

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**СЛОВНИК-ДОВІДНИК ПРОФЕСІЙНОГО ТЕЗАУРУСА
МАЙБУТНЬОГО АКТОРА**

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра та магістра
спеціальності «Сценічне мистецтво»
освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво»

Запоріжжя 2020

УДК 792(038)
С 482

Рецензенти:

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, Народний артист України, генеральний директор Національного академічного драматичного театру імені І.Франка

Захаревич Михайло Васильович,

професор кафедри майстерності актора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений артист України

Лобанов Анатолій Петрович

Рекомендовано до друку вченою радою Запорізького національного університету (протокол № 3 від 27.10.2020 р.)

С 482 Словник-довідник професійного тезауруса майбутнього актора / наук. редакція: Г. В. Локарева, Ю. В. Гончаренко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. 300 с.

ISBN 978-966-599-591-3

Укладачі: Білозуб Л. М. (розділ 9), Гердова Т. С. (розділ 10), Гончаренко Ю. В. (розділ 5), Гринь Л.О. (розділ 7), Заверико Н. В. (розділ 11), Локарева Г. В. (передмова, розділи 1, 6, 11), Петрик Т. Д. (розділ 4), Соколовська Н. П. (розділ 8), Стадніченко Н. В. (розділи 2, 3).

У словнику-довіднику представлено основні поняття з різних питань професійної підготовки акторських кадрів. Словник має одинадцять розділів, які містять необхідний професійний тезаурус для творчої діяльності майбутнього актора. Подається стислий опис представленого поняття, у якому розкривається його сутність, історичне походження, розвиток і становлення. Запропоновано поняття з педагогічної сфери, спрямовані на стимулювання майбутніх акторів як до теоретичного аналізу феноменів театрального мистецтва, так і до пізнання педагогічно-мистецьких процесів.

Видання призначене для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра та магістра спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво», а також для викладачів мистецтвознавчих дисциплін спеціалізованих вищих театральних закладів, аспірантів, акторів різних видів театру, керівників дитячих і дорослих аматорських театральних колективів, гуртків шкільних та позашкільних закладів освіти.

ISBN 978-966-599-591-3

© Запорізький національний університет, 2020

УКРАЇНСЬКА АБЕТКА

Аа (а) Бб (бе) Вв (ве) Гг (ге) Ґґ (ґе) Дд (де) Ее (е)

Єє (є) Жж (же) Зз (зе) Ии (и) Іі (і) Її (ї) Йй (йот)

Кк (ка) Лл (ел) Мм (ем) Нн (ен) Оо (о) Пп (пе) Рр (ер)

Сс (ес) Тт (те) Уу (у) Фф (еф) Хх (ха) Цц (це) Чч (че)

Шш Щщ Ъь Юю (ю) Яя (я)
(ша) (ща) (м'який
знак)

ЗМІСТ

Передмова	5
РОЗДІЛ 1. Поняття базисного тезауруса	7
РОЗДІЛ 2. Відомі діячі світового та вітчизняного театру	41
РОЗДІЛ 3. Поняття з майстерності актора	57
РОЗДІЛ 4. Основні поняття зі сценічної мови.....	79
РОЗДІЛ 5. Основні поняття з хореографії.....	103
РОЗДІЛ 6. Категорії та поняття психології мистецтва	134
РОЗДІЛ 7. Основні поняття з вокального мистецтва.....	160
РОЗДІЛ 8. Поняття з майстерності актора театру ляльок	176
РОЗДІЛ 9. Поняття з літературознавства	193
РОЗДІЛ 10. Поняття з Історії музики та музичної літератури.....	233
РОЗДІЛ 11. Соціально-педагогічні поняття театральної педагогіки	257
Алфавітний покажчик.....	272
Використані джерела	294

ПЕРЕДМОВА

Сьогодення вимагає від особистості креативного підходу до професійної діяльності. Творчість актора забезпечує не тільки особистий результат сценічної діяльності. Від якості його сценічного продукту також залежить рівень реалізації стимулюючої функції театрального мистецтва, яка активізує глядача до креативності в його власній професійній діяльності. Загальнокультурні та спеціальні знання стають підґрунтям для формування й розвитку професійних умінь і навичок. Володіння категоріями наукового апарату відповідної галузі знань спрямовує професійне мислення фахівця на нестандартне й ефективне вирішення завдань професійної діяльності. Отже, майбутньому актору, мотивованому на успіх у театральній діяльності, украй необхідно бути теоретично обізнаною особистістю, володіти й активно застосовувати професійний тезаурус, що становить сукупність практично засвоєних знань як власного особистісного досвіду.

Мета словника-довідника – надати стисле пояснення професійних термінів для того, щоб майбутні актори могли вдосконалювати теоретичне підґрунтя своєї професійної діяльності.

Видання укладене як навчальний посібник-довідник, що містить необхідний професійний тезаурус для творчої діяльності майбутнього актора. Словник складається з одинадцяти розділів, тематика яких відповідає змісту професійної підготовки майбутнього актора, а саме: поняття базисного тезауруса, відомі діячі світового та вітчизняного театру; поняття з майстерності актора, основні поняття зі сценічної мови, основні поняття з хореографії, категорії та поняття з психології мистецтва, основні поняття з вокального мистецтва, поняття з майстерності актора театру ляльок, поняття з літературознавства, поняття з історії музики та музичної літератури, соціально-педагогічні поняття театральної педагогіки.

Змістове наповнення словника відображає систему професійної підготовки майбутнього фахівця та підкреслює не тільки синтетичність театального мистецтва, що включає різні види

мистецтв, але й показує його зв'язок із соціальною сферою буття, а саме, педагогічною. Засвоєння цієї інформації сприятиме конкурентоздатності здобувача вищої освіти у сфері мистецько-педагогічної діяльності.

У виданні до поняття подані етимологія слова, його дефініція, стислий зміст представленого феномена, його історичне походження та становлення, типологія та функціональне навантаження.

Основне призначення словника-довідника – забезпечення ефективності викладацької діяльності педагога та навчальної діяльності (учіння) студента.

Словник як засіб методичного забезпечення освітнього процесу підготовки майбутнього актора допоможе викладачу у визначенні міжпредметних зв'язків навчальних дисциплін, що ним викладаються, на рівні міждисциплінарних дефініцій, понять, які застосовуються в процесі вивчення змісту навчального предмету. Також він стане в нагоді педагогу у формуванні загальних та професійних компетентностей здобувачів освіти.

Для студента словник має два призначення: 1) забезпечення теоретичної обізнаності здобувача вищої освіти в основних питаннях професійної діяльності, що наповнить його творчий потенціал, а також забезпечить креативність його майбутньої діяльності; 2) методичне забезпечення підготовки до різних форм контролю знань та форм підсумкової атестації.

Словник-довідник розрахований на здобувачів вищої освіти (рівнів бакалавр, магістр), викладачів закладів вищої освіти мистецького спрямування, аспірантів, акторів різних видів театру, керівників дитячих та дорослих аматорських театральних колективів, керівників театральних гуртків шкільних та позашкільних закладів освіти.

РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ БАЗИСНОГО ТЕЗАУРУСА

~А~

Авангардний театр – п'єси, які були своєрідною відмовою від класичного способу написання та постановки драматичних творів у цілому. **Авангард** – це яскравий, зухвалий напрям, який пориває з традиціями і стандартним мисленням. Він став знаком революційних прагнень молоді.

Виникнення авангардного (експериментального) театру наприкінці ХІХ-го століття пов'язане з появою Західного театру на чолі з Альфредом Жаррі та його п'єсами про короля Убу. Із плином часу значення цього терміну змінилося. Сьогодні авангардний театр вважається передовим на світовій арені. Театральні діячі, які працюють у стилі авангард, перебувають у постійному пошуку нових, часто радикальних форм реалізації творчих проєктів, що не мають аналогів у світовій мистецькій практиці.

Авансцена (франц. *avant-scene* – досл. передсцена) – відкрита частина сцени, трохи висунута наперед у залу для глядачів, що знаходиться між рампою і завісою або порталом, який у театрах ХVІІ–ХІХ століть прикрашали каріатиди, пуггі тощо, а вгорі розміщувався плафон. Форми використання авансцени зумовлюються характером п'єси і творчим методом театру. Найчастіше авансцена використовується для інтермедій – сцен, що поєднують окремі частини вистави.

Акт – частина драматургічного твору, окрема дія.

Актор, акторка, актриса (лат. *actor* – той, хто діє), також заст. *лицедій*¹, *лицедійка* – виконавець ролей у драматичних, оперних, балетних, естрадних, циркових виставах та кінофільмах, творець сценічних образів.

Амплуа́ (франц. *emploi* – посада, заняття) – певний вид ролей, що відповідають творчим характеристикам актора, природі його індивідуальності.

Наприклад, герой, комік, резонер, інженю, субретка, фатальна жінка тощо. Спеціалізація акторів за амплуа прискорює підготовку вистав, дає впевненість у майстерності виконання ролі, але обмежує розвиток творчих перспектив актора та є причиною появи сценічних штампів.

Ансамбль (франц. *ensemble* – разом) – єдине злагоджене ціле, художня узгодженість різноманітних елементів, а також одночасний виступ кількох музикантів та співаків, колективів із кількох виконавців.

Ансáмбль

- В архітектурі – комплекс споруд, який становить єдину просторову композицію (архітектурний ансамбль).

- У музиці:

- спільне злагоджене виконання музичного твору кількома учасниками;

- п'єса для невеликого складу виконавців (дует, тріо тощо);

- музичний колектив (гурт, група музикантів), який виконує твір, ансамбль пісні і танцю.

- У театральному мистецтві – гармонійне поєднання творчих пошуків драматурга, режисера, акторів, художника, композитора на основі єдності мистецьких засобів з метою найповнішого виявлення ідеї вистави; узгодженість у використанні акторами засобів сценічної взаємодії.

Антракт – перерва між діями вистави, відділеннями концерту.

Аншлаг – стан, коли всі квитки на спектакль (концерт, циркову виставу) продані; також оголошення про це в касі театру, цирку тощо. Сьогодні частіше вживається для позначення того, що театральна, циркова вистава або концерт користується успіхом у глядачів та проходить за відсутності вільних місць у глядацькій залі.

Афіша (франц. – оголошення, прибите до стіни) – анонсування майбутніх вистав, концертів, лекцій тощо; вид реклами; текстова інформація про час і місце певної події, видовища; найчастіше – паперовий аркуш із текстовою інформацією, малюнками, фотографіями тощо.

~Б~

Балет (італ. *ballare* – танцювати) – синтетичний вид сценічного мистецтва, в якому зміст вистави розкривається в основному засобами танцю, міміки й музики; вид сценічного мистецтва, танцювальна театральна вистава, у якій музика та хореографія як основні засоби художньої виразності відіграють важливу роль у розвитку сюжету і створенні художніх образів.

Бенефіс (франц. *bénéfice* – зиск, користь) – творчий звіт видатного актора, з нагоди ювілею якого влаштовуються урочисті вистави; театральна вистава або концерт на честь одного або кількох учасників вистави, збір із якої повністю (повний бенефіс) або частково (напівбенефіс) призначався для акторів-«бенефіціантів», за винятком витрат на виставу. Перший бенефіс відбувся 1735 р. у Франції, а невдовзі набув поширення в театрах міст Західної Європи. Спершу бенефіс був одним із видів одноразової матеріальної допомоги акторам, а згодом став неофіційною надбавкою до платні.

У Російській імперії бенефіси практикувалися з 1783 р. (до 1809 р. надавалися також драматургам і композиторам). У 1908 р. в Імператорських театрах бенефіси було ліквідовано. Традиційне право бенефіціанта вибирати п'єсу для бенефісу іноді прокладало шлях до сцени видатним творам драматургії, але найчастіше п'єси для бенефісу обирали, розраховуючи передусім на касовий успіх.

Бутафорія (італ. *buttafuori* – помічник режисера; *buttare* – кидати; викидати + *fuori* – зовні, поза) – муляж, спеціально виготовлені предмети (скульптура, меблі, посуд, прикраси, зброя тощо), що використовуються в театральних виставах як заміна справжнім речам.

~В~

Водевіль – (франц. *vaudeville*) – жанр музичного театру; легка комедійна одноактова вистава з музикою, куплетами, танцями.

Для жанру водевіль характерними є анекдотична, фарсова ситуація в основі сюжету, нагромадження випадковостей, переодягання, трюки, дотепні діалоги, словесні каламбури, танці, куплети, моралізаторство.

~Г~

Глядацька зала – один із основних складових елементів театральної споруди, де розташовані місця для глядачів. Глядацька зала, як правило, відокремлена від виконавців аркою авансцени. Складовими частинами глядацької зали є партер, амфітеатр, ложа, бельєтаж, балкон.

Партёр (франц. *parterre*, від *par* – по + *terre* – земля) – нижній поверх глядацької зали театру з місцями для глядачів, розташований у просторі між сценою або оркестровою ямою та протилежною стіною або амфітеатром. Родоначальником партеру була лава для сенаторів у театрах Стародавнього Риму. У XVII столітті після появи ярусної театральної будівлі змінився і партер, набувши сучасного вигляду. Партер призначався для любителів театру з найнижчих верств міського населення, тому довгий час глядачі змушені були дивитися виставу стоячи. Місця для сидіння в партері з'явилися на початку XVII століття в приватних закритих театрах Англії й розміщувалися за потребою. Стаціонарні ряди в партері вперше були спроектовані архітектором Клодом-Ніколя Леду для театру в Безансоні. У наш час місця в глядацькій залі частіше розташовуються рядами, які піднімаються від сцени до амфітеатру й розміщуються паралельно до сценічної рампи. Зала поділяється на кілька секторів вздовж і поперек проходами для глядачів.

Амфітеатр – простір поза партером. Зазвичай зона амфітеатру знаходиться понад партером.

Ложя – відокремлене невеликими перегородками чи бар'єрами місце для глядачів у театральній залі. Завдяки ложам, розміщеним по обидва боки і позаду партеру та на ярусах, місткість театральних споруд суттєво збільшувалася. У кожній ложі є окремий вхід. Зазвичай у ложі може розміститися до п'яти осіб. Ці місця вважаються престижними і пропонуються особливо поважним гостям. Із ложі можна не лише подивитися виставу, але й продемонструвати туалет, прикраси, тобто себе показати. Більше ста років тому саме заради цього приходили до театру представники вищого світу. У партері сиділи офіцери, а титуловані особи займали місця в окремих ложах. Подібні епізоди описані в багатьох творах класичної літератури, зокрема в «Анні Кареніній» Л. М. Толстого.

Бельетаж або *Грандколо* (за французькою версією – лоджія) – місця в глядацькій залі, розміщені півколом позаду й вище від партеру та амфітеатру. Інколи бельетаж називають балконом першого ярусу театру.

Балкон або галереї – це місця для глядачів понад партером у верхніх ярусах глядацької зали. У великих театральних спорудах – оперних театрах може бути кілька рівнів балконів, які розміщуються над кабінками лож дуже високо й далеко від сцени. Найвищий рівень балконів чи галерей або верхній ярус іноді називають гальорка або райок.

Грим – мистецтво змінювати зовнішність актора за допомогою фарб, пластичних і волосяних наклейок, перуки тощо; вид театральної косметики, необхідної актору для підкреслення зовнішніх характерних рис сценічного персонажа, які є відображенням його внутрішнього життя; вид театральної косметики, необхідної актору на сцені для зображення або імітації зовнішнього вигляду відповідно до характеру, віку, соціального статусу героя вистави або кінофільму.

~Д~

Декорація в театрі – художнє оформлення сцени, що відтворює матеріальне середовище, в якому відбувається сценічна дія. Декорація є спільним задумом художника та режисера і створюється засобами живопису, графіки, архітектури, освітлення, сценічної

техніки, проекції, кіно та інших виражальних засобів. Основними системами декорації є такі:

- кулісна пересувна;
- кулісно-арочна підйомна;
- павільйонна; об'ємна; проекційна.

Декорація в кіно – художнє або архітектурне оформлення простору, у межах якого відбувається зйомка кінофільму.

Драма (дав.-гр. *δρᾶμα* – дія, діяння, дійство) – рід літератури, в якому життя зображене не через авторську розповідь, а через діалоги та вчинки дійових осіб. Драматичні твори призначені для постановки на сцені. *Драма* – театральний жанр. *Драма* – певна подія, що приносить горе, страждання в особистому або громадському житті. Тяжке душевне переживання.

Драматургія – теорія і мистецтво побудови драматичного твору, а також сюжетно-образна концепція такого твору.

~3~

Задник театральний (задник англ. *backdrop* або *backcloth*) – частина театральної декорації, задня фонові завіса, як правило, з тканини, на яку нанесене перспективне зображення місця дії. Часто в театрі використовується задник із чорного оксамиту та лаштунки з того ж матеріалу. Такий «одяг сцени» має назву «чорний кабінет».

У середні віки та в епоху Відродження в умовах майданного театру задник мав виключно функціональне значення – це був шматок світлого полотна, що обмежував сцену по задній лінії. Із появою в XVII столітті стаціонарних театрів виникло мистецтво написання масштабних полотен, що створювали на сценічному майданчику правдоподібну ілюзію певного місця дії. До кінця XIX століття (у Росії – до другої половини XX століття) мистецтво створення живописних декоративних полотен цілком занепало. Сучасний театр віддає перевагу універсальним декораціям, що позначають місце дії та створюють атмосферу вистави за допомогою знаків і сценографічних деталей-натяків.



Імпровізація (фр. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *Improvisus* – непередбачений) – побудова художнього твору (наприклад, музичного, поетичного, сценічного) у момент його виконання без попередньої підготовки. Імпровізація – це дія, яка не була відтворена, запланована до остаточного виступу.

Музична імпровізація – історично найдавніший тип музикування.

Танцювальна імпровізація народилася з народних обрядів, ігор і свят, а в сучасних танцях є складовою професійного мистецтва.

Театральна імпровізація (акторська імпровізація) – гра, спонтанні дії актора, створення власного тексту під час вистави, не за п'єсою, але в межах сценічного характеру. Імпровізація в театральній виставі бере початок у народних обрядових дійствах і досягає найвищого рівня розвитку в народній італійській комедії дель арте (XVI–XVIII ст.ст.) та у французькому фарсі (XV–XVI ст.ст.). У XXI ст. на імпровізації будується акторська гра в плейбек-театрі.

Правила імпровізації.

1. Завжди говори «ТАК».

Згода – джерело імпровізації. Приймайте будь-яку інформацію, обігруйте, додавайте нову, приєднуйтеся до гри сміливіше. «Та й ...» – універсальний ключ. Приймайте, додавайте й уточнюйте. «Так» – вічний двигун. Складайте вашу історію разом.

2. Тут і зараз.

Будьте в моменті. Внутрішній фокус варто спрямовувати на те, що відбувається з вами й партнером тут і зараз. Сцена базується на тому, чим живуть герої. Проживайте і концентруйтеся.

3. Час і проблема.

Спершу слід визначитися, де і коли все відбувається. Позначте «проблему»: що, з якої причини, навіщо, чому це важливо для героїв тощо. Обставини задають тон, допомагають «рухати» сюжет. Пам'ятайте про характер вашого персонажа і дійте відповідно.

4. Взаємодія на максимум.

Давайте інформацію партнеру, допомагайте одне одному. Зациклюватися на собі не варто. Імпровізація будується на безперервній взаємодії. Слухайте й відповідайте. Слова і жести дають імпульс історії. Реагуйте яскраво; емоційна віддача важлива як ніколи. Слідкуйте за тим, що і як сказав партнер. Будьте уважні, чуйні та ініціативні.

5. «Тіло» історії.

Словом і справою. Цілком включайтеся: жестикулюйте, використовуйте голос, міміку, міняйте інтонацію, якщо цього вимагає серце і сюжет. Будьте рухливі, тіло – інструмент і ваш вірний помічник на сцені.

6. Уявні предмети.

Заповнюйте простір. Меблі, предмети побуту і гардероба – що завгодно. Створюйте декорації і пам'ятайте про ті, які малює партнер. Тримайте в голові те, що позначили, – від імен до предметів у імпровізованій кімнаті. Почувайтесь як удома. Будьте впевнені – історія у ваших руках.

7. Імпровізуйте із задоволенням.

Полюбіть те, що створюється на сцені. Тут ви ніколи не помилитесь, тут вам завжди скажуть «так», усе стане в нагоді й ніколи не буде пізно. Оцінки залиште шкільним щоденникам – будьте вільні.

Інсценізація або **Інсценування** (лат. *in* – на і лат. *scaena* – сцена) – опрацювання літературного твору (прозового, поетичного) для постановки його на сцені або для радіо- чи телевізії. Інсценізація має на меті засобами драматургії передати ідейно-художній зміст твору, тут можлива і його інтерпретація. Інсценізація передбачає переробку твору, призначеного для читання, на твір драматичний (для сценічної дії). При цьому не зберігається його наратив, не передається авторський стиль. Сценічний твір стає дуже залежним від досвіду автора інсценізації.

Спочатку термін «інсценізація» означав постановочно-декораційне рішення спектаклю, що згодом стало називатися «режисерською постановкою». Так це розумів на початку ХХ ст. театральний режисер Всеволод Мейерхольд. Пізніше воно стало набувати двоякого значення: у ширшому сенсі – оформлення сцени, у вузькому – пристосування твору, написаного в оповідній формі, для сценічного втілення. Уже в 1930-ті роки останнє значення терміну «інсценізація» стало основним.

Інтермедія (лат. *intermedia* – проміжна, середня) – невеличкий розважальний драматичний твір, який виконують між актами вистави. У європейському театрі пережила кілька видозмін – від коментувань Дияволом і Богом попередньої дії, інтерпретації античних сюжетів до музичних і танцювальних номерів інтерлюдій.

~Е~

Естрада (франц. *estrade* – поміст, підлога) – це синтетичне мистецтво; багатожанровий вид мистецтва, що поєднує в собі елементи театального, музичного, циркового видовищ; *естрада* – це відкритий концертний майданчик, піднятий над рядами глядацьких крісел. Сцена, на відміну від естради, є закритою з трьох сторін площиною, повернутою до глядача єдиною відкритою стороною. Естрада – це, перш за все, відкритість. Відкритість усього – акторського мистецтва, принципів зовнішнього оформлення, способів спілкування з публікою. Естрадна вистава (концерт) складається з окремих номерів (творів) різних жанрів (пісня, танець, сатиричний памфлет, пантоміма, ілюзія тощо). У створенні естрадних номерів бере участь багато людей. Це поети, композитори, аранжувальники, звуко- та світло режисери й оператори, костюмери й техніки, артисти-виконавці.

Двадцяте століття називають століттям естради, дев'ятнадцяте – століттям літератури, а епоху Відродження – золотим століттям образотворчого мистецтва. Ці визначення говорять не стільки про популярність того чи іншого виду творчості, скільки про його

можливість точно відобразити світосприйняття епохи, її духовних цінностей, надій та ілюзій.

Естрада – наймолодший із видів мистецтв, але нове, як відомо, не з'являється на порожньому місці. Своїм корінням усе нове сягає минулих століть. Ще в часи Римської імперії (II ст. до н.е. – V ст. н.е.) існував розподіл музики на серйозну класичну і так звану побутову – народну музику корибантів (фрігійських жерців, які супроводжували свої релігійні служби співом і танцями). Саме цю музику й можна вважати прообразом сьогodнішньої естради. І вже тоді елітарні музикознавці називали її легковажною і розбещеною. Однак саме вона була живою музикою свого часу. Аристократія жила поряд із простим народом, для якого були однаково недосяжні як мова аристократії – латина («чернь» розмовляла змішаною італійсько-французькою мовою), так і елітарна класична музика. Як і кожен вид мистецтва (театр, живопис, література), естрадне мистецтво має свої особливі ознаки, а саме: імпровізаційність, лаконізм, соціальна мобільність, святковість, «легкість» і жанрова розкутість.

~К~

Комедія (дав.-гр. *κωμῳδία kōmōidia*, від *κῶμος kōmos* – веселощі, весела процесія та *ᾠδή ōidē* – спів) – драматичний твір, в якому засобами гумору та сатири викриваються негативні суспільні та побутові явища, розкривається смішне в навколишній дійсності. Комедія дель арте (італ. *commedia dell'arte*), або комедія масок, – вид італійського народного (майданного і вуличного) театру, спектаклі якого створювалися методом імпровізації, на основі сценарію, що містив коротку сюжетну схему вистави, за участю акторів, одягнених у маски.

Комедія положень є одним із найдавніших театральних жанрів, заснованим на різноманітних курйозних ситуаціях. Комедія положень була одним із провідних жанрів у творчості Шекспіра, Мольєра, Бернарда Шоу. У Росії комедію положень «заснував» Д. Фонвізін, а розвитку своєю творчістю надали М. В. Гоголь і А. П. Чехов у драматургії та інших літературних жанрах.

Костюм театральний – це складова сценічного образу актора; зовнішні ознаки й характеристика зображуваного персонажа, що сприяють перевтіленню актора; це засіб художнього впливу на глядача; елемент оформлення вистави.

Основні властивості театрального костюма.

1. Костюм є засобом виявлення характеру персонажа.
2. Костюм може змінити фігуру актора.
3. Костюм відображає час і місце дії, стиль епохи.
4. Костюм є важливою частиною виразного рішення і стилю вистави або фільму.
5. Костюм може стати символом.

В історії театру відомі три основні типи театрального костюма: персонажний, ігровий і одяг дійової особи. Ці три основні типи костюма існують на всіх стадіях історичного розвитку сценічного мистецтва – від ритуально обрядового і фольклорного передтеатру до сучасної художньої практики.

Персонажний костюм – це певна зображально-пластична композиція на фігурі виконавця, що приводиться ним у рух і озвучується (проголошенням тексту або співом), іноді приховує його фігуру повністю, аналогічно тому, як маска закривала його обличчя.

Ігровий костюм – це засіб перетворення вигляду актора і один із елементів його гри. В обрядових і фольклорних дійствах перетворення найчастіше носило гротескно-пародійний характер, коли чоловіки виряджались в жінок, жінки в чоловіків, юнаки в старих, красуні у відьом, або коли зображували різних тварин.

Костюм як одяг дійової особи в усі періоди історичного розвитку театру більшою чи меншою мірою був утіленням на сцені того, що носили на собі люди в певний період, будучи, найчастіше, основою і для розглянутих вище типів костюма (персонажного та ігрового).

Котурни – взуття типу сандалій з високими дерев'яними підставками під підшвами, яке взували давньогрецькі й давньоримські актори для збільшення зросту, надання величі постаті.

В античному театрі кортуні – компонент костюма трагічного актора, що надавали постаті величності, ході – урочистості.

Куліси (франц. *coulisse*, від *couler* – ковзати) – плоскі частини театральної декорації (м'які або натягнуті на рами), розташовані обабіч сцени паралельно чи під кутом до рампи.

~Л~

Лаштунки – частини театральної декорації, що розміщуються обабіч сцени.

~М~

Маріонетка (франц. *marionnette* запозичено з італ. *marionnette*, що утворене від пестливої форми *Marion* до імені *Maria* – спочатку назва невеликих фігур євангельської діви Марії в середньовічній ляльковій містерії (виставі):

1) у театрі ляльок – лялька, яку приводить у рух за допомогою ниток, шнурів актор-ляльковод, схований від глядача; інша назва такої ляльки – фантоші;

2) переносне значення – людина, держава, уряд, які є слухняним знаряддям у чужих руках.

Маска театральна – (франц. *masque*) накладки з вирізами для очей, що приховують обличчя акторів; були найзручнішим способом передавати певну емоцію, характер ролей; виріб зі щілинами для очей, що вдягається на обличчя, невід'ємний атрибут театру. У сучасному театрі маска зустрічається нечасто, зате без неї неможливий карнавал. У Європі перші маски з'явилися в Греції у Вакхових святах. Із Греції маски перейшли в римський театр і втрималися на сцені до падіння Римської імперії. Маски могли зображати як людей, так і голови тварин або міфічних істот. Вживалися в античному театрі, скоморохами, в італійській комедії дель арте, традиційних театрах Японії, Південної і Південно-Східної Азії тощо. Виготовлялися з різних матеріалів. Маски мали дві функції: по-перше, вони надавали певного виразу обличчю актора в

кожній ролі, по-друге – посилювали звук голосу, а це було надзвичайно важливо у великих амфітеатрах, під відкритим небом, перед багатотисячним натовпом.

Мельпомéна (грец. *Μελπομένη* – співати, мелодійний) – символ сценічного мистецтва. Спершу Мельпомену вважали музою пісні взагалі, згодом – журливої пісні та трагедії. У давньогрецькій міфології – одна з 9 дочок Зевса і Мнемосіни, муза трагедії, мати сирен. Мельпомена зображувалася високою жінкою, прикрашеною виноградним листям, у вінку з плюща, в театральній мантиї, із трагічною театальною маскою в одній руці й палицею або мечем у іншій. Від бога річки Ахелоя Мельпомена народила сирен, які прославилися своїм співом.

Мізансцéна (франц. *mise et scène* – розміщення на сцені) – розташування акторів на сцені в певному поєднанні з навколишнім речовим середовищем (декорації, реквізит тощо) у ті чи інші моменти спектаклю. У ширшому сенсі мізансцена – це підготовка та координація дій під час реалізації певного проекту.

Мистецтво мізансцени – один із найважливіших елементів режисури. У характері побудови мізансцен знаходять своє вираження стиль та жанрова природа спектаклю. Так, наприклад, класична трагедія містить строгі й монументальні мізансцени, водевіль – легкі та рухливі, побутова драма – реалістичні й переконливі. Однак можливий і зворотний, парадоксальний режисерський хід, коли мізансцена ніби всупереч загальному стильовому рішенню вистави переводить його звучання в іншу площину, збагачуючи його образ і надаючи додаткового об'єму.

Повноправними співавторами в розробці мізансцен безсумнівно виступають не тільки режисер і актор, а й художник вистави (як сценограф, так і автор костюмів).

Термін «мізансцена» з'явився на початку XIX століття. Вперше його вживання зафіксоване в буклеті вистави «*Riquet à la houppe*», яку Дюбуа і Апде поставили в 1812 році. До цього актори інтерпретували свою роль відповідно до театральної концепції. Автор розробляв рухи

та декламацію індивідуально для кожного актора, створюючи відповідне психологічне та емоційне забарвлення сцени. Саме в середині XIX століття Ріхард Вагнер формує основні принципи драматургії та успішно впроваджує їх на сцені.

Міміка (грец. *μιμικός* – наслідування) – рухи м'язів обличчя людини як відображення її внутрішніх психічних процесів. Міміка посідає значне місце в процесі комунікації як додатковий засіб вираження і сприймання емоційного стану людей, оскільки вона невіддільна від усього складу думок, дій, почуттів людини і є органічним виявом її внутрішнього життя. Зазвичай мімічні рухи здійснюються мимовільно, за безумовно-рефлекторним механізмом (міміка, яка спостерігається в повсякденному житті). Однак, підключаючись до другої сигнальної системи, вони можуть виникати й довільно (міміка як один із елементів акторської майстерності, як мистецтво передачі душевного й фізичного стану персонажа за допомогою виразу обличчя й очей).

Модернізм (франц. *moderne* – новітній, сучасний) – сумарний термін, що позначає сукупність літературних напрямів та шкіл, яким притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість. Саме похідне слово «модерн» пов'язане з ідеєю чогось нового та нетрадиційного. І новизна разом із антитрадиціоналізмом (хоча модерністи ніколи не поривають із літературною традицією цілком) є визначальними рисами модернізму. Окремі напрями модерністської літератури сьогодні стали класикою. Серед найвизначніших – імажинізм і футуризм, акмеїзм і експресіонізм, сюрреалізм і «театр абсурду», дадаїзм і «новий роман». Модерністи свідомо роблять свою творчість антидемократичною, елітарною, затверджуючи перевагу форми над змістом.

Модернізм – загальна назва напрямів мистецтва та літератури кінця XIX – поч. XX ст., що відображали кризу буржуазної культури й характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого. Модернізм виник у Франції наприкінці XIX ст. (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо) й поширився в Європі, Росії,

Україні. Модерністи вважали, що не треба шукати у творі мистецтва якоїсь логіки, раціональної думки. Тому мистецтво модернізму носило переважно ірраціональний характер.

Монолог (грец. *Μόνος* – один і *λόγος* – мова) – мовлення дійової особи переважно в драматичному творі, вилучене з розмовного спілкування персонажів, що не передбачає безпосереднього відгуку, на відміну від діалогу; мовлення, звернене до слухачів чи до самого себе. Монолог як уривок епічного чи ліричного характеру, що перериває на деякий час дію і наводить глядача на роздуми, з'являється вже в античній драмі. Іноді це було абстрактне міркування на теми, що не мають стосунку до дії п'єси, із яким хор звертався до глядача (комедії Арістофана), або розповіді вісників про події, які неможливо було уявити на сцені. Платон у своїй «Поетиці» називав монолог однією з важливих складових драми, але відводив йому останнє місце серед її елементів. Нове значення монолог отримав при зміні «драми положень» на драму нового типу – «драму характерів».

Комунікативні функції визначають такі мовленнєві типи монологу: розповідь, роздум, опис, оцінка, сповідь, самохарактеристика тощо. Невербальні компоненти використовуються в монолозі обмежено.

За своєю драматургічною функцією монолог може поділятися на такі види:

- технічний монолог – розповідь героя про події, що вже відбулися або відбуваються в цей час;
- ліричний монолог – оповідання героя, що розкриває його сильні душевні переживання;
- монолог-роздум або монолог-прийняття рішення;
- монолог в умовах жорсткого вибору, що вимагає прийняття будь-якого відповідального рішення, при якому герой зважує аргументи «за» і «проти».

Музичний театр – це мистецький колектив, який створює музичні вистави, а також різновиди музично-сценічного жанру (опера, балет, оперета, музична комедія, мюзикл тощо). Пов'язує між собою такі несхожі театральні явища єдність сценічної дії та музики. Із плином часу склалися певні форми музичної драматургії. *В опері* це різні види речитативів, арій, аріозо, ансамблів, хорів. *У балеті* – класичні й характерні танці, дуже часто об'єднані в сюїти, ансамблі, дії, хореографічні ансамблі. *В опереті* – вокальні й хореографічні номери, пов'язані з побутовою та естрадною музикою.

Музичні театри об'єднують декілька творчих цехів – солістів і хор, артистів балету, оркестру, допоміжного складу. Тут працюють працівники не тільки творчих, а й інженерних, робітничих професій.

У музичному театрі ХХ століття відбулися значні зміни, які привели до появи нових сучасних жанрів, зокрема мюзиклу і рок-опери.

Мюзикл (англ. *musical play* – музичний спектакль) – музично-сценічна вистава, у якій поєднуються різноманітні жанри й виражальні засоби естрадної та побутової музики, хореографічного, драматичного і оперного мистецтва; *мюзикл* – музично-сценічний жанр, який поєднує в собі ознаки оперети і драматичної вистави, використовуючи виражальні прийоми та засоби сучасної музики і хореографії. Від оперети відрізняється наскрізним драматургічним розвитком, використанням вокально-хореографічних ансамблів, драматичним змістом.

Мюзикл – один із найпопулярніших жанрів сучасного театального мистецтва. Його популярність зумовлена видовищністю, розмаїттям тем для постановки, необмеженістю у виборі засобів акторської виразності.

Жанр мюзиклу об'єднав кілька видів театального мистецтва, увібравши елементи опери (спів), балету (хореографія) і драматичної вистави (дія). Своїм виникненням він завдячує також і опереті, спочатку його навіть називали «оперетою по-американськи». Сформувався мюзикл у США: у вересні 1866 року в Нью-Йорку відбулася прем'єра вистави «The Black Crook». Саме її вважають

початком нового жанру – мюзиклу, що формувався протягом ХХ століття.

Основою багатьох мюзиклів стали твори видатних письменників. Серед відомих мюзиклів – «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу (за твором Б. Шоу), «Людина з Ламанчі» Д. Вассермана (за твором М. Сервантеса), «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Звуки музики» Р. Роджерса та ін.

Розквіт жанру мюзиклу припав на 50–60-ті роки ХХ століття. Постанови мегамюзиклів у сучасних комерційних театрах Бродвею вражали використанням новітніх технічних засобів. Мюзикл «Вестсайдська історія» американського композитора Леонарда Бернстайна, створений за п'єсою Артура Лоренца, – це трагічна історія кохання сучасних Ромео і Джульєтти (Тоні й Марі), які належать до різних молодіжних угруповань, перенесена на вулиці Нью-Йорка. У музиці використано ритми й прийоми джазу, елементи ковбойських, афроамериканських і мексиканських пісень. Цей мюзикл був екранізований і мав приголомшливий успіх.

~Н~

Народний театр – термін, який має декілька близьких значень.

1. Театр, заснований на матеріалі усної народної творчості (скоморохи, вертеп, райок, балаган, петрушка).

2. Непрофесійний театр у козацькій Україні та Російській імперії.

3. Тип театру в СРСР. Звання народного театру присвоювалося з 1959 року успішним самодіяльним театрам із постійною трупкою, великим репертуаром і залом для регулярних вистав. Таким театрам виділялося державне фінансування. На 1974 рік у СРСР було понад 2 тисячі народних театрів, включаючи 50 музичних народних театрів.

4. Професійний театр «для народу» (бульварний театр).

5. Державний народний театр – український театр під керівництвом П. К. Саксаганського, що працював у Києві в 1918–1922 роках.

Натуралізм – літературний напрям, що склався в Західній Європі, США та в західній частині України в останній третині XIX століття (1870–1890 роки).

Для нього була характерною настанова на фотографічно точне й неупереджене зображення дійсності, під якою насамперед розумілося матеріально-побутове довкілля, а також відтворення людського характеру, що бачився крізь призму фатальної зумовленості фізіологічною природою та середовищем. Натуралісти намагалися зробити свої твори «клінічно точними документами» дійсності, її точною фотографією. Вони закликали не уникати малювання неприємних деталей навколишнього світу, залюбки показувати життя соціального дна, відтворювати хворобливу психіку людини, її сексуальні вички.

Одяг сцени (завіса, куліси, падуги, задник) – це текстильне оформлення сцени. Одяг сцени виконує як технічну, так і декоративну функцію, створює неповторний образ зали, формує особливий святковий настрій у глядачів.

Завіса в театрі – це одночасно і технічний устрій, і декорація. Завіса необхідна театру для тимчасової оптичної ізоляції сцени від залу в момент зміни сценічної обстановки. Таким чином, з одного боку, завіса служить для перекриття сцени, а з іншого – позначає початок і кінець сценічної дії.

Куліси (франц. coulisse, від couler – ковзати), плоскі частини театральної декорації (м'які або натягнуті на рами), розташовані обабіч сцени паралельно чи під кутом до рампи.

Падуга – частина декоративного оформлення сцени. Являє собою смугу тканини, підвішену на штанзі чи на тросі. Падуга маскує верхні механізми сцени.

Арлекін – падуга, розташована перед основною завісою.

Задник (англ. backdrop или backcloth) – частина театральної декорації, задня фонова завіса, як правило, з тканини, із перспективним зображенням, що означає місце дії.

Одяг сцени закріплений на штанкетах.



Опера (італ. *opera* – дія, праця, твір) – музично-драматичний жанр, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії; театральна вистава, у якій інструментальна музика поєднується з вокалом.

В опері сценічна дія органічно поєднується з вокалом (солісти, ансамблі, хор) та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто – із балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо). У більшості випадків опери пишуться за літературними сюжетами. Основою вокальних номерів є текст, який називається лібретто.

Опера може складатися з кількох дій, які іноді поділяються на сцени. Опері можуть будуватися з окремих вокальних форм, таких як арія, речитатив, вокальний ансамбль, хори, оркестрові номери (увертюра, антракти), або відрізнитися наскрізним розвитком, що не передбачає поділу на такого роду форми.

Опері розраховані на виконання оперними співаками в супроводі оркестру. У багатьох країнах світу існують спеціально обладнані будівлі для виконання опер – оперні театри.

Оперета (фр. *operette* – маленька опера) – музично-сценічна вистава переважно розважального характеру, що поєднує монологічне й діалогічне мовлення з вокальною та інструментальною музикою, танцювальне мистецтво й естрадні прийоми. Оперети пишуться на комічний сюжет, музичні номери в них коротші, ніж у оперних. У цілому музика оперети носить легкий, розважальний характер, однак наслідує академічні традиції.

Оперетою називають один із видів музичного театру, в якому поєднуються вокальна та інструментальна музика, танець, балет і елементи естрадного мистецтва. Унаслідок такого яскравого поєднання складових утворюється дуже демократичний і досить «легкий» музичний жанр, що і є головною причиною захоплення оперетою мільйонів людей різного віку та різного соціального рівня.

Засновником оперети вважають Жака Оффенбаха, який на сцені театру «Буф-Паризьєн» у Парижі представив глядачам «музикету»

під назвою «Двоє сліпих». Саме ця одноактівка Жака Оффенбаха увійшла в історію масового музичного театру як родоначальниця нового жанру – оперети.

Оркестр (від грец. *ορχηστρα* – оркестр, майданчик для хору в античному театрі, від *ορχηομαι* – танцюю) у сучасному значенні – колектив музикантів, які спільно виконують музичні твори, на чолі з диригентом. Будь-який оркестр складається як мінімум із однієї оркестрової групи, що є стійким об'єднанням інструментів, схожих за побудовою і різних за висотою звучання. При цьому всередині групи (як мінімум однієї, якщо в складі оркестру їх декілька) кожен або майже кожен вид представлено двома або більше інструментами. Слово «оркестр» походить від назви круглого майданчика – орхестри – перед сценою давньогрецького театру, де розміщувався хор, учасник будь-якої трагедії або комедії. Однак ідея ансамблевого музикування існувала вже набагато раніше, наприклад, у Давньому Єгипті.

До початку XVIII століття склався оркестр на основі струнних інструментів: перші й другі скрипки, альти, віолончелі та контрабас. Такий склад струнних давав можливість використовувати повнозвучну чотириголосову гармонію з октавним подвоєнням баса. Керівник оркестру одночасно виконував партію генерал-баса на клавесині (при світському музикуванні) або на органі (у церковній музиці). Пізніше до оркестру приєдналися гобої, флейти і фаготи, причому найчастіше на флейтах і гобоях грали одні й ті ж виконавці, тому ці інструменти не могли звучати одночасно. У другій половині XVIII століття до оркестру приєдналися кларнети, труби та ударні інструменти (барабани або литаври).

Різновиди оркестрів.

- Симфонічний – оркестр, складений із кількох різнорідних груп інструментів – сімейства струнних, духових і ударних.
- Духовий – оркестр, що складається виключно з духових і ударних інструментів. Основу духового оркестру становлять мідні духові інструменти.

- Військовий оркестр – спеціальний штатний військовий підрозділ, призначений для виконання військової музики, тобто музичних творів при стройовому навчанні військ, під час відправлення військових ритуалів, урочистих церемоній, а також для концертної діяльності.

- Оркестр народних інструментів. У різних країнах набули поширення оркестри, до складу яких входили виконавці на народних інструментах, репертуар яких складала як оригінальні твори, так і перекладені – написані для іншого складу інструментів.

- Естрадний оркестр – колектив музикантів, які виконують естрадну та джазову музику. Естрадний оркестр складається зі струнних, духових (у тому числі саксофонів, зазвичай не представлених у духових групах симфонічних оркестрів), клавішних, ударних інструментів.

- Естрадно-симфонічний оркестр має великий інструментальний склад, здатний об'єднати виконавські принципи різних видів музичного мистецтва. Естрадна частина представлена ритм-групою (ударна установка, перкусія, фортепіано, синтезатор, гітара, бас-гітара) і повним біг-бендом (групи труб, тромбонів і саксофонів); симфонічна – великою групою струнних смичкових інструментів, групою дерев'яних духових, литаврами, арфою тощо.

- Джазовий оркестр – одне з найцікавіших і найбільш своєрідних явищ сучасної музики. Він виник пізніше, ніж інші оркестри, але його впливу зазнали всі форми музики – камерна, симфонічна, музика духових оркестрів. Джаз використовує багато інструментів із тих, що входять до складу симфонічного оркестру, але має радикальну якість, яка відрізняє його від усіх інших форм оркестрової музики.

- Шкільний оркестр – оркестр, до складу якого входять учні школи, колектив музикантів, який очолює, як правило, викладач із музичною освітою. Для багатьох виконавців він нерідко є відправною точкою їхньої подальшої музичної кар'єри.

~П~

Пантоміма (грец. *παντό-μιμος* – мімічний актор) – вид сценічного мистецтва, в якому художній образ створюється за допомогою міміки, жестів, пластики тіла тощо.

Витоки пантоміми беруть початок із язичницьких релігійних ритуалів, із мистецтва давньогрецьких мімів. Як вид театру вона з'явилася в Римській імперії в епоху імператора Августа. У середньовіччі пантоміма була заборонена церквою, але продовжувала жити в мистецтві мандрівних мімів, гістріонів, жонглерів, блазнів і менестрелів. Найбільшого розквіту пантоміма набула в XVI–XVIII століттях у імпровізаційній комедії дель арте, театрі бродячих італійських акторів, які вводили у вистави безсловесну інтермедію. Першою пантомімою стала побутова (любовна) мелодрама, арлекінада. У XVIII–XIX століттях арлекінада перетворилася на улюблений жанр французького балаганного театру.

У театрі нового часу пантоміма вперше з'явилась у вигляді театралізованого балету (пантоміма Д.Вівера в театрі «Друрі-Лейн» у Лондоні, 1702 р.). Протягом XVIII ст. існувала в театрах як інтермедія в антрактах трагедій і комедій, ставши предтечею водевілю. У 1750 р. пантоміма стала складовою частиною драматичного балету Ж. Ж. Новера.

Етапним у розвитку пантоміми стала творчість Ж. Г. Б. Дебюро в паризькому театрі «Фонамбюль» (1819 р.), коли він вивів на театральні підмостки П'єро, який став класичним персонажем пантоміми, а Дебюро започаткував ліричну поетичну пантоміму.

Наприкінці XIX ст. пантоміма розвивається в європейських мюзик-холах і театрах мініатюр у формі окремих естрадних номерів. У XX ст. зародилася марсельська школа пантоміми на чолі з Л. Руффом. В Англії в трупі Ф. Карно вперше виступив Ч. Чаплін. У Німеччині пантомімою займався М. Рейнхардт.

Злет жанру пантоміми в другій половині 1950-х пов'язаний з появою безпредметної пантоміми на основі творчої спадщини Дебюро. У 1933 р.

Ж-Л. Барро став використовувати пластику як самодостатню мову. М. Марсо вигадав маску клоуна Біпа. Сучасний мім досконало володіє тілом і знає мову балету, він акробат, жонглер, драматичний артист.

Пантоміма може розіграватися як одним актором, так і колективом акторів із декораціями та сценарієм. Розрізняють такі її різновиди:

- танцювальна – зародилася в культурі первісного суспільства, збереглася в танцях багатьох народів;
- класична – походить із видовищ древньої Греції й Рима, поєднує дію, музику, вірші;
- акробатична – прийшла з театру Сходу, поєднується з акробатичними стрибками, жонглюванням;
- ексцентрична – будується на комічній ситуації з використанням гротескового реквізиту.

Два останніх види пантоміми активно використовуються в цирку, існують також такі види циркових пантомім як батальна, зоопантоміма, пригодницька й водяна феєрія зі сценічними ефектами й масовими сценами.

Постмодернізм (лат. *post* – після, за і франц. *modernisme* – сучасний) – напрям, який прийшов на зміну модернізму; світоглядно-мистецький напрям, що виник та існує в епоху постмодерну.

Відлік його існування зазвичай ведеться від 1960–70-х років, коли він виникає в США та Західній Європі. Передумовами появи постмодернізму стало розчарування в ідеалах модернізму: безповоротності прогресу, вирішення наукою і технікою глобальних проблем людства, цілісності світу, існування загальнолюдських цінностей.

Для постмодернізму характерні такі ознаки:

- розмивання межі між мистецькими жанрами і напрямками;
- усунення відокремленості масової культури від елітарної, автора від глядача (читача);
- проголошення відносності істин та цінностей;

- недовіра до авторитетів;
- деконструкція;
- гра та іронія.

Плакат театральний (нім. *plakat* від фр. *placard* – оголошення, афіша [від *plaquer* – наліпити, приклеювати], або постер (англ. *Poster* – плакат) – різновид прикладної друкованої графіки, набірно-шрифтове чи художньо-ілюстративне листове великоформатне друковане повідомлення, що містить у наочно-компактному вигляді інформацію рекламного, агітаційно-пропагандистського, інструктивно-методичного, навчального та іншого характеру. Лист плаката містить помітне зображення і яскравий заголовок.

~Р~

Радіодрама (*Radion'essa*) – жанровий різновид художнього мовлення або драматичного мистецтва, який полягає в написаному на злобу дня радійному творі, втіленому у звукових «кадрах», що динамічно змінюються та створюють естетично цілісний образ (не плутати з радіоадаптацією літературних текстів). Ознакою радійності є відсутність коментарів, так званих слів автора, та різноманітні шуми (хлюпання води, свист куль, кроки). У 30-х роках найвідомішим українським радіодраматургом був Олег Димінський, серед творів якого найбільш популярними були такі: «Uber alles», «Розгублена людина», «Давайте поговоримо», «Мамед». Вони передавалися зі столиці радянської України міста Харкова і, судячи з прохань слухачів повторити ці передачі в prime time, були досить популярними.

Рампа – невисокий бар'єр на передньому краї театральної сцени, який приховує за собою апаратуру для її фронтального освітлення; рампа – освітлювальний пристрій у театрі та на естраді, що розміщується на авансцені по її краю. Вогні рампи висвітлюють сцену, артистів і декорації спереду і знизу. У сучасному театрі рампа є лише частиною освітлювальної системи.

У театральному дискурсі вживається такий сталий вираз, як «Вогні рампи».

Реалізм – стиль і напрям у літературі та мистецтві, який ставив за мету правдиве відтворення дійсності в її типових рисах. Панування реалізму прийшло на зміну добі романтизму й передувало символізму. Термін «реалізм» уперше вжив французький літературний критик Жуль Шанфлері в 50-х роках ХІХ століття для позначення мистецтва, що протистоїть романтизму та академізму.

Режисер (франц. *régisseur* – завідувач, від лат. *ego* – керую) – творчий працівник видовищних видів мистецтва (театру, кінематографа, телебачення, цирку, естради); фахівець, який створює спектакль, постановник п'єси або сценарію.

Призначення режисури – створення на основі п'єси, музично-драматичного твору або сценарію театрального спектаклю, естрадної або циркової вистави, фільму.

Реквізит (лат. *requisitum* – потрібне, необхідне) – сукупність предметів, необхідних для театральної вистави, під час кіно- або фотозйомки, малювання, ліплення з натури; це предмет, який використовують актори на сцені під час вистави. Реквізитом часто називають як справжні, так і бутафорські предмети. Реквізит – це стаффаж, допоміжна деталь, яка відіграє другорядну роль і використовується для того, щоб створити необхідний фон, атмосферу. До реквізиту можна віднести різноманітні аксесуари (зонт, тростину тощо), що доповнюють сценічний костюм актора, дрібні предмети побуту.

Ремарка – це авторська примітка в тексті п'єси, що містить стисло характеристику обставин дії, зовнішності та поведінки дійових осіб, зауваження режисера або сценариста на робочому примірнику п'єси для акторів і помічників режисера.

Репертуар – це перелік творів, що виконуються в театрі або з якими виступає окремий виконавець чи творчий колектив; а також

сукупність музичних і драматичних творів, які виконуються в театрі за певний час. Репертуар відображає певні ідейні й художні позиції театру.

Репетиція (лат. *repetitio*) – вивчення й повторення текстів, партитури, розміщення акторів під час майбутньої вистави чи концерту на сцені. Це узгодження всіх компонентів майбутнього видовища, випробовування сценічних ефектів, відсікання зайвого та невдалого тощо.

Перші репетиції відбуваються зазвичай без глядачів. Репетиціям передують вибір акторів та музикантів, підготовка літературних і музичних матеріалів (віршів, лібретто, музичних партитур), концертних костюмів, сценічних декорацій тощо.

Види репетицій.

- Переглядова – перегляд і прослуховування всіх виконавців. Завдання цих репетицій – визначення репертуару, із яким виконавці або колективи виступатимуть; режисер може відібрати або запропонувати певний репертуар.

- Індивідуальна – це відпрацювання з актором окремих мізансцен. Така Р. допомагає виконавцю відпрацювати ретельно і старанно певні місця ролі.

- Коректурна (корекційна) – пов'язана зі шліфуванням ролі, номера. Вона може бути індивідуальною, груповою, колективною, а також як технічною, так і смисловою. До коректурної репетиції можна віднести й таку, коли колективи «проганяють» свої номери на нових для них майданчиках, перевіряють, як звучить фонограма на новій апаратурі тощо.

- Монтажна, завдання якої – вибудувати загальну композицію, перевірити «з'єднання» епізодів (т. зв. «містки» і «буфери»), внести зміни, знайти додаткові можливості для забезпечення необхідного темпоритму, відрепетирувати слабкі місця, домагаючись точності та синхронності виконання.

- Монтувальна – передбачає відпрацювання взаємодії сценічного оформлення, художніх і технічних засобів театрального видовища.

- Зведена – на ній режисер вперше збирає всі номери та епізоди вистави поспіль, вводячи в них музику, світло, кіно тощо. Саме під час зведеної репетиції перевіряються всі зв'язки між номерами та епізодами, правильність їх чередування, розвиток наскрізної дії, усі компоненти вистави.

- Прогонна – передбачає виконання й відпрацювання вистави в її часовій послідовності, шліфування деталей. Нею завершується робота режисера над виставою. Стають зрозумілими, видимими всі позитивні моменти й недоліки, а саме: прибираються непотрібні паузи, сповільнення сценічної дії, ритмічні «дірки».

- Генеральна – це спектакль, що проходить без глядачів або за обмеженої їхньої кількості. Генеральна репетиція – це також прогін, але з особливою метою й на особливому етапі. Найчастіше вона є водночас і задачею режисером і постановчою групою вистави замовнику, тому на репетиції все відбувається як на виставі.

Рок-опера (англ. *rock opera*) – музично-драматичний жанр, основою якого є рок-музика, а коріння пов'язане з мюзиклом. Подібно до класичної опери, для рок-опери характерні різні вставні номери: арія, монолог, хор, розмовні діалоги, танцювальні епізоди зі специфічною пластикою, найрізноманітніші прийоми звукового оформлення та світлові ефекти. Музична мова рок-опери пов'язана з використанням рок-ансамблю, а також класичного оркестрового складу або їх поєднання. Манера виконання наслідує різні види рок-музики, використовує елементи музичної мови інших різновидів музичної культури – від фольклору і бароко до джазу і авангарду.

Поява жанру рок-опери пов'язана з інтенсивним розвитком рок-музики. Автором першої рок-опери і засновником цього жанру вважається гітарист Піт Таунсенд, лідер гурту The Who, який у 1969 році випустив альбом «Томмі», позначений як «рок-опера». Найвідомішим у світі прикладом рок-опери є «Ісус Христос – суперзірка» Е. Ллойда Веббера. Зі сцен українських театрів звучать рок-опери «Джордано» Л. Квінт, «Біла ворона» Г. Татарченка,

«Юнона і Авось» О. Рибникова, «Енеїда» С. Бедусенка, «Орфей і Еврідіка» О. Журбіна.

Роль – частина тексту п'єси, що належить одному персонажу; у результаті взаємодії актора, режисера і тексту ролі, що належить автору, на сцені народжується художній образ.

Роль може означати:

- роль (у мистецтві) – образ, втілюваний актором у виставі театру або в кінофільмі;
- соціальна роль – форма соціальної поведінки людини, категорія соціальної психології та соціології;
- Гендерна роль – один із видів соціальних ролей, що характеризує поведінку чоловіків і жінок.

~С~

Система Станіславського – теорія сценічного мистецтва, методу акторської техніки; теорія підготовки майбутнього актора до професійної діяльності. Була розроблена російським режисером, актором, педагогом і театральним діячем Костянтином Сергійовичем Станіславським у період з 1900 по 1910 роки. У «системі» вперше вирішується проблема свідомого осягнення творчого процесу створення ролі, визначаються шляхи перевтілення актора в образ. Метою є прагнення досягнути повної психологічної достовірності акторської гри і створюваного сценічного образу.

Сцена (грец. *Σκηνή* – букв. намет, шатро) – основна частина театральної будівлі, місце, де відбуваються репетиції та вистави. Зазвичай розташовується перед залом для глядачів на підвищенні. Є театри, де зали трансформуються і глядачі розташовуються навколо сцени, на одному рівні.

У сучасному театрі зазвичай використовується сцена закритого типу, яку називають сценою-коробкою. Головною її ознакою є наявність замкнутого простору, відокремленого від глядацької зали відсутньою «четвертою стіною» – дзеркалом сцени. Архітектурна арка, через яку глядачі спостерігають за розвитком сценічних подій,

носить назву порталу сцени (від лат. *porta* – ворота, вхід). Сценічний майданчик складається з трьох частин: авансцени, власне сцени та ар'єрсцени – відповідно, передньої, основної та задньої частин сцени. Ар'єрсцена є, як правило, продовженням сценічної коробки і служить для зберігання декорацій та їх швидкої зміни за допомогою накатних майданчиків – фурок і створення різноманітних світлових та інших ефектів.

Сценічний простір поділяється на ігровий, що знаходиться в межах видимості глядача, та боковий закулісний простір. Обабіч сцени є прибудови – так звані «кишені», що використовуються для зберігання декорацій і також обладнані накатними майданчиками.

Горизонтальна або з нахилом у бік глядацької зали підлога сцени, на якій відбуваються вистави, називається планшетом сцени й поділяється на такі частини: авансцену, перший план, другий план, третій план, ар'єрсцену. Освітлення сцени буває внутрішнім і виносним. Червона лінія – лінія завіси. Сучасна сцена може мати поворотне коло та інші технічні засоби для прискорення процесу зміни декорацій упродовж вистави.

~Т~

Театральна завіса – різновид драперії, яку використовують у театрах європейського зразка для відокремлення сцени від театральної зали з глядачами.

Історики свідчать, що театральна завіса виникла в театрі Стародавнього Риму. До її впровадження кожен виставу закінчували словами «Acta est fabula». Там вона вперше почала відокремлювати театральну залу від сцени. Завісу перед початком вистави опускали в щілину в підлозі, а не піднімали угору. До Римської імперії театр прийшов з Греції, тому Римляни і називали цю завісу «грецькою».

Відомо, що в Давньому Римі було два види театральних завіс – *aulaeum* і *siparium*[en]. *Siparium*, на відміну від *aulaeum*, була завісою невеликих розмірів, що кріпилася вгорі й підносилася чи розсувалася. Нею заступали «передню сцену» (*frons scaene*). Цей вид завіси вже був відомий в елліністичному театрі й слугував для заступання

зайвих декорацій. Натомість *aulaeum* була великою завісою, якою заступали всю сцену. *Aulaeum* вважається римським винаходом. Завіса була поширена в римських театрах у другій половині I століття до н. е., а запроваджено її мабуть не раніше 133 року до н. е.

До створення театральних завіс залучали видатних художників, серед яких П. Гонзага, М. Врубель, А. Роллер, П. Пікассо. Довгий термін існування театральних завіс увібрав і стилістику епох. Є завіси доби бароко, ампіру, модерну, новітніх течій XX століття. У XX столітті було відкрито низку театральних музеїв, і деякі завіси стали їх експонатами. Багато з них виконані за ескізами видатних художників. Музей декоративно-прикладного мистецтва Вікторії та Альберта в Лондоні зберігає театральну завісу самого Пікассо до балету «Блакитний експрес» антрепризи Сергія Дягілєва. Її розмір – 134 квадратних метри, а виконав завісу Олександр Шервашидзе. Британський театральний музей, де зберігається завіса, є частиною музею королеви Вікторії та принца Альберта. На завісі зображені дві масивні фігури, виконані в стилі кубізм досить яскравими фарбами без будь-якого орнаменту. Точність виконання здивувала Пікассо, і він залишив на завісі свою посвяту Дягілєву.

Театр імпровізації – вид театру, вистави якого створюються методом імпровізації.

Театри імпровізації були відомі в народному середовищі вже у V ст. до н. е. На відміну від драматичних вистав, які створювалися за сценарієм і відбувалися в спеціально призначених для цього приміщеннях, вуличні дійства розігрувалися акторами без попередньої підготовки й мали тільки загальну, як правило комічну, злободенну спрямованість. Одним із прикладів такого театру може служити мім, який лише понад сто років тому отримав літературне втілення.

Театр імпровізації середньовіччя – комедія масок – успадкував традиції античного театру мім. Цей жанр було відроджено в епоху модернізму: до театру імпровізації зверталися Всеволод Мейєрхольд і Євген Вахтангов, мистецтво імпровізації розвивали Жак Копо і Жан-Луї Барро.

Театри імпровізації.

1. Мім – V століття до н. е., Греція.

2. Ателлана – II століття до н. е., Кампанья.

3. Комедія дель арте – XVI–XVIII століття, Італія.

4. «DieGorillas» – команда з Берліна, одна з найбільших професійних Імпро-команд Німеччини з власним театром «Ратибор» у районі Кройцберг, яка виступає в розважальному комедійному жанрі. Група «Горили», що професійно займається театральною імпровізацією під керівництвом американця Ренді Діксона і канадійки Кейт Джонстоун, виникла в Берліні в 1997 році. У той час, як від 4 до 6 «горил» грають у рідному місті, інші (усього їх 12) гастролюють і вже виступали на фестивалях у Португалії, Швейцарії та США.

5. «IneditTheatre» – театр зі Страсбурга. Спадкоємці французької школи пантоміми, які виступають у жанрі пластичної імпровізації, зрозумілої глядачам усіх країн.

6. «AlsWir» (Гейдельберг).

7. «Quicksilver» – команда з маленького бельгійського містечка Бурхт недалеко від Антверпена. Переможці Всесвітнього Чемпіонату з Театру Спорту в Берліні (2006 р.). Віртуози коротких і довгих сцен розвивають комедійні історії, часто виступають у форматі лялькового театру.

Заняття в імпротеатрі служать становленню та розвитку багатьох аспектів особистості, а саме: знайомству з літературними творами й персонажами; розумінню психології характерів і вчинків героїв; розвитку мовних навичок, риторичним навичкам, мистецтву перетворення, імпровізації; подоланню страху публічних виступів, звільненню від психофізичних затисків; творчій самореалізації, розвитку образного мислення; напрацюванню навичок роботи в колективі; розвитку вміння утримувати й розподіляти сценічну увагу.

Театральне мистецтво (англ. *Performing arts*) – вид мистецтва, специфікою якого є художнє відображення життя, де основним інструментом виступають психофізичні якості актора, професійні вміння та навички, а матеріалом – сценічна дія. *Teatr* – вид

мистецтва, який сприяє пізнанню світу глядачем через драматичну дію, що реалізовується творчим колективом.

Провідним компонентом театру є драматургія. Завдяки поєднанню драматургії, архітектури, живопису, скульптури, музики, хореографії, майстерності актора народжується об'єкт театрального мистецтва – вистава.

Синтетичність театрального мистецтва визначає його колективний характер: у виставі об'єднуються творчі зусилля драматурга, режисера, художника, композитора, хореографа, актора.

Основними театральними жанрами є драма, трагедія, комедія, мюзикл тощо.

Театральне мистецтво сягає своїм корінням глибокої давнини. Елементи театру існували в ритуальних діях, первісних обрядах, тотемних танцях, у копіюванні поведінки тварин тощо.

Завдяки професійній діяльності актора відбувається поєднання творчого задуму драматурга, режисера, композитора, хореографа, художника. Актор не просто доводить спільний творчий задум до глядача, а змушує його повірити в реальність художнього вимислу. Актор створює художній образ завдяки володінню вербальними й невербальними засобами акторської майстерності: голосом, чіткою дикцією, виразною мімікою, інтонаційним багатством голосового самовираження, пластикою, руховими навичками, фантазією, вмінням імпровізувати тощо. Це дає акторові можливість встановити емоційний контакт із глядачем, викликати в нього співчуття до переживань сценічних героїв, живий безпосередній інтерес до життєвих колізій, що відбуваються з ними.

Одним із принципів театру є визнання глядача його творчим компонентом. Оскільки глядач є свідком появи твору театрального мистецтва і своїми емоційними реакціями може впливати на темпоритмічний хід вистави, його можна назвати співтворцем, співавтором. Естетичний та емоційний вплив театрального мистецтва викликає почуття емпатії – співпереживання в глядача, приводить його до катарсису – духовного очищення, у чому й полягає основне надзавдання мистецтва.

Театральний діалог (грец. *Διάλογος* – розмова) – розмова між двома чи кількома персонажами, театральна форма усного обміну висловлюваннями, репліками.

Діалогічне спілкування, основою якого є конфлікт, здатне легко генерувати емоції та передавати їх глядачам. Варіації діалогів у виставі нескінченні, актори можуть дивитись одне на одного, у різні сторони, в одному напрямку, в очі одне одному, повз співрозмовника. І це завжди буде цікаво, бо внутрішній конфлікт здатний створити інтригу, зробити театральне дійство захоплюючим.

Театр ляльок – це видовище, в якому задіяні різні за технікою виконання ляльки, їх озвучують та приводять у рух актори, які знаходяться за ширмою – обов'язковим атрибутом театру ляльок. Інколи відповідно до творчого задуму актори театру ляльок працюють у «живому плані», без ляльки або з нею (виходять з-поза ширми), і глядачі можуть спостерігати, як відбувається процес керування ляльками.

Техніка мовлення – це сукупність прийомів фонаційного дихання, мовленнєвого голосу й дикції, доведених до автоматизованих навичок, що дає змогу особистості успішно взаємодіяти з іншими людьми. Під технікою мовлення треба розуміти вміння оратора володіти голосом, інтонувати виступ та управляти аудиторією.

Трагікомедія – вид драматургії, що поєднує ознаки як трагедії, так і комедії. Трагікомедія характеризується насамперед тим, що одночасно висвітлює трагічні й комічні явища, взаємно підсилюючи їх, а співчуття автора до одного персонажа суперечить співчуттю до іншого.

~Ф~

Фарс – комічний жанр легкого змісту, якому притаманні неправдоподібність, абсурдність запропонованих обставин, перебільшення, непорозуміння, грубуватий гумор, що потребує яскравої стилістики сценічного втілення п'єс.

У середньовіччі фарсом також називався вид народного театру та літератури, поширений у XIV–XVI століттях у західноєвропейських країнах. Сформувавшись як частина містеріального дійства, фарс у XV ст. набуває незалежності, а пізніше стає панівним жанром у театрі та літературі. Прийоми фарсової буфонати використовуються в цирковій клоунаді.

Основною стихією фарсу була не свідомо політична сатира, але невимушене й безтурботне зображення міського побуту з усіма його скандальними подіями, непристойністю, грубістю та веселощами. Найчастіше темою французького фарсу були непорозуміння у взаємовідносинах між подружжям.

У сучасній мові слово «фарс» інколи вживається в значенні профанації, імітації будь-якого процесу.

~Ч~

Читець – артист, спеціальністю якого є публічне виконання літературних творів; той, хто читає комусь уголос; той, хто бере участь у художньому читанні, фахівець із художнього читання; той, хто бере участь у художньому декламуванні.

Чорний гумор – гумор із домішкою цинізму, комічний ефект якого полягає в глузуванні над смертю, насильством, хворобами, фізичними вадами, каліцтвом або іншими «похмурими», макабричними темами. Чорний гумор є невід’ємною складовою абсурдистики в літературі та театрі.

РОЗДІЛ 2. ВІДОМІ ДІЯЧІ СВІТОВОГУ ТА ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРУ

~А~

Адлер Стелла (1901–1992 рр.) – представниця відомої акторської династії, одна з перших випускниць Американської Театральної Лабораторії під керівництвом актриси МХТ Марії Успенської – учениці К. С. Станіславського. Проходила практику в К. С. Станіславського в 1934 р. в Парижі. Виклад теорії К. С. Станіславського акторам трупи Group Theatre, де працювала Стелла Адлер, став початком роботи її лабораторії. У 1949 р. Стела Адлер започатковує власну школу Stella Adler of Acting у Нью-Йорку. Важливе значення у виховній роботі з майбутніми акторами С. Адлер надавала розвитку уяви; для неї актор – це особистість, яка постійно самовдосконалюється, вивчає природу, мистецтво, історію.

Арто Антонен (1896–1948 рр.) – французький письменник поет, драматург, актор театру та кіно, художник, кіносценарист, режисер, теоретик театру; основоположник «театру жорстокості»; першочерговим завданням театру вважав допомогу людині побороти страх перед реаліями життя шляхом демонстрації зі сцени жорстокості. Такий підхід А. Арто до розуміння театрального мистецтва дав поштовх для розвитку психоаналізу, де зцілення пацієнта досягається методом усвідомлення проблем і наступного звільнення від них за допомогою шокової терапії.

Аристотель (384–322 рр. до н. е.) – давньогрецький філософ-енциклопедист, автор трактату «Поетика», в якому йдеться про естетичне значення мистецтва взагалі, про специфіку окремих його видів; театральне мистецтво вважав формою пізнання життя, а трагедію головним жанром серйозної поезії.

Аристофан (біля 445–384 рр. до н. е.) – давньогрецький комедіограф, автор близько 40 комедій, із яких до нашого часу дійшло 11: «*Мир*», «*Оси*», «*Ахарняни*», «*Вершники*», «*Хмари*», «*Жаби*», «*Лісістрата*» тощо. Перша постановка його трагедії відбулася в 427 р.

в Афінах і відразу була удостоєна другої нагороди; його творчість сприяла викоріненню особистісних людських вад та формуванню в суспільстві критичного ставлення до представників владних структур.

~Б~

Брехт Бертольд (1898 – 1956 рр.) – німецький драматург, режисер, теоретик драми; автор п'єс *«Кар'єра Артуро Уї»*, *«Життя Галілея»*, *«Свята Іоанна скотобоєнь»*, *«Матінка Кураж та її діти»*, *«Кавказьке крейдяне коло»* та ін.; автор теорії «епічного театру», принцип якої полягав у *«відчуженні»* – прийомі, що давав можливість актору виказати художнє та громадянське ставлення до своєї ролі. Глядач, спостерігаючи за розвитком сценічних подій, співчував актору, який створював роль, а не персонажу, тобто відбувалося не злиття актора з персонажем, а *«відчуження»* від нього. Б. Брехт бачив у театрі не форму відображення дійсності, а засіб її перетворення, оскільки недосконалий соціальний устрій потребував змін, а театр у цьому процесі мав займати першорядне місце.

Брук Пітер (1925 р.) – англійський режисер, теоретик театру, засновник Міжнародного центру театральних досліджень у Парижі, створеного під егідою ЮНЕСКО та Міжнародного інституту театру. Гастролюючи по країнах Африки та Азії з інтернаціональною трупкою, П. Брук прийшов до висновку, що театр є тим місцем, куди люди мають приходити не відпочивати від життєвих проблем, а навпаки, занурюватися в них, прагнути їх вирішити. Завданням сучасного театру для П. Брука є розкриття сутності людської особистості, яка протистоїть зовнішньому тиску обставин, для якої є важливим усвідомлення реальної небезпеки, що їй загрожує; таке розуміння мистецтва театру ставить його у ряд визначних театральних діячів сучасності; з 1974 р. П. Брук живе і працює в Парижі.

~В~

Вахтангов Євген Багратіонович (1883–1922 рр.) – режисер, актор, педагог, керівник 3-ї студії МХТу з 1913 р. Є. Вахтангов

сформулював принципи власної школи як принципи гри, що дає актору свободу сценічного існування, пробуджує природний артистизм, почуття гумору та іронічне ставлення до самого себе; педагогічні розробки Є. Вахтангова взято за основу програми підготовки майбутнього актора в Московському театральному училищі імені Б. Щукіна. Для творчого методу Є. Вахтангова було характерним імпровізаційне існування актора в межах ролі, що давало можливість виражати внутрішній зміст художнього образу через яскраву, часто гротескову художньо довершену форму.

~Г~

Гротовський Єжи Маріан (1933–1999 рр.) – видатний діяч польського та світового театру, режисер, педагог, експериментатор і теоретик театру; автор вистав «Кардіан» за Ю. Словацьким, «Фауст» за Марло, «Стійкий принц» за Кальдероном тощо. Сформулював принципи системи «Бідний театр», де проголошував відмову від сценографії, театральних ефектів, але пропонував зосередити всю увагу на акторові. Заснований ним «Театр-лабораторія-13» отримав високу оцінку критиків як досягнення світового мистецтва. На думку Є. Гротовського, професійне виховання актора полягає в спрямуванні всіх методів тренінгу на зняття внутрішніх бар'єрів, що заважають звільненню акторської природи. Основними завданнями його досліджень були такі: 1) пошук і перевірка різних форм експресії людини (актора) в дії та спілкуванні; 2) пошук і практичне випробування умов, у яких людина (актор) діяла б щиро й відверто; 3) пошук і прикладна перевірка форм взаємодії, що підтверджують зміст і цінність життя через живі міжособистісні зв'язки. Метою досліджень Є. Гротовського було вивчення впливу міжособистісної взаємодії на творчий результат, пошук умов, перебуваючи в яких актор і глядач почувалися б природно й невимушено.

~Ж~

Жак-Далькроз Еміль (1865–1950 рр.) – швейцарський композитор і педагог; організатор Інституту ритму. До навчального

плану занять Жака-Далькроза входили такі дисципліни, як ритмічна гімнастика, імпровізація, дихання, гімнастика, танець, пластика тощо. У межах опанування «сольфеджіо для тіла» (так Жак-Далькроз називав тренінг), майстер приділяв увагу розвитку внутрішнього слуху, пам'яті, вправам на концентрацію уваги, координацію рухів, автономного функціонування окремих частин тіла. Його педагогічна діяльність була спрямована на «виховання тіла» майбутнього митця як інструмента, здатного реагувати на найменші зміни в ритмічному малюнку партитури ролі, оскільки тіло, на його переконання, – це інструмент для вираження душі.

~Д~

Дельсарт Франсуа (1811–1871 рр.) – французький співак, педагог, якому належить відкриття нових способів використання дихання, дикції та артикуляції в професійній діяльності актора, які сьогодні є загальноприйнятими, а саме: ідея використання «діафрагмального» дихання під час співу та проголошення звуків на сцені; усвідомлення учнями необхідності чіткого проголошення звуків та розуміння процесу їх формування й знаходження для кожного з них свого місця в ротовій порожнині; усвідомлення важливості ролі жесту як виразника почуттів, оскільки жест здатний висловити більш широкий спектр почуттів, ніж слово. Ф. Дельсарту належить вислів «Слово – останній зовнішній продукт почуття, усякі інші рухи йдуть попереду, слово останнє й раптом воно ковтається. То краще вже його не випускати, ніж, випустивши, брати назад».

Дідро Дені (1713–1784 рр.) – французький філософ епохи Просвітництва, драматург, один із засновників «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (1751 р.), автор трактату «Парадокс про актора», в якому, визначаючи відмінності між мистецтвом переживання та мистецтвом удавання, пропагував ідею усвідомленого підходу актора до створення ролі, активної його участі в реалізації авторського задуму, необхідності освіти для актора та постійного вдосконалення виконавської майстерності. Виказуючи

свої погляди на акторське мистецтво, Д. Дідро наголошував, що талант актора полягає в умінні майстерно обманювати глядача, імітуючи почуття, які, на його думку, потрібно переживати на репетиціях, а під час вистави їх слід лише відтворювати й бути холоднокровним і розсудливим.

~Е~

Еврипід (480–406 р. до н.е.) – давньогрецький драматург, завдяки батькам отримав хорошу освіту. Написав приблизно 92 драми. До нас у повному обсязі дійшли 18 найбільш відомих із них, а саме: *«Медія»*, *«Іфігенія в Авліді»*. У своїх творах Еврипід розкривав внутрішні переживання героїв, що сприяло пробудженню самосвідомості глядачів, змушувало їх співчувати персонажам та аналізувати власний життєвий досвід.

Езоп (II ст. до н. е.) – давньоримський актор-трагик часів пізньої Республіки. Його виконавській манері був притаманний вдумливий і серйозний підхід до вибору масок і сценічних костюмів, вживання в роль, віра в запропновані обставини. Перед виставою Езоп старанно продумував жестикуляцію, пластику, узгоджуючи їх із характером персонажа.

Есхіл (V ст. до н.е.) – давньогрецький драматург; автор 80 творів, із яких до наших днів у повному обсязі дійшло 7 трагедій. Найвідоміші з них – *«Прометей прикутий»*, трилогія *«Орестея»*, *«Перси»*, де оспівувалася перемога Афін над Персією в битві біля Саламіна, була поставлена в 472 р. до н. е. Есхіл розглядав театральне дійство як своєрідну трибуну для формування патріотичних суспільних настроїв серед громадян грецьких полісів; помер у 456 р. до н. е, похований на Сицилії.

~З~

Заньковецька (Адасовська) Марія Костянтинівна (1854–1934 рр.) – українська актриса, одна з корифеїв українського професійного театру, працювала в трупах М. Кропивницького,

М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого. Мала в репертуарі більше 30 ролей, а саме: Наталка з вистави «Наталка-Полтавка» за п'єсою І. Котляревського, Олена з вистави «Глитай або ж павук» за п'єсою М. Кропивницького, Катря з вистави «Не судилось» за п'єсою М. Старицького та інші; народна артистка України.

~К~

Карпенко-Карий (Тобілевич) Іван Карпович (1845–1907 рр.) – український драматург, один із корифеїв українського театру; автор 18 п'єс. Найвідоміші з них – «Безталанна», «Бондарівна», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Сава Чалий», «Суєта», «Житейське море», «Хазяїн».

Квінт Росцій Гал (III–II ст. до н. е.) – давньоримський комічний актор і педагог часів пізньої Республіки, який надавав своїм персонажам портретної схожості з суспільними діячами, критикуючи їх діяльність. Виконавську майстерність Росція високо цінував римський оратор і політичний діяч Цицерон. Квінт Росцій Гал був організатором приватної театральної школи в Римі, йому належить визначення деяких теоретичних положень професійної підготовки майбутніх акторів.

Києво-Могилянська Академія – навчальний заклад, завдяки якому театральне мистецтво України отримало відчутний стимул до розвитку. Її витоки сягають Київської братської школи 1615 р., заснованої за підтримки Війська Запорозького. У 1632 р. шляхом об'єднання Київської братської школи з Лаврською школою було утворено Києво-Братську колегію на чолі з П. Могилою, яка пізніше стала називатися Києво-Могилянською на честь свого засновника. Високий рівень освіти, що проводилася латиною, сприяв притоку студентів з європейських країн. До навчальної програми входила шкільна драма, викладання якої мало на меті розвинути в учнів ораторські здібності та сприяти опануванню латини.

Корнель П'єр (1606 –1684 рр.) – основоположник трагедійного жанру періоду Класицизму; автор п'єс «Сід», «Горацій», «Цінна», «Смерть Помпея», «Поліевкт» та ін. Відновивши традиції класичної драми, відповідно до принципів Аристотеля, він зміг не лише уникнути характерної для неї умовності й ходульності, а навпаки, надати своїм ідеальним героям можливості переживати потрясіння і відчувати людські пристрасті. Внутрішній конфлікт героїв у класичних трагедіях П. Корнеля полягає в протиставленні особистих бажань і громадянського обов'язку, задля вирішення якого вони приносять у жертву власні переживання, викликаючи захват глядачів та бажання їх наслідувати.

Крег Едвард Гордон (1872–1988 рр.) – англійський режисер, художник, автор книги «Мистецтво театру», відомий постановками драматичних та оперних вистав у театрах Англії, Німеччині, Росії. Прагнучи повернути в театр архітектуру та об'єм, здійснив реформу сценічного простору, для чого використав пересувні ширми, що дозволило швидко здійснювати зміну декорацій. Уперше використав як сценічне оформлення не писані декорації, а сірі сукна; приніс нову естетику у виконавське мистецтво, мріяв про ідеального актора – надмаріонетку для умовного, поетичного, символічного театру, який буде оперувати не безпосередніми почуттями, а їхніми символами. Г. Крегу належала ідея вибудовувати сюжет відповідно до режисерського задуму без урахування логіки розвитку подій, запропонованої драматургом.

Кропивницький Марко Лукич (1840–1910 рр.) – видатний український драматург, режисер, актор, один із основоположників українського професійного театру («Товариство українських артистів під орудою М. Кропивницького» 27.10.1882 р., м Єлисаветград, більше відомого як Театр корифеїв); автор п'єс «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «Пошились у дурні», «Доки сонце зійде, роса, очі виїсть», «Глитай, або ж павук», «По ревізії», «Дві сім'ї», «Олеся», «Титарівна» та ін. Акторські, літературні, музичні та організаційні здібності поєднувались у М. Кропивницького з режисерським

талантом. Завдяки йому були закладені основи музично-драматичного жанру на українській театральній сцені.

Курбас Олександр Степанович (1887–1937 рр.) – український режисер, актор, педагог, теоретик театру; у 1916 р. організатор театральної студії «Молодий театр», у 1920 р. заснував «Кийдрамте» – мистецьке об'єднання «Березіль», що складалося з дев'яти творчих лабораторій, де навчалася більше 250 учнів, а також театр «Березіль» у Харкові. Вважав стимулювання до творчості молодих українських драматургів найбільш продуктивним шляхом розвитку українського театального мистецтва. Тісно співпрацював із українським драматургом М. Кулішем (п'єси «Маклена граса», «Мина Мазайло», «Так загинув Гуска», «97»), був постановником п'єс європейських класиків на українській сцені. О. Курбас вважав театр колективною моделлю культури в суспільстві, здатною розвинути інтелектуальні та творчі можливості особистості; був звинувачений у націоналізмі, відсторонений від керівництва театром, заарештований, висланий до Соловецького табору та розстріляний.

Крістофер Марло (1564–1593 рр.) – англійський актор, драматург, родоначальник англійської ренесансної драми, автор творів філософського та атеїстичного змісту «Тамерлан Великий», «Трагічна історія доктора Фауста», «Едуард II». Загинув від рук найманого вбивці.

~М~

Мейєрхольд Всеволод Емілійович (1874–1940 рр.) – режисер, педагог, теоретик театру. Відгукнувшись на революційні події 1917 р., започаткував політичний театр, поставив у тодішньому Петрограді (нині Санкт-Петербург) «Містерію-буфф» В. Маяковського, очолив рух «Театральний жовтень» у Москві 1920 р. Тоді ж організував революційний театр і театр імені Мейєрхольда. Прагнучи до політичної активізації театального мистецтва, режисер створив 20 революційних вистав. Використовуючи прийоми народного балагану, вуличного театру,

італійської комедії масок, В. Мейєрхольд започаткував видовищний, публіцистично гострий, «умовний театр», до репертуару якого ввійшли вистави «Клоп», «Баня» за п'єсами В. Маяковського, «Мандат» за п'єсою М. Ердмана, «Ревізор» за М. Гоголем тощо. Поєднував зовнішню виразність античної трагедії зі складними сценічними конструкціями, перетворюючи театральну виставу на колективне дійство, що нівелювало грань між театром і дійсністю, єднало актора з глядачем, віднині не пасивним спостерігачем театального видовища, але активним його учасником. Із 1918 р. був завідувачем Курсів майстерності сценічних постановок, де викладав режисуру і сценознавство; автор системи вправ для розвитку виконавської техніки актора – «біомеханіки». До 1938 р. керівник державного театру імені Всеволода Мейєрхольда; у 1940 р. розстріляний, реабілітований у 1955 р.

Менандр (342 р. до н. е.) – давньогрецький драматург еліністичного періоду, народився в Афінах; написав більше 100 творів. Повністю до нас дійшла комедія «Буркотун», частково зберігся текст п'єси «Третейський суд». Менандр вважав метою своєї творчості порушення соціальних питань, критику негативних сторін життя, сприяння налагодженню гармонійних міжособистісних відносин між членами соціуму.

Мольєр Жан-Батіст (1622–1673 рр.) – французький актор, драматург, найяскравіший представник комедійного напрямку в театрі епохи Класицизму. Вважав, що завданням комедії є висміювання вад людського характеру, оскільки був переконаний, що людина може стерпіти навіть звинувачення в злочині, але не може перенести глузування. Автор п'єс «Кумедні манірницьі», «Лікар мимоволі», «Тартюф», «Міщанин-шляхтич», «Скупий», «Хворий та й годі», «Скапен-штукар». Завдяки творчості Мольєра на театральних сценах міст Західної Європи XVII–XVIII ст. стало можливим висміювання негативних суспільних явищ, висвітлення питань виховання, сімейних відносин, проблем спілкування між представниками різних суспільних груп.

~Р~

Расін Жан (1639–1699 рр.) – французький драматург епохи Класицизму, автор п'єс «Федра», «Андромаха», «Британік», «Береніка», «Іфігенія», теми яких запозичав із міфології та, наслідуючи класичні традиції, дотримувався необхідних канонів – єдності місця, часу, об'єму в п'ять дій. Зусиллями драматурга Ж. Расіна та акторів театру «Бургундський готель» у другій половині XVII ст. була організована школа професійної підготовки акторів-трагіків, яку відрізняла характерна наспівна манера декламації авторського тексту, виразна, чітка дикція та жестикуляція. Головною умовою створення сценічного образу став усвідомлений підхід до роботи над роллю, до розуміння авторського тексту, до високої загальної культури та виконавської майстерності актора. Школа Ж. Расіна позитивно вплинула на розвиток європейського театрального мистецтва.

Рейнгардт Макс (1873–1943 рр.) – німецький режисер, актор, експериментатор, реформатор німецької сцени, організатор Вищої школи акторської та режисерської майстерності у Відні, організатор Великого драматичного театру в Берліні в 1919 р., організатор першого музичного і театрального фестивалю Європи в Зальцбургу в 1921 р., директором якого був до 1938 р.; постановник п'єс Гауптмана, Гете, М. Гоголя, Г. Ібсена, Евріпіда, Есхіла, Й. Лесінга, М. Метерлінка, Ж.-Б.Мольєра, Л. Толстого, О. Уайльда, Ф.Шілера, 22 п'єс В. Шекспіра, А. Чехова та ін. М. Рейнгардт експериментував зі сценічним простором. У виставі «Сумуруна» за мотивами казки «Тисяча і одна ніч» уперше в історії західноєвропейського театру використав прийом японського театру кабукі – «дорогу квітів» – вузький поміст, що проходив через весь зал. Проводив експерименти зі сценічним простором, де світло, музика, декорація, атмосфера вистави та технічне оснащення сцени разом із творчими можливостями актора були важливими засобами реалізації режисерського задуму. Власне розуміння ролі театрального мистецтва в суспільстві оприлюднив у програмній промові 1901 р.: «Я мрію про театр, що повертає людині радість, що піднімає її над

сірою буденністю до ясного, чистого повітря краси. Це не означає, що я хочу відмовитися від великих досягнень натуралістичної акторської школи, від пошуків істинної правди і оригінальності! Я хочу досягнути такого ж ступеня реалістичності в передачі духовного життя, його глибокого, тонкого аналізу, показати життя з іншого боку, причому такого ж істинного, сильного, наповненого фарбами і повітрям...». У 1938 р. М. Рейнгардт емігрував до США.

~С~

Садовський (Тобілевич) Микола Карпович (1856–1933 рр.) – визначний український актор, режисер, театральний діяч; один із основоположників українського професійного театру. Прославився виконанням ролей героїчно- історичного репертуару, а саме: Богдан Хмельницький за п'єсою М. Старицького, Сава Чалий за п'єсою І. К. Карпенка-Карого. Був першим виконавцем ролі Командора у виставі «Камінний господар» за п'єсою Лесі Українки; працював у трупах М. Кропивницького, М. Старицького. У 1888 р. разом із М. Заньковецькою організував свою трупу, що в 1898 р. об'єдналася з трупю П. Саксаганського, а через рік із трупю М. Кропивницького; був організатором першого українського стаціонарного театру, що функціонував у Києві до 1919 р.

Саксаганський (Тобілевич) Панас Карпович (1859–1940 рр.) – визначний український актор, режисер, драматург, педагог, один із основоположників українського професійного театру; автор п'єс «Шантрапа» та «Лицеміри»; автор книги «Думки про театр», у якій викладено основні погляди на підготовку майбутніх режисерів; із 1885 року працював у трупі М. Кропивницького, із 1888 р. – у трупі М. Садовського, у 1890–1898 та 1905–1909 рр. очолював «Товариство русько-малоросійських артистів»; у 1897 р. на з'їзді діячів театру проголосив промову проти утисків українського театру з боку владних структур; із 1918 р. очолював Державний народний театр, у репертуарі якого були п'єси класичного репертуару, побутові, історично-побутові; народний артист СРСР.

Софокл (496–406 рр. до н. е.) – давньогрецький драматург, народився в Афінах у сім'ї майстра-зброяря; написав більше 120 п'єс, до нашого часу дійшли 7; *«Едіп-цар»*, *«Едіп у Колоні»*, *«Антигона»* тощо. Брав участь у постановках своїх трагедій; пропагував ідеї особистої відповідальності людини за власні вчинки, за вибір життєвого шляху.

Станіславський (Алексєєв) Костянтин Сергійович (1863–1938 рр.) – актор, режисер, теоретик театру. Із 1888 р. – організатор Московського товариства мистецтва і літератури; у 1898 р. разом із В. І. Немировичем-Данченком став співорганізатором і керівником театру МХАТ. Із 1912 р. починає займатися вихованням молодих акторів, розробкою теоретичних основ системи підготовки актора та їх практичним втіленням у навчальний процес із учнями першої студії МХТ. К. С. Станіславський – постановник і виконавець ролей у виставах *«Дядя Ваня»*, *«Три сестри»*, *«Вишневий сад»* за п'єсами А. П. Чехова, *«На дні»* М. Горького, *«Синій птах»* М. Метерлінка, *«Лихо з розуму»* О. Грибоедова, *«Місяць у селі»* І. Тургєнєва, *«Доктор Штокман»* Г. Ібсена, *«Моцарт і Сальєрі»* О. Пушкіна, *«Ревізор»* М. Гоголя, *«Божевільний день, або Одруження Фігаро»* П. Бомарше, *«Дні Турбіних»* М. Булгакова тощо; автор книг *«Мое життя в мистецтві»*, *«Робота актора над собою»*, *«Робота актора над роллю»*; автор системи підготовки актора до професійної діяльності, що стала базовою для реалізації освітньої програми фахової підготовки актора в театральних вишах нашої країни та за її межами.

Старицький Михайло Петрович (1840–1904 рр.) – відомий український драматург, перекладач, театральний діяч, автор п'єс *«Не судилось»*, *«Талан»*, *«Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»*, *«Богдан Хмельницький»*, *«Маруся Богуславка»*; драматичних переробок *«За двома зайцями»*, *«Різдвяна ніч»*, *«Циганка Аза»*, *«Зимовий вечір»*. У 1883 р. М. П. Старицький став очільником першої української професійної театральної трупи, де працювали М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський,

М. Садовський, М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті. Завдяки його творам «*Оборона Буші*», «*Не судилось*», «*Талан*» було розширено тематичні межі української драматургії; у 1894 р. М. Старицькому було призначено персональну пенсію «За літературні праці рідною мовою»; митець брав участь у організації Всеросійського театрального товариства, а в 1897 р. виступив на Першому Всеросійському з'їзді діячів сцени.

Старицька Марія Михайлівна (1865–1930 рр.) – українська актриса, педагог, театральний діяч, донька драматурга М. П. Старицького. Закінчила київську гімназію, навчалася на природничому відділенні Бестужевських курсів у Санкт-Петербурзі, на Вищих жіночих курсах у Києві, декілька театральних сезонів працювала в трупі свого батька М. Старицького; у 1891 році продовжила освіту на театральних курсах О. Федотова в Москві та Санкт-Петербурзі; почала самостійну театральну кар'єру. Із відкриттям у 1904 р. музично-драматичної школи за підтримки М. Старицького та М. Лисенка, М. Старицька очолила драматичний відділ і впродовж усього творчого життя не залишала педагогічної роботи. Попри офіційну заборону, М. Старицька проводила заняття українською мовою; завдяки її зусиллям до викладання в школі були залучені режисери та актори київських театрів С. Броневський, Ф. Гуцин, Л. Загаров, І. Мар'яненко, О. Муравйова, В. Сладкопєвцев, Й. Стадник. Навчальна програма була розрахована на чотири, а потім на три роки і містила професійні дисципліни (сценічна гра, декламація й режисура) й допоміжні (міміка, фехтування, танок, гримування, історія драми, історія культури, психологія, естетика, італійська й французька мови, історія літератури, фольклор, історія драми).

Страсберг Лі (1901–1982 рр.) – американський режисер, актор, продюсер, педагог. Народився в с. Буданів у Астро-Угорщині (нині Тернопільська обл.). У 1908 р. з батьками емігрував до США. У 1939 р. став одним із засновників театрального колективу Group Theatre. Створив власний метод роботи з акторами – «метод дії» на основі системи К. Станіславського. У 1949 р. почав працювати в

школі акторської майстерності Actors Studio в Нью-Йорку, де навчав майбутніх акторів за власним методом, а з 1952 року був керівником школи. У 1966 р. заснував Actors Studio в Лос-Анжелесі, у 1969 р. очолив Театральний інститут Лі Страсберга. Найбільш відомі його учні – Джеймс Дін, Пол Ньюман, Марлон Брандо, Мікі Рурк, Аль Пачіно, Мерилін Монро, Джейн Фонда, Роберт де Ніро, Дастін Хоффман, Том Холланд.

~Т~

Тіт Макцій Плавт (біля 254–184 р. до н. е.) – відомий драматург Риму, запозичував сюжети для своїх п'єс у грецьких комедіографів, привносячи до них елементи римського життя. Із творів, написаних Плавтом, до нашого часу дійшли 20 комедій, найвідомішими з яких є такі: «Близнюки», що стала основою для п'єси В. Шекспіра «Комедія помилок»; «Скарб», сюжет якої був запозичений Ж.-Б. Мольєром для п'єси «Скупий», «Воїн-хвалько» тощо. Героєм творів Плавта був хитрий, веселий раб, який допомагав своєму господареві залагоджувати його особисті справи. Драматург висміював прагнення людей до нечесного збагачення, його твори були сповнені здоровим оптимізмом, гумором, музикою.

Теренцій (близько 195–159 рр. до н. е.) – народився в Африці, у ранньому дитинстві був привезений до Риму як раб для римського сенатора, який дав йому хорошу освіту й відпустив на волю. Теренцієм створено 6 п'єс на побутові теми, сюжети яких були запозичені в грецького драматурга Менандра. Тексти цих творів у повному обсязі дійшли до наших днів; його п'єса «*Брати*» надихнула Ж.-Б. Мольєра на створення «Школи чоловіків».

~Ф~

Феспід – автор першої трагедії, дата постановки якої (весна 534 р. до н. е.) в Афінах на великих Діонісіях вважається роком народження світового театру.

~Ч~

Чехов Михайло Олександрович (1891 – 1955 рр.) – актор, режисер, педагог; із 1912 р. запрошений до МХАТу. Відомий виконанням ролей класичного та сучасного репертуару, зокрема Хлестакова з вистави «Ревізор» за п'єсою М. Гоголя. Керівник Першої студії МХАТ, а також студії, де займався дослідженням акторської психотехніки. У 1928 р. залишився в Німеччині; виступав на сценах театрів Відня, Берліна, Парижа, Лондона, Риги. Починаючи з 1939 р. жив у США знімався в кіно (у фільмах «Зачарований» А. Хічкока, за роль в якому був номінований на Оскар, «Людина з ресторану»). Організував студію «Aktors Laboratory», де викладав майстерність актора. Педагогічна програма М. Чехова включала значну кількість вправ на створення та відчуття необхідної атмосфери; у роботі з учнями він надавав великого значення пошукам збудників творчої природи майбутнього актора. М. Чеховим була запропонована відмінна від школи переживання «теорія імітації», якій властиве створення художнього образу в уяві актора та імітація його внутрішніх і зовнішніх якостей у процесі репетицій; із 1946 р. – член Академії кінематографічних мистецтв і наук.

~Ю~

Юра Гнат Петрович (1888–1966 рр.) – видатний діяч українського театру; виховувався на виставах театру корифеїв у м. Єлисаветграді; працював у Львові в театрі «Руська бесіда» з Лесем Курбасом. У 1916 р. – один із організаторів «Молодого театру», пробує свої сили в режисурі; приймає запрошення М. Садовського до театру ім. І. Франка, яким керував до кінця життя; здійснював постановки п'єс класичної та сучасної драматургії.

~Ш~

Шекспір Вільям (1564–1616 рр.) – видатний англійський драматург і режисер; народився в Стратфорді на Ейвоні в Англії; автор комедій «Сон літньої ночі», «Комедія помилок», «Дванадцята ніч»,

«Приборкання норавливої», «Багато галасу даремно» та ін., трагедій «Ромео та Джульєтта», «Отелло», «Макбет», «Король Лір» тощо, історичних хронік «Річард III», «Генріх IV», «Король Джон» і «Генріх VIII», сонетів. Постановки майже всіх своїх п'єс В. Шекспір здійснив у театрі «Глобус», що був відкритий у Лондоні в 1599 році.

Щепкін Михайло Семенович (1788–1863 рр.) – видатний український та російський актор. У 1813–1821 рр. був актором театру І. П. Котляревського в Полтаві, який сприяв викупу М.Щепкіна з кріпацтва. У 1822 р. дебютував у московському театрі (з 1824 р. – Малий театр), де працював до кінця життя. Прославився виконанням ролей у виставах за п'єсами О. Гриб'єдова, М. Гоголя, І. Котляревського, Ж.-Б.Мольєра, І. Тургенєва, В. Шекспіра. Викладав у театральному училищі, реалізуючи метод розкриття внутрішньої суті персонажа, перевтілення актора на сценічний образ, що був розвинутий учнями й послідовниками, зокрема К. С. Станіславським.

РОЗДІЛ 3. ПОНЯТТЯ З МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

~А~

Автор (лат. *au(c)tor* – творець) – особа, якій належить ідея та практичне втілення художнього твору в будь-якому виді мистецтва, літератури, чи наукового відкриття.

Акторське мистецтво – вид виконавського мистецтва, що полягає у створенні художніх образів шляхом використання актором психофізичних властивостей власного тіла як інструменту – голосу, пластики емоцій, міміки, інтелекту, уяви, фантазії, пам'яті. Специфічною умовою прояву акторського мистецтва є необхідність його публічної демонстрації, здійснення творчого акту в присутності глядачів.

Амплуа (франц. *emploi* – використання) – характер ролей, що відповідають віку актора, його зовнішності, темпераменту; види амплуа – комік, трагик, інженю, субретка, герой, героїня, травесті, простак, резонер тощо.

Антракт (франц. *entracte*, від *entre* – між і *acte* – дія) – коротка перерва між актами, діями вистави, необхідна для перепочинку акторів, зміни костюмів, декорацій тощо.

Акторський штамп – раз і назавжди зафіксований актором готовий прийом сценічної гри, що використовується механічно, за звичкою замість живого спілкування з партнерами і глядачами в процесі сценічної дії.

«Аналіз дії» – перший етап «дієвого аналізу» – методу роботи над п'єсою та роллю за К. Станіславським («застільний період»). Передбачає аналіз літературного матеріалу, вивчення епохи, коли жив і творив автор, способу його мислення та сприйняття дійсності, ідейних переконань, дослідження причин, що спонукали автора до написання твору.

«**Аналіз дією**» – другий етап «дієвого аналізу» – методу роботи над п'єсою та роллю за К. Станіславським. На цьому етапі відбувається перенесення репетиційного процесу на сценічний майданчик; перевірка та опанування на практиці теоретичних припущень, здійснених під час першого етапу роботи над п'єсою з використанням «етюдного методу».

Авансцена (франц. *avant-scène* – перед сценою) – частина театральної сцени, що знаходиться перед завісою. У сучасному театрі використовується як додатковий сценічний майданчик для безпосереднього спілкування акторів із глядачами під час вистави.

Ансамбль (франц. *ensemble* – разом) – у словнику В. Даля ансамбль визначається як художня спільність, сумісність, взаємна відповідність, загальна узгодженість картини, музики. Ансамбль у театральній виставі – це дотримання акторами єдиного стилю, єдиної творчої манери в процесі професійного спілкування під час вистави, спрямування спільних зусиль на реалізацію ідеї вистави, демонстрація високого рівня виконавської майстерності кожного актора незалежно від обсягу тієї чи іншої ролі.

Актор (лат. *actor* – діяч; франц. – людина мистецтва) – професійний виконавець ролей у різних жанрах видовищних мистецтв.

Амфітеатр (грец. *αμφιθεατρον*, від *αμφι-* – з обох сторін, *ζοβαβιχ* і *θεατρον* – театр, місце для глядачів) – антична архітектурна споруда, де відбувалися різноманітні масові видовища – культові або театральні свята й змагання ораторів, гладіаторські бої тощо. Амфітеатр мав овальну форму; навколо арени, де відбувалися дійства, розташовувалися сидіння для глядачів, що мали вигляд широких сходів; із досліджень науковців археологів та істориків відомо, що амфітеатри вміщували декілька тисяч глядачів. У сучасному театрі амфітеатром називаються ряди крісел, розміщені за партером і над ним.

Атмосфера (грец. *ἀτμός* – пара і *σφαῖρα* – куля, м'яч) театральної вистави – середовище, в якому розвиваються сценічні події; сукупність умов, що сприяють досягненню ансамблевості гри акторів у процесі професійного спілкування, гармонійна взаємодія всіх складових театрального видовища з глядачами.

~Б~

Безпредметна дія – робота з уявним предметом із метою відтворення його параметрів, фізичних властивостей. Опанування вправ на роботу з уявним предметом на початковому етапі навчання сприяє напрацюванню необхідних професійних акторських якостей, а саме: віри в запропоновані обставини, зосередженості, уяви, точності відтворення фізичного відчуття предмета та демонстрації власного ставлення до нього.

Біомеханіка (грец. – життя і механіка) – розділ фізики, що вивчає механічні властивості живої тканини. Запропонований В. Мейєрхольдом метод «біомеханіки» став кроком до вдосконалення тілесних і духовних можливостей актора. Для його опанування в 1918–1920 рр. у Петрограді та Москві автором методу відкрито Державні вищі театральні майстерні. В основу методу покладено наукову концепцію первинності фізичних реакцій організму відносно реакцій емоційних; технічні прийоми гри акторів комедії дель-арте; практичний досвід його власних пошуків. Умовно поділений автором на етапи (намір, здійснення, реакція), метод «біомеханіки» спрямований на розвиток фізичних можливостей тіла актора як інструмента для реалізації творчого задуму, на уміння актора відтворювати необхідний емоційний стан; на чітку організацію сценічного простору, чіткість жесту, руху, де актор є ідеальним інструментом для втілення вимог режисера, здатним приховати власний внутрішній світ, власну творчу думку за образ маски, необхідність якої продиктована режисерським рішенням вистави.

Бутафорія (італ. *buttafuori* – той, хто викидає геть) – спеціально виготовлені речі, необхідні для організації сценічного простору

(декорації, прикраси, посуд, зброя, скульптури, деталі костюмів – пояси, капелюхи, віяла), що імітують ознаки справжніх речей і необхідні актору для роботи на сценічному майданчику; фахівець, який виготовляє бутафорію – бутафор.

~В~

Вихідна подія – початкова, (перша) подія, що дає поштовх для розвитку всіх наступних подій п'єси, вистави. Вихідна подія, як правило, стається безпосередньо в «межах» твору, але може відбутися і поза межами прописаного сюжету («за лаштунками», «за кадром»), що буває нечасто.

~Г~

Головна подія – найвище напруження конфліктних взаємовідносин між персонажами, у результаті чого відбуваються кардинальні зміни у їх подальших взаємовідносинах. Головна подія укладена в кульмінації п'єси, твору.

Готовність майбутнього актора до професійного спілкування – складний системний феномен, що інтегрує мотиваційну, когнітивно-емоційну, творчо-емпатійну, комунікативно-діяльнісну складові, зумовлює ефективність майбутньої професійної діяльності, розвиток особистості як фахівця та є показником успішного фахового спілкування в його творчій діяльності.

Грим (франц. – підфарбовувати обличчя) – мистецтво змінювати зовнішній вигляд актора за допомогою скульптурно-об'ємного та живописного способів із використанням різноманітних засобів: перуки, бороди, вусів, накладок, гумозу, пластичних наліпок, гримувальних фарб тощо з метою надання зовнішності актора схожості з майбутнім сценічним персонажем.

~Д~

Драма (грец. *δρᾶμα* – дія) – літературний твір, що одночасно належить до двох видів мистецтва (театру та літератури),

призначений для виконання на сцені; провідні жанри драми – трагедія, комедія, трагікомедія.

~Е~

Етюд (франц. *étude* – вивчення) – вид вправ, що сприяють розвитку творчих здібностей майбутнього актора та напрацюванню професійних умінь та навичок.

«Етюдний метод» – спосіб роботи над виставою на другому етапі «дієвого аналізу». Мета створення етюду – пробудити емоційну природу актора, щоб спровокувати його на непередбачувану дію, оскільки в етюд закладається лише початок ситуації, але не розв’язка. Створення до кожного епізоду п’єси етюду, текст та мізансцени якого повинні імпровізуватися учасниками для розуміння авторської ідеї, закладеної в змісті п’єси, – було головною методичною ідеєю К. С. Станіславського.

Емоційний інтелект – здатність актора усвідомлювати власне ставлення до навколишньої дійсності, репрезентувати його через емоції, керувати емоційною сферою на основі розуміння творчих завдань; уміння створювати внутрішні умови для виникнення емоцій, демонстрація навичок вправного володіння ними; сформованість інтелектуальної емоційності актора проявляється в розумінні причин переживань сценічного героя, співчутті та прагненні бути його «адвокатом» перед глядачами, за висловом К. Станіславського. Така творча позиція дає актору можливість побудувати психологічно точний малюнок ролі, використовуючи емоції як дієвий засіб демонстрації глядачам характеру героя та його взаємовідносин із оточенням відповідно до запропонованих обставин п’єси.

Етика актора – норми професійної поведінки, що формуються в процесі реалізації принципів театру і визначаються символами, стереотипами, ритуалами, цінностями та рівнем культурного розвитку суспільства. К. Станіславський окремо виділив категорію «етика актора», оскільки вона є основою взаємовідносин у творчому

колективі, ставлення актора до глядача, до власної творчості й до мистецтва взагалі. Водночас і соціум, і колектив, і усвідомлення необхідності реалізації принципів театру в процесі виконання професійних обов'язків вимагають від актора дотримання етичних норм професійного спілкування в усіх аспектах.

~Ж~

Жанр (лат. *generis* – вид, рід) – спосіб відображення дійсності, кут зору автора, режисера, актора на дійсність, ставлення до неї; жанр вистави визначається за природою літературного матеріалу, способом відбору запропонованих обставин, ставленням до глядача, ступенем включення глядача в сценічну дію.

Жест (лат. *gestus* – рух тіла) – рухи тіла, що супроводжують мовлення для підсилення виразності або його заміни. Розкривають для глядача душевний стан, характер, соціальне походження, освітній рівень персонажа.

~З~

Завдання – основа виконання сценічної дії; знання актором свого завдання є умовою успішної реалізації процесу професійного спілкування впродовж вистави.

Запропоновані обставини – відомості про епоху, соціальне середовище, події, факти життя героїв, систему їх взаємовідносин, режисерське трактування п'єси, музичне та художнє оформлення вистави, обставини життя автора, його переконання, сприйняття оточуючого світу, причини, що мотивували його до написання твору тощо.

~І~

Інформаційно-креативний освітній простір – інформаційна складова освітнього простору задовольняє прагнення студентів до активного та усвідомленого засвоєння навчального матеріалу теоретичних дисциплін, до взаємодії в пошуках шляхів спільного

вирішення творчих завдань; креативний аспект освітнього простору забезпечує різноманітність можливостей творчої реалізації майбутнього актора, прагнення до пошуку нестандартних творчих рішень та їх практичної реалізації.

~К~

Катарсис (грец. *κάθαρσις* – очищення) – згідно з трактуванням давньогрецького філософа Арістотеля – глибоке емоційне потрясіння, що виникає в людини в результаті перегляду театрального видовища та призводить до оздоровлення, морального очищення, душевного піднесення.

«Керівник гри» – розпорядник у містеріальному театрі періоду Середньовіччя, завданням якого було спрямувати зусилля учасників масових сцен у виставах на втілення єдиного задуму, що свідчить про усвідомлення організаторами містерій необхідності досягнення ансамблевості гри в колективній творчості. До його обов'язків належав відбір акторів із числа ремісників, городян для участі у виставах, організація репетицій, присутність на сцені впродовж вистави, здійснення вказівок акторам щодо порядку їх приєднання до сценічної дії.

Комедія (грец. *κωμ-ωδία* – натовп веселих гуляк) – драматичний твір із веселим сюжетом, що висміює суспільні недоліки та людські вади; види комедії: сатирична гумористична, трагікомедія.

Комедія дель-арте (італ. *commedia dell'arte* – професія, ремесло) – напрям розвитку італійського театру, що виник на північному сході Італії в середині XVI ст. через необхідність уникнення цензури з боку владних структур, що забороняли вільне спілкування з глядачем на актуальні теми, спонукали акторів імпровізувати текст власних ролей, перебуваючи в запропонованих обставинах стислого сюжету вистави, так званого сценарію. Спосіб сценічного існування у виставах комедії дель-арте вимагав наявності всіх професійно важливих та особистісних якостей – інтелекту,

інтуїції, емоційності, уваги, спостережливості, віртуозного володіння голосом, мімічної виразності, жестикуляційної точності, почуття темпоритму, імпровізаційних здібностей, що підняло акторське ремесло до рівня мистецтва; відомі виконавці комедії дель-арте – Ф. Андреїні (Капітан), Т. Мартіnellі (Арлекін), А. Назеллі (Арлекін).

Комунікація (лат. *communicatio* – єдність, передача) – обмін інформацією між двома або більше особами, спілкування за допомогою вербальних і невербальних засобів для передачі та отримання інформації. У період розквіту комедії дель-арте роль актора як комунікатора, який здійснював зв'язок із глядачем упродовж демонстрації вистави, стала визначальною для його професійної діяльності.

Комунікативні якості – характеристика поняття «комунікація». Наявність комунікативних якостей у актора як учасника театрального дійства є свідченням його готовності до професійного спілкування, до налагодження комунікативної взаємодії з партнерами та глядачами.

Кола уваги (близьке, середнє, далеке) – один із основних елементів акторської майстерності; уміння студента, майбутнього актора, «переміщатися» в колах уваги або зосереджуватися на одному з них напрацьовується за допомогою вправ психофізичного тренінгу.

Конфлікт (лат. *conflictus* – боротьба) – зіткнення переконань, інтересів сторін, що вимагає від учасників активних дій.

Концепція (лат. *conceptio* – розуміння) – основна думка художнього твору, визначена автором.

Котурни (лат. *cothurni*, з грец. *κοθουροι*) – взуття з товстою підошвою, яке використовували для збільшення зросту актора в театрі Давньої Греції.

Кріпосний театр – перші згадки про кріпосний театр на території Російської імперії зустрічаються з другої половини XVII століття. У XVIII столітті кріпосний театр набуває поширення. Труппу

кріпосного театру складали обдаровані кріпосні селяни або двірські люди; репертуар складали п'єси О. Сумарокова, Д. Фонвізіна, Ж.-Б. Мольєра, Д. Дідро, комедії П. Плавильщикова, І. Соколова, М. Верьовкіна, сюжетні колізії яких були присвячені вирішенню морально-етичних та державних проблем. Найвідомішими власниками кріпосних театрів були О. Воронцов, В. Всеволожський і П. Волконський у Петербурзі, батько і син Шереметьєви, М. Юсупов у Москві та ін. Становище акторів у більшості таких театрів було вкрай приниженим, оскільки доля кріпаків повністю залежала від примх і бажань господаря; відміна кріпосного права стала приводом до розпуску поміщицьких театрів, завдяки чому відбулося поповнення труп столичних та вільних периферійних театрів талановитими виконавцями та організація нових публічних театрів у великих містах: Харкові, Курську, Орлі, Нижньому Новгороді, Пензі.

Креативність (лат. *creatio* – творення) – здатність особистості до створення духовних та інтелектуальних цінностей, об'єктів матеріальної культури.

Кульмінація (лат. *culmen* – вершина) – складова композиційної будови театральної вистави; означає найвище напруження драматичного конфлікту.

~М~

Матеріал акторського мистецтва – матеріалом акторського мистецтва є дія, яку актор реалізовує в процесі професійного спілкування, використовуючи як інструмент свої психофізичні можливості.

Мім (грец. *μιμος*, лат. *titus* – наслідувач; лицедій, актор) – одна з форм низьких видовищ, зміст яких складали пародії на міфи, побутові сцени пародійно-сатиричного характеру. Розігрувався не в театрі, а серед міської площі, на дерев'яному помості без використання масок. Завдяки цьому жанру на сцену були виведені реалістичні персонажі. Акторів, які їх розігрували, називали

«мімами»; виконавці міма займали найнижче соціальне положення в грецькому суспільстві, оскільки це мистецтво не мало відношення до культу Діоніса.

Мельпомена (грец.) – у грецькій міфології одна з дев'яти муз, покровителька трагедії; зображалась у вінку з плюща з трагічною маскою та палицею в руці; акторів називають «жерцями Мельпомени».

Містерія (лат. *ministerium* – церемонія) – універсальне релігійне дійство, популярне в країнах Середньовічної Європи. Жанр містерії історики театру пов'язують із розквітом середньовічного міста й розвитком його культури. Сюжети містерій здебільшого мали біблійну тематику («*Містерія Старого Заповіту*», «*Містерія Пристрастей*»), однак поступово в них почало знаходити своє вираження реальне життя («*Містерія про облогу Орлеана*»). Кількість учасників містерії була досить великою, наприклад, у «*Містерії Старого Заповіту*» 242 персонажі, тому до участі у виставах окрім акторів залучалися представники різних ремісничих цехів і глядачі. Містерія задовольняла суспільні потреби як ілюстративний додаток до релігійної служби і стала основою для зародження нових жанрів середньовічного театру – мораліте й фарсу.

Метод дієвого аналізу – спосіб роботи над виставою або роллю, запропонований К. С. Станіславським. Поділяється на два етапи – «аналіз дії» та «аналіз дією». У процесі дієвого аналізу визначається тема, ідея, конфлікт, надзавдання, наскрізна дія, сюжет, запропоновані обставини, жанр, що необхідно актору для створення художнього образу, а режисеру – для побудови вистави.

Метод фізичних дій (за К. С. Станіславським) – це процес психофізичного пізнання актором характеру сценічного героя шляхом створення етюдів із використанням тексту, близького до внутрішнього змісту ролі. Цей метод включає пошук просторового вирішення того чи іншого епізоду, визначення логіки поведінки

персонажа; здійснення відбору засобів виразності, необхідних актору для створення зовнішнього малюнка характеру персонажа.

Мораліте (лат. *moralite*, від лат. *moralis* – моральний) – жанр середньовічного театру, сюжетною основою якого були твори, написані на побутові теми, максимально наближені до життя. Працюючи в цьому жанрі, актори демонстрували почуття персонажів у вишуканому поетичному стилі, що надавало сценічним характерам певної схематичності. Композиційна чіткість творів, доступна й зрозуміла тематика, включення в сюжет актуальних елементів соціальної критики підтримували інтерес публіки та впливали на формування буржуазного світогляду.

Монолог (грец. *μόνος* – один и *λόγος* – мовлення) – розмовне звертання дійової особи до самої себе; проголошення тексту актором від імені персонажа з метою різнобічного розкриття його характеру перед глядачами.

~Н~

Наскрізна дія (за К. С. Станіславським) – це безперервне прагнення актора і режисера рухатися в напрямі виконання надзавдання ролі та вистави. Наскрізній дії підкорюється сценічна поведінка актора, характер його професійного спілкування, завдяки їй розкриваються всі аспекти життя сценічного персонажа.

~О~

Органічність (грец. *organismus* – організм) – показник природної обдарованості й майстерності актора, що базується на внутрішній і зовнішній свободі існування в запропонованих обставинах.

Освітній простір – частина соціального середовища, в якому відбувається особистісне, професійне, соціальне становлення індивіда. Насиченість різноманітними видами інформації (пізнавальною, художньою, естетичною, соціальною, багатоплановою

професійною тощо) дає змогу розкрити творчі здібності особистості, стимулює та забезпечує її участь у різних формах творчої діяльності. За вказаним функціоналом освітній простір можна визначити як інформаційно-креативний педагогічний феномен взаємодії особистості з оточуючими носіями культури, у результаті чого відбувається їх пізнання, осмислення та участь у професійній творчій діяльності.

Оцінка – реакція на нові запропоновані обставини, події, факти, стан партнера. Зазвичай оцінка народжується в паузах, між зовнішніми проявами взаємодії між партнерами та є показником професійної майстерності.

~П~

Пам'ять емоційна – один із методів опанування елементів акторської майстерності, що базується на фіксації вражень, переживань, спогадів про складні моменти життя для використання їх у процесі створення сценічного характеру.

Пантоміма – танець на міфологічну тему, що виник на основі «міма» в еліністичну епоху. Він мав передавати тонку гаму почуттів і душевних переживань героя засобами пластики, виконувався одним актором без слів та пісень. Актори пантоміми майстерно володіли своїм тілом та постійно самовдосконалювалися.

Підтекст – елемент словесної дії, який поєднує інформацію, що містить текст автора, та емоційне ставлення носія інформації до партнера.

Перевтілення актора – творчий стан, що сприяє органічному вживанню у створений сценічний образ із викристанням засобів внутрішньої та зовнішньої техніки професійного спілкування.

Персоніфікація (лат. *persona* – особа + *facere* – робити) – потреба особистості у виявленні своїх індивідуальних якостей.

Перспектива ролі – розвиток характеру сценічного персонажа від вихідної події вистави до розв'язки через наскрізну дію до надзавдання ролі.

Пристосування – внутрішні та зовнішні прийоми акторської гри, спрямовані на пошук взаємодії з партнером заради виконання творчого завдання.

Принципи Системи професійної підготовки актора К. С. Станіславського. Система професійної підготовки майбутнього актора К. Станіславського містить п'ять основних принципів: життєвої правди; ідейної активності; активності і дії; органічності творчості актора; творчого перевтілення.

Принцип життєвої правди системи К. Станіславського втілюється шляхом реалістичного відображення дійсності, оскільки виключає найменші невідповідності життєвій правді запропонованих обставин у вправах тренінгу, етюду, уривка та ролі в дипломній виставі. Щоб перевірити правдивість власної поведінки впродовж спілкування на сценічному майданчику майбутній актор має бути зосередженим на своїх внутрішніх відчуттях, на реакції партнера та на зауваженнях викладача.

Принцип ідейної активності системи К. Станіславського втілюється шляхом розкриття творчого задуму автора літературного твору й задуму режисера як співавтора вистави. Для цього майбутньому актору під керівництвом викладача необхідно здійснити детальний аналіз характеру дійової особи, її бажань, прагнень, взаємовідносин і на основі результатів – втілювати художній образ. Умовою реалізації цього принципу є активна взаємодія майбутнього актора з партнерами й педагогом у визначенні ідеї етюду, уривка, вистави в процесі навчальної роботи.

Принцип активності і дії системи К. Станіславського вимагає реалізації актором творчого задуму режисера через взаємодію з партнерами в запропонованих обставинах, які втілюються у виразну

сценічну форму відповідно до жанру літературного твору, покладеного в основу етюдів, уривка або вистави; майбутній актор під керівництвом викладача має опанувати широкий спектр засобів вербального й невербального професійного спілкування й навчитися їх використовувати в процесі сценічної взаємодії.

Принцип органічності системи К. Станіславського базується на природності сценічної поведінки актора в процесі взаємодії в межах запропонованих обставин п'єси, тому завданням фахової підготовки є пробудження творчої природи студента на основі індивідуального підходу, що в поєднанні з вірою в запропоновані обставини сприяє створенню правдивого сценічного характеру.

Принцип творчого перевтілення системи К. Станіславського є результатом переходу від «Я-актора» до «Я-образу». Актор, утілюючи концепцію режисера, транслює глядачу психологічний портрет персонажа. Реалізація всіх принципів системи К. Станіславського здійснюється актором на завершальному етапі створення художнього образу, містить у собі результат використання всього комплексу засобів вербального та невербального професійного спілкування.

Принципи професійного спілкування актора за К. Станіславським. Професійне спілкування спеціалістів у різних галузях відбувається за дотримання чітко визначених принципів, обумовлених характером фахової діяльності. Професійне спілкування актора необхідно розглядати в контексті принципів театру, означених К. Станіславським (*колективності, синтетичності, визнання актора носієм специфіки театрального мистецтва, використання творчості актора як матеріалу для мистецтва режисера, використання дії як матеріалу мистецтва театру, використання драматургії як провідного компонента театру, визнання глядача творчим компонентом театру*). За цими принципами відбувається реалізація процесу професійного спілкування актора в запропонованих обставинах драматичного твору.

Принцип колективності театру. Виділяючи в театрі дві найважливіші постаті (режисера як автора творчого задуму та актора як його інтерпретатора й транслятора), К. Станіславський водночас не применшував внеску інших учасників колективу театру в роботу над творчим проектом, а саме: акторів, музикантів, хореографів, вокалістів, художників, стилістів, дизайнерів, декораторів, бутафорів, столярів, освітлювачів, реквізиторів, перукарів, кравців, білетерів, адміністраторів, робітників сцени та ін.

Принцип синтетичності театрального мистецтва тісно пов'язаний із принципом колективності й реалізовується шляхом поєднання, синтезування в межах вистави різних видів мистецтва – літератури, живопису, архітектури, скульптури, музики, вокалу, хореографії, фотографії, кіно тощо. Література є основою театрального дійства, живопис набуває характеру сценографії, тобто художнього рішення вистави, мистецтво архітектури реалізовується у вигляді декорацій, музика стає темпоритмічною основою вистави, хореографія демонструє її просторове вирішення, художньо-естетична інформація мистецтва фотографії та кіно осучаснюють сценічні події, наближають їх до глядача, викликаючи живу, безпосередню реакцію. Завдяки мистецтву актора всі види мистецтва поєднуються в єдиному творчому задумі й набувають характеру театральності.

Принцип визначення актора носієм специфіки театру та використання творчості актора як матеріалу для мистецтва режисера – визначає місце актора в реалізації творчого проекту та специфіку його професійної діяльності як носія творчого задуму режисера (драматурга, художника, композитора, хореографа) і водночас інструмента для його втілення.

Принцип використання драматургії як провідного компонента театрального мистецтва – полягає у визначенні драматургії як джерела нового змісту, нових способів відображення життя, нових можливостей для театру впливати на формування

суспільної думки й реалізації театрального мистецтва як засобу спілкування в соціумі.

Принцип визнання глядача творчим компонентом театру – реалізовується завдяки вмінню актора «дивитися й бачити», «слухати й чути», «сприймати й відчувати» найменші зміни в реакції глядача на сценічні події та налагоджувати з ним діалог у процесі професійного спілкування, коли глядач безпосередньо стає учасником творчого процесу та впливає на хід вистави.

Принципи сценічної дії – *дивитись і бачити* (сприймати інформацію органами зору й відповідно реагувати на побачене в процесі виконання сценічної дії); *слухати і чути* (сприймати інформацію органами слуху й відповідно реагувати на почуте в процесі виконання сценічної дії); *розуміти й відчувати* (сприймати інформацію, переживати почуття і транслювати відповідні емоції назовні в процесі виконання сценічної дії).

«Професійне спілкування актора» (ПСА) – складний, багатоплановий, специфічний вид діяльності, який містить соціальну перцепцію суб'єктів комунікативної взаємодії, встановлення інтерактивного контакту та реалізовується в процесі транслювання художньо-естетичної інформації твору театрального мистецтва. Професійне спілкування є провідною характеристикою фахової діяльності актора, завдяки йому забезпечується виконання всіх професійних функцій, а саме: сприйняття авторського й режисерського задуму твору театрального мистецтва (вистави), створення художнього образу й трансляція його глядачам, творча реалізація актора в усіх аспектах професійної діяльності тощо.

Публічна самотність (за К. Станіславським) – довільна увага, зосередженість актора на подіях, що відбуваються на сцені, на партнері, не відволікаючись на глядача. Актор, виконуючи певну дію, обмежується перебуванням у малому або середньому колі сценічної уваги.

~Р~

Ритм (лат. *rhythmus* – текти, струїтися, розтікаться) – чергування звукових, мовних, пластичних елементів, що відбувається з певною послідовністю і частотою; організоване у часі та просторі чергування рівня інтенсивності прояву внутрішньої та зовнішньої дії актора в запропонованих обставинах.

Режисер – (франц. *régisiseur* – завідувач, лат. *rego* – керую); лідер, який поєднує творчий та організаційний аспекти діяльності в театрі, налагоджує взаємовідносини між суспільством і театром, між членами колективу, створює власну інтерпретацію літературного твору й переконує в необхідності його втілення великий творчий колектив.

Репетиція (лат. *repetitio* – повторення) – підготовка та пробне виконання майбутньої вистави за участю акторів і працівників допоміжних служб у театрі; напрацювання професійних умінь та навичок у навчально-виховному процесі підготовки майбутнього актора до професійної діяльності.

«Роман життя» – створення актором біографії сценічного персонажа, переказ літературного матеріалу відповідно до лінії його дій від першої особи з поясненням причин його поведінки, виправданням його вчинків з позиції розуміння та співчуття. Такий спосіб роботи над роллю сприяє глибшому розумінню матеріалу ролі, наближенню себе до художнього образу.

Реакція (лат. *re...* – проти + *actio* – дія) – психофізичний відгук людини на подію, що виникає у відповідь на зовнішні та внутрішні подразники, демонстрація ставлення до іншого, що супроводжується різкою зміною самопочуття.

~С~

Система К. С. Станіславського – «практичне вчення про органічні, природні закони творчості (К. С. Станіславський)». Синтезуючи здобуті теоретичні знання та практичні творчі досягнення, К. Станіславський, надав потужного стимулу розвитку театральної

педагогіки. Базою для теоретичних висновків був узагальнений професійний досвід видатних психологів, режисерів, акторів і теоретиків театру. Наукові дослідження І. Павлова в галузі рефлексології надали йому можливість розробити прийоми концентрації думки й визначити кола сценічної уваги. Досліджуючи сценічну увагу, він спирався на висновки французького філософа й психолога Т. Рібо. У необхідності змін у ставленні суспільства до театру й до підготовки фахівців його переконували роботи С. Юр'єва, О. Островського та ін., де авторами підкреслювалося значення театру як інтелектуальної духовної сили. Принципи системи К. Станіславського стали базовими для реалізації освітньої програми фахової підготовки актора в театральних вишах нашої країни та за її межами.

Словесна дія – спосіб впливу на партнера (на його почуття, уяву, пам'ять, мислення і волю) вербальними та невербальними засобами в процесі професійного спілкування з метою привернути його увагу та змінити його поведінку.

Спілкування – необхідна умова соціального буття людини, її життєдіяльності та особистісного формування; філософські дослідження свідчать, що кожний індивід використовує спілкування для взаємодії з оточуючим світом, установлення контактів, об'єднання, творчого самовираження, духовного й матеріального збагачення. Психологи характеризують спілкування як специфічну діяльність та як допоміжну взаємодію, необхідну для реалізації інших видів активності особистості. На думку соціологів, спілкування є міжособистісною взаємодією в різних аспектах – інформаційному, професійному, соціальному, культурному.

Сприйняття – процес прийому та аналізу інформації, що приходить до людини через органи чуттів. Естетичне сприйняття відбувається через цілеспрямоване ознайомлення з творами мистецтва та супроводжується естетичними переживаннями.

Сценічне завдання – визначення мети і спрямування сценічної дії, що полягає у відповіді на такі запитання: що роблю? (фізична дія); навіщо роблю? (чого хочу досягнути цією дією); як роблю? (форма виконання завдання, сценічні пристосування).

Сценічне спілкування – активна взаємодія між партнерами, протягом якої відбувається обмін інформацією та демонструється ставлення до суб'єкта, об'єкта і предмета спілкування. Залежно від засобів, задіяних у процесі його реалізації, сценічне спілкування може бути вербальним і невербальним.

Сценічна дія – вольове прагнення актора, спрямоване на партнера, на глядача в процесі професійного спілкування з метою вплинути на його поведінку, змінити його переконання, «перетягнути» на свій бік.

Сценічна увага – сприйняття об'єктів зовнішнього світу за допомогою зору, слуху, нюху, смаку, тактильних відчуттів; зосередженість на сценічному об'єкті, готовність до взаємодії різними засобами професійного спілкування, уміння та навички якого напрацьовуються в процесі виконання тренінгів та навчальних вправ. Сценічна увага поділяється на *довільну та мимовільну*. Довільна увага – уміння за допомогою вольового зусилля зосереджуватися на суб'єктах, об'єктах, предметах сценічної уваги, необхідних для продовження сценічної дії; мимовільна увага виникає підсвідомо, без будь-якого зусилля волі з боку актора.

Сюжет (франц. *sujet* – предмет) – авторське трактування подій у літературному творі; сюжет вистави – режисерське трактування подій літературного твору засобами театрального мистецтва; сюжет містить такі елементи: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка; умовою розвитку сюжету є час.

~Т~

Творчий потенціал актора – це динамічне утворення, що є основою професійної діяльності та складає сукупність можливостей і

способів їх реалізації у творчому процесі. Це перспектива розвитку й удосконалення професійних якостей, що, на думку викладачів фахових дисциплін, є визначальною складовою професійної діяльності актора та запорукою успішної самореалізації в галузі театрального мистецтва.

Театр (грец. *θέατρον* – місце для видовищ) – суспільно значуще видовищне мистецтво, що зародилося в Стародавній Греції з обрядових ігор на честь бога Діоніса. Специфікою театру є публічна демонстрація різножанрових літературних творів з використанням засобів художньої виразності.

Театр епохи Просвітництва. Провідне місце в театрі епохи Просвітництва XVIII ст. займала драматургія, яку у Франції представляли Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, Ф. Вольтер. Відомі актори зверталися саме до авторів п'єс за вказівками щодо їхнього сценічного втілення. Актори опановували принципово нову манеру виконання ролей, для якої була обов'язковою внутрішня психологічна виправданість характеру персонажа, що не лишало місця для патетичної риторики, притаманної театру епохи Класицизму.

Тема (грец. *θέμα* – положення) – необхідний компонент дієвого аналізу п'єси, що визначається подіями, проблемами, життєвими явищами, покладеними в основу художнього твору; визначення теми вистави залежить від світогляду, політичних та естетичних переконань режисера.

Темперамент (лат. *temperamentum* – співмірність) – сукупність психічних рис особистості для певного типу вищої нервової діяльності; прояв сили почуттів, їхньої глибини та гнучкості; один із важливих елементів акторської збудливості, здатності до творчої діяльності.

Трагедія (грец. *τραγῳδία* – пісня козлів) – драматичний твір, в якому йдеться про складні життєві перипетії, конфліктні ситуації, що закінчуються загибеллю одного або кількох героїв.

Тренінг (англ. *training* від *train* – навчати, виховувати) – спосіб передачі накопичених знань, засвоєння практичних навичок і вмінь у різних галузях людської діяльності.

~У~

Уява – один із основних елементів внутрішньої техніки актора – відтворення в образах життєвих вражень шляхом комбінування в різноманітних варіантах пережитих подій у різні періоди життя, групування їх у нове ціле з метою використання як матеріалу для створення художнього образу.

~Ф~

Фабула (лат. *fabula* – байка) – події, факти, випадки в їх закономірній послідовності, що komponуються автором п'єси в процесі її створення.

Фарс (лат. *farcio* – начиняю, наповнюю); фарс як театральний жанр починався з обрядових дійств, карнавалів і маскарадів; фарсові вистави впліталися в канву містеріального дійства, що пояснює назву цього жанру. У XV–XVI ст. фарс стає самостійним жанром і відзначається сатиричним спрямуванням сюжетів. Сценічному втіленню п'єс, написаних у жанрі фарсу, була властива яскрава зовнішня форма вираження характеру кожного персонажа, перебільшена фізична й емоційна активність, що трансливалися виконавцями через надмірну жестикуляцію, форсування голосу, карикатурний грим, костюм тощо.

Фізична дія (за визначенням К.С. Станіславського) – зовнішня форма прояву внутрішнього психічного стану, засіб для виконання психічної дії в процесі пошуку шляхів до сценічного втілення художнього образу. Фізична дія стимулює уяву актора й спрямовує її на перетворення запропонованих обставин літературного твору в безперервну лінію життя сценічного персонажа.

~X~

Характерність – підкреслені виконавцем ролі індивідуальні риси персонажа з яскраво вираженими зовнішніми або внутрішніми ознаками.

Хор (грец. *χορός* – натовп) – необхідний елемент вистави давньогрецького театру, який виконував роль посередника між актором і глядачами, безпосередньо впливаючи на їхні думки й почуття, підтримуючи сценічного героя, засуджуючи антигероя. Відомий історик театру – Г. Бояджієв. Хор брав активну участь у драматичних діях, що відбувалися на сцені, тобто був живим інструментом взаємодії та спілкування театру з глядачем.

Художньо-естетична система інформації видів мистецтва. Її специфіка визначається характерними каналами сприйняття, а саме: аудіо-образна інформація, джерелом якої є всі види музичного мистецтва; візуально-образна інформація творів образотворчого мистецтва; аудіо-візуально-образна інформація, яку несуть театральне мистецтво, кіно, література тощо.

~Ш~

Шкільна драма. Була популярною в західноєвропейських країнах у XV–XVI ст. і набула поширення в Україні завдяки освітній діяльності Києво-Могилянської Академії в XVII–XVIII ст. До її навчальної програми входила шкільна драма; у створенні вистав брали участь студенти і викладачі; темою для сюжетів шкільної драми могли бути важливі події з політичного життя, викладені у віршованій формі («Володимир» Ф. Прокоповича та ін.). Для приваблення більшої кількості людей вистави інколи грали поза межами навчального закладу, на міських площах.

РОЗДІЛ 4. ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ ЗІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ

~А~

Абзац (нім.) – 1. Відступ у початковому рядку тексту. 2. Пов'язана за змістом частина тексту між відступами, що є смисловим цілим. Вимагає не тільки паузи, а й іншої тональності.

Автор (лат.) – особа, яка створила або винайшла будь-яку працю, написала літературний чи драматургічний твір.

Адаптація (лат.) – пристосування органів мовного апарату актора до різних умов перебування на сцені

Акт (лат.) – 1. Дія, вчинок. 2. Одна із закінчених частин, на які поділяється драматичний твір або вистава.

Актор (франц.) – професійний виконавець ролей у різних видах мистецтва.

Акцент (лат.) – 1. Наголос у слові або фразі для точного розуміння висловленої думки, дійове звернення до слухачів. 2. Особливості вимови людини, яка говорить нерідною мовою або діалектом.

Акцентувати – звертати чи зосереджувати увагу на чомусь, виділяти звуки, слова, найголовніше в дійовому епізоді, підкреслювати якусь думку в тексті.

Алегорія (грец.) – засіб вираження абстрактного поняття або ідеї в конкретному художньому образі, основою якого є іносказання.

Алогізм (грец.) – мовно-стилістичний художній прийом, в основі якого сполучаються суперечливі поняття, порушуються закони мислення та логічного читання тексту.

Артикуляція (лат.) – основа дикції, нормативне положення органів мовлення (гортані з голосовими зв'язками, язика, губів, м'якого піднебіння, нижньої щелепи) при вимові звуків. Регулює процес звукоутворення, сприяє правильному відчуттю резонаторного простору.

Артикуляційна гімнастика – вправи для зняття м'язових затисків, розвитку рухливості, гнучкості, пружності органів мовного апарату, підвищення його активності та працездатності.

Артист (франц.) – 1. Професія у сфері сценічного мистецтва.
2. Висока майстерність у будь-якій галузі.

Асоціація (лат.) – психологічний зв'язок через уяву, почуття, сприйняття, що виникає за певних умов між актором і глядачами, один образ викликає інший.

«Атака» звуку (італ.) – момент створення звуку, початок його звучання, який залежить від щільності змикання голосових зв'язок та сили видиху.

«Атака» звуку м'яка – делікатний опір видихуваному повітрю; початок звучання, коли голосові зв'язки змикаються нещільно, через що утворюється м'який, збагачений обертонами звук.

«Атака» звуку тверда – щільний опір видихуваному повітрю; початок звучання, коли голосові зв'язки змикаються енергійно, через що утворюється різкий звук. Використовується лише для активізації роботи голосових зв'язок при в'ялому їх змиканні.

Атмосфера (грец.) – настрій, що створюється різноманітними засобами виразності, доповнює емоційну тональність при читанні літературних творів або у виставах.

Афоризм (грец.) – узагальнена авторська думка, висловлена у влучній, лаконічній, усталеній формі.

~Б~

Багатозначність – здатність слова мати одночасно кілька значень.

Байка – коротке алегоричне прозове чи віршоване оповідання з розмаїттям характерів, конфліктних ситуацій та яскравим повчальним висновком (мораллю), людське життя в байці відтворюється в образах тварин, рослин, речей тощо.

Балада (франц.) – віршований твір оповідного характеру героїко-історичної, казково-фантастичної та побутової тематики з однією сюжетною лінією.

Бачення – зорові образи, що виникають у процесі розкриття авторських думок і створюють основу для перетворення тексту в особисту розповідь.

~В~

Вади голосові – обмежений діапазон, однотонність, інтонаційна невиразність, тембральна немилозвучність (сиплість, гугнявість, хриплість, верескливість, галасливість тощо).

Вади дикційні – ненормативна вимова звуків. Розрізняють такі дикційні вади: органічні – неправильне зімкнення щелеп (прикус), довгий, товстий або короткий язик, криві, рідкі зуби, коротка під язиком «вуздечка» тощо; неорганічні – затиск щелеп, «крізьзубість», млява артикуляція, малорухливі губи, недоговорення закінчень, занадто швидке або занадто повільне мовлення, ненормативна вимова окремих звуків тощо.

Вдихання фізіологічне – добір певного об'єму повітря для життєдіяльності людини.

Вдихання фонаційне – добір певного об'єму повітря в процесі мовлення. Легені та нижні ребра при цьому розширюються, діафрагма скорочується, завдяки її тиску органи черевної порожнини опускаються – і вся грудна клітка збільшується в об'ємі.

Взаємодія – базис театрального мистецтва, основа сценічної дії, процес активного впливу на партнера та правильне його сприйняття під час сценічної боротьби для досягнення своєї певної мети.

Видихання фізіологічне – плавний видих певного об'єму повітря поза мовним актом для життєдіяльності людини.

Видихання фонаційне – видих (але не повністю) певного об'єму повітря поштовхами в процесі мовлення. При цьому діафрагма розслабляється, розширена грудна клітка спадає поступово, чим забезпечує тривалість видиху, який повинен бути під контролем, підпорядковуватися тональності, силі, швидкості слів і фраз, що вимовляються.

Вимисел художній – акт творчої уяви, усе те, що створюється фантазією, вигадкою драматурга, режисера, актора, читця.

Виразність – характерні ознаки читання тексту, що відзначаються чіткістю, легкістю, розбірливістю.

Вірш – 1. Художній твір, написаний ритмізованою мовою.
2. Одиниця ритмізованої мови, що складається з певної кількості стоп.

Віршування – структурна побудова та звукова організація вірша. Розрізняють такі види віршування: метричне, народне, силабічне, силабо-тонічне, тонічне. *Метричне віршування* характерне для античної літератури; має особливості чергування коротких голосних звуків із довгими, протяжними; ритм відповідає ритмові мелодії, музики. Основою системи *народного віршування* є рівнонаголошеність і рівноскладовість, що визначає ритм, підсилений римою. В Україні цю систему реформував Т. Г. Шевченко, який застосував різні комбінації кількості складів, розташування пауз, рядків із використанням перенесення. Характерні ознаки *силабічного віршування* – однакова кількість складів у рядку, завжди парна рима, ритмічний наголос на передостанньому складі; якщо рядок має більше восьми складів, то обов'язково поділяється на дві частини паузою-цезурою. *Силабо-тонічне віршування* властиве мовам, що не мають сталого наголосу, і характеризується такими ознаками: чергування наголошених та ненаголошених складів. Особливістю *тонічного віршування* є рівнонаголошеність при відсутності однакової кількості складів; порядок наголошених і ненаголошених складів також не обов'язковий.

Втілення – надання творові свого акторського чи режисерського індивідуального рішення з урахуванням ідейно-естетичної спрямованості автора, сучасності, актуальності тощо.

~Г~

Голос розмовний сценічний – голос, який розвивається на базі середнього регістру, на якому говорять, не вкладається у визначену рамку нотних знаків. Звук має бути рухливим, внутрішньо активним,

емоційним. Повнозвучне резонування, звучання в середньому, низькому та високому регістрах, тембральна милозвучність повинні яскраво передавати авторську думку і словесну дію акторів.

Голосові властивості – основні складові елементи голосу, що надають йому сценічної виразності: *Висота* – тональний рівень голосу. *Витривалість* – довготривала без втоми фонація. *Гнучкість* – здатність змінювати висоту тону в той чи інший бік, забарвлення звуку та його силу (гучніше-тихіше, сильніше-слабше, нижче-вище, різкіше-м'якше). *Гучність* – дзвінкість, голосне звучання. *Діапазон* – межі звучання людського голосу, збільшення його обсягу від найнижчої ноти до найвищої. *Милозвучність* – наявність «металу», відсутність носового, гугнявого та ін. неприємних відтінків. *Політ голосу* – здатність посилати свій голос на певну відстань, враховуючи його гучність. *Рухливість* – здатність легко змінювати різні властивості голосу (висоту, силу, темп) залежно від тексту. *Сила* – певний ступінь гучності, інтенсивності, що залежить від активності роботи мовного апарату. *Тембральність* – певне природне забарвлення звуку, що залежить від складу обертонів.

~Д~

Дикція – чіткість вимови, «увічливість актора», основний технічний засіб і художній компонент сценічного мовлення.

Дихання фізіологічне – біологічний процес життєдіяльності людини, не пов'язаний із мовою; відбувається автоматично, рівномірно. Його завдання – здійснювати газообмін, тобто постачати в організм кисень і виводити вуглекислий газ.

Дихання фонаційне – фізіологічна основа мовноголосового звучання, один із основних елементів техніки сценічного мовлення, піднімає тонус внутрішніх м'язів гортані, зумовлює інтенсивність голосових органів. Від дихання залежить не тільки краса, сила, легкість і висота голосу, а й правильна вимова звуків. Типи фонаційного дихання: *високе або ключичне* – вдихання відбувається за рахунок

розширення верхньої частини грудної клітки; *середнє або грудне* – вдихання відбувається за рахунок розширення середньої частини грудної клітки; *низьке або діафрагмальне* – вдихання розширює грудну клітку в сторону черевних органів; *змішано-діафрагмальне* – вдихання відбувається за рахунок одночасного скорочення діафрагми та розширення вперед і в сторони грудної клітки.

~Е~

Емоція (франц.) – душевні переживання, почуття, хвилювання, що народжуються в словесній дії від оцінок і точних завдань.

Етюд (франц.) – 1. У сучасній театральній педагогіці – імпровізаційна вправа, що складається зі сценічної дії в певних запропонованих обставинах і служить розвитку й удосконаленню техніки акторської майстерності. 2. Невелика драматична одноактна п'єса.

~Ж~

Жанр (франц.) – сукупність творів мистецтва та літератури, для яких характерні своєрідні спільні ознаки; різновид.

~З~

Задум творчий – проект майбутнього твору або ролі в трактуванні читця, актора з урахуванням авторських думок і тенденцій; це спроба уявити й почути звучання твору.

Засоби виразності – елементи сценічного мовлення (техніка, логіка, інтонація та емоційна образність), на яких базується акторська майстерність і які допомагають якнайкраще розкрити думку автора.

Звертання – слово або сполучення слів, що називають особу чи предмет, до яких звертається мовець. За правилами логічного читання, якщо звертання стоїть на початку речення, його обов'язково треба наголошувати, а якщо всередині чи наприкінці, – тоді воно не акцентується.

Звук – найменша неподільна мовна одиниця.

Звуки африкати – злиті, зімкнено-щілинні, складні приголосні, що утворюються поєднанням двох звуків, вимовляються з'єднано, як один звук –дж, дз, дз', ц, ц', ч.

Звуки голосні – звуки мовлення, при утворенні яких у порожнині рота струмінь повітря не натрапляє на перепони, а проходить майже вільно (а, е, и, і, о, у). Класифікуються за місцем, способом творення та залежно від різних рухів губів і язика. Розрізняють голосні звуки високого підняття, заднього ряду, лабіалізовані, нелабіалізовані, низького підняття, переднього ряду, середнього підняття. Голосні звуки *високого підняття* утворюються високим положенням спинки язика до піднебіння (и, і, у). При вимові звуків *заднього ряду* більша частина язика зосереджена в задній ротовій порожнині, а задня частина спинки язика піднімається до м'якого (заднього) піднебіння (а, о, у). У вимові *лабіалізованих голосних звуків* активну участь беруть губи, вони витягуються вперед і заокруглюються (о, у). При вимові *нелабіалізованих голосних звуків* губи активної участі не беруть (а, е, и, і). Голосні звуки *низького підняття* утворюються низьким положенням спинки язика до піднебіння (а). При вимові голосних звуків *переднього ряду* все тіло язика просувається наперед, а середня частина спинки язика піднімається до твердого (переднього) піднебіння (е, и, і). Голосні звуки *середнього підняття* утворюються середнім положенням спинки язика до піднебіння (є, о).

Звуки йотовані – звуки, що утворюються сполученням двох фонем, мають таку ж артикуляцію, як і голосні, тільки язик на початку займає положення приголосного й – є, ї, ю, я.

Звуки приголосні – звуки при утворенні яких в порожнині рота струмінь повітря натрапляє на різні перепони – б, в, г, ґ, д, д' дж, з, з', дз, дз', й, к, л, л', м, н, н'п, р, р' с, с'т, т', ф, х, ц, ц' ч, ш, щ. Класифікуються за місцем та способом творення, участю голосу й шуму, твердістю й м'якістю, акустичним враженням та за участю

носового резонансу. *Глотковий приголосний звук* твориться в порожнині глотки, яка звужується, а корінь язика відтягується назад і зближується з її задньою стінкою (г). При утворенні *глухих приголосних звуків* голос відсутній, є шум (к, п, с, с' т, т', ф, х, ц, ц' ч, ш). *Губно-губні приголосні звуки* утворюються зближенням і змиканням нижньої губи з верхньою (б, в, м, п). *Губно-зубний приголосний звук* утворюється зближенням і змиканням нижньої губи з верхніми зубами (ф). При утворенні дзвінких приголосних звуків шум переважає над голосом (б, г, ґ, д, д' дж, дз, дз', ж, з, з'). *Дрижачі приголосні звуки* вимовляються при ритмічному творенні зімкнення та розімкнення зігнутих догори кінчиком язика і альвеолами (р, р'). *Задньоязикові приголосні звуки* утворюються завдяки наближенню задньої частини спинки язика до м'якого піднебіння (ґ, к, х). При вимові *зімкнених приголосних звуків* артикуляційні органи утворюють зімкнення, крізь яке проривається струмінь видихуваного повітря (б, г, д, д', дж, дз, дз', к, л, л' м, н, н', п, т, т' ц, ц', ч). *М'які приголосні звуки* вимовляються з наближенням середньої частини спинки язика до твердого піднебіння. Наближення може бути різним, тому м'якість приголосних неоднакова, а саме: м'які (д' дз', з', й, л' н' р', с' т' ц); напівпом'якшені (б', в', г', ґ' дж', ж', к' м' п' ф', х' ч', ш'). При вимові *носових приголосних звуків* струмінь видихуваного повітря виходить не тільки в ротову порожнину, а й у носову (м, н, н'). *Парні приголосні звуки* - це звуки, співвіднесені за твердістю і м'якістю: д–д', дз–дз', з–з' л–л' н–н', р–р' с–с', т–т', ц–ц'; глухістю і дзвінкістю: б–п, г–х, ґ–к, д–т, д'–т', дж–ч, дз–ц, дз'–ц' ж–ш, з–с, з'–с'; способом творення – свистячі і шиплячі: дз, дз'–дж, з, з'–ж, с, с'–ш, ц, ц'–ч. *Передньоязикові приголосні звуки* утворюються при наближенні кінчика язика до зубів або коли язик загинається вгору в напрямку до місця між зубами і переднім твердим піднебінням (д, дж, дз, дз' ж, з, з', л, н, р, р', с, с', т, ц, ц', ч, ш). *Подовжені приголосні звуки* – це дві однакові літери, які вимовляються як один більш витриманий, подовжений звук: д':, ж':, з':, л':, н':, с':, т':, ц':, ч':, щ':. При вимові *свистячих приголосних звуків* виникає свист, який потребує легкого видиху (дз, дз', з, з', с, с' ц, ц'). *Середньоязикові приголосні звуки*

утворюються завдяки підйому середньої частини спинки язика до середньої частини твердого піднебіння (д', й, л', н' т'). При утворенні *сонорних приголосних звуків* голос переважає над шумом, посилюється резонаторна функція голосового апарату: плавні ротові (в, й, л, л' р, р'); носові (м, н, н'). *Тверді приголосні звуки* вимовляються без наближення середньої частини спинки язика до твердого піднебіння (б, в, г, г, д, дж, де, ж, з, к, л, м, н, п, р, с, т, ф, х, ц, ч, ш). При вимові *шиплячих приголосних звуків* виникає шумове звучання: щілинні (ж, ш); зімкнено-щілинні (дж, ч). При вимові *щілинних приголосних звуків* артикуляційні органи утворюють вузьку щілину, крізь яку виходить струмінь видихуваного повітря (в, г, ж, з, з', й, с, с', ф, х, ш).

~I~

Ідея (грец.) – головна думка, задум письменника, відповідь на поставлені ним проблеми в художньому творі.

Ілюстрований підтекст – основний елемент словесної дії, що мобілізує внутрішню техніку виконавця, посилює мовленнєву впливовість, коли активізуються не слова, а те, що примушує актора виголошувати думку.

Імпровізація (франц.) – 1. Не передбачена авторським текстом сценічна дія, що виникає під впливом зовнішніх або внутрішніх причин, учинків. 2. Виголошення промови, віршів, будь-якого тексту без попередньої підготовки. Акторська імпровізація – продукт зусиль, створених «тут і зараз», але сама можливість здійснення цих зусиль ретельно готується заздалегідь. Тому імпровізація завжди спрямована на досягнення певної мети за умови виконання попередньо сформульованих ігрових завдань, за попередньо сформульованими ігровими правилами. Вона – процес породження нового продукту. Імпровізація – це свідомий вольовий акт. Якби вона залежала тільки від зовнішніх умов, то два різних актора в однаковій ситуації могли б з однаковою легкістю почати імпровізувати. Однак на практиці цього не відбувається. Тому актор, його психофізичні якості, індивідуальний життєвий досвід, рівень його технічної озброєності – суттєвий компонент процесу імпровізації.

На характер протікання імпровізації істотним чином впливає віра в запропоновані обставини, бажання досягти мети.

Інтервал (лат.) – 1. Пауза, перерва в просторі або часі.
2. Співвідношення у висоті між двома звуками.

Інтонція (лат.) – 1. Ритміко-мелодійний лад мовлення, що полягає в послідовних змінах висоти, сили, темпу та тембру голосу.
2. Тон, мелодика, ритм, темп, манера вимови, що виражає смислове та емоційне звучання на сцені.
3. Точність взятого тону під час розмови, співу або гри на музичному інструменті.

Інтонція розмовна – ритміко-мелодійний лад мовлення, що виникає як наслідок глибокого аналізу твору, визначення наскрізної дії та надзавдання як результат яскравого бачення, оцінки, ставлення до подій і вчинків персонажів.

~К~

«Кінострічка бачень» – послідовна сукупність картин-уявлень, створених за подіями та вчинками персонажів твору і збагачених акторською фантазією. «Це прийом психотехніки, пристосування, що допомагає акторові «бачити» те, про що говорять герої, залучаючи досвід свого життя» (К. Станіславський).

Композиція – 1. Побудова літературного твору, зумовлена його жанром, змістом, характером і призначенням.
2. Літературний твір, що складається з різних творів мистецтва (одного автора, різних авторів, літературного матеріалу і музики тощо).

Конфлікт драматичний – відображення життєвих суперечностей, зіткнень протилежних ідей, подій і вчинків персонажів у художніх творах.

~Л~

Лейтмотив – 1. Основна думка, що проходить через увесь твір і підкреслює його ідею.
2. Основний мотив, тема, що неодноразово повторюється в музичному творі.

Логіка сценічного мовлення – осмислення тексту, послідовного ряду подій та дійових фактів, розкриття авторських думок.

~М~

Майстерність актора – 1. Рівень професіоналізму, висока фахова акторська кваліфікація. 2. Основна дисципліна в системі навчального процесу в театральних школах та вишах, що виховує і формує майбутнього актора як творчу особистість.

Мелодика – 1. Сукупність властивостей і закономірностей голосу в межах підвищення і пониження, посилення і послаблення, прискорення і уповільнення звучання в процесі мовлення. 2. Один із елементів мовлення, що робить його живим, органічним, неповторним.

Метафора (грец.) – художній засіб, алегоричний мовний зворот, уживання образного виразу чи слова в переносному значенні.

Метод сценічний – цілісна система добору життєвого матеріалу автором та засобів його втілення актором і режисером.

Метод фізичних дій – науково-теоретична система, розроблена К.С. Станіславським щодо роботи режисера й актора у створенні сценічного образу та вистави в цілому. У 30-ті роки минулого сторіччя К.С. Станіславський прийшов до визнання провідного значення фізичної природи дії в оволодінні внутрішнім сенсом ролі. Метод його роботи отримав умовну назву методу фізичних дій. Щоб зробити слово справжнім знаряддям дії, К. С. Станіславський пропонував переходити до словесної дії лише після зміцнення логіки фізичних дій, що передують вимовлянням слів.

Метод художній – цілісна система основних принципів художнього узагальнення й відтворення дійсності в мистецтві. Сукупність принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу. Саме поняття «метод» означає спосіб пізнання, поняття художнього методу – спосіб образного пізнання дійсності.

Категорія художнього методу є однією з наймолодших у теорії літератури: вона виникла на рубежі 20–30-х років ХХ століття в радянському літературознавстві та естетиці. Однак молодою є лише назва категорії, сама ж вона, за виразом професора О. М. Соколова, «...в її елементарній формі народилася разом з мистецтвом. Немає твору мистецтва без художнього методу, як немає наукового дослідження без наукового методу».

Дослідники не мають одностайної думки щодо природи художнього методу. Одні вчені визначають його як сукупність художніх прийомів і засобів; інші – як принципи естетичного ставлення мистецтва до дійсності, ще інші – як систему світоглядних орієнтирів творчості. Однак зводити суть художнього методу лише до спільності прийомів, світогляду чи ставлення митця до дійсності було би помилковим та однобічним. На формування художнього методу впливають усі ці три фактори: дійсність у її естетичному багатстві, світогляд у його історичній та соціальній визначеності й художньо-розумовий матеріал, накопичений у попередні періоди.

Методика сценічного мовлення – розділ театральної педагогіки, що вивчає і створює обґрунтовані закони, на яких базується процес словесної дії акторів.

Мислення публічне – творчий акторський процес передавання та розкриття «лінії думок» твору, що відбувається безпосередньо на сцені і впливає на взаємодію з глядачем.

Мова автора – 1. Авторська оповідь у літературно-художньому творі.

2. Спосіб словесного вираження авторського мислення через індивідуальне, неповторне мовлення виконавця.

Мова персонажів – відтворення характерологічно-мовними засобами характеру, поведінки, звичок, учинків, намірів, способу мислення персонажів твору.

Мова сценічна – особливий різновид літературної мови, показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури

театрального мистецтва в цілому. Відображає специфіку взаємодії усної і писемної форм мовлення, де природно співіснують різні функціональні стилі усної мови (розмовний, художній, діловий), які й дають змогу акторові створювати мовну характеристику персонажів, передавати їхні думки, почуття, внутрішній світ.

Мовний апарат – сукупність органів дихання (легені, дихальне горло, діафрагма), голосових (гортань із голосовими зв'язками) та надгортанних порожнин (глотка, порожнини рота і носа) для виконання функції словотворення.

Монолог внутрішній – хід думок, які виникають при оцінці вчинків та слів партнера, і які актор вимовляє мовчки сам собі, не розриваючи безперервної лінії підтексту.

~Н~

Наголос логічний – виділення найголовнішого слова в мовному такті, в якому сконцентровано точність висловленої думки. Вимагає не тільки технічного акцентування (уповільнення вимовляння, посилення голосу, зміни тону, використання люфт пауз), а й яскравого образного бачення, оцінки, ставлення.

Надзавдання – основна суть системи К. С. Станіславського, мета всіх творчих зусиль, задум того, для чого виступає митець. Надзавдання організовує накопичений матеріал, а засоби його вирішення визначають майстерність акторів.

Наскрізна дія – засоби вирішення надзавдання, втілення читцем або актором основної думки з поставленими творчими перспективними завданнями від початку до кінця літературного твору або вистави; активізує словесну дію, робить її яскравою, цілеспрямованою.

~О~

Образ оповідача – акторське збагачення твору своєю індивідуальністю, відтворення через себе творчого задуму, його

реалізації, словесної дії, перетворення та створення відповідного характеру виконавця художньої розповіді.

Обставини запропоновані – різноманітні зовнішні та внутрішні обставини життя дійових осіб, які впливають на їхній характер, сценічну поведінку, словесну дію тощо. Запропоновані обставини можуть носити різний характер, а саме: 1) обставини місця – де відбувається дія; 2) обставини часу – коли відбувається дія (епоха, рік, пора року, місяць, година дня тощо); 3) особисті обставини – ті, які відповідають на запитання, хто діє на сцені (вік, стать, соціальний стан, професія тощо); 4) ситуативні обставини – ті, які відповідають на запитання, чим живе людина в конкретній ситуації.

Опора звуку – положення м'язів змішано-діафрагмального типу дихання під час зупинки перед видиханням та його збереження під час видихання. Процес цей свідомий, допомагає регулювати довгий видих.

~П~

Палітра голосова – сукупність голосових засобів виразності, які визначаються звучністю, гнучкістю тону, рухливістю, професійною загартованістю, чистотою природного тембру, великим діапазоном, використанням різних регістрів тощо.

Партитура тексту – визначення основних засобів виразності щодо творчого задуму твору та його реалізації.

Пауза (лат.) – 1. Зупинка між словами, фразами, мовними тактами. 2. Один із елементів інтонації, що свідчить про рівень акторської майстерності. Існують різні види пауз. **Віршова**, яка, у свою чергу, має чотири типи. *В кінці рядка* – сприяє ритмізації поетичного твору. *Перенос* – це результат розбіжності віршового рядка з синтаксичною побудовою речення. Синтаксис вимагає продовження, закінчення думки, а вірш – паузи. *Мала цезура* – відділяє одне слово від іншого, що надає їм значення цілих речень. *Велика цезура* – ритмічна пауза, що ділить багатостопні рядки на дві частини. **Грамаітична пауза** – визначена в тексті розділовими

знаками, які несуть змістовно-емоційне навантаження і служать засобом упорядкування тексту. **Логічна пауза** – не визначена в тексті розділовими знаками, але вмотивована змістом, думкою, природною логікою мислення, має характерну завершеність частин речення. **Люфт** – пауза зміни темпоритму в мовному такті. Стоїть на початку та наприкінці логічного наголосу. Пауза для добору дихання. **Психологічна пауза** – залежно від думки може стояти в будь-якому місці, але завжди виправдовується психологічним підтекстом; її призначення – емоційна інтерпретація тексту, продовження руху думки, активна дія, а не механічність, пасивність. **Фізіологічна пауза** – зумовлена не переживанням, а фізичним станом персонажа (задишка, переляк, природне заїкання тощо).

Перевтілення – здатність актора змінюватися, набувати інших якостей, перетворюватися на образ персонажа або оповідача.

Перспектива твору – визначення автором основної думки та її розвиток протягом усього твору.

Підтекст – 1. Внутрішні збудники, що примушують вимовляти текст і викликають потребу діяти. 2. Внутрішній зміст висловлювання, що не виражається словами.

Постановка голосу – робота над голосом із метою виявлення його природних можливостей, розвитку та збагачення їх для професійного звучання, очищення від тембральних вад, посилення повнозвучного резонування, вироблення гнучкості, гучності, рухливості, розширення діапазону.

Протиставлення – ефективний засіб сценічного мовлення для підкреслення, яскравого вираження протилежних характерних рис мовлення дійових осіб, їх учинків тощо. За правилами логічного читання поняття, що протиставляються одне одному, обов'язково наголошуються.

Пунктуаційні знаки – знаки для членування письмового тексту. В усному звучанні їх використовують для розстановки пауз і

розподілу на мовні такти. В українській мові є десять розділових знаків, які мають різну ритмомелодику. *Двокрапка* вказує на те, що думка не закінчена. Двокрапка уточнює, перераховує, пояснює те, про що говорилось перед нею. Голос залишається на тій же висоті. *Дужки* виділяють слова й речення вставного типу, які уточнюють авторську думку. Вимовляються в паузах швидше за основний текст. *Знак оклику* відповідає окличній формі, передає сильні почуття; супроводжується зміною висоти та сили голосу. *Знак запитання* відповідає питальній формі; інтонаційне підвищення тону залежить від місця логічного наголосу, а ним буде слово, на яке хочуть отримати відповідь. *Кома* вказує на те, що думка не закінчена, а її розвиток вимагає інтонаційного підвищення. *Крапка* вказує на завершення думки, вимагає зниження тону, відповідає стверджувальній інтонації. *Крапка з комою* вказує, що дві частини тексту об'єднані; залежно від контексту може виконувати функції то крапки, то коми, висота голосу відповідно понижується або підвищується. *Крапки* вказують на щось недомовлене або на перервану думку. Голос тонально не підвищується і не понижується. *Ланки* виділяють у тексті слова або фрази, яким надається особливе тлумачення. Вимовляються за допомогою пауз, інтонаційно виділяються голосовими барвами, що залежать від ставлення до їхнього змісту. *Тире* вимовляється з чіткою паузою смислової або емоційної функції; вимагає підвищення голосу від верхнього тону до нижнього; вказує на незавершеність думки.

~Р~

Репертуар (франц.) – сукупність драматичних творів, що виконуються в театрі, та сукупність літературних творів, що їх виконує читець; це громадське і творче обличчя театру, акторів, ознака професійної майстерності.

Репертуарний вибір – ознайомлення з літературним матеріалом, початкова стадія творчого процесу, передумовою якого є перші враження та відсутність упередженості. Основні критерії вибору: усвідомлення мети і надзавдання, дієвість, емоційність,

актуальність, відповідність особливостей твору активній взаємодії зі слухачами, урахування творчих можливостей виконавців.

Ритм мовний – послідовне чергування в мовному потоці голосних і приголосних, наголошених і ненаголошених звуків, сильних і слабких складів, наявність відповідних пауз, що і надає тексту мінливості, переривчастості.

Розвиток дії – ряд подій, зумовлених темою та ідейною спрямованістю твору, що дають рух сюжету.

Розмір віршовий – комбінації фонетичного ладу мови, кількість наголошених і ненаголошених складів та порядок їхнього чергування в повторюваних частках, що служать одиницею виміру ритму вірша. Типи розмірів силабо-тонічної системи віршування: *амфібрахій* – трискладова стопа з наголосом на другому складі; *анapest* – трискладова стопа з наголосом на третьому складі; *дактиль* – трискладова стопа з наголошеним першим складом, за яким ідуть два ненаголошені; *хорей* – двоскладова стопа з наголосом на першому складі; *ямб* – двоскладова стопа з наголосом на другому складі.

~С~

Система К. С. Станіславського – Система Станіславського – теорія сценічного мистецтва, методу акторської техніки. Була розроблена російським режисером, актором, педагогом і театральним діячем Костянтином Сергійовичем Станіславським у період з 1900 по 1910 роки. У системі вперше вирішується проблема свідомого осягнення творчого процесу створення ролі, визначаються шляхи перевтілення актора в образ, уперше розроблено питання сценічної теорії та акторської техніки, розкрито основні принципи і засоби словесної дії актора для втілення на сцені «життя людського духу».

Метою Системи Станіславського є досягнення повної психологічної достовірності акторської гри. В її основі лежить поділ акторської гри на три технології: *ремесло, подання і переживання*.

Ремесло, за К. С. Станіславським, засноване на використанні готових штампів, за якими глядач може однозначно зрозуміти, які емоції має на увазі актор.

Мистецтво подання базується на тому, що в процесі тривалих репетицій актор відчуває справжні переживання, які автоматично створюють форму прояви цих переживань, але на самому спектаклі актор ці почуття не відчуває, а лише відтворює форму, готовий зовнішній малюнок ролі.

Мистецтво переживання – актор у процесі гри відчуває справжні переживання, і це народжує життя образу на сцені.

Система ґрунтовно описана в книзі К. С. Станіславського «Робота актора над собою», яка вийшла у світ в 1938 році.

Словесна дія – основний елемент творчого процесу мовлення, синтез думки, її бачення (уявлення) та передачі – бачення (дія) заради якоїсь свідомо поставленої мети.

Слово сценічне – результат внутрішнього процесу словесної дії та її зовнішня технічна досконалість.

Співпереживання – найвища форма спілкування актора, читця зі слухачами, коли виникає процес взаєморозуміння, породжений справжнім емоційним впливом і відповідним сприйняттям.

Спілкування – Процес взаємодії актора, читця зі слухачами з метою активного впливу на їхню свідомість, вияву певних думок та почуттів, залучення як співучасників у творчий процес. Види спілкування: *із реальним слухачем* – безпосередня взаємодія з присутніми в залі слухачами або однією особою; *із уявним слухачем* – опосередкована взаємодія, коли об'єкт спілкування не дає змоги взаємодії з присутніми в залі слухачами; *самоспілкування* – форма спілкування при виконанні монологу; *моноспілкування*.

Стиль (лат.) – сукупність найрізноманітніших понять, ознак, форм, прийомів тощо, за якими визначається стиль різних видів мистецтва, епохи, політична діяльність, особиста поведінка тощо.

У сценічному мовленні найуживанішими є такі стилі: авторський, акторський, мистецький, мовний, науковий, офіційно-діловий, публіцистичний, розмовний, художній. *Авторський* – творча манера письменника, сукупність прийомів, ідейно-художня своєрідність, що виявляється в усій системі художніх засобів твору. Базується на мовному стилі. *Акторський* – творча манера виконання ролі або художнього твору, яка виявляється в ставленні, задумі, втіленні, єдності всіх творчих зусиль. *Мистецький* – сукупність ознак, характерних для мистецтва певного часу та напряму з погляду ідейного змісту й художньої форми. *Мовний* – сукупність мовних засобів (лексики, фразеології, граматичних форм, типів речення тощо), вибір яких зумовлений змістом, характером і метою їх використання. *Науковий* – функціональний стиль мовлення, що характеризується широким використанням наукової й технічної термінології. Основні його ознаки: об'єктивність, лаконічність, точність, переконливість, аналіз, синтез, аргументація, узагальненість тощо. *Офіційно-діловий* – функціональний стиль мовлення, що характеризується широким використанням державно-політичної, економічної, адміністративно-канцелярської термінології. Основні його ознаки: документальність, стислість, чіткість, висока стандартизація вислову тощо. *Публіцистичний* – сукупність художнього, наукового й офіційно-ділового стилів. Основні його ознаки: поєднання точності, послідовності, логічності, наукових положень з емоційно-експресивною образністю, з використанням художніх засобів (епітетів, порівнянь, метафор тощо). *Розмовний* – функціональний стиль усної форми мовлення, що задовольняє потреби безпосереднього спілкування людей. Характерним для нього є вживання найпоширенішої живої розмовної лексики з емоційно-експресивним забарвленням та розмовних синтаксичних конструкцій, властивих діалогічному мовленню; можливі діалектизми, фольклоризми, просторічна лексика; розмовний стиль сценічного мовлення – важливий компонент художніх і драматичних стилів. *Художній* – найбільший і найпопулярніший функціональний стиль сценічного мовлення. Він включає використання елементів інших

стилів. Основне його призначення – впливати засобами художнього слова, їхньою образністю, емоційним забарвленням, поетичністю, експресією на розум, почуття і волю читачів, формувати культуру, національну свідомість, моральні якості, художньо-естетичні смаки.

Сценарій (італ.) – сюжетна схема, за якою створюється літературна або драматична вистава.

Сюжет (франц.) – 1.Ряд пов'язаних подій, що послідовно розвиваються й через які письменник розкриває характери персонажів та зміст літературного твору. 2. Система подій у літературному творі, через які письменник розкриває характери персонажів і весь зміст твору. 3. Тема, об'єкт зображення в живописному, музичному творі тощо.

Основні елементи композиції сюжету: *пролог (не завжди), експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, постпозиція, епілог (не завжди).*

~Т~

Талант – високий рівень обдарованості, природний хист людини до певного виду діяльності; видатні природні здібності людини до діяльності в якійсь галузі та вміння, які розвиваються з набуттям навичок і досвіду. Талант обумовлює високий рівень розвитку спеціальних здібностей, які дають людині змогу успішно, самостійно й оригінально виконати певну складну діяльність. Така сукупність здібностей дозволяє одержати продукт діяльності, який вирізняється новизною, високим рівнем досконалості й суспільною значимістю.

Перші ознаки таланту можуть виявитись уже в дитячому віці, хоча можуть проявитись і пізніше. Талант може знайти своє втілення в різних сферах людської діяльності – у галузях музики, літератури, природничих наук, техніки, спорту, в організаторській і педагогічній діяльності, у різноманітних видах виробництва.

Поєднання здібностей, які є основою таланту, у кожному випадку буває особливим, властивим тільки певній особистості. Про наявність таланту слід робити висновок за результатами діяльності

людини, які мають вирізнитися принциповою новизною, оригінальністю підходу.

Творчість – діяльність людини, спрямована на створення якісно нових, невідомих раніше духовних або матеріальних цінностей (нові твори мистецтва, наукові відкриття, інженерно-технологічні, управлінські чи інші інновації тощо). Необхідними компонентами творчості є фантазія, уява, психічний зміст якої міститься у створенні образу кінцевого продукту (результату творчості).

Творчість може розглядатись у двох аспектах – психологічному й філософському. Психологія творчості досліджує процес, психологічний «механізм» протікання акту творчості як суб'єктивного акту індивіда. Філософія розглядає питання про сутність творчості, що по-різному поставало в різні історичні епохи.

Театр (грец.) – 1. Театр (грец. *theatron* – місце для видовищ, видовище) – це вид мистецтва, що образно відбиває дійсність, художньо опановує світ у формах драматичної дії. Природа мистецтва театру синтетична, адже його художній образ виникає завдяки синтезу драматургії, архітектури живопису, скульптури, музики, майстерності актора. 2. Вид мистецтва, що відображає життя засобами сценічної дії, яку виконують актори перед глядачами, а також установа, що здійснює сценічні вистави певним колективом артистів, і приміщення, будинок, в якому відбуваються вистави. Законодавство України визначає театр як «заклад культури (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва».

Темп мовлення – зумовлений змістом ступінь швидкості сценічного мовлення. Залежить від індивідуальних особливостей актора, тлумачення твору, надзавдання, емоційної спрямованості, словесної дії, дикції, прискорення або уповільнення вимови звуків, пауз, їхньої кількості та тривалості.

Темперамент творчий – прояви вищої нервової системи, якій притаманні яскраве публічне мислення, образна уява, органічно-емоційне перебування на сцені, активна словесна дія.

Техніка сценічного мовлення внутрішня – одна з форм майстерності актора, спрямованої на розвиток творчої уяви, уміння оцінювати події, факти, явища й створювати відповідне емоційне до них ставлення.

Техніка сценічного мовлення зовнішня – одна з форм майстерності актора, спрямованої на розвиток і вдосконалення мовного дихання, голосоутворення, правильної літературної вимови й чіткої дикції.

Тренінг (англ.) – комплекс вправ для вдосконалення техніки, різних засобів виразності майстерності актора та сценічного мовлення. Існує чимало різновидів тренінгу. *Артикуляційний тренінг* – спеціальний комплекс вправ для зняття м'язових затисків, розвитку рухливості, гнучкості, пружності органів мовленнєвого апарату, підвищення його активності та працездатності. *Аутогенний тренінг* – спеціальний комплекс вправ самонавіювання, розроблений із метою навчитися свідомо коригувати деякі автоматичні процеси в організмі, концентрувати увагу, зміцнювати пам'ять, виробляти самостережливість. *Голосовий тренінг* – спеціальний комплекс вправ для розвитку голосу, спрямований на оволодіння правильним діафрагмо-реберним диханням, зняття м'язового напруження з фонаційних шляхів, закріплення «центру» або «середини» мовного голосу, правильне користування резонаторами й регістрами, вироблення зібраності, дзвінкості, гнучкості звуку, набуття витривалості та гучності, розширення діапазону, підвищення працездатності. *Дикційний тренінг* – спеціальний комплекс вправ для вироблення чіткості вимови, виправлення дикційних вад; знімає зайве напруження мовленнєвого апарату й активізує артикуляційні рухи, забезпечуючи тренуваність звуків, звукосполучень, їхню вимову в словах, текстах при різних темпах мовлення. *Тренінг для дихання* –

спеціальний комплекс вправ для оволодіння змішано-діафрагмальним типом дихання в різних положеннях тіла (лежачи, сидячи, стоячи). При цьому тренуються м'язи «мовного пояса» – діафрагма та черевні м'язи, що регулюють процес видиху і створюють необхідну «опору» звуку, а також дихальні м'язи грудної клітки, які забезпечують відсутність зовнішніх ознак і сприяють вільному нормальному положенню голосового апарату.

~У~

Увага сценічна – 1. Мобілізація та зосередження свідомості актора на певному об'єкті в процесі дії. 2. Цілеспрямованість усіх компонентів акторської майстерності (думки, зору, слуху, мовлення) до сприйняття всього того, що відбувається на сцені. Відмінністю сценічної уваги від життєвої є фантазія. У побуті увага – це об'єктивне зосередження на предметі чи думці, а в театрі – цілеспрямований штучний акт у межах сценічного середовища. Вона допомагає акторові розвинути почуття правди, емоційну пам'ять.

~Ф~

Фраза (грец.) – основна одиниця спілкування; вислів, що становить інтонаційну чи смислову єдність.

~Х~

Характерність внутрішня – внутрішні ознаки персонажа, які включають його біографію, характер мислення, світогляд, культуру, темперамент, учинки, мету й засоби її досягнення.

Характерність зовнішня – зовнішні ознаки персонажа, що включають його типову манеру поведінки, особливості голосу, вимови, рухів, жестів, ходи, міміки, а також гриму та костюма.

Характерологічні мовні засоби – засоби виразності, що їх використовує актор для створення мовлення персонажа: дихання, голос, дикція, вимова, логіка, інтонація, мелодика, різновиди темпоритму тощо.

Художність – складне поєднання якостей, що визначають професійно-естетичний рівень роботи актора над словом. Відтворення дійсності в образах.

~Ч~

Читець – той, хто займається художнім читанням, збагачує твір письменника своїм творчим задумом і тлумаченням, перевтілюючись у образ оповідача.

Чіткість дикційна – нормативно точна, виразна артикуляція мовних звуків, звукосполучень, слів, фраз при різних темпах мовлення та емоційних забарвленнях.

~Ш~

Швидкомовка – фольклорні, жартівливі вислови, у яких більшість слів має складний, важкий для вимови підбір звуків; це один із важливих етапів роботи над дикцією, що допомагає виробити легкість і чіткість звучання в прискореному темпі.

~Я~

Ява – завершена частина дії в драматичному творі.

РОЗДІЛ 5. ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ З ХОРЕОГРАФІЇ

1. ФРАНЦУЗЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ

~А~

A la seconde (а ля згонд – у II позиції) – поза класичного танцю – нога через II позицію піднімається вбік на 90° і вище.

Arabesque (арабеск – з арабської) – одна з основних поз класичного танцю (її назва походить від стилю арабських фресок), прикметна риса якої – піднята назад нога з витягнутим коліном. У класичному танці прийняті чотири види арабесків.

В арабесках першого й другого видів ноги знаходяться в положенні effacee. В арабеску першого виду рука, що відповідає опорній нозі, витягнута вперед, голова спрямована до неї; інша рука відведена в сторону в II позицію; кисті рук повернені долонями вниз, корпус злегка нахилений, але спина рівна (це стосується й інших видів арабесків). В арабеску другого виду рука знаходиться в I позиції, відповідно до піднятої ноги; інша рука відведена вбік; голова повернута до глядачів. В арабесках третього й четвертого видів ноги знаходяться в положенні croisee. В арабеску третього виду рука витягується вперед, відповідно до піднятої ноги; погляд спрямований на кисть руки; інша рука відведена вбік у II позицію. В арабеску четвертого виду рука знаходиться в I позиції, протилежній до піднятої ноги; корпус злегка розвернутий спиною до глядачів; лінія руки переходить у лінію плечей і продовжується іншою рукою.

Арабески виконуються на витягнутій нозі, у plie, на півпальцях, на пуантах, у стрибку, з поворотами й обертаннями. Позу можна нескінченно варіювати. Зміни в позиціях ніг і рук, спини, голови, спрямованості погляду сприяють зміні акцентів й сутності арабесків.

Attitude (атитюди – поза, положення) – одна з основних поз класичного танцю, головна особливість якої – зігнуте коліно піднятої ноги.

В атитюдах основна лінія утворюється з опорної ноги, корпусу й рук у III позиції. Головні види атитюдів – *effacee* та *croisee*. У позі атитюд *effacee* нога піднята на 90° із зігнутим коліном; рука відповідно до ноги знаходиться в III позиції; голова повернута до руки. Поза атитюд *croisee* вважається закритою. Вона складається з перехресних ліній корпусу, який закриває підняту ногу, що дозволяє глядачу бачити лише її носок. Для атитюдів можливі різні зміни, що збагачують засоби сценічної виразності. Для атитюду також характерний перегин, оскільки зігнута в коліні нога дає можливість корпусу сильно перегинатися.

Adagio (адажіо – повільно, спокійно) – 1) повільний темп у музиці;

2) танцювальна композиція переважно ліричного характеру;

3) основна частина складних класичних танцювальних форм, яка виконується в повільному темпі;

4) комплекс рухів у *exercice*, що ґрунтується на різних формах *releves* та *developpes*.

Allegro (алегро – веселий, радісний) – 1) швидкий, жвавий темп музики;

2) частина уроку класичного танцю, що складається зі стрибків;

3) класичний танець, значна частина якого заснована на стрибковій і пальцевій техніках.

Allongee (алонже – подовжений, продовжений, витягнутий) –

1) прийом класичного танцю, що ґрунтується на м'яких позиціях рук;

2) поза класичного танцю, відповідно до якої піднята нога випрямлена в коліні (*arabesque*), однойменна рука піднята вгору, інша – відведена в сторону; на відміну від округлих позицій (*arrondi*), лікті рук випрямлені, кисті повернуті долонями вниз, що надає позі «летючого» характеру;

3) одна з назв *arabesque*.

Aplomb (апломб – рівновага, самовпевненість) – 1) упевнена, вільна манера виконання танцювальних па; 2) уміння зберігати рівновагу тіла.

Уперше термін почав використовуватись у 18-му столітті. Ним визначали технічну віртуозність танцюриста. Робити «апломб» (*faire des aplombs*) означало зупинитися в рівновазі на півпальцях протягом кількох тактів.

Arrondi (арронді – округлений, закруглений) – позначення округлого положення рук (від плеча до пальців). За принципом арронді визначені основні позиції рук – м'яко (кругло) зігнуті лікті й зап'ястя.

~В~

Bourree, pas de bourree (бурру, па-де-бурре, від *bourrer* – набивати, напихати) – дрібні танцювальні кроки, які виконуються зі зміною та без зміни ніг у всіх напрямках і з поворотами.

Основна навчальна форма – *simple* (*en dehors* і *en dedans*) – являє собою перехресне переступання з ноги на ногу з просуванням убік. Перші два кроки виконуються на півпальцях або пальцях зі зміною ніг і опусканням на *demi-plie* на 3-ю частину вправи. Під час переступання робоча нога виразно піднімається до положення умовного *sur le sou-de-pied*.

Battement (s) (батман – розмах, биття) – група рухів робочої ноги.

Класичний танець має безліч форм батманів – від найпростіших (*tendus*) до багатоскладних. Кожне *pas* неодмінно містить елемент батман, тому в *exercice* їм надається велике значення.

Battement tendu (батман тандю) – виведення й переведення витягнутої ноги вперед, убік і назад, не відриваючи носка від підлоги.

Battement fondu (батман фондю) – м'який, плавний рух, що ніби тане.

Battement soutenu (батман сотеню – витримувати, підтримувати) – рух із підтягуванням ніг у п'яту позицію, безперервний рух.

Battement developpe (батман девлоппе – розкривати, виймати) – рух із відкриванням ноги на 90° у потрібному напрямку.

Balance (балансе – качати, погойдуватися) – рух гойдалки.

Balancoire (балансуар) – гойдалки.

~С~

Coupe (купе – підміна) – маленький рух, необхідний для поєднання основних рухів. Він використовується для переходу від одного руху до іншого за допомогою зміни ноги.

Chasse, pas (шасе, від *chasser* – полювати, гнатися) – стрибок із просуванням уперед, при виконанні якого одна нога ніби наздоганяє іншу, поєднуючись у V позиції у верхній точці стрибка. Може бути самостійним рухом, а також служити допоміжним pas для виконання великих стрибків.

Croise (круазе – схрещений) – одне з основних положень класичного танцю, в якому лінії схрещуються. Положення круазе досягається обертанням корпусу на чверть кола від глядачів (точки один танцювального залу).

~D~

Developpe (девелоппе) – розвинений, розгорнутий рух, різновид battements. Із V позиції робоча нога, згинаючись у коліні, плавно просувається по опорній нозі максимально натягнутим носком. Піднявшись до коліна, нога витягується вперед, убік або назад. Досягнувши максимальної висоти, – опускається в V позицію.

Degage (дегаже – витягнутий, вивільнений) – виведення ноги вперед, убік, назад за принципом battements tendus для подальшого переходу на неї.

Demi (демі – наполовину) – термін, який означає виконання руху наполовину. Наприклад, *demi-plie* – напівприсідання, *demi-pointe* – півпальці, *demi-rond* – половина кола тощо.

Demi-plie releve (демі пліє релеве: *demi-plie* – напівзігнутий, *releve* – піднятий) – термін, який об'єднує два рухи в нерозривне ціле і означає напівприсідання і подальший підйом на півпальці, пальці. Із цим найважливішим елементом танцю пов'язані *pirouettes*, пальцева техніка тощо.

~Е~

Exercice (екзерсис – вправа) – перша частина уроку класичного танцю, вправи біля станка й у центрі залу, що сприяють удосконаленню танцювальних якостей, необхідних для виконання хореографічних па, а саме: виворотності стопи, сили м'язів ніг, правильної постановки корпусу, рук і голови, стійкості, координації рухів.

En dedans (ан деданс – всередину, у коло) – 1) «закрите» положення ніг – пальці ніг і коліна зведені;

2) напрямок руху робочої ноги, а саме: назад – убік – уперед, всередину до опорної ноги;

3) обертання, спрямоване всередину до опорної ноги.

En dehors (ан деор – назовні, із кола) – 1) основне положення ніг, прийняте в класичному танці, розгорнуте, відкрите;

2) напрямок руху робочої ноги по колу: уперед – убік – назад;

3) обертання, спрямоване від опорної ноги назовні.

En face (ан фас – навпроти, в обличчя, прямо) – фронтальне розташування фігури виконавця по відношенню до залу глядачів.

Efface (еффасе, від *effacer* – згладжувати) – одне з основних положень у класичному танці. Визначається розкритим, розгорнутим характером пози й руху.

Ecarte (екарте, від *ecarter* – розсовувати) – поза класичного танцю, у якій тіло танцівника розвернуте по діагоналі, нога піднята вбік (*a la seconde*), корпус відхилений від піднятої ноги, одноіменна з піднятою ногою рука знаходиться в III позиції, інша – відведена на II позицію; голова повернута в напрямку цієї ноги (екарте вперед) або від неї (екарте назад).

En l'air (ан л'ер – у повітрі) – позначення *pas*, що виконується в повітрі, на відміну від руху *par terre* – на землі. Наприклад, *rond de jambe en l'air, tour en l'air*.

En tournant (ан турнан – у повороті) – поворот корпусу під час виконання *pas* на 1/4 або 1/2 кола, ціле коло.

Entree (антре – вихід) – 1) танцювальний вихід на сцену одного або декількох виконавців;
2) перша частина розгорнутих класичних танцювальних форм (*pas de deux, pas de trois, grand pas, pas d'action* тощо), часто виконує роль експозиції.

~F~

Fondu (фондю, від *fondre* – танути) – визначення м'якого, еластичного *plie* в різних рухах (*battement fondu, sissonne fondue*).

Fouette (фуєте – шмагати) – вид танцювального повороту (швидкого, різкого), під час якого відкрита нога згинається до опорної ноги й різким рухом знову відкривається.

~J~

Jete (жете, від *jeter* – кидати) – термін, що відноситься до рухів, які виконуються кидком ноги з місця або з просуванням під час стрибка.

~G~

Glisse, pas (гліссе, від *glisser* – ковзати) – крок, в якому носок ковзає по підлозі з V позиції в IV або переходить *tombe* на одну ногу

в *demi-plie*. Використовується як підхід до *pirouettes*, до стрибків. *Glisse*, *pas* в *arabesque*, що повторюється кілька разів, – один із найкращих і найвиразніших рухів класичного танцю.

Grand (гран – великий) – термін, який означає максимально виражену сутність руху. Наприклад, *grand-plie* – глибоке присідання, *grand-battement jete* – кидок ноги на якомога більшу висоту, *grand-fouette* – найрозвиненіша форма *fouette*.

Grand pas (гран па – великий крок, великий танець) – складна танцювально-музична форма, що складається з багатьох частин; зародилася в епоху Романтизму.

Grand battement (гранд батман) – великий батман.

~P~

Par terre (пар тер – на землі) – термін, який вказує на те, що рух виконується на підлозі.

Pas (па – крок) – 1) позначення одного з видів танцювальних кроків (*pas de bourree*, *pas glisse*, *pas balance* та ін);

2) окремий виразний рух, що виконується відповідно до правил класичного танцю;

3) форма класичного балету, яка містить багато частин.

Passé (пас, від *passer* – той, що проходить) – шлях робочої ноги при переході з однієї пози в іншу. Нога може проходити на рівні *sur le sou-de-pied* або до коліна опорної ноги, а також через I позицію – *pas de terre*.

Pirouette (пірует) – старовинний термін, що позначає різновид обертань. Зараз вживається тільки в чоловічому танці. У жіночому танці всі види обертань мають назву *tours*.

Plié (пліє, від *plier* – згинати) – присідання на двох або одній нозі.

Port de bras (пор-де-бра, від *porter* – носити і *bras* – рука) – правильний рух руками в основних позиціях (закруглені – *arrondi* або подовжені – *allonge*) із поворотом або нахилом голови, а також перегинанням корпусу.

Preparation (препарасьон – приготування) – підготовчі рухи для виконання *battements*, *ronds de jambe*, *pirouettes*, стрибків та інших складних рухів.

~R~

Releve (релеве, від *relever* – піднімати) – 1) підйом на півпальці, пальці);

2) піднімання витягнутої ноги на 90° і вище в різних напрямках і положеннях класичного танцю.

Renverse (ренверсе – перекинутий) – сильний, різкий нахил корпусу у великій позі, що триває в *pas de bourree en tournant*, яке закінчується випрямленням корпусу. Існує багато видів ренверсе, а саме: *renverse en dehors*, *renverse en dedans*. Виконується на півпальцях, пальцях, зі стрибком і в *plie*.

Rond de jambe (ронд де жамб – коло ногою) – круговий рух робочої ноги *en dehors* і *en dedans*.

Rond de jambe par terre (ронд де жамб пар тер) – круговий рух ноги по підлозі, коло носком по підлозі.

Rond de jambe en l'air (ронд де жамб ан лер) – коло ногою в повітрі.

~S~

Soutenu (сотеню) – витримувати, підтримувати, втягувати.

Sur le cou-de-pied (сьюр ле ку-де-п'є – на щиколотці) – положення витягнутої ступні робочої ноги на щиколотці опорної ноги (попереду або позаду).

~Т~

Tombe (томбе – падати) – рух із падінням на робочу ногу.

Tour (тур – оберт, поворот) – оберт тіла навколо вертикальної осі на 360°. Tour по підлозі (*pirouette*) або в повітрі (*tour en l'air*) має безліч різновидів. Tour виконується *dehors* і *en dedans*. Tour та *pirouettes* можуть починатися з II, IV, V позицій і закінчуватися в різних позах. В основному вони поділяються на малі й великі: перші – з однією ногою в положенні *sur le cou-de-pied* або *pas de passe*, другі – у великих позах *attitude*, *arabesque*, *a la seconde*.

Tour chaines (тур шене) – півоберти, що виконуються по черзі, крокуючи з ноги на ногу на півпальцях або на пальцях із просуванням уперед, убік чи назад.

2. ВІТЧИЗНЯНА ТЕРМІНОЛОГІЯ

~А~

Антракт (франц. *entracte*, від *entre* – між і *acte* – дія)

1. Перерва між актами вистави або відділеннями концерту.
2. Назва музичного вступу до дій театральної вистави (окрім першої дії).

Антре (франц. *entrée* – вхід, вступ) – танцювальний вихід на сцену одного або декількох виконавців; перша частина музично-танцювальних форм.

Ансамбль (франц. – разом, ціле, сукупність) – багатокомпонентний комплекс, який сприймається як єдине ціле. Розрізняють музичний ансамбль (дует, тріо тощо), сценічний ансамбль – налаштоване виконання акторами, музикантами, танцюристами театально-видовищного твору тощо.

~Б~

Бал – святковий танцювальний вечір із розширеною програмою, яка включає, окрім танців, інші форми розваг.

Балет (франц. *ballet*, італ. *balletto*, від пізньолатин. *ballo* – танцюю) – вид сценічного мистецтва, зміст якого виражений у танцювально-музичних образах. Балет включає драматургію, музику, хореографію, образотворче мистецтво. Усі вони підпорядковані хореографії, що є центром їх синтезу. Балет – найвища форма хореографії. Танцювальне мистецтво піднімається в ньому до рівня музично-сценічної вистави.

Балетмейстер (німець. *ballettmeister* – майстер балету) – постановник графічної частини балетних спектаклів, концертних номерів або танцювальних сцен, опер, оперет, драматичних спектаклів, фільмів. У ХХ ст. як синонімічне поняття почали вживати термін «хореограф». Балетмейстер створює режисерську композицію сценічної танцювальної дії і його хореографічний текст, користуючись виразними засобами танцю та пантоміми. Практичне втілення задуму балетмейстера безпосередньо пов'язане з танцівником-актором, творча індивідуальність якого впливає на кінцевий образний результат балетного спектаклю та концертного номеру. Інколи в постановці балету разом із балетмейстером бере участь і режисер драматичної сцени, який також є його співавтором. Створюючи оригінальну хореографію (тому його називають також хореографом), балетмейстер відновлює або реставрує раніше зроблені постановки. Окремо слід відзначити професію балетмейстера-репетитора, який вивчає й відпрацьовує з артистами балету хореографію, створену балетмейстером-постановником.

Бальний танець (англ. *ballroom dances*; німець. *gesellschaftstanz*; франц. *danses du salon*; італ. *ballo*; ісп. *baile*) – сучасне визначення танців, призначених для масової розваги, які виконуються парою або великою кількістю учасників на танцювальних вечорах (балах), і вимагають попереднього вивчення. Бальний танець часто називають також побутовим. Процес розділення фольклорного танцю на селянський, побутовий (міський і придворний) та сценічний (ритуальний, танець феодалської знаті,

народних скоморохів) відбувався одночасно з розвитком суспільства та його соціальною приналежністю. Народні витоки бального танцю забезпечили його життєздатність і широке розповсюдження. Вони сприяли становленню та творчому розвитку демократичних жанрів і форм побутового танцю в різних народів. Бальний танець виник у XV ст. в Італії, потім поширився у Франції, яка в XVI–XVII століттях стала його законодавицею.

Вальс (франц. *valse*, німец. *walzer*, від *walzen* – кружитися, вальсувати) – парний танець, що базується на кружлянні в поєднанні з плавними кроками. Походить від німецького, чеського й австрійського народних танців (безпосереднім попередником вальсу був лендлер). Музичний розмір – 3/4. Темп різний – від повільного до швидкого. З'явився в другій половині XVIII ст.; на початку XIX ст. поширився всією Європою. Розвиток бального вальсу пов'язаний із творчістю композиторів І. Лайнера та І. Штрауса. Визначають такі види вальсу:

- 1) найбільш популярний – у три *pas* (*valse a trois temps*);
- 2) у два *pas* (*a deux temps*), у Франції його називали руським;
- 3) вальс міньйон;
- 4) алеман («вальс утрюх»), сценічна форма якого була використана в опері, балеті й опереті.

Популярність вальсу, його успіх та захоплення ним зберігаються й сьогодні. Безсмертні вальси були створені такими композиторами, як К. Вебер, О. Глазунов, М. Глінка, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, П. Чайковський та інші.

~Г~

Гавот (франц. *gavotte*, від прованс. *gavoto*, букв. – танець гавотів (мешканців області Овернь у Франції) – старовинний французький танець (спочатку народний хоровод). Музичний розмір – 2/2 або 4/4. Гавот найімовірніше виник у XVI ст., але незабаром був забутий. У XVII–XVIII століттях відродився і став популярним манірним придворним танцем, утративши своє народне

першоджерело. Зазвичай виконувався однією парою. Основні рухи: *pas chasse*, *pas balance*, *pas glissade*, *pas assemble*, *pas jete*, *entrechat*, *pas emboite*. У балет і оперу був введений композитором Ж. Б. Люллі. Його класичні зразки створені композиторами О. Глазуновим, К. Глюком, С. Прокоф'євим, Ж. Рамо, П. Чайковським.

Галоп (франц. *galop*, від франкськ. *wahl-hlaup* – кельтська рись, *wala-hlaupan* – швидко бігти) – бальний танець. З'явився у Франції близько 1825 року й поширився всією Європою. Танець побудований на безперервному *pas glisse* вперед або назад. Тобто виконується нестриманими, стрибкоподібними рухами. Музичний розмір – 2/4. Музична форма створена композиторами Ф. Аркушем, Ж. Оффенбахом, П. Чайковським, Ф. Шубертом («Спляча красуня») та ін.

Гальярда (італ. *gagliarda*; франц. *gaillarde*, букв. – весела, бадьора) – старовинний танець романського походження. Виконувався в помірному темпі. На балах його танцювали після павани. Пізніше набув жвавого характеру. У XV–XVII століттях був поширений у Європі. Танець носив характер своєрідного діалогу: кавалер рухався по залу разом зі своєю дамою, коли він виконував соло, дама залишалася на місці, потім танець продовжувався. Гальярда також має назву «п'ять па» (в її основі – чотири кроки та стрибок) або «романеска». Це складний танець, який будувався на кроках, правій та лівій руадах (ноги по черзі відводяться назад), правих і лівих *grue* (ноги по черзі виводяться вперед), переступах (*entretaille*) з правої та лівої ноги. Танець використовується в багатьох балетних спектаклях.

Гопак – назва танцю походить від дієслова «гопати» (стрибати, скакати). Танець в основному імпровізаційний. Виник у козацькому побуті, спочатку виконувався лише чоловіками. Зараз його танцюють як чоловіки, так і жінки.

Грецький хоровод – груповий танець сталої композиції типу хороводу. З'явився на початку 70-х років.

Груповий танець – танець, учасники якого (на відміну від парного танцю) не мають певного партнера, але одночасно виконують ту ж саму композицію.

Гуцулки – танці, що входять у груповий жанр побутових українських танців.



Дансинг – назва спеціалізованого танцювального залу, пристосованого для проведення вечорів танцю. У наш час – форма танцювального дозвілля, яка вийшла з моди.

Джаз (англ.) – вид музичного мистецтва, який сформувався в початкових формах наприкінці ХІХ століття в США в результаті процесу професіоналізації та урбанізації негритянського музикування під впливом багатонаціональної музики європейського походження.

Джайв – сучасний танець вільної композиції. Виконується на місці або з незначним просуванням. Основний хід складається з похитування й шассе. Рухи ніг підкреслюються легкими рухами стегон, як і в танці «Ча-ча-ча». В основі «Джайву» лежить акробатичний танець «Джіттербіг», рухи якого з часом були спрощенні й стали доступними для масового виконання.

Дегаже – підготовчий рух для переходу з однієї ноги на іншу.

Дієвий танець – танець, що втілює розвиток дії балетного спектаклю. У ХVІІ–ХVІІІ століттях мав назву *pas d'action*, на відміну від канонічних форм *pas de deux*, *pas d'ensemble* тощо. Наприклад, танець Ганса з вілісами в 2-му акті «Жизелі», сцена Аврори, Дезіре та феї Бузку в 2-му акті «Сплячої красуні». На введенні в балетний спектакль дієвого танцю, як його основи, наполягали Ж. Новер та Ш. Дідло. Вони намагалися зблизити його з пантомімою. Наприкінці ХІХ–початку ХХ ст. поняття «дієвий танець» стали вживати в ширшому значенні. Воно стало охоплювати всі різновиди танцю, у яких розвивається дія. На відміну від дивертисментного танцю (див. дивертисмент), який виражає не дію, а стан, та пантоміми, що

розкриває дію, але нетанцювальними засобами, дієвий танець є головним виразним засобом сюжетного балету. Безсюжетний балет не містить дієвого танцю. Проте розвиток дієвого танцю був ще недостатнім. Дія балетів могла бути виражена не в танці, а в пантомімі, танці ж головним чином характеризували середовище, фон дії, показували побутові розваги (свято, бал тощо).

У балеті ХХ століття були створені видатні зразки дієвого танцю (масові народно-танцювальні сцени в спектаклях В. Вайнонена, діалоги головних дійових осіб у постановках Р. Захарова «Фонтан Бахчисараю», танець смерті Меркуціо в постановці Л. Лавровського «Ромео і Джульєта» тощо).

Дивертисмент (франц. *divertissement* – веселощі, розвага) – має декілька значень:

1) театральне видовище, яке складається з номерів різних жанрів (драматичних, вокальних, танцювальних); витoki такого дивертисменту – у народних виставах італійського Відродження (XIV–XV ст.). Термін з'явився у XVII столітті, але й раніше італійські та французькі балети, а також англійські маски XVI ст. мали характер дивертисменту. У Російській імперії, частиною якої була й Україна, дивертисмент з'явився в другій половині XVIII ст. і найбільшого поширення набув у першій чверті XIX ст.;

2) структура Петіпа, що іноді передавала трагічну розв'язку спектаклю або вінчала хороший результат подій.

Усередині дивертисменту були свої кульмінації (зазвичай – розгорнутий ансамбль класичного танцю, оточений номерами; форма всередині балетного спектаклю, що є сюїтою танцювальних номерів (як концертних, соло і ансамблів, так і сюжетних мініатюр). У XIX ст. дивертисмент отримав академічне втілення в балетах М. Глінки. Зразки академічної форми дивертисменту представлені у двох актах «Баядерки» та «Лебединого озера», а також у останньому акті «Сплячої красуні». Форми дивертисментної сюїти зберігаються в деяких балетах сучасних композиторів, а саме: «Червоний мак» та «Мідний вершник», «Гаяне» та «Спартак», «Сім красунь» тощо.

У сучасному трактуванні дивертисмент – це ряд танцювальних номерів, які змінюють один одного й не впливають на розвиток сюжету спектаклю; а також концертна програма, складена з різних за жанром та характером танцювальних номерів.

~Е~

Естрадний танець – музично-хореографічна мініатюра, зміст якої виражений у чіткій драматичній побудові. Різновиди естрадного танцю:

- акробатичний;
- сюжетно-характерний;
- класичний;
- народний;
- військовий;
- масові танці;
- ритмічні або танці сучасних ритмів.

Етюд (франц. – вивчення) – вправа для розвитку виконавської техніки.

~З~

Запис танцю – опис танцю, який виконують за певною системою з метою його збереження та з наступним відновленням за змістом.

Затакт – одна або декілька нот, які передують першому такту музичного твору.

~І~

Імпровізація (франц. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *improvisus* – непередбачений, раптовий) – створення рухів або фігур безпосередньо під час виконання танцю без попередньої підготовки; або мистецтво миттєвих рухів людського тіла, у яких домінують емоційні почуття людини. У працях зарубіжних митців хореографічного мистецтва (Е. Брук, О. Гіршон, Р. Запора,

Д. Лепкофф, Д. Моргенрот, С. Новак, С. Пексон та інші) зазначається, що імпровізаційні рухи мають унікальний, неповторний характер. На їхню думку, у процесі імпровізації відбувається індивідуальний розвиток особистості людини, формуються внутрішні відчуття, що дає людині можливість усвідомлено ставитися до свого тіла й через нього передавати власний емоційний стан.

~К~

Кадриль – бальний танець, який був популярним у Європі в ХІХ ст., складається з декількох танцювальних фігур.

Квікстеп (англ. – швидкий крок) – одна з форм фокстроту. Парний танець вільної композиції, рухливий і стрімкий за характером.

Клавір – виклад музичного твору для самостійного виконання на фортепіано.

Клас (у хореографії) – постійні тренувальні заняття, які проводяться під керівництвом педагога з чіткою індивідуальною методикою і системою навчання.

Кніксен – спрощена форма жіночого уклону у вигляді глибокого присідання замість реверансу.

Класичний танець – система виразних засобів хореографічного мистецтва, заснована на принципі поетично-узагальненого трактування сценічного образу; формувалася впродовж багатьох століть у багатьох народів. Термін «класичний танець» виник у Росії та Україні наприкінці ХІХ ст. в результаті відособлення окремих видів танцю та розподілу танцівників на «класичних» і «характерних» (див. «Характерний танець»). Поступово цей термін витіснив попередні поняття, а саме: «серйозний», «шляхетний», «академічний» тощо. До середини ХХ століття в Російській імперії, частиною якої була й Україна поняття «класичний танець» було рівнозначне балетному танцю. Цим терміном позначали професійний танець на відміну від танцю народного.

Європейський класичний танець із великої кількості рухів народних, побутових танців та хороводів увібрав найвиразніші, найбільш визначені, закінчені, такі, що пластично розкривають духовний світ людини. Перші спроби осмислення театрального танцю були зроблені в XV–XVI століттях італійськими й іспанськими хореографами, котрі прагнули систематизувати танцювальні положення та рухи (трактати про танець Ф. Карозо, Г. Негрі та ін.). Художні особливості класичного танцю почали складатися в середині XVI ст. в Італії.

Козачок – народний російський і український танець. Походження цього танцю пов'язане з життям воїнів-козаків.

Композиція (лат. *compositio* – складання, з'єднання, зв'язування) – поєднання фігур та елементів у танці. Танець визначеної композиції має певне число фігур, розташованих у певній послідовності. Танець вільної композиції передбачає довільне з'єднання елементів та фігур.

~Л~

Лінія танцю – напрямок, в якому рухаються виконавці. При вивченні бальних танців під лінією розуміють еліпс, вписаний у прямокутник (танцзал). Рух по еліпсу проти ходи годинникової стрілки умовно називають рухом по лінії танцю, а по ходу годинникової стрілки – рухом проти лінії танцю.

Лібретто (італ. *libretto* – книжечка) – має декілька значень:

- 1) синонім до поняття «сценарій»;
- 2) виклад змісту балету в програмі спектаклю, яка допомагає глядачеві зрозуміти дію, що відбувається на сцені; практикується в музичних театрах із початку XVII ст.

~М~

Мазурка – польський народний танець, який зародився в Мазовії в Польщі. Легкий граційний танець із характерним

пристукуванням каблуків. У XIX ст. – популярний бальний танець у Європі.

Манера – сукупність специфічних меж і стилістичних особливостей, що впливають на сприйняття образу, створеного в танці.

Масовий танець – назва групи загальнодоступних танців, призначених для вечорів відпочинку. Характерною рисою масового танцю є можливість його повторення аудиторією безпосередньо після показу або короткого розучування.

Народний танець – танець, створений народом, поширений у побуті. Танець кожного народу самобутній, він (як пісня і музика) пов'язаний з національними особливостями різних народів. Ці особливості склалися, формувалися, змінювалися, удосконалювалися протягом століть під впливом сукупності умов життя народу. Народний танець – один зі стародавніх видів народного мистецтва. Він складався й розвивався під впливом географічних, історичних та соціальних умов життя народу. Народний танець виражає стиль і манеру виконання кожного народу й нерозривно пов'язаний з іншими видами мистецтва, головним чином із музикою. Це невід'ємна частина народних обрядів і свят. Народний танець – результат колективної творчості. Переходячи від виконавця до виконавця, з покоління в покоління, з однієї місцевості в іншу, він збагачувався, досягаючи високого рівня віртуозної техніки. У кожного народу склалися свої танцювальні традиції, пластична мова, особлива координація рухів, прийоми співвідношення рухів із музикою. В одних народів акцент руху збігається з сильною долею такту, в інших (наприклад, в угорців) – попадає на слабку долю (синкопує); у деяких народів побудова танцювальної фрази синхронно музична, в інших (наприклад, у болгар) – несинхронна, при 8-тактовій музичній фразі, танцювальна фраза може будуватися з 7 або 6 тактів. Танці народів Західної Європи базуються на русі ніг (руки та корпус їм акомпанують), у

танцях же народів Середньої Азії та інших країн Сходу основне значення приділяється руху рук, корпусу. У народному танці головним є ритмічний початок, який підкреслюється танцівником (притоптування, плескання, дзвін прикрас тощо). Багато танців виконуються під акомпанемент народних інструментів, які танцівники тримають у руках (кастаньєти, тамбурин, барабан, дойра, гармошка, балалайка тощо). Деякі танці виконуються з побутовими аксесуарами (хустки, капелюхи, блюда, піали, чаші, блюдця тощо). Великий вплив на характер виконання має костюм. Плавну ходу російських і грузинських танцівниць допомагають передати довгі сукні, що прикривають ступні ніг; характерний рух – відбиття по халяві в українському й угорському танці – зумовлюється наявністю жорстких чобіт тощо.



Образ хореографічний – цілісне вираження в танці відчуттів і думок особистості людини. Образний танець змістовний, емоційний, сповнений внутрішнім сенсом. Він завжди розповідає про людину, про народ, про країну, про час. Створити образ хореографічний – означає намалювати в танці дію або характер, втілити на основі вираження правдивого відчуття певну ідею. Танець, позбавлений образності, зводиться до голої техніки, до безглуздих комбінацій рухів. В образному танці техніка одухотворюється, стає виразним засобом, допомагає розкрити зміст. Основа хореографічного образу – текст, створений балетмейстером. У хореографічних творах виконавців цей текст отримує ту чи іншу інтерпретацію, яку може збагачувати й поглиблювати. У виконавчій творчості танцівник не лише транслює балетмейстерський текст, а й привносить у танець своє розуміння характеру героя, життя в цілому, проявляючи в цьому свою індивідуальність. Образ хореографічний існує як розкриття балетмейстерського задуму, втіленого в малюнках танцю.

Оркестровка – нотний виклад і розподіл партій (голосів) між окремими інструментами в оркестрі.

Опорна нога – нога, яка є опорою для тіла, коли друга звільняється для виконання різних рухів.

~П~

Па (крок) – закінчений самостійний рух, який регулярно використовується в різних танцях. Термін вживається в таких випадках:

- позначення одного з багатьох видів танцювальних кроків;
- позначення танцювальних рухів, які мають певний характер (па марші);
- позначення великих танцювально-музичних форм, прийнятих у балетному спектаклі (па де баск);
- у побутовому розумінні – позначення танцювального руху (па де труа);
- у бальних танцях слово па замінює слово танець (па де грас).

Па де грас (фран. – граціозне па) – парний російський танець визначеної композиції, створений у ХІХ ст. на основі музичної форми гавоту. Автор танцю – Є. Іванов.

Павана (ісп. та італ. *pavana*, від лат. *pavo* – павич) – урочистий повільний танець, поширений у ХVІ ст. в Європі (італійського або іспанського походження). Павана виконувалася за чіткими правилами, під акомпанемент тамбуринів, дерев'яних інструментів, флейти і співу танцівників. Музичний розмір – 2/4; темп повільний; кроки – прості та подвійні: простий – ковзання вперед або вбік із перенесенням ваги корпусу на робочу ногу і з виведенням ноги в 4-у позицію вперед у повітря, із поворотом корпусу в бік винесеної ноги; подвійний – складається з подвійного первісного ковзання та винесення вільної ноги в 4-у повітряну позицію. Кавалери танцювали павану при шпазі й у пелеринах, пані – у парадних платтях із важкими довгими тренами, з якими потрібно було майстерно поводитися, не піднімаючи їх із підлоги. Похитування трена робили рухи павани красивими й додавали їм урочистості. У ХVІ ст. павана

виконувалася перед гальярдою і в поєднанні з нею складала двочастинну танцювальну сюїту. Використовувалася композиторами М. Равелем, А. Бергом у балетах «Іов», «Попелюшка», «Павана мавра» тощо.

Пантоміма (грец. *pantomimes* – актор, який грає за допомогою одних рухів тіла, букв. – копіювання).

1. Вид сценічного мистецтва, в якому основним засобом створення художнього образу є пластична виразність людського тіла (поза, жест, міміка). Мистецтво виражати почуття та думки засобами міміки й рухів, тобто вид театрального дійства, в якому художній образ створюється без допомоги слова, засобами виразного руху, жесту, міміки.

2. Один із елементів балетного спектаклю. У балеті – особливий засіб створення хореографічного образу (див. Образ хореографічний) в поєднанні з танцем. У сучасному балеті пантоміма має велике драматургічне значення. Проте головним виразним засобом у ньому є не пантоміма, а танець. Роль пантоміми допоміжна, додаткова, конкретизуюча. Значення пантоміми інколи переоцінювалося, балетмейстери прагнули до однобічної драматизації за рахунок танцювальної виразності. Тип спектаклю, в якому пантоміма переважала та несла головну дієву функцію, а танець мав переважно дивертисментний, розважальний характер, на певному етапі функціонування танцювального мистецтва став гальмом у розвитку балетного театру. Ці недоліки змогли подолати хореографи Н. Боярчикова, І. Вельський, О. Виноградова, Ю. Григорович та інші балетмейстери, які у власних постановках знайшли правильне, специфічне для балету співвідношення танцю та пантоміми.

Партитура – нотний паралельний запис звучання всього оркестру у вигляді зведених в одне ціле партій (голосів) окремих інструментів, які забезпечують можливість диригентові керувати й контролювати виконання музичного твору.

Пасодобль (ісп. *paso doble* – подвійний крок) – назва танцю, пов'язана з іспанськими народними святами – фієстами, під час яких проходили бої биків – кориди. Також це бальний танець, в якому стилізовані основні фігури, що виконує тореадор на арені.

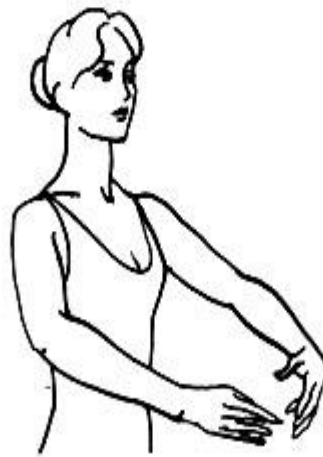
Пластика (грец. *plastike* – витвір, скульптура) – сукупність рухів тіла, їхнього характеру та манери. У широкому сенсі – об'ємна виразність людського тіла взагалі (що виявляється в статичній й динамічній). Виникає в результаті індивідуально-характерних особливостей фігури, ходи, манери тримати себе, а також рухів і жестів людини, що набувають у конкретному життєвому контексті емоційно-сислового значення. Використовується для створення художніх образів у різних видах образотворчого й видовищних мистецтв.

Поза – фіксація положення тіла виконавця в танці, а також певне положення корпусу, ніг, рук і голови. Основні пози класичного танцю – *croisee*, *effacee*, *ecartee* та чотири *arabesques*. Пози поділяють на великі та малі залежно від того, чи піднята відведена нога виконавця, чи вона знаходиться на підлозі. Існують варіанти поз, які утворюються шляхом зміни позицій рук і положень голови (див. *attitude*).

Позиція – чітке положення ніг або рук у танці. У побутовому танці під словом «позиція» розуміють позицію ніг. На відміну від класичної хореографії, позиції ніг у побутовому танці напіввиворотні. Також у побутовому танці немає п'ятої позиції, але використовується шоста.

Позиції – основні положення ніг і рук у класичному танці. Позиції обумовлюють єдине для всіх танцівників правильне виконання кожного *pas*, сприяють гармонійному розташуванню фігури в просторі, визначають грацію і виразність танцю. Позиції затвердилися в танцювальній практиці наприкінці XVI ст. Позиції ніг розрізняються за принципом положення стопи, а саме: I – ступні змикаються п'ятами, пальці стопи розкриті назовні, утворюючи

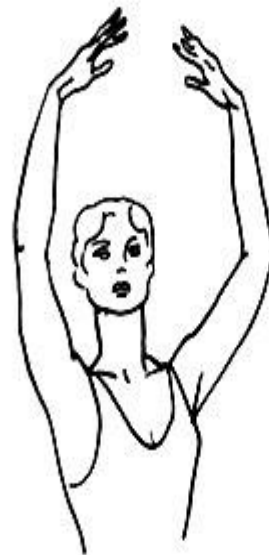
пряму лінію на підлозі; II – п'яти виворотних ніг стоять одна від одної на відстані довжини стопи; III – ступні, щільно прилягаючи, закривають одна одну наполовину; IV – виворотні ступні знаходяться паралельно на довжину стопи; V – ступні, щільно прилягаючи, закривають одна одну (п'ята однієї ноги торкається носка іншої). Французька та доваганівська російська школи користувалися сімома позиціями рук, що виконувалися в закругленому (*arrondi*) та подовженому (*allonge*) варіантах. Пізніше А. Ваганова запропонувала три основні позиції та підготовче положення рук. Підготовча позиція – опущені вниз руки закруглені в ліктях і кистях, злегка відведені від корпусу; I – закруглені руки підняті на рівні діафрагми; II – закруглені руки розведені в сторони на рівні плечей; III – закруглені руки підняті над головою. З основної позиції утворюється безліч прохідних положень.



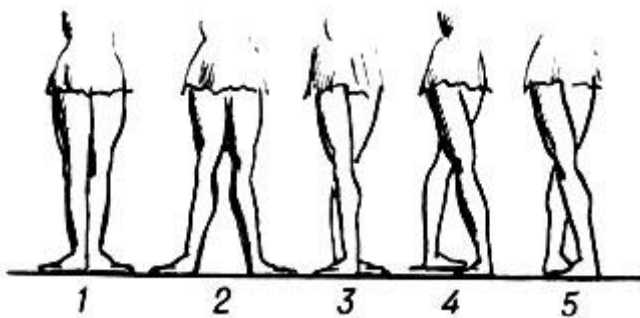
I



II



III



Позиції ніг: I, II, III, IV, V

Позиції рук

Полонез (франц. *polonaise*, від *polonais* – польський) – польський святковий груповий танець – хода фіксованої, але багатоваріантної композиції. Отримав популярність у XVI ст. як церемоніальний придворний танець. Розвивався на основі народного танцю-ходи урочистого характеру, званого в Польщі «пішим» (*chodzony*). У кожній місцевості мав свої прикметні риси: у Краківському воєводстві крок був напруженим, танцівники в парах не трималися за руки; у Куявах крок у танці був пом'якшений, більш плавний, ритм повільніший; у Силезії танцювали повільно й строго. У XVI ст. полонез отримує свою назву і стає танцем привілейованих класів, втрачає свою простоту. У XVIII ст. танець поширився всією Європою. Крок полонезу, витончений та легкий, супроводжується неглибоким, плавним присіданням на третю чверть кожного такту. Музичний розмір – 3/4. Танець вимагає стрункості постави й гордовитості. Полонез відкривав урочисті танцювальні вечори, придворні бали. П. Чайковський використовував полонез у своїх балетах.

Полька – чеський парний танець вільної композиції. Виник у 30-х роках XIX ст. Життєрадісність, грайливість, імпровізація, свобода сприяли тріумфальному поширенню цього танцю по всьому світу. На основі польки з'явилися десятки національних різновидів цього танцю.

~Р~

Реверанс (франц. *révérence* – глибока повага) – уклін, який виконується з нахилом голови і корпусу при переході з ноги на ногу з присіданнями в четвертій позиції.

Репетиція (лат. *repetitio* – повторення) – підготовка артистів до публічного, глядацького виступу, яка складається з декількох етапів:

- постановочна репетиція, під час якої постановник демонструє, ставить виконавцям сцени, танці;

- робоча репетиція, на якій удосконалюються танцювальна техніка та проводиться робота над створенням хореографічного образу як у головних героїв, так і в кордебалеті;
- зведена репетиція, у якій беруть участь усі виконавці постановочного номера, епізоду тощо;
- сценічна репетиція, під час якої на сцені театру виставляється декорація;
- оркестрова репетиція, на якій група знайомиться з оркестровим звучанням музики, проводиться уточнення окремих сцен і танців;
- генеральна репетиція – репетиція всього балету за участю всіх компонентів, а саме: музики, хореографії, декорації костюмів, світла.

Робоча нога – нога, звільнена від ваги корпусу, який виконує рух на підлозі й у повітрі.

Рок-н-рол (англ. *rock and roll* – крутитися й гойдатися) – парний побутовий імпровізаційний танець американського походження, який набув особливої популярності в 50-ті роки ХХ ст.

Румба – парний танець вільної композиції латиноамериканського походження, популярний у 20–30-х роках ХХ ст. з характерними рухами стегон.

~С~

Самба – парний танець вільної композиції бразильського походження; рухливий, із частим відходом від основного положення в парі.

Середина – хореографічний термін, який визначає групу вправ, що виконуються без опори руками на станок.

Синкопа – перенесення акценту на слабкі долі такту, або з основної долі на дрібніші.

Соліст(ка) – артист(ка) балету, який (яка) виконує перші, другі ролі та партії в спектаклях, або сольні номери.

Стандарт – виконання певної групи старовинних бальних танців відповідно до традицій і вимог однієї з англійських танцювальних шкіл, в основі якої – популяризація безпосередньо в конкурсах салонно-манірного стилю танцю та примхливості бальних туалетів.

Станок – пристосування для вправ танцівників, що складається з округлого, як правило дерев'яного бруса діаметром 6–7 см, закріпленого вздовж стін репетиційного залу на висоті 80–85 см від підлоги.

Сценарій (італ., лат.) – проект майбутнього мистецького твору, розроблений сценаристом. Сценарій є планом для написання музики композитором, основою для створення спектаклю балетмейстером.

Сценічний танець – один із основних видів танцю, призначений для глядача й націлений на створення хореографічного образу. Відрізняється від народного та побутового тим, що ці різновиди існують у першу чергу «для себе», не вимагаючи глядацької аудиторії, яка необхідна для танцю сценічного.

Сюїта (франц. *suite* – ряд, послідовність) – хореографічна композиція, що складається з декількох танців, поєднаних однією темою та побудованих, як правило, за принципом контрастних між собою номерів або частин.

~Т~

Такт – відрізок музики, який відокремлює одну сильну долю від іншої, що дозволяє визначити музичний розмір.

Танго – парний танець вільної композиції, який виник наприкінці XIX ст. в Аргентині. Найбільшою популярністю в Європі танго користувалося в 1910–1915 рр. Танець виконується енергійно та

ритмічно гостро. Для нього характерні ліві повороти та часті використання положення променаду.

Танець (польськ. *taniec*, німец. *tanz*) – вид мистецтва, в якому засобом створення художнього образу є рухи та положення тіла особистості. Танець виник із рухів та жестів, пов’язаних із трудовими процесами й емоційними враженнями від навколишнього світу. Рухи поступово змінювалися, піддавалися художньому узагальненню, унаслідок чого сформувалося мистецтво танцю – одне з прадавніх проявів народної творчості. Пов’язаний спочатку зі словом і піснею, танець поступово набув значення самостійного виду мистецтва. У кожного народу склалися свої танцювальні традиції, хореографічна мова і пластична виразність, свої прийоми співвідношення рухів із музикою. На цій основі стали формуватися бальні, класичні, професійні сценічні танці. У професійному мистецтві танець досяг високого рівня розвитку завдяки структурованості й науковій систематизації. Склалися різні танцювальні системи, а саме: європейський класичний танець, танцювальні системи країн Азії та Африки. Танець як один із видів мистецтва служить засобом ідейно-емоційної дії. Досконалість танцювальних образів визначається їхнім змістом та формою. Мистецтво танцю розкриває духовний світ людини. Основними виразними засобами танцю є гармонійні рухи та пози, пластична виразність, міміка, динаміка, темп і ритм руху, просторовий малюнок, композиція.

Танець модерн – один із напрямів сучасної хореографії, що зародилася наприкінці XIX – початку XX-го ст. у США та Германії. Термін «танець модерн» з’явився в США для позначення сценічної хореографії, що відкидає традиційні балетні форми. Він витіснив інші терміни (вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, танець ритмопластики, виразний, експресіоніст, абсолютний, новий художній), що виникали в процесі розвитку цього напрямку. Спільним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якої течії вони належали та в який період проголошували свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію, що відповідала, на

їхню думку, духовним потребам людини ХХ ст. Основні її принципи – відмова від канонів класичної хореографії, втілення нових тем та сюжетів оригінальними, танцювально-пластичними засобами. У прагненні до повної незалежності від традицій представники танцю модерну стали застосовувати нові технічні прийоми, на основі яких зародився новий напрям. Проте установка танцівників модерну на відмову від традиційних балетних форм на практиці не змогла бути до кінця реалізована.

Ідеї танцю модерну висловлював відомий французький педагог і теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що лише жест, звільнений від умовності та стилізації (у тому числі й музичної), здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань. Його ідеї набули поширення на початку ХХ ст. після їхньої художньої реалізації двома американськими танцівницями. Так, гастролюючи в Європі, Л. Фуллер виступала в 1892 р. в Парижі. Її танець «Серпантин» будувався на ефектному поєднанні стихійно породжуваних музикою рухів тіла та костюму у вигляді величезних покривал, освітлених різнокольоровими прожекторами. Проте засновником нового напрямку в хореографії стала А. Дункан. Її проповідь оновленої античності, «танцю майбутнього», що звертається до природних форм, вільних не лише від театральних умовностей, а й від історичних і побутових, вплинула на багатьох діячів мистецтва, які прагнули звільнитися від академічних догм. Джерелом натхнення А. Дункан вважала природу. Виражаючи особисті почуття, її мистецтво не мало спільних рис із класичною хореографічною системою. Воно зверталось до героїчних, романтичних образів, породжених музикою такого ж характеру. Техніка її танцю не була складною, але порівняно обмеженим набором рухів і поз танцівниця могла передати найтонші відтінки емоцій, наповнюючи прості жести глибоким поетичним змістом. А. Дункан не створила систематизованої системи танцю модерн, хоча й відкрила дорогу новим формам у хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного

балетного костюма, звернення до симфонічної й камерної музики – ці нововведення А. Дункан обумовили шляхи розвитку танцю модерн.

Танцклас (німец. *tanzklasse*, застаріле) – школа танцю, уроки танцю.

Танцювальний крок (па) є одним із основних рухів історично-побутових танців. Може виконуватися в різних музичних розмірах (2/4, 3/4, 4/4), у різних темпах, під відповідну музику (вальсу, мазурки, гавоту тощо). Він потребує спеціального розучування для вироблення гарної ходи та ритмічності. Танцювальні кроки повинні поєднуватися з різними танцювальними позами – положеннями голови, корпусу, рук. Танцювальні па базуються на основних формах рухів людини – кроках, бігу, стрибках, ковзаннях, поворотах, розгойдуваннях. Поєднання подібних рухів поступово перетворилося на па різних танців.

Танцмейстер (німец. *tanzmeister*, застаріле) – учитель танців.

~Ф~

Фігура – відносно завершена частина танцю, яка складається з одного або декількох па.

Фігурний вальс – вальс, до композиції якого, окрім основних рухів, відносяться доріжки, повороти, інші фігури або па.

Фокстрот (англ. *fox trot* – крок лисиці) – американський бальний танець вільної композиції, в основу якого – ковзаючі кроки, що виконуються в парі в положенні один навпроти одного. Фокстрот виник наприкінці першого десятиліття ХХ ст. Велику роль у становленні й поширенні фокстроту відіграли відомі американські танцюристи – подружжя Веркона й Айрін Кастл. Роки найбільшої популярності фокстроту – 1912–1916 рр. Поступово первинна форма фокстроту дещо змінилася, що призвело до швидкого створення інших самостійних танців, а саме: повільний фокстрот (слоуфокс) та швидкий фокстрот (квікстеп).



Характерний танець (франц. *danse de caractere, danse caracteristique*) – один із виразних засобів балетного театру, різновид сценічного танцю, а також академічна форма народно-сценічного танцю. На початку ХІХ ст. термін використовувався для визначення танцю, що виконувався в певному характері, образі. Використовувався переважно в інтермедіях, у яких дійовими особами були ремісники, селяни, матроси, жебраки, розбійники тощо. Танці будувалися на рухах, що характеризували конкретного персонажа, також застосовувалися побутові жести; композиція була менш строгою, ніж у класичному танці. На початку ХІХ ст. К. Блазіс став називати характерним будь-який народний танець, поставлений у балетному спектаклі. Це значення терміну зберігається й у ХХ ст. У Російській імперії, частиною якої була й Україна, інтерес до перетворення на сцені танцювального фольклору зріс на початку ХІХ ст. у зв'язку з подіями Вітчизняної війни 1812 р. У дивертисментах Й. Аблеця, І. Вальберха, А. Глушковського, І. Лобанова руський танець ставав головним. Процес перетворення народного танцю на характерний активізувався в період розквіту романтичного балету в спектаклях Ш. Дідло, Ж. Перро, Ф. Тальоні, у яких естетика романтизму обумовлювалася національним колоритом, а характерний танець або відтворював побут, що протиставлявся ірреальному світу сільфід і наяд, або романтизувався. У балетах цього періоду головним виразним засобом виконавців характерного танцю стає гротеск. Національний характер, національний образ характерного танцю в класичних балетах залишався справжнім, достовірним. Зразки характерного танцю, створені Л. Івановим та М. Петіпа, зберігали настрій і колорит, необхідний для розвитку сюжету спектаклю. Балетмейстери й танцівники школи класичного танцю будували характерний танець на основі цієї школи. Наприкінці ХІХ ст. був створений екзерсис характерного танцю (пізніше затверджений як навчальна дисципліна), в якому різні рухи народного танцю виконувалися в строгих рамках класичної школи.

Це дозволило при постановці характерного танцю використовувати закони хореографічного симфонізму – створення певних пластичних тем, контрапункту тощо.

Етапом для розвитку характерного танцю стала творчість М. Фокіна, який створив на його основі виразні засоби спектаклю та затвердив принципи симфонізму («Половецькі танці»; «Арагонська хота» на муз. М. Глінки). У »Половецьких танцях» М. Фокін створив образ давно зниклого народу, чий пластичний фольклор не зберігся.

Хід (у значенні «основний хід», те саме, що «основний крок») – типова хода певного танцю, основний елемент, який визначає характер рухів у танці.

Хореографія (грец. *choreia* – пляска й *grapho* – пишу, буквально – запис танцю). Із розвитком танцювального мистецтва, у період формування балетного спектаклю, хореографію ототожнювали з мистецтвом створення танцювальних композицій та балету. Значно пізніше (кінець ХІХ ст.) поняття «хореографія» стали трактувати як танцювальне мистецтво в цілому, зі всіма його різновидами. Сьогодні хореографічне мистецтво об'єднує різні види та жанри танцю: класичний, народний, бальний, історично-побутовий, естрадний та сучасний, засобами яких передається зміст хореографічних композицій. Особливість хореографічного мистецтва полягає в тому, що танцювальний образ виявляється й розкривається через музично організовані рухи особистості, які підбираються й використовуються відповідно до музичного характеру та змістовного наповнення хореографічного твору. Тож виконання танцювальних композицій потребує від танцівників сформованих знань, умінь, навичок, розвинених емоцій та почуттів, активного творчого мислення тощо.

РОЗДІЛ 6. КАТЕГОРІЇ ТА ПОНЯТТЯ ПСИХОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА

~А~

Адекватність сприйняття художнього твору – однозначність сприйняття твору мистецтва, що зберігається в певних рамках (безумовно це стосується високохудожніх творів): сумне не викликає радісного настрою, трагічне не викликає сміху тощо. У той же час сум різними реціпієнтами може переживатися по-різному та супроводжуватися різними асоціаціями (за У. Рижинашвілі).

Амбівалентність – психологічне поняття, яке позначає подвійність чуттєвого сприйняття, при якому один і той же об'єкт може викликати в людини протилежні почуття (задоволеності – незадоволеності, симпатії – антипатії).

Амбівалентність сприйняття твору мистецтва – це переживання твору мистецтва як дійсності та усвідомлення його як умовності; орієнтація на дійсність та ідеал.

Актор (лат. actor – той, хто діє) – виконавець ролей у драматичних, оперних, балетних, естрадних, циркових виставах та кінофільмах, творець сценічних образів.

Асоціативність (лат. associatio – з'єднання) – одна з найголовніших рис художнього мислення, в якому продуктивна уява має свої власні закони, відмінні від законів звичайної логіки; бінарна операція, яка володіє властивістю асоціативності.

У процесі сприйняття твору мистецтва в реціпієнта можуть виникнути такі асоціації (види асоціацій):

- емоційні;
- образні;
- зорові;
- смислові;
- рухові;

- спогади, що відповідають певній емоційно-почуттєвій ситуації з минулого життя.

Головне при сприйнятті творів мистецтва – адекватність асоціацій відносно пафосу (ідейно-емоційного змісту) твору.

Аудіовізуальний твір – твір, що фіксується на певному матеріальному носії (кіноплівці, магнітній плівці чи магнітному диску, компакт-диску тощо) та охоплює всі твори в галузі літератури, науки і мистецтва, яким би способом і в якій би формі вони не були виражені, а саме: книги, брошури та інші письмові твори, лекції, звертання, проповіді тощо; драматичні і музично-драматичні твори; хореографічні твори і пантоміми, музичні твори з текстом або без тексту; кінематографічні твори, до яких прирівнюються твори, виражені способом, аналогічним кінематографії; малюнки, твори живопису, архітектури, скульптури, графіки і літографії; фотографічні твори, до яких прирівнюються твори, виражені способом, аналогічним фотографії; твори прикладного мистецтва; ілюстрації, географічні карти, плани, ескізи і пластичні твори, що відносяться до географії, топографії, архітектури або наук.

~Д~

Декорація (франц. decoratio – прикраса) – у широкому значенні слова – будь-яка художня прикраса предмета або приміщення (сцени).

Драма (грец. drama – дія) – п'єса соціального, історичного чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійному напруженні. Герої – переважно звичайні люди.

~Е~

Емоційність – інтегральна властивість людини, схильність легко піддаватися почуттям.

Емпатія (співпереживання) – розуміння відносин, почуттів, психічних станів іншої особистості у формі співпереживання. Слово

«емпатія» походить від римського «patho», що означає глибоке, сильне, чутливе почуття; здатність розуміти емоційний стан людей, твору мистецтва, природи.

За своїм змістом емпатія містить раціональний канал емпатії, емоційний канал емпатії, інтуїтивний канал емпатії, установку на емпатію, проникаючу здатність в емпатію, ідентифікацію в емпатії (В. Бойко).

Види емпатії:

- співчуття;
- співпереживання;
- співдія.

При сприйнятті мистецтва емпатія виражається в декількох формах: як переживання реципієнтом емоційних станів і почуттів, представлених у творі через його персонажі, образи та самого автора; як переживання власних почуттів та емоцій у процесі сприйняття твору мистецтва. Емпатія розглядалася в теоріях «відчуження» Р. Фішера, Р. Берне, Т. Ліпса. У концепції Р. Фішера емпатія розумілася як особливе внутрішнє переживання, що виникає при спогляданні форм зовнішнього світу. Емпатична реакція на твір мистецтва є однією з особливостей художнього сприйняття (Р. Берне).

Естетична дистанція – це усвідомлення того, що перед суб'єктом сприйняття постає зображення дійсності, а не сама дійсність.

Естетична інформація – це властивість матерії, яка несе відомості про красу, про прекрасне в об'єктах і явищах навколишньої дійсності, що відтворюють «закони краси» та викликають естетичні почуття й емоції.

Естетична інформація твору мистецтва. Емоційно-почуттєва інформація органічно пов'язана з естетичною інформацією твору мистецтва, оскільки естетичне походить від грецького *aisthetikos* –

почуття, чуттєве сприйняття. Естетична інформація визначає характер усіх видів інформації, закладених у творі мистецтва.

Індикатором естетичної інформації є краса та естетичне.

Зміна прекрасного тягне за собою зміну самої суті естетичної інформації. Вона також чуйно реагує на повну заміну чи найменше змінювання засобів художньої виразності. Не обов'язково це оцінна зміна (гірше / краще). Зміна будь-яких засобів художньої виразності (темпу, ритму тощо) веде до появи нової якості, а отже й нової за своїм змістом естетичної інформації, а це конкретна взаємозалежність від такого виду інформації, як художня.

Естетична емоція – це реакція, пов'язана з ліричними переживаннями (прагненням краси, насолодою красою, почуттям витонченого, граціозного, почуттям піднесеного); це зовнішній прояв почуття, схвальне (або критичне) ставлення, що відображається через мовленевий (вербальний), жестовий, немовленевий (вигуки), руховий способи вираження свого сприйняття та ставлення до об'єктів, що відображають закони краси як у змісті, так і у формі. Це відчуття краси в явищах природи, у праці, у гармонії барв, звуків, рухів і форм. Гармонійна злагодженість у об'єктах цілого та частин, ритм, консонанс, симетрія викликають почуття приємного, насолоду, яка глибоко переживається та вшляхетнює душу. Саме ці почуття викликають твори мистецтва. Не тільки мисленням, але й почуттями людина утверджує себе в предметному світі.

Залежно від рівня загальної та мистецької культури люди по-різному відгукуються на красу. Одні глибоко переживають гармонійно виражені ритм і риму, переходи та взаємопереходи між кольорами, звуками, формами та рухами, інші не відчують цієї гармонії й захоплюються грубими, різкими звуками, безладними рухами, випадковими поєднаннями кольорів.

Естетичні почуття – складна суб'єктивна емоційна реакція людини на об'єктивні виразні форми природної і суспільної реальності, що оцінюється та переживається відносно с уявленнями суб'єкта про красу. Залежно від рівня загальної та мистецької

культури люди по-різному відгукуються на красу. Одні глибоко переживають гармонійно виражені ритм і риму, переходи та взаємопереходи між кольорами, звуками, формами та рухами. Інші не відчують цієї гармонії й захоплюються грубими, різкими звуками, безладними рухами, випадковими поєднаннями кольорів.

Естетичні почуття тісно пов'язані з почуттями моральними. Вони вшляхетнюють особистість, надихають її високими прагненнями, утримують від негативних учинків. Отже, естетичні почуття є істотними чинниками у формуванні морального образу людини.

Найвищі рівні розвитку естетичного почуття виявляються в почуттях високого, піднесеного, трагічного, комічного, гумору. Ці різновиди естетичних почуттів органічно пов'язані з моральними почуттями і є важливим засобом їхнього формування.

Естетичне – метакатегорія естетики, що характеризує певну сферу цінностей, пов'язану із суспільно-значимою змістовною формою, яка дається людині в акті чуттєвого сприйняття.

~Ж~

Живопис – частина, вид образотворчого мистецтва, що спрямований на передачу зорових образів за допомогою спеціальних технічних засобів.

~І~

Ідея твору (грец. – вигляд, першообраз) – ядро авторського задуму, основна думка про змальовані у творі явища, висвітленню якої підпорядковані всі образи й художні засоби твору. Ідеали та переконання, які автор прагне донести до читача через свій твір.

Індивідуально-авторська інформація твору мистецтва. Твір мистецтва – це продукт, результат життєвого пошуку, ставлення та поглядів художника на навколишній світ. Інформація про митця закладається в кожному творі незалежно від того, чи є він автобіографічним. Внесення інформації автором про себе

відбувається як на усвідомленому, так і на підсвідомому рівнях. Тому відомості про особистість художника є сутністю розглянутого типу інформації.

Зміст індивідуально-авторської інформації складають декілька компонентів:

- світоглядний,
- психологічний,
- естетичний,
- емоційно-почуттєвий,
- професійно-художній.

1. Через твір художник передає власне суб'єктивне ставлення до світу, виражає свої погляди на різного роду події: політичні, економічні, побутові (життєві), культурні, наукові тощо. Це можуть бути погляди релігійного або атеїстичного, ідеалістичного або матеріалістичного характеру.

На цьому інформативному рівні автор може представляти реципієнту свої погляди на майбутнє, і, таким чином, інформація буде носити прогностичний характер.

2. Психофізіологічний шар інформації розкриває внутрішній стан автора, його проблеми як психологічного рівня (внутрішній конфлікт, самотність, розчарування, що знаходяться глибоко в підсвідомості й накладають відбиток на особистісні характеристики художника), так і фізіологічного (патопсихологічні порушення: шизофренія, параноя, сексуальні розлади). Ці проблеми знаходяться глибоко в підсвідомості та впливають на особистісні характеристики митця.

3. Емоційність, чуттєвість, темперамент автора передається через цілісну художню тканину твору. У музичних творах індивідуально-авторська інформація відображає емоційно-почуттєвий стан композитора. Почуття закоханості, ностальгії, тривожності «зчитуються» як у всій творчості, так і в окремому творі.

4. Естетичний компонент індивідуально-авторської інформації демонструє уявлення композитора, письменника, художника про красу, прекрасне. У цьому типі інформації розкриваються естетичні

цінності, установки, уявлення про естетичний ідеал автора. Естетичний компонент розкриває естетичні смаки художника.

5. Інформацію про стильові особливості, про творчу манеру, про специфіку роботи з художнім матеріалом дає професійно-художній компонент. За ним ми судимо про рівень професійної майстерності художника, про його вміння володіти тими або іншими технічними, художніми прийомами, які властиві кожному виду мистецтва. Цей вид інформації розкриває задум автора і демонструє професійне вміння втілення ідеального, сутнісного змісту у формально-знакову структуру.

Індивідуально-авторська інформація також може містити відомості зовнішньо-описового плану, що дають візуальне уявлення про автора. Така інформація характерніша для живопису (автопортрети). У літературі вона подана у вигляді словесного опису.

Інтелектуальна інформація твору мистецтва. Інтелектуальна інформація твору мистецтва визначає рівень усвідомлення навколишнього світу, його розмаїття, складності й суперечливості. У ній закладена оцінка суспільно-соціальних, моральних, психологічних, естетичних явищ. Крім того інтелектуальна інформація твору мистецтва «являє собою матеріалізацію розумових об'єктивних образів-уявлень про існуючу об'єктивну дійсність, але вихідним матеріалом для суб'єктивних образів є різні сторони цієї дійсності».

Інтелектуальна інформація висвітлює такі аспекти:

- усвідомлення й осмислення навколишнього та його оцінку, що виражені через естетичне відношення і художню форму;
- усвідомлення ряду понять: поняття закономірності у сфері матеріально-просторових явищ; поняття правила, закономірності, закону в соціальних явищах і відносинах;
- упорядкування уявлень про соціальне і природне оточення, завдяки чому виробляється система поглядів і відносин, світогляду.

Інтелектуальна інформація є акумулятором розумової діяльності реципієнта. Саме вона народжує думки і стає ґрунтом для різних розумових операцій, а саме: думки про себе, про призначення

людини, про стосунки людей, про їхню долю, про зв'язок людини із суспільством, із природою, із Космосом, Богом.

Характер цих думок залежить від:

- художньої цінності твору;
- глибини інтелектуальної інформації, закладеної автором у творі;
- художньо-естетичного досвіду й сприйнятливості реципієнтом інформації.

Думки можуть стосуватися філософських узагальнень, теоретичних умозаключень або вузьких життєвих тем, суто особистісних проблем і побутових відносин. Різноманітність думок базується на різних розумових операціях. У процесі синтезу, порівняння й узагальнення клієнт поповнює свій тезаурус новими знаннями, які приходять до нього як результат його власної інтелектуальної діяльності, що в той же час ілюструє взаємозв'язок інтелектуальної інформації з пізнавальною.

Інформаційна система твору мистецтва – це складне, неоднозначне структурне утворення єдиності «естетичного» та «художнього», що складає цілісну систему окремих типів інформації, яка характеризується одночасністю та синтезом усіх цих елементів, поєднаних у загальний інформаційний потік.

~К~

Костюм (лат. costume) – може означати одяг загалом, або ж прикметний стиль у одязі, який відображає соціальну, національну, регіональну приналежність людини; костюм може також означати художнє поєднання аксесуарів на картині, статуї, в поемі або п'єсі, що відповідає часу, місцю чи іншим обставинам; костюм позначає певний стиль одягу, в якому людина могла б зобразити невластиву їй роль, наприклад, маскарадний костюм або акторські костюми.

~Л~

Література (лат. litterae – буква, літера), іноді книжництво, письменство – сукупність писаних і друкованих творів певного

народу, епохи, людства; література – це вид мистецтва, що відображає та зберігає знання й культуру народу та певного історичного періоду.

~М~

Міміка (грец. μιμικός – наслідуваний, акторський) – виразні рухи м'язів обличчя, що виражають почуття та психічний стан людини. Слухання інформації з одночасним стеженням за обличчям мовця дає змогу не тільки повноцінно сприймати, а й розшифровувати почуте. Міміка – це рухи м'язів обличчя, що виражають почуття, тональність мовлення, настрої, інтонацію.

Міміка посідає значне місце в процесі комунікації як додатковий засіб вираження і сприймання емоційного стану людей, оскільки вона невіддільна від усього складу думок, дій, почуттів людини і є органічним виявом її внутрішнього життя. Мімічні рухи зазвичай здійснюються мимовільно, за безумовно-рефлекторним механізмом (міміка, яка спостерігається в повсякденному житті). Однак, включаючись у другу сигнальну систему, вони можуть виникати й довільно (міміка як один із елементів акторської майстерності, як мистецтво передачі душевного та фізичного стану персонажа за допомогою виразу обличчя й очей).

Міміка посідає важливе місце в музично-виконавській діяльності та свідчить про рівень акторської майстерності. Міміка як частина виразних рухів – це спосіб донести емоцію до оточуючих. Чим більше розроблені мімічні м'язи обличчя актора, тим ширший його емоційний арсенал і тим вища його емоційна виразність.

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів, пізнання і відтворення світу через почуття та переживання. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в певній справі, галузі. У найзагальнішому значенні мистецтвом називають майстерність, результат якої приносить естетичне задоволення. Мистецтво –

діяльність людини, яка в художніх образах відображає світ і спрямована на створення естетичних цінностей. Мистецтво супроводжує розвиток суспільства з моменту зародження людини сучасного типу. Первісне мистецтво виконувало в основному ритуальну функцію – наші пращури малювали фігурки тварин, ритуальні знаки й використовували їх як предмети для магічних дій (кидали списи тощо). Мистецтво висловлює естетичне ставлення до світу, воно мало пов'язане з утилітарними (побутовими, практичними) потребами людини. Сутність мистецтва – творче самовираження людини в різних формах. Мистецтво використовує знаково-символічні системи. Залежно від специфіки цієї системи, особливостей «художньої мови» можна виділити такі основні види мистецтва: архітектура, живопис (поділяється на жанри: портрет, натюрморт, пейзаж, побутовий жанр, історичний жанр тощо), скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, література, музика, театр, цирк, балет, кіно, фотомистецтво, естрада тощо.

Морально-етична інформація твору мистецтва. Основні категорії етики «добро» і «зло» тісно переплітаються з категоріями естетики «прекрасне» – «потворне», «піднесене» – «низьке» і матеріалізуються у творі мистецтва на рівні змісту й форми.

Більш яскраво цей вид інформації представлений у літературі й образотворчому мистецтві (зокрема живописі), театрі, кіномистецтві, опері тощо. У цих видах мистецтва найбільш ілюстративно представлена така інформація:

- про способи нормативної регуляції дій людини в суспільстві;
- про моральність і мораль як особливі форми суспільної свідомості;
- про тип суспільних відносин.

Структуру змісту морально-етичної інформації складають такі компоненти, як:

- повідомлення про моральні норми, поняття, знання, судження;

- передача в художній формі моральних почуттів і емоцій,
- відображення поведінкових дій людини.

Види мистецтва надають адресату інформацію про різні сфери громадського життя, де мораль регулює поведінку та свідомість людини – простежуються стосунки в родині, побуті, у політиці, у внутрішньогрупових і міжкласових взаєминах. Характерним для розглянутого виду інформації є можливість перенесення й занурення в різні морально-етичні умови, пов'язані зі специфічними історичними, політичними, економічними особливостями зображуваної епохи (часу), країни, народності (національності) тощо. Ця інформація допомагає досягнути внутрішні моральні переживання героїв творів: їхні сумніви, незадоволення, розчарування, муки сумління, гризоту й каяття.

Мотиви – це рушійні сили, що спонукають людину до діяльності (почуття, потреби, інтереси, переконання).

Музичне мистецтво. Мúзика (грец. μουσική – мистецтво муз) – мистецтво організації музичних звуків насамперед у часовій (ритмічній), звуковисотній та тембровій шкалі. Музичним може бути практично будь-який звук із певними акустичними характеристиками, які відповідають естетиці тієї чи іншої епохи, і який може бути відтвореним. Джерелами такого звуку можуть бути людський голос, музичні інструменти, електричні генератори тощо. Музика для справжніх музикантів – ніщо інше, як жива душа мелодії.

Можливість передавати думки та емоції людини засобами музичного мистецтва обґрунтовується фізично та біологічно зумовленим зв'язком звукових проявів людини з її психічною діяльністю (особливо емоційною), а також активністю звуку як подразника та сигналу до дії. У певному сенсі музика вважається аналогічною до мовлення людини, коли її внутрішній стан та ставлення до чогось виражається через зміну характеристик звучання голосу при висловлюванні. Зміст музики складають художньо-інтонаційні образи, тобто відбиті в усвідомленому звучанні

результати відображення, перетворення та естетичної оцінки об'єктивної реальності людиною.

Із точки зору класифікації мистецтв музика є:

- часовим мистецтвом (музичний твір розгортається та сприймається в часі, так само як і в театрі, літературі, танці, вірші, пісні...);
- виконавським мистецтвом (посередником між творчістю та реципієнтом є виконавець, так само як і в танці, театрі);
- незображальним мистецтвом (музичні образи в більшості випадків вільні від конкретного відображення дійсності, так само, як, наприклад, і архітектурні).

У той же час музика може поєднуватись із іншими видами мистецтва, а саме:

- зі словом (вокальні та вокально-інструментальні твори, опера та оперета, музична декламація);
- драматичною дією (театральні та кіно-твори);
- танцем і жестом (балет, пантоміма).

Музичне сприйняття – це процес відображення, становлення у свідомості людини музичних образів, «музичної думки».

Музичний слух – здатність людини сприймати музичні звуки на звуковисотному, гармонійному, динамічному, темпоритмічному, тембральному рівнях; відображення дійсності у формі музичних звукових явищ.

~Н~

Натюрморт (франц. nature morte – дослівно мертва природа) – різновид малярства, що зображає зірвані плоди, квіти, спійману рибу та здобич мисливців. Пізніше до цього переліку додалися предмети, букети квітів, композиції овочів, фруктів, посуд тощо.

~О~

Образ художній – особлива форма естетичного освоєння світу, за якої зберігається його предметно-чуттєвий характер.

Художній образ – це узагальнена і, разом з цим, конкретна картина людського життя чи навколишнього світу, створена уявою митця. Мета образу – передати загальне через одиничне, не наслідуючи дійсність, а відтворюючи її.

Образотвірче мистецтво – мистецтво відображення суцього у вигляді різних образів, зокрема таких, як художні образи на площині (графіка, малярство тощо) та в просторі (скульптура).

~П~

Пантоміміка – один із видів виражальних рухів людини, які охоплюють ті зміни в ході, поставі, жестах, міміці, які передають її психічний стан, переживання, ставлення до тих чи тих явищ, дій. Пантомімічні зміни зазвичай виникають мимовільно, як зовнішній вияв загального емоційного стану людини.

Пафос (грец. pathos – почуття, пристрасть, збудження) – ідейно-емоційне осмислення та оцінка того, що зображено, «пануючий устрій почуттів» (Ф. Шиллер).

Пейзаж (франц. paysage, від pays – країна, місцевість) – жанр у образотворчому мистецтві, в якому об'єктом зображення є первозданна або перетворена людиною природа; реальний вигляд певної місцевості; у образотворчих мистецтвах – жанр або окремий твір, в якому основним предметом зображення є природа. Відображаючи різні рівні та сторони духовного (а частково і практичного) освоєння людиною навколишнього світу, мистецтво пейзажу несе в собі великий світоглядний сенс. Пейзажем називають зображення природи, міст, архітектурних споруд, моря тощо.

П'єса (френц. pièce – шматочок) – форма літератури, написана драматургом, яка зазвичай складається з діалогів між персонажами й кінцевою метою якої є саме вистава, а не просто читання. Драматичний твір, зазвичай призначений для показу на сцені. Це поняття тісно пов'язане з терміном «вистава».

Пізнавальна інформація твору мистецтва. Об'єктивною стороною художньо-естетичної інформації (ХЕІ) творів мистецтва є те, що мистецтво розповідає про різноманітні події та сторони життя й діяльності як окремих людей, так і суспільства в цілому. У творах відбиті події, факти (історичні, наукові тощо), емоційні та психологічні стани окремих людей, а також може бути переданий характер цілих епох. У кожному творі мистецтва закладена інформація-знання, тому цей вид інформації, який є елементом загального потоку художньо-естетична твору, детермінується як пізнавальна інформація. Вона є своєрідною моделлю певної епохи та визначає ХЕІ в цілому як вид соціальної інформації, тому що саме цей її тип близький до політичного, ідеологічного, економічного, наукового й інших видів соціальної інформації. Але це не просто економічна або політична інформація, вона є художньою політичною інформацією (художньою економічною інформацією), тому що виражена в художній формі, а твір мистецтва в цьому випадку є одночасно носієм певної інформації і засобом її передачі.

Пізнавальна інформація відображає:

- об'єктивні природні та соціальні явища навколишньої дійсності;
- умови людської життєдіяльності;
- звичаї, традиції певних народів та певного історичного періоду.

Портрét (франц. *portrait*, від старофранц. *portraire* – відтворювати щось досконало, застаріле парсуна – від лат. *persona* – особистість, особа). У сучасному термінологічному розумінні портрет виник у Стародавньому Єгипті. Перші портрети зображають фараонів і пов'язані з культом мертвих. Словесний портрет – це метод опису людини з метою її ідентифікації за ознаками зовнішності.

Прагматична інформація твору мистецтва. Інформація, що несе повідомлення та міру практичної значимості для суб'єкта, який її сприймає. Тому змістом прагматичної інформації є цінність і корисність.

Цінність і корисність як компоненти характеризуються з декількох аспектів:

- об'єктивно-суб'єктивного;
- якісного (позитивне, негативне).

Об'єктивно-суб'єктивний аспект виражається в значимості відомостей, що закладені в потоках ХЕІ як для всього людства, так і для окремої особистості. Об'єктивність визначає цінність і корисність певних (а в деяких випадках і всієї інформаційної системи) типів інформації твору протягом тривалого історичного часу, і для кожного покоління становить інтерес та є джерелом нового, пізнавального, що, власне, і встановлює міру цінності твору мистецтва як інформаційної системи. Суб'єктивність цінності й корисності, які складають прагматичну інформацію, встановлює значимість цього типу інформації для окремого реципієнта, характер та зміст сприйняття прагматичної інформації буде залежати від особистості (її емоційності, сприйнятливості, інтелектуальності, художньої досвідченості).

Прагматична інформація:

а) розкриває актуальні проблеми суспільства в цілому й окремої особистості зокрема;

б) відображає повідомлення про постановку й вирішення проблем привнесення естетичного начала в різні сфери життєдіяльності людини;

в) несе відомості про відображення зв'язку мистецтва з життям, про естетично організуючий вплив мистецтва на навколишній світ;

г) прагматична інформація визначає ступінь розважальності окремих творів мистецтва, міру споживчої декоративності.

Потік прагматичної інформації стимулює в реципієнта потребу в інших видах діяльності, активізує потенціал особистості. Розгляд твору мистецтва читачем, глядачем, слухачем як реалізація нездійснених бажань і фантазій здійснюється через корисність, що є властивістю прагматичної інформації.

Прóза (лат. *prosa*, від *prosa oratio* – пряма мова, що вільно розвивається й рухається) – мовлення, не організоване ритмічно, не вритмоване; літературний твір або сукупність творів, написаних невіршованою мовою. Прозою називають тип словесно-художньої творчості, який протиставляється поезії як мові віршового типу. Проза – це невіршована мова, тобто мова, що не має чітко окреслених форм ритмічної організації, які розбивають мовленнєвий потік на однотипні словесні відрізки, інтонаційно виокремлені сильними паузами.

Прозою в ХІХ ст.. часто називали будь-які невіршові твори, у тому числі й нехудожні. Точного етимологічного пояснення походження слова «проза» не існує. Вважають, що латинське слово *prosa* з'явилося зі словосполучення *prosa oratio* – невіршове мовлення, де *prosa* виникає з *proversa* – спрямоване вперед, таке (мовлення), що ведеться прямо, без будь-яких зворотів, тоді як віршове мовлення (*versa oratio*) – це мовлення, яке завжди повертається (вірш із грецької – ряд, а його латинський еквівалент *versus* означає поворот, повернення до початку ряду).

Психоенергетична інформація твору мистецтва.

Аксіоматичним є твердження, що мистецтво впливає на психіку людини. Це може бути як позитивний, добродійний, так і негативний вплив – психоенергетичний різновид інформації твору.

Твір несе певну енергетику, її вплив на людину здійснюється на психофізіологічному рівні і рівні біострумів. Якщо розглядати людину і твір мистецтва як відкриті системи (відкрита система – система, що має можливість передавати інформацію), то вони мають такі загальні характеристики, як ритм, колір, звук. Ритм є основою біологічного існування людини, і як тільки порушується ритм биття серця, починаються проблеми на фізичному рівні (з'являються різного роду захворювання). Крім того поняття ритму пов'язане зі способом життя людини, із так званими біоритмами. Їхнє порушення веде до безсоння, млявості, зниження працездатності тощо.

У мистецтві ритм є засобом художньої виразності, що детермінує зміст художньої думки і в літературі, зокрема в поезії, і в музиці, і в образотворчому мистецтві.

Колір і звук, їхнє сприйняття людиною, визначають можливість орієнтації її в навколишньому світі, а також її дії та поведінку. Теж саме можна сказати про форму. Розташовані в певній системі, яка і складає твір мистецтва, художні виразні засоби, впливають на емоційно-почуттєву сферу людини, котра надає руху інтелектуальній та фізіологічній сферам. Емоції – це свого роду енергія, тому носіями інформації про характер цієї енергетики є знакові системи і символи мистецтва.

Компонентами змісту психоенергетичної інформації твору мистецтва є інформація про енергію, яка впливає на фізіологію, свідомість, на емоції і почуття (психологічні стани).

Психоенергетичний тип інформації твору несе повідомлення про енергетику (негативну або позитивну), яка міститься в ньому і впливає на людину, що й відбиває сутність цього типу інформації.

Сприйняття та опрацювання інформації про енергетику позитивного характеру, закладену у творі мистецтва, сприяє компенсаторним можливостям організму людини.

Такий стиль музичного мистецтва, як рок, несприятливо впливає на розвиток особистості на психофізіологічному рівні, а саме: сприяє порушенню підкіркових структур головного мозку з неадекватними біологічними реакціями, різкому зростанню збудливості центральної нервової системи, стресовому підвищенню секреції щитовидної і підшлункової залоз, порушенню реалізації м'язової системи; викликає агресивність і безвільність, тривожність і байдужість, меланхолію і неконтрольовану активність, бездумність і легковажність, бажання розважатися.

Цей тип інформації підсилює катарсисний (очищувально-терапевтичний) ефект твору. Безумовно, ступінь впливу та сприйняття психоенергетичної інформації залежить від індивідуальних особливостей суб'єкта сприйняття, а саме:

- сприйнятливості,

- чуттєвості,
- художньо-естетичної освіченості й досвіду.

Психологічна інформація твору мистецтва. Психологічна інформація дає можливість побачити й оцінити спонукання та наміри, мотиви вчинків, розглянути хід думок і шлях, яким герой прийшов до певного рішення. Морально-етична інформація в тандемі з психологічною, ніби «анатомує» перед читачем, глядачем внутрішній зміст учинків людей у повсякденному житті через художні образи. Перед реципієнтом розкриваються окремі ситуації, що вимагають морального вибору, а також величезний історичний досвід формування загальнолюдських нормативно-регуляційних відносин.

Як у реальному житті, так і у творі мистецтва, що відбиває це життя, в основі моральних учинків, суджень, оцінок лежать психологічні механізми, що дуже часто визначають їхній характер і зміст. Такі механізми розвитку особистості, як наслідування, рефлексія, ідентифікація, самоконтроль визначають учинки та дії людини як у реальних життєвих ситуаціях, так і безпосередньо у творі мистецтва

Психологічна інформація твору – це інформація про психологічні проблеми й психологічні особливості героїв творів і суспільства, яке зображується, історичного періоду, що і є сутнісною стороною цієї інформації. Психологічні проблеми охоплюють широкий спектр взаємин людини із суспільством, людини з природою, людини із самою собою. Ці компоненти і є змістом психологічної інформації твору мистецтва:

- людина ↔ суспільство – міжособистісні стосунки (ділові, особисті), конфлікти, психологічна атмосфера, агресивність тощо;
- людина ↔ природа – агресивність, виживання, «царювання», оволодіння людиною багатствами природи тощо;
- людина «Я ↔ я» – воля і безвілля, страхи і тривоги, самотність, сором'язливість, незадоволеність тощо.

Мистецтво наділене унікальною здатністю надати реципієнтові можливість через психологічну інформацію, що містить у собі

відомості про стан людини, простежити як за помітними ззовні, так і за внутрішніми психологічними змінами особистості залежно від специфіки виду мистецтва.

Психологічна інформація твору розкриває внутрішній психологічний стан персонажів, дозволяє якомога більше наблизитися до тих психологічних явищ, які в реальному житті є недоступними ні для психолога, соціального педагога, ні для лікаря.

~Р~

Реакція (рос. реакция, англ. reaction, нім. reaktion від лат. re... – проти і actio – дія) – 1. Дія, вчинок, жест, міміка і т. ін., що виникають у відповідь на яку-небудь дію, вчинок, вплив ззовні. 2. Відповідь організму на зовнішнє чи внутрішнє подразнення. 3. Хімічна взаємодія між двома або кількома речовинами, що призводить до створення нових речовин.

Реквізит – сукупність справжніх чи бутафорських речей, необхідних для вистави або кінозйомки; окремих предмет, потрібний акторові під час вистави.

~С~

Сприйняття, сприймання (перцепція, лат. perceptio) – пізнавальний психічний процес, який полягає у відображенні людиною предметів і явищ, у сукупності всіх їхніх якостей при безпосередній дії на органи чуття.

Сприяття мистецтва – це процес відображення в свідомості реципієнта нового в житті, пізнання самого себе, це і насолода, і самовиховання; це спілкування читача, глядача, слухача з автором твору та його виконавцями, це суперечка в думках, незгода з позицією автора.

Сприяття як співтворчість – індивідуальний, суто особистісний, неповторний, творчий акт переживання, і в той же час своєрідний спів-акт, спів-дія, спів-участь, спів-переживання. Саме в

діалектичній взаємодії цих елементів і полягає специфіка процесу сприйняття як співтворчості (Е. Піскова).

Стиль (франц. style, від лат. stilus, stylus – спочатку загострена паличка для письма, згодом – манера письма) – різновид, видозміна літературної мови; манера мовного вираження в різних сферах, умовах, формах (усній і писемній) спілкування; мистецтво слова. У загальнокультурологічному сенсі стиль – усталена форма художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи. Стиль – єдність основних ідейно-художніх особливостей, визначних рис, які виявляються у творчості письменника, художника, скульптора, архітектора.

Сугестивність – здатність сприймати психічний вплив із боку іншої особи або групи осіб, ступінь сприйнятливості до впливу. Сугестія (навіювання) – це психологічний процес, за допомогою якого людина чи явище натякають або впливають на віру, ведуть до переконань або бачать щось без об’єктивних причин.

Сугестія – це тип прямого повідомлення, яким людина впливає на рішення, вірування, судження, думки та поведінку іншої людини чи групи людей, не звертаючись до раціональної аргументації та не використовуючи фізичного примусу. Якщо раціональний вплив – це звернення до логіки, розуму і фактів, то сугестивний вплив – це вплив поза свідомим контролем в обхід розуму через прямі або непрямі навіювання. Зазвичай це звернення до емоцій, несвідомого, живих вражень.

Сугестивний вплив здійснюється через прямі навіювання або через ритуали. Його часто називають психологічним впливом, протиставляючи таким чином «раціональне» та «психологічне». Сугестивний вплив визначається як сукупність різних засобів вербального й невербального емоційно забарвленого впливу на людину з метою створення в неї певного стану або спонукання її до певних дій. Це психологічний процес, за допомогою якого люди, засоби масової інформації, книги й усі види організацій, які обробляють концепції, мають можливість видавати інформацію, що

може вести думки, емоції, почуття або поведінку і фізичний стан інших людей. При цьому процесі індукується віра або думка, або екзистенційна умова, що людина не може протистояти їй чи не може попередити причину. Навіювання передбачає безконфліктний характер прийому інформації. У стадії сприйняття воно переживається як щось суто особисте, навіть інтимне. Сугестія відіграє важливу роль у колективній поведінці, особливо в соціальних заворушеннях.

~Т~

Театральна умовність – це відображення дійсності в художніх образах залежно від художніх завдань постановки. Ступінь умовності визначають через різновиди художньо-естетичного сприйняття як режисера-постановника, так і глядача (вікові характеристики – діти, дорослі; гендерні відмінності, соціальна спрямованість та очікування, художньо-естетичні вподобання), а також стилістичні та жанрові можливості, притаманні мистецтву театру. Саме актор може порушити міру умовності, внести свої варіанти завдяки рівню сформованості вмінь уяви та фантазії як професійних якостей.

Театралізація – це передача авторського або складання власного тексту на задану тему за допомогою вербальних і невербальних засобів виразності, підготовка та показ вистави за ним. Казка-показка – це казка, персонажами якої можуть бути не лише живі істоти, а й неістоти.

Театралізація може відбуватися на двох рівнях:

- драматургічному – внутрішня умовність, виражена, перш за все, у акторській грі, у структурі фільму (наприклад, поділ на акти);
- візуальному – зовнішня умовність, що виявляється через введення в образний ряд безпосередніх знаків театру (сцени, лаштунків, бутафорських декорацій); театральна маска є атрибутом і в певному розумінні необхідною частиною умовного.

Театральне мистецтво (англ. performing arts) – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами.

Театр – вид мистецтва, який художньо освоює світ через драматичну дію, що виконується творчим колективом.

Основа театру – драматургія. Синтетичність театрального мистецтва визначає його колективний характер. У виставі об'єднуються творчі зусилля драматурга, режисера, художника, композитора, хореографа, актора.

~Ф~

Форма художнього твору. Форма – внутрішня і зовнішня структура, спосіб існування змісту, певне співвідношення елементів і процесів у часі і просторі, тривалі зв'язки між ними. Зміст і форма можуть бути єдиними. Тоді зміст – головний бік явища, тому що розкриває його природу та складає сутність. Форма сприяє розвитку змісту, якщо вона йому відповідає, та гальмує розвиток, якщо застаріла й не відповідає змісту. Між старою формою і новим змістом загострюється суперечність, яка спричиняє конфлікт, і тоді стара форма має бути замінена новою. Це завжди відбувається як у природі, так і в суспільстві.

Коли людина сприймає художній твір, проблеми змісту і форми для неї не існують. Мистецький твір постає перед нею як щось цілісне, як єдність змісту та форми. Але в кожному творі є свій зміст і своя форма. Розглядаючи будь-який твір мистецтва – продукт художньої творчості, в якому відображається дійсність позиції естетичного ідеалу митця, – можна (теоретично) поділити його на складові частини (зміст і форму). Але в мистецтві неможливо правильно зрозуміти характер змісту й форми окремо від специфіки самого мистецтва. Специфічна особливість мистецтва виявляється в тому, що воно відображає дійсність у художніх образах і виражає певні сторони суспільної свідомості відповідно до ставлення художника до світу, його естетичних уявлень і майстерності.

Функції мистецтва. Функція – лат. *functio* – звершення, виконання. Однією з найважливіших граней мистецтва є процес функціонування мистецького твору в суспільстві.

Проблема функцій належить до фундаментальних теоретичних питань естетики; її основу зумовлює історичний чинник, адже функції мистецтва виникають і складаються впродовж усього розвитку цивілізації у зв'язку з формуванням нових потреб і особливостей поведінки людини.

Питанням функцій мистецтва приділяв значну увагу ще Арістотель у своїх теоретичних розробках. Філософ виділяв три функції мистецтва: пізнавальну, виховну та функцію емоційного впливу. Остання трактувалася ним у гедоністичному та катарсисному розумінні. Мистецтво як форма суспільної свідомості намагається комплексно осмислювати дійсність, а це, у свою чергу, зумовлює необхідність синтезу всіх його основних функцій.

Сучасна естетична наука виділяє значно більшу кількість функцій мистецтва.

- Гедоністична функція – обумовлюється здатністю музики приносити слухачам насолоду.
- Експресивна функція – обумовлюється природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів.
- Комунікативна функція – базується на знаковому використанні звукових форм. Це дає всі підстави вважати музику особливою мовою.
- Пізнавальна функція – пов'язана з природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особи як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності.
- Духовно-катарсисна функція – обумовлюється її можливістю викликати могутні емоційні потрясіння, які здійснюють «шляхом співчуття і страху очищення ... пристрастей».
- Магічно-сугестивна функція – обумовлюється здатністю музики вводити людину в певний психічний стан. Із цією функцією

багато науковців пов'язують виникнення музичного мистецтва. Як різновид магічно-сугестивної розглядають також Терапевтичну функцію.

- Суспільно-організаційна функція – зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури.

Функціональне навантаження мистецтва породжує багатосторонню дієвість його можливостей, а тому і широке різноманіття функцій, а саме: суспільно-перетворююча; евристична; художньо-концептуальна; функція передбачення; інформаційна; виховна; функція навіювання; естетична; катарсисна тощо.

~X~

Художнє сприйняття – це вид естетичної діяльності, що виражається в цілеспрямованому та цілісному сприйнятті твору мистецтва як естетичної цінності, що супроводжується естетичними переживаннями; процес, в якому поєднується розуміння та переживання змісту твору мистецтва з естетичною насолодою його досконалістю, довершеністю художньої форми.

Художньо-естетична інформація – вид соціальної інформації, що є змістом процесу відображення, вираженого в художній формі і через художні образи, які мають естетичну цінність і викликають естетичні почуття та переживання.

Художньо-інформаційна система твору мистецтва. Твір мистецтва є носієм інформації, яка за своєю суттю неоднозначна і представляє складне структурне утворення. Кожен із її елементів за своїм характером – естетичний, а причетність цього елемента до твору мистецтва визначає його як художній. Інформація твору мистецтва (усі її типи), позначається як художньо-естетична, така, що складає цілісну систему окремих типів інформації, тобто твір мистецтва – це інформаційна система. Художньо-естетична інформаційна система твору містить у собі n-кількість потоків. Типи інформації (пізнавальна, художня, естетична, інтелектуальна, емоційна, психологічна, морально-етична, індивідуально-авторська, прагматична, психо-енергетична) складають естетичну структурну

організацію, що характеризується одночасністю і синтезом усіх цих елементів художньо-естетичної інформації твору мистецтва.

Існуючи одночасно й цілісно, усі типи художньо-естетичної інформації несуть повідомлення специфічного змісту. Пов'язують їх у загальний потік, у єдину систему «естетичне» і «художнє». Тому що тільки «художня» характеристика відрізняє пізнавальний тип інформації твору мистецтва від пізнавальної інформації наукової статті.

Повідомлення кожного типу інформації знаходяться в певних відносинах і зв'язках одне з одним. Існуючи в одночасній єдності, вони визначають цінність і значимість кожного.

Пусковим механізмом дієвості інформаційної системи твору мистецтва є сприйняття.

Художня інформація твору мистецтва. Повідомлення про художню виразність твору мистецтва і ступінь його естетичної цінності несе художня інформація. Художня виразність твору мистецтва є сутнісною стороною художньої інформації.

Змістовний аспект художньої інформації складають такі компоненти:

- ідея твору;
- художній образ;
- художньо-зображальні засоби.

Художня інформація відбиває причинно-наслідковий зв'язок між образом і твором. Художній образ несе інформацію про ті або інші явища навколишньої дійсності, про ціннісно-пізнавальні уявлення, про емоційне й інтелектуальне ставлення художника до світу.

Знак у творі мистецтва є носієм інформації, що закладена в словах, кольорах, звуках, жестах і є узагальненим результатом творчого пошуку художника.

Художня інформація орієнтує слухача, читача, глядача на жанр, вид мистецтва, стиль, манеру митця.

За характером інформації, отриманої від художньо-зображальних засобів твору, можна визначити його автора.

~Ч~

Чуттєво-емоційна інформація твору мистецтва за своїм змістом не однозначна, а виражена декількома аспектами.

По-перше, це повідомлення про почуття й емоції, що переживаються героями (персонажами) твору. Одержувач, зчитуючи цей вид інформації, є свідком, спостерігачем за емоційними переживаннями героїв, простежує ситуативні спалахи емоцій і афектів персонажів у драматичній дії. Слідкуючи за дією, глядач (читач, слухач) спостерігає зміну почуттів героїв, переходить їх у амбівалентні.

Цей тип художньо-естетичної інформації надає можливість проникнути у внутрішній світ переживань людини. Це пов'язує емоційну інформацію з пізнавальною і психологічною. Побачити наче «під мікроскопом», «у розрізі» емоційні спади й піднесення, різноманітність і тонкість почуттів, властивих різним типам людей; побачити з боку, але й проникнути далеко вглиб, – таку унікальну можливість дає чуттєво-емоційна інформація твору.

- Динамічні види мистецтва представляють процес емоційно-почуттєвого переживання, його розвиток.
- Статичні мистецтва демонструють лише момент, ситуацію, але в ній утілена вся глибина, яскравість і повнота почуттів та емоцій тепер, у конкретну мить. І в процесі сприйняття як співтворчості на підставі художнього домислу через апперцепцію і прогнозування можна визначити, що саме передувало появі почуттів, зображених у певний момент, і яким є подальший їхній розвиток: чи переростуть вони в протилежні або зміняться на зовсім інші.

Емоційно-почуттєва інформація повідомляє про переживання, про почуттєвий світ автора. Твір мистецтва є результатом насамперед його емоційно-почуттєвої роботи, досвіду. Він немов би «вихлюпує» все, що нагромадилося в ньому, віддає те, що сформувалося (можливо в радості, а частіше в душевних муках) як цілісне і єдине у своє творіння. І, здається, що автор хоче бути не тільки зрозумілим глядачеві, але також, щоб реципієнт відчув те, що відчув він сам, пережив той емоційний стан, в якому був він.

РОЗДІЛ 7. ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ З ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

~А~

Агогіка (грец. *agoge* – уродження, унесення) – у музичному виконавстві один із засобів художньої виразності, який включає в себе незначне відхилення від основного темпу (прискорення чи уповільнення), що не фіксується в нотах. Агогічні позначення пов'язані зі фразуванням мелодії, з артикуляцією та музичною динамікою.

Акапелла (італ. *a capella*) – ансамблевий і хоровий спів без інструментального супроводу. Поширений у народній пісенній творчості (українській, російській, грузинській тощо). Як професійний стиль спів акапелла був сформований у культовій музиці середніх віків. В Україні й Росії спів акапелла поширюється з розвитком творчості таких композиторів, як Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Березовський.

Акомпанемент (франц. *accompagnement* – супровід) – сукупність допоміжних голосів, акордів, звуків, що є гармонічною та ритмічною опорою для основного мелодійного голосу. Акомпанемент виконує багато виразних функцій: доповнює спів соліста або ансамблю, підкреслює та поглиблює драматургію музичного твору, психологічний зміст музики, формує образотворчий фон.

Акт (лат. *actus* – дія) – закінчена частина театрального твору (опери, оперети, мюзиклу тощо), відокремлена від інших подібних частин перервою (антрактом). Акт часто ділиться на картини.

Альт (лат. *altus* – високий) – 1) низький дитячий голос із діапазоном «соль», «ля» малої октави – «мі-бемоль», «мі» другої октави; звучання цього голосу грудне, з металевим відтінком;

2) назва партії в хорі або вокальному ансамблі, у якій співають низькі дитячі й низькі жіночі голоси;

3) смичковий інструмент скрипкового роду.

Ансамбль (франц. *ensemble* – разом) – 1) злагодженість, лад виконання при колективному співі та грі на музичних інструментах;

мистецтво ансамблю будується на постійній координації творчих зусиль виконавців, потребує вміння чути загальне звучання й поєднувати свою виконавську манеру з манерою партнерів;

2) група музикантів, які виступають разом;

3) музичний твір для ансамблевого виконання.

Апофеоз (грец. *apotheosis* – обожнення) – заключна урочиста масова сцена вистави, святкової концертної програми. Апофеоз часто застосовується в операх на історичні, історико-міфологічні сюжети.

Арієта (італ. *arietta* – маленька арія) – невелика арія з пісенним характером мелодії, яка за формою зазвичай складається з двох частин.

Аріозо (італ. *arioso* – подібне до арії) – 1) невеликий вокальний твір, який відрізняється від арії більш вільною формою; якщо арія в опері є музичною характеристикою героя, то аріозо – це реакція на певну драматичну ситуацію, яка підсумовує попередній речитатив;

2) термін, що вказує на кантиленний характер виконання твору.

Арія (італ. *aria*) – 1) жанр вокальної музики, закінчений епізод у опері, ораторії, кантаті, який виконується солістом у супроводі оркестру; арія є музичною характеристикою персонажа, емоційним узагальненням певного етапу сценічної дії;

2) інструментальний твір кантиленного характеру; поряд із оперними існують концертні арії, що виступають самостійним номером і призначені для соліста в супроводі оркестру.

Артикуляційний апарат – система органів, завдяки яким формуються звуки мовлення. До них відносяться голосові зв'язки, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи); зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи).

Атака (франц. *attaque* – напад) – у вокальній методиці означає початок звука. Цей термін застосовується до фонації відкритих голосних. Розрізняють три види атаки: тверда, м'яка та придихальна.

Афонія (грец. *aphonia*) – відсутність співочого звуку при намаганні його заспівати.

~Б~

Баритон (грец. *barytonos* – той, що низько звучить) – чоловічий співочий голос, який займає проміжне положення між тенором і басом. Діапазон баритона є таким: «ля» великої октави – «ля-бемоль» першої октави. За характером виконання розрізняють баритон ліричний, лірико-драматичний і драматичний.

Бас (італ. *basso* – низький) – найнижчий чоловічий вокальний голос із діапазоном «фа» великої октави – «фа» першої октави. За теситурою розрізняють басы високі й низькі. Найнижчий вид басів – басы-октавісти з діапазоном «ля» контроктави – «ля» малої октави.

«Білий звук» – термін, розповсюджений у вокальній практиці для визначення т. зв. «відкритого» звучання голосу. Це «пласке», напружене звучання, обумовлене відсутністю елементів прикриття, що примушує голосові зв'язки працювати з «пересмикуванням», зажато. В академічній манері співу таке звучання не допускається.

Бельканто (італ. *belcanto* – прекрасний спів) – стиль співу, що склався в Італії до середини XVII ст. і панував до першої половини XIX ст. У сучасному розумінні – це емоційно насичене, красиве, звучне вокальне виконання. Бельканто потребує від співака кантилени, володіння філіровкою звука, динамічними й тембровими нюансами.

~В~

Ваганти (лат. *vagantes* – бродячі) – середньовічні подорожні співаки й поети в Західній Європі, часто студенти, які не закінчили навчання. У своїх піснях вони пародіювали церковні гімни й оспівували радощі земного життя.

Вібрато (італ. *vibrato*, лат. *vibratio* – коливання) – періодична зміна звуку за висотою, силою і тембром. Вібрато звучить у правильно поставленому співочому голосі, надаючи йому теплоти, а також бере участь у створенні індивідуального тембру співака. Відсутність вібрато робить голос невиразним.

Водевіль (франц. *vaudeville* – Вирська долина) – жанр легкої комедії, у якій діалоги й драматична дія, побудовані на заплутаній інтризі, поєднується зі співом пісень-куплетів та інструментальною музикою.

Вокаліз (лат. *vocalis* – голосний) – музичний твір для голосу без тексту, написаний для концертного виконання чи з метою відпрацювання певних вокально-технічних навичок. Навчальні вокалізи становлять важливий перехідний матеріал від вправ до творів із текстом. Відсутність слова у вокалізах дає можливість зосередити увагу на музичній виразності. Наявність тих чи інших вокально-технічних елементів дозволяє обирати вокалізи відповідно до завдань, поставлених перед студентами.

Вокалізація (лат. *vocalizzazione*) – виконання мелодії голосними звуками чи розспівування окремих складів одного слова. У вокальній педагогіці вокалізація використовується для найкращого виявлення вокальних якостей голосу.

Вокальна школа – 1) система вокально-виконавських принципів і педагогічних методів, яка формується в музичній культурі народів різних країн; у національній школі співу відображаються особливості психологічного складу певного народу, його музики, поезії, мови, виконавських традицій;

2) удосконалення володіння технічними можливостями голосу (співак із хорошою або поганою вокальною школою).

Висота звуку – якість музичного звуку, яка залежить від частоти коливання звукового тіла (струни, стовбура повітря, голосових зв'язок). В акустиці вимірюється в герцах (кількість коливань на секунду). У музичній практиці розрізняють абсолютну висоту звуків відповідно до певних встановлених частот («ля» першої октави – 440 герц).

~Г~

Гетерофонія (грец. *heteros* – інший і *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся, що виникає при одночасному виконанні одноголосної

мелодії, коли в одному чи декількох голосах епізодично відбуваються відступи від головної мелодії.

Гігієна голосу – дотримання співаком певних правил поведінки, які забезпечують зберігання здоров'я голосового апарату. Навантаження на голосовий апарат повинне відповідати ступеню його тренуваності.

Гліссандо (італ. *glissando*, франц. *glisser* – сковзати) – виконавський прийом, що включає в себе плавний перехід від одного звуку до іншого, без виділення інтервалів між звуками. У нотному записі гліссандо позначається рисою чи хвилястою лінією між першим і кінцевим звуками.

Глотка – порожнина, розташована за позіхом і пов'язана при диханні з порожниною носа й гортанню. При співі та мовленні відокремлюється від носової порожнини піднятим м'яким піднебінням і входить у склад ротоглоткового каналу.

Голос – 1) звуки, які добуваються голосовим апаратом і служать для спілкування між людьми; голос може бути розмовним (вголос і пошепки) та співочим, що характеризується висотою звучання, діапазоном, силою, тембром;

2) окрема *партія* в хорі, ансамблі, оркестрі.

Голосоведення – рух кожного окремого голосу й усіх голосів разом у багатоголосному творі.

Голосовий апарат – система органів, яка служить для утворення звуків голосу й мовлення. У неї входять: 1) органи дихання, які створюють повітряний тиск під голосовими зв'язками (джерело звукової енергії); 2) гортань, у якій знаходяться голосові зв'язки – джерело виникнення голосових коливань; 3) артикуляційний апарат, що служить для утворення звуків розбірливого мовлення; 4) носова та додаткові порожнини, які беруть участь у творенні й оформленні звуків (резонатори).

Голосові зв'язки – два парних м'язи, розташовані в гортані й укриті еластичною з'єднувальною тканиною та слизовою оболонкою. Вони можуть змикатись, розмикатись і натягуватись. Звучання відбувається при зімкнутих голосових зв'язках. Будова голосових зв'язок дає їм можливість коливатись як цілком, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу.

Голосотворення (звукоутворення, фонація) – процес утворення звуку голосу. Звукові хвилі виникають у голосовій щілині в результаті опору зімкнутих голосових зв'язок тиску видихуваного повітря. У результаті повторення цього циклу виникають звукові коливання певної частоти. Частота коливань сприймається як висота звуку, а енергія повітря (сила поштовхів) – як сила звуку. Голосотворення відбувається в результаті бажання сформувати звук, що виник в уяві, та призводить до відповідної дії м'язів дихання, гортані й артикуляційного апарату.

Гомофонія (грец. *homophonia* – звучання одного голосу, унісон: *homos* – один, *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся, при якому голоси розподіляються на головний (мелодія) і допоміжний (гармонійний супровід, акомпанемент).

Гортань – орган, в якому виникає звук. Гортань являє собою складну систему хрящів, поєднаних зв'язками й суглобами. Усередині гортані, біля краю знаходяться голосові зв'язки.

~Д~

Детонування (франц. *detonner* – співати фальшиво) – спів із підвищеною чи заниженою інтонацією. Детонація може з'являтися на окремих технічно складніших звуках (пасажах), а може визначати спів конкретного вокаліста в цілому.

Діапазон (грец. *dia pason {chordon}* – через всі {струни}) – звуковий об'єм голосу чи інструмента від найнижчого до найвищого звуку. Діапазон голосу професійного співака повинен складати не менш двох октав.

Дикція (лат. *dictio* – вимовляння) – ясність, розбірливість вимовляння тексту. Розбірливість слів у співі визначається чіткістю вимовляння приголосних звуків.

Динаміка – сукупність явищ, пов'язаних із поняттям «гучність звучання». Динаміка є одним із найважливіших засобів виразності музики. Застосування динамічних відтінків визначається змістом і характером музики.

Дискант (лат. *discantus*) – 1) високий дитячий співочий голос із діапазоном «до» першої октави – «соль» другої октави; звучання дисканта відрізняється чистотою інтонації, дзвінкістю, «сріблястістю»;

2) партія в хорі чи вокальному ансамблі, що виконується високими дитячими або жіночими голосами;

3) верхній сколюючий голос (підголосок у народних піснях українців, білорусів, донських козаків).

Дисонанс – сполучення двох і більше звуків, які в сприйнятті слухача не зливаються між собою. Дисонанс звучить напружено й викликає очікування переходу в консонанс. До дисонансів відносяться великі й малі секунди та септими, тритони й інші збільшені та зменшені інтервали, а також акорди, що включають до свого складу ці інтервали.

Дует (італ. *duetto*, лат. *duo* – два) – ансамбль із двох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

Дихання – один із основних факторів голосотворення, енергетичне джерело голосу. У співі дихання підвладне вольовому керуванню. За типом вдиху на практиці розрізняють верхнє реберне (ключичне), нижнє реберне, діафрагмальне (косто-абдомінальне) й діафрагмальне (абдомінальне, брюшне) дихання. Для співу принципово важливим є не стільки тип вдиху, скільки характер видиху. Видих при виконанні вокального твору здійснюється при дії м'язів брюшного пресу та м'язів, які опускають ребра. Видих повинен бути плавним, без поштовхів і зайвого напруження, але достатньо активним для створення відчуття опори.

~Ж~

Жанр (франц. *genre*, від лат. *genus* – рід, вид) – поняття, яке дає характеристику історично утвореним різновидам музичних творів, що визначаються їхнім походженням і призначенням, складом виконавців, особливостями змісту й форми. Існують різні системи класифікації музичних жанрів: народні (самодіяльні, аматорські) та професійні, вокальні й інструментальні, камерні й симфонічні тощо. Серед жанрів, пов'язаних із вокальним мистецтвом, слід виділити *вокальні* (пісня, романс, арія тощо), *вокально-інструментальні* (кантата, ораторія, меса тощо) та *музично-сценічні* (опера, оперета, мюзикл).

~З~

Звуковедення – у вокальному мистецтві термін застосовується для визначення різних видів ведення голосу по звуках мелодії (наприклад, кантилена, портаменто, маркато тощо). Основним типом звуковедення в співі є кантилена. Разом із голосоутворенням звуковедення входить до поняття вокальної техніки.

Зівок у співі – один із розповсюджених м'язових прийомів, що сприяє правильному положенню гортані під час співу. Завдяки відчуттю зівка м'яке піднебіння активізується та піднімається вгору, гортань опускається, задній відділ рота звільняється від напруги.

~І~

Інтермедія – музична чи сценічна дія, що виконується між актами вистави. Інтермедія має комедійний характер і не пов'язана з основною дією.

Інтерпретація (лат. *interpretatio* – пояснення) – художнє тлумачення музичного твору виконавцем. Завдання інтерпретації – найбільш повно й переконливо розкрити задум композитора.

Інтонція (лат. *intono* – голосно вимовляю) – 1) втілення художнього образу в музичних звуках;

- 2) невеликий, відносно самостійний мелодійний зворот;
- 3) точне виконання висоти звуку у виконавстві;

4) вирівнювання звучання тонів звукоряду музичних інструментів за тембром і гучністю.

~К~

Канон (грец. *canon* – правило) – форма поліфонічної музики, заснована на суворій імітації (повне повторення мелодії в усіх голосах). Кожен голос вступає раніше, ніж закінчиться мелодія попереднього голосу. Канони різняться за кількістю голосів, інтервалами між їх вступами (канони в приму, октаву, кварту, квінту).

Кантилена (лат. *cantilena* – спів) – 1) співоче, тягуче виконання мелодії, основний вид звуковедення, побудований на техніці *legato*; плавність, кантиленність вокального виконання – це результат правильної техніки голосотворення і звуковедення, коли при переході від звуку до звуку характер вібрато не порушується;

2) вокальна чи інструментальна наспівна мелодія.

Квартет (італ. *quartetto*, від лат. *quartus* – четвертий) – ансамбль із 4 виконавців (інструменталістів чи вокалістів), а також музичний твір для такого ансамблю.

Квінтет (італ. *quintetto*, від лат. *quintus* – п'ятий) – ансамбль із 5 виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

Колоратура (італ. *coloratura* – прикраса) – швидкі віртуозні пасажі (гами, арпеджіо тощо) та мелізми (групето, морденти, форшлаги, тріолі), які служать для прикраси сольної вокальної партії.

Колядка – народна обрядова величальна пісня, яку співають під час релігійного свята Різдво Христове та при святкуванні Нового року. Колядки розповсюджені в слов'янських народів. Зміст колядок передає побажання благополуччя, доброго врожаю. В Україні різновидом колядок є щедрівки.

Компрімаріо (італ. *comprimario*) – оперний співак, який виконує партії другого плану.

Консонанс (від лат. *consonantia* – співзвучне звучання) – благозвучне сполучення тонів у їхньому одноразовому звучанні (протилежність дисонансу). До консонансів відносяться такі інтервали: чисті прима, октава, квінта, кварта, великі й малі терції та сексти, а також тризвуки, які складаються з цих інтервалів.

Контральто (італ. *contralto*) – найнижчий жіночий голос із діапазоном «мі», «фа» малої октави – «до», «ре» другої октави. Тембр густий, насичений.

Кульмінація (лат. *culmen* – вершина) – найбільш напружений момент у музичному творі чи певній його частині. Як правило, кульмінаційний звук чи зворот утворюється в мелодії, частіше на сильній долі, і вирізняється своєю висотою та тривалістю.

Купюра (франц. *coupure* – відрізати) – скорочення в тексті музичного чи драматичного твору.

~Л~

Лібрето (італ. *libretto* – книжка) – 1) мовленевий текст музично-драматичного твору (опери, оперети тощо), джерелом сюжетів якого є художня література (міфи, казки, поеми, романи тощо);

2) короткий переказ змісту опери, оперети, балету;

3) літературний сценарій балету.

Люфтпауза (нім. *luftpausa* – повітряна пауза) – невелика, ледь помітна перерва у звучанні музичного твору при його виконанні. Застосовується для виділення початку нової фрази, розділу.

~М~

Медіум (лат. *medius* – середній) – термін, який застосовується у вокальній педагогіці для визначення середньої частини діапазону жіночого голосу. У сопрано медіум займає зазвичай від «фа» першої октави до «фа» другої октави, у мецо-сопрано – від «ре» першої октави до «ре» другої октави.

Мелізми (грец. *melisma* – пісня, мелодія) – 1) мелодичні уривки (колоратура, рулади, пасажі й інші вокальні прикраси) та цілі мелодії, що виконуються на один склад тексту;

2) мелодичні прикраси у вокальній та інструментальній музиці.

До мелізмів відносяться форшлаг, мордент, групето, трель. У нотному письмі мелізми позначаються за допомогою спеціальних знаків або виписуються дрібними нотами.

Мелодекламація (грец. *melos* – мелодія, і лат. *declamation* – декламація) – художнє читання віршів чи прози на фоні музичного супроводу, а також твір, в основі якого лежить таке поєднання тексту й музики. У ХХ ст. мелодекламація набуває якостей, що наближають її до речитативу – т. зв. мелодія, у якій за допомогою особливих знаків фіксується ритм і висота звуків голосу.

Мецца воче (італ. *mezza voce* – наспівування голосу) – спів у динаміці *mezza piano* зі зберіганням усіх якостей вокального звуку й мішаного звукоутворення, але з перебільшеним фальцетним співом. Володіння *mezza voce* – це показник технічної майстерності вокаліста.

Меццо-сопрано (італ. *mezzo* – середній) – жіночий голос, діапазон якого складає «ля» малої октави – «ля», («сі») другої октави. Характерними ознаками цього типу голосу є повнота звучання в середньому регістрі та м'які, оксамитові низькі звуки.

Мікст (лат. *micstus* – мішаний) – регістр співочого голосу, в якому змішується грудне та головне резонування. Завдяки правильному визначенню міри включення у фонацію грудного й фальцетного механізмів роботи голосових зв'язок розвивається повноцінне звучання голосу, яке дозволяє співати без регістрових переходів у межах двохоктавного діапазону.

Міміка – виразний рух м'язів обличчя, що відображає почуття людини. У вокальному мистецтві служить візуальним доповненням до слухових вражень від виконання.

Мутація (лат. *mutatio* – зміна, переміна) – перехід дитячого голосу в голос дорослого. У хлопчиків мутація продовжується з 11 (12) років до 13 (15) років, у дівчат – трохи пізніше – від 14 (15) років до 17 (19) років. Мутація в хлопчиків проходить відчутно: різко змінюється розмовний голос, він стає більш грубим, постійно нібито зривається; у дівчат сильні зміни в голосі непомітні.

Мюзикл (англ. *musical, musical comedy* – музична комедія) – музично-сценічний жанр, який поєднує в собі музичне, драматичне, хореографічне й оперне мистецтво. Для мюзиклу характерні гостра драматична колізія, динамічність дії, різноманітність пісенних форм. Його джерелами були оперети й тетральні розважальні вистави – ревю, шоу, мюзик-холи.

~О~

Опера (італ. *opera* – праця, справа, твір) – рід музично-драматичного твору, в якому поєднані слово (спів), музика, сценічна дія, балет, живопис (декорації). В основі опери лежить віршомовне чи прозаїчне лібрето, написане драматургом-лібретистом або самим композитором.

Оперета (італ. *operetta* – маленька опера) – музично-сценічний твір комедійного змісту, в якому вокальні й танцювальні номери чергуються з розмовними епізодами.

Орфоепія (грец. *orthos* – правильна, *epos* – мова) – правильне літературне вимовляння тексту.

~П~

Перехідні звуки – звуки, які знаходяться на межі натуральних регістрів. Кожен тип голосу має свої характерні, більш-менш постійні перехідні звуки.

Позиція звуку – термін, що застосовується у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на сприйняття висоти звуку.

Наявність у тембрі достатньої кількості високоякісних обертонів робить звук більш яскравим, дзвінким, світлим, польотним.

Польотність – якість правильно поставленого вокального голосу, його здатність бути добре чутним у залі. Польотність залежить від наявності в тембрі голосу високої співочої форманти, яка добре сприймається органами слуху.

Поліфонія (грец. *poliphone* – багатоголосся) – вид багатоголосся, заснований на одночасному сполученні й русі двох і більше мелодійних голосів.

Портаменто (італ. *portare la voce* – переносити голос) – у сольному співі та грі на смичкових інструментах – перехід від одного звуку до іншого, який відбувається шляхом «переїжджання» з ноти в ноту. Є одним із засобів виразності. Виконання портаменто не вказується в нотах, виконавець може застосовувати його за власним бажанням.

Постановка голосу – процес розвитку в голосі якостей, необхідних для його професійного використання. Голос може бути поставлений для сценічної роботи, ораторського мовлення, для співу в тому чи іншому жанрі вокального мистецтва.

~Р~

Регістр (лат. *registrum* – список, перелік) – ряд звуків голосу, однорідних за тембром, що видобуваються одним способом. Залежно від використання грудного чи головного резонаторів розрізняють грудний, головний і змішаний реєстри. У чоловічому голосі виділяють два натуральних реєстри – грудний і головний (фальцетний); у жіночому голосі присутні три реєстри – грудний, середній (центр, медіум) і головний.

Резонанс (франц. *resonance*, від лат. *resono* – звучу у відповідь) – явище, при якому в резонаторі під впливом зовнішніх коливань виникають коливання тієї ж частоти.

Резонатори – у голосовому апараті – порожнини, які резонують на звук, що виникає в голосовій щілині, та надають йому сили й тембру. Вони мають власний тон, висота якого залежить від розмірів резонатора. Резонанс виникає при співпадинні частоти власного тону з частотою звуку. У співаків розрізняють верхній (головний) і нижній (грудний) резонатори.

Речитатив (італ. *recitativo, recitare* – декламувати) – рід вокальної музики, заснований на використанні інтонаційно-ритмічних можливостей природного мовлення. Будова речитативу визначається структурою тексту й розподілом акцентів мовлення, а основні інтонації речитативу відповідають його характерним інтонаціям. Використовується в операх, кантатах, ораторіях.

Рулада (франц. *rouler* – катати вперед, назад) – швидкий віртуозний пасаж у співі, рід колоратури.

~С~

Сила звуку – це розмір звукової енергії. Вона є однією з характеристик співочого голосу. Сила звуків у співаків залежить від розміру підкладочного повітряного тиску, тону змикання голосових зв'язок, від розміру ротового отвору й від ступеня поглинання звукової енергії тканинами та порожнинами ротоглоткового каналу.

Сольфеджування (італ. *solfeggio*, від назв звуків «соль» і «фа») – спів вокальних творів із вимовлянням назв звуків. Використовується у вокальній педагогіці для розвитку точності інтонації, навичок читання з листа.

Сопрано (італ. *sopra* – над, вище) – 1) найвищий жіночий голос із діапазоном «до» першої октави – «до» третьої октави; розрізняють декілька різновидів сопрано – колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне, драматичне;

2) високий дитячий голос (дискант);

3) найвища партія в хорі.

Спів, вокальне мистецтво – емоційно-образне розкриття змісту музики засобами співочого голосу. Спів буває сольним, ансамблевим (дует, тріо, квартет тощо), хоровим, із інструментальним супроводом і без нього (а capella), зі словами та без слів.

~Т~

Тембр – забарвлення звуку, якість, що дозволяє розрізняти звуки однієї висоти, які виконуються різними музичними інструментами чи різними голосами.

Тенор (лат. *tenor* – безперервний хід) – 1) високий чоловічий голос із діапазоном «до» малої – «до» другої октави; основні різновиди тенора розрізняють за тембром голосу – тенор-альтіно, ліричний тенор, лірико-драматичний тенор, драматичний тенор, характерний тенор;

2) назва партії в хорі;

3) у середньовічній багатоголосній музиці назва партії, що виконує головну мелодію.

Терцет – ансамбль із трьох виконавців, переважно вокальний, а також музичний твір для такого ансамблю.

Теситура (італ. *tessitura* – тканина) – звуковисотне розташування мелодії по відношенню до діапазону конкретного голосу, без урахування дуже низьких і високих звуків. Розрізняють високу, середню й низьку теситуру.

Тріо – 1) ансамбль із трьох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю;

2) середня частина інструментальної п'єси, яка контрастує з крайніми частинами.

~У~

Унісон (італ. *unisono*, від лат. – один, *sonus* – звук) – одночасне звучання двох або декількох звуків однієї висоти.

~Ф~

Фальцет (італ. *falsetto*, *falso* – хибний) – спосіб формування високих звуків, а також верхній регістр чоловічого співочого голосу, який характеризується слабким звучанням і бідністю тембру. При формуванні фальцету використовується головне резонування; голосові складки коливаються лише краями.

Філіровка (франц. *filer un son* – тягнути звук) – уміння плавно змінювати динаміку звуку від форте до піано й навпаки; ефектний прийом, описаний у вокальній літературі, який широко використовується, особливо в старовинних і класичних оперних партіях.

Фонетичний метод – у вокальній педагогіці метод впливу на голосоутворення засобом використання окремих звуків мовлення та складів. Широко практикується для покращення звучання голосу.

Фоніатрія (грец. *phone* – звук, *iatreia* – лікування) – галузь медицини, що займається вивченням фізіології голосоутворення, хвороб голосу та їх лікуванням. Фоніатор – лікар-отоларинголог, який пройшов спеціальну підготовку.

Форманта (лат. *formans* – той, що утворює) – група посиленних обертонів, що формує специфічний тембр голосу чи музичного інструмента. Форманти виникають загалом під впливом резонаторів, на їх висотне положення мало впливає висота основного тону звуку.

Форсування – спів із надмірним напруженням голосового апарату, який порушує темброві якості голосу, природність його звучання. Форсування звуку – часта помилка недосвідчених співаків.

~Ц~

Цезура – границя, межа між фразами в музичному творі. При виконанні застосовуються паузи, зміна дихання тощо. За своїм значенням цезура близька до розділових знаків у розмовному мовленні, вона є головним засобом фразування.

РОЗДІЛ 8. ПОНЯТТЯ З МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

~А~

Арлекін – падуга, розташована перед основною завісою. Частина декоративного оформлення сцени; перша (з боку глядацької зали) смуга тканини, нерухомо закріплена в горішній частині порталльної арки сцени. Арлекін виконує такі функції:

- приховує від глядачів конструкції та механізми верхньої сцени;
- є завершенням передньої (основної) завіси;
- входить складовою частиною в архітектурний інтер'єр глядацької зали.

Ажурна декорація, прорізна декорація (франц. *a jour* – наскрізний) – вид пласкої живописної декорації, у котрій частина живописної поверхні декораційного полотна вирізується, а крізь утворені прорізи видно:

- фон, що зображує небо;
- другий план архітектурної пейзажної декорації тощо.

Ажурна декорація при підвісці на декількох планах створює ілюзію просторової забудови або глибини пейзажу. Ажурні архітектурні декорації на сцені проектуються й будуються за законами умовної сценічної перспективи. Ажурна декорація – кулісно-арочна декорація, що підклеюється на спеціальні сітки або аплікується на тюлі.

Аплікація (лат. *applicatio* – накладання) – прийом виготовлення декорацій, оббивки меблів, м'якої бутафорії, костюмів. Аплікація в декораціях створюється методом нашивання або наклеювання на (непрозору) основу кольорових елементів, вирізаних із матеріалу різної цупкості, фактури та кольору. Попередньо на основу наноситься малюнок аплікації.

Архітектурне оформлення спектаклю – спосіб декораційного оформлення спектаклю, при котрому окремі деталі декорацій

будуються у трьох вимірах, у результаті чого вони виглядають об'ємними не тільки зі глядацької зали, але й зі сцени.

~Б~

Башмак – жердина з короткою перекладаиною на одному кінці, котрим користуються робітники сцени при збірці павільйону для підтримки верхніх частин павільйону: карнизів, балок, стелі тощо.

Батлейка – білоруське народне лялькове дійство, схоже за типом із українським та російським вертепом і польською шопкою. До репертуару батлейки поряд із містерією, що оповідає про народження Христа, входили й народна п'єса «Цар Максиміліан» та короткі інтермедії: «Вольський – коваль польський», «Корчмар Берек» та ін.

Бережок – пласка, довга, невисока декораційна деталь с нерівною верхньою кромкою. Бережок служить для зображення рельєфу ландшафту або лінії обрїю.

Бокові сукна – сукна, розташовані по кулісах.

Бутафор (італ. *buttafuori*) – працівник театру, який виготовляє різноманітні предмети бутафорії. Бутафор – початково – працівник сцени, котрий знаходився за кулісами й подавав артистам необхідні предмети: зброю, квіти, книги, листи тощо.

Бутафорія – вироби, що зображують справжні предмети, котрі з тих чи інших причин складно чи неможливо використовувати на сцені. Бутафорія є декоративним елементом оформлення спектаклю. Зазвичай до предметів бутафорії висуваються такі вимоги:

- не є точною копією оригіналів;
- мають бути міцними, простими й дешевими;
- відрізняються підкресленою виразністю зовнішньої форми.

Бутафорський цех – театральний цех, що здійснює виробництво бутафорії.

~В~

Вайанг – загальна назва яванських лялькових вистав. Серед різноманітних видів вайангів є дійства, які виконуються тіньовими й тростинними ляльками.

Вертеп – переносний театр ляльок, у котрому розігрувалися вистави релігійного змісту, пов'язані з легендою про народження Христа. Як український, так і російський вертепи зазвичай мали два поверхи: верхній – «рай» та нижній – «пекло». У «раю» розігрувалися релігійні сцени, у «пеклі» – світські. Вертепні ляльки пересувалися по прорізах у підлозі вертепу. Лялькар, який стояв за стіною вертепу, водив їх, тримаючи за підставку. Вертеп споріднений із польською шопкою та білоруською батлейкою.

Вигородка – перевірка ескізу чи макета декорації нового спектаклю шляхом його відтворення на сцені у вигляді макета в натуральну величину. Добре організована вигородка відтворює декорації з абсолютною точністю в усіх розмірах і пропорціях, по можливості в кольорі й фактурі. Вигородка дає режисеру й художнику можливість до початку виготовлення декорацій побачити зовнішній образ майбутньої вистави, перевірити ракурси й лінії видимості з різних точок глядацької зали. У ході перевірки вигородка завжди піддається змінам, котрі фіксуються й ретельно заміряються. У подальшому це дає можливість виготовити декорації без перероблень.

Витязь Ласло – герой угорського театру ляльок, з'явився в другій половині ХІХ ст. Витязь Ласло – веселий хлопець, гуляка й відчайдух, захисник усіх пригноблених.

Вихідний реквізит – їжа, напої, тютюн та інші речі, що використовуються по ходу дії.

В сукнах – прийом лаконічного оформлення сценічного майданчика у вигляді системи однотонних підвісних драпірувань з метою створення на сцені позачасового невизначеного простору.

Вставка з прольотом – декораційний щит, що вставляється в остов павільйону у вигляді вікна або дверей.

~Г~

Гансвурст – герой німецького народного драматичного театру й театру ляльок. Його ім'я в перекладі значить «Ганс-ковбаса». З'явившись у XVI ст., Гансвурст уже через два століття поступився місцем новому національному герою – Касперу, котрий усе ж успадкував деякі його риси.

Гапіт – коротка палка, на котру насаджена голова ляльки. Гапіт, збагачений найпростішою механізацією, дозволяє повертати й нахилити голову ляльки. За потреби до гапіта виводяться нитки для управління очима й ротом ляльки.

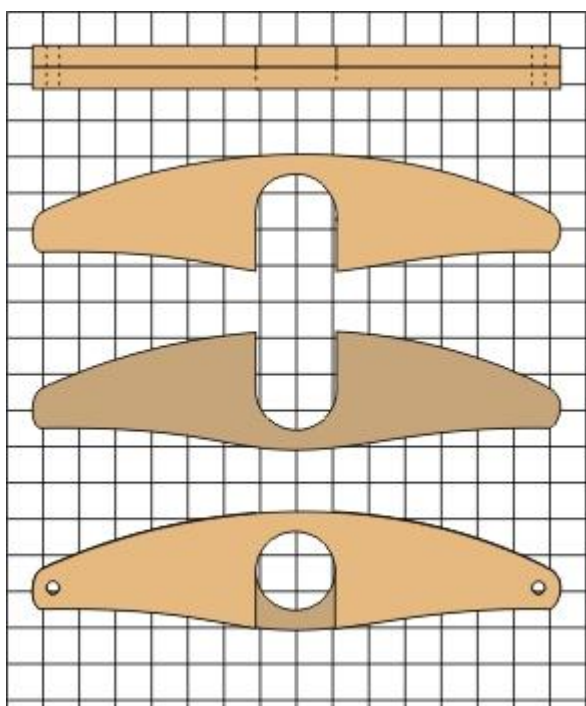
Гиньоль – герой французького театру ляльок. Народився в Ліоні на початку XIX ст. Гиньоль за фахом ткач. Сюжети сценок, у котрих він брав участь, були запозичені з життя робітників Ліона. Це й призвело до того, що Гиньоль витіснив із лялькової сцени старого Полішинеля. У Ліоні Гиньолю споруджено пам'ятник.

Грядка – верхній передній край ширми або перший план ширми.

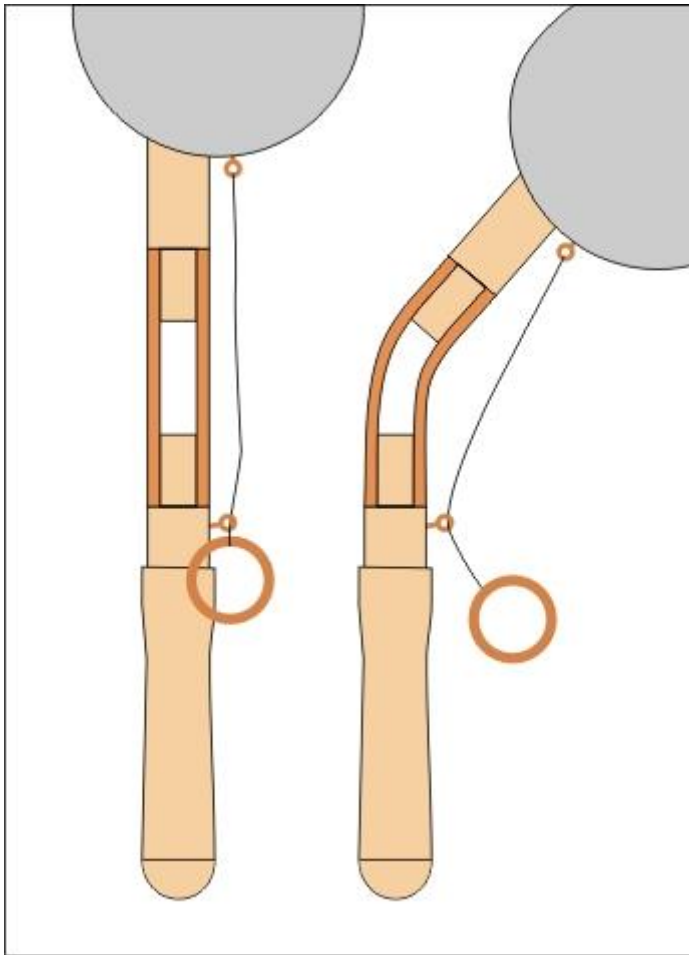
Горизонт (у театрі) – полотнище тканини білого, сіро-блакитного чи блакитного кольору, підвішене в глибині сцени, що затуляє собою задню стіну й частково перекриває боки сцени. При відповідному освітленні горизонт створює ілюзію відкритого простору, повітря.

~Д~

Даланг – актор-ляльковод у яванському театрі ляльок. У його завдання входить тільки водіння ляльки. Текст промовляє читець, який знаходиться поряд із далангом.



Гапіт у розібраному вигляді.



Гапіт гнучкий

Декорація (лат. *decoro* – прикрашаю) – оформлення сцени, що відтворює матеріальне середовище, у котрому діє актор. Декорація створюється за допомогою живопису, графіки, архітектури, освітлення, сценічної техніки, проєкції, кіно та інших виражальних засобів. Основними системами декорації є такі:

- кулісна пересувна;
- кулісно-арочна підйомна;
- павільйонна;
- об'ємна;
- проєкційна.

Декоративний портал сцени – тимчасове обрамлення першого плану сцени. Декоративний портал має бокові проходи, спеціальну завісу та стелю; він складає частину декораційного оформлення спектаклю й використовується для зменшення розмірів дзеркала сцени.

Дубль – у театрі ляльок підмінна лялька, яка своїм зовнішнім виглядом копіює основну ляльку, але відрізняється внутрішнім технічним обладнанням. Використовується у випадках, коли основна лялька не може виконати якусь фізичну дію. Тоді вона непомітно підмінюється дублем, спеціально пристосованим для цієї дії.

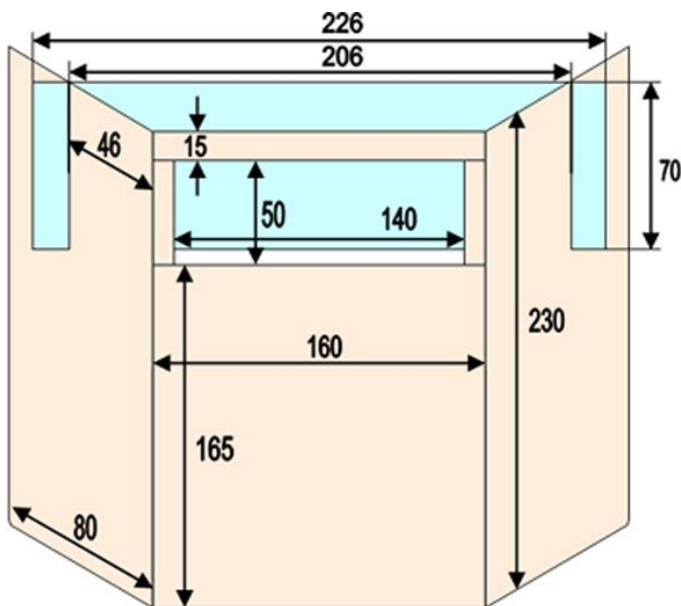
Дзеркало сцени – площина видимого глядачеві ігрового простору, обмежена в театрі ляльок ширмою, порталами й порталньою аркою.

Диліжанс – великий театральний пензель-щітка, що служить для фарбування й розпису великих поверхонь. Диліжанс виготовляється зі щетини високої якості, котра закріплюється в дубовій колоді з довгою, трохи нахиленою ручкою.

Діорама – частина декораційного оформлення спектаклю; зображення, написане аніліновими фарбами на тонкому матеріалі й розраховане на просвіт від джерел світла, розміщених за діорамою.

~Ж~

Жорстка декорація – об'ємно-каркасні конструктивні елементи оформлення спектаклю: ширми, рами, стінки, стелі, дахи, двері й вікна, колони, меблі тощо. Для зручності зберігання й перевозок жорсткі декорації роблять розбірними.



~З~

Задник – живописне полотно на тканині, яке підвішується в розтягнутому вигляді (на штанкетному підйомі). Задник є фоном оформлення спектаклю й розміщається позаду інших декорацій.

Заспинник – частина підвісної декорації на рамах, на якій зображається пейзажний чи архітектурний мотив.

~К~

Карагъоз (Чорне око) – герой турецького народного тіньового театру ляльок. Славився своїми дошкульними жартами й активною ненавистю до можновладців.

Котурни (у театрі ляльок) – невеличкі стільчики, що кріпляться до взуття, або спеціальні черевики на дуже товстій підошві. Котурни використовуються тоді, коли недостатній зріст артиста-ляльководи не дозволяє йому тримати ляльку на рівні уявної підлоги ширми.

Куліси (франц. *coulisse* від франц. *couler* – ковзати) – плоскі частини театральної декорації, що розміщуються по боках сцени паралельно чи під кутом до рампи. Вони призначені для того, щоб закривати від глядача закулісний простір. Розрізняють м'які навісні куліси й жорсткі куліси на рамках.

Кулісна машина (у театрі XVII–XIX століть) – частина постійного обладнання сцени; рама на колесах, котра пересувалася в спеціально вирізаних у планшеті сцени проходах по рейках, прокладених по підлозі першого трюму. До кулісної машини кріпилися жорсткі декорації.

~Л~

Лялька театральна – художній інструмент, виготовлений як художній образ для театральної вистави. Усі види театральних ляльок розподіляються на дві великі групи: верхові ляльки, які знаходяться вище ляльководи, та низові, котрими ляльководи управляють згори (див. маріонетка). Системи верхової ляльки: найпростіша – лялька-

рукавичка; більш складні – тростинна (тростьова) лялька, мімічна, механічна. Особливий вид театральної ляльки – лялька тіньова. Театральна лялька – це справа рук як художника, який створює її ескіз, так і майстра, котрий втілює задум художника в матеріалі.

Лялькарство – мистецтво театру ляльок.

Ляльковод – актор, який керує театральною лялькою у виставі.

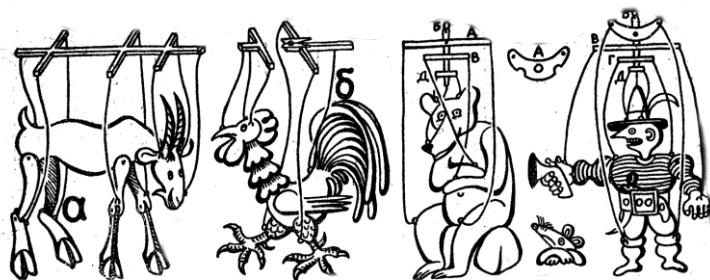
Ляльководіння – керування театральними ляльками в театрі ляльок.

~М~

Майстерність – висока фахова якість сценічного митця.

Макет-тетральний – модель, що відтворює просторово-декораційне вирішення вистави.

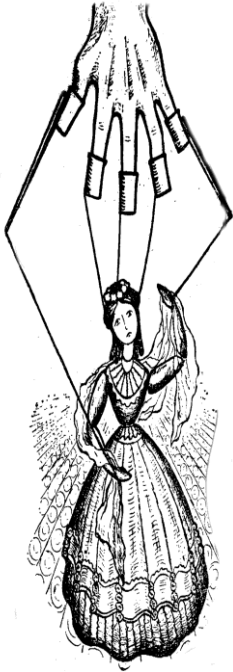
Маріонетка – лялька, яка управляється за допомогою ниток. Маріонетка вимагає особливого облаштування сцени, оскільки актор знаходиться на спеціальному помості, так званій стежці. У руці актора – вага (рухомий хрестовидний тримач), на якій зібрані нитки, прикріплені до різних частин «тіла» ляльки. Маріонетка – технічно найскладніша театральна лялька. Її конструкція зазвичай відтворює анатомію людини. Одна з особливостей театру маріонеток – наявність справжньої, а не уявної підлоги, по котрій «ходить» лялька.



Для маленьких ляльок можна використовувати шкіряну рукавичку, до кінчиків пальців приклеюють картонні патронки. До патронки великого пальця й мізинця приклеюються тонкі дерев'яні палички. Підвішують ляльку так: нитки керування головою – до

вказівного, безіменного та середнього пальців; руки ляльки – до кінців паличок, приклеєних до патронів великого пальця і мізинця.

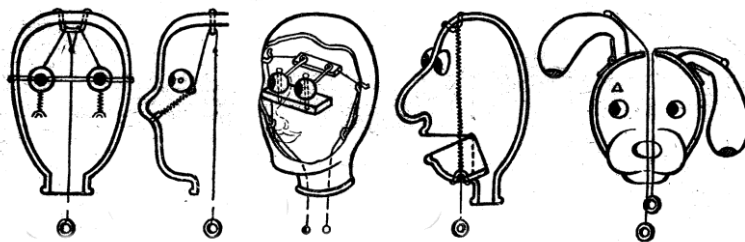
Маска – спеціальна накладка з якимось зображенням (виліплена чи намальована), яка одягається на обличчя актора.



Машиніст сцени – завідує машинно-декораційним цехом у театрі. Робітник, який під час вистави керує зміною декорацій, трюками, доставкою реквізиту й аксесуарів.

Механізація театру – сукупність мізансцен і використання різноманітних механізмів для їх реалістичного образного здійснення.

Механізація театральної ляльки – сукупність спеціальних технічних механізмів, за допомогою яких виконуються конкретні фізичні дії ляльки (відкривання очей, рота тощо), та інші необхідні пристосування, що використовуються для конкретного діючого персонажа. Спеціальні механізми для цього монтується всередині голови ляльки.



Мізансцена – розташування акторів на сцені в певних поєднаннях одне з одним і з тими предметами, що їх оточують у конкретний момент вистави.

Муляж – зліпок із гіпсу, воску, глини, парафіну, який відтворює точну форму реального предмета.

Механічна лялька – лялька, яка управляється за допомогою системи тягів, що проходять по її корпусові. Так робляться

галопаючи коні, солдати, які крокують в ногу, персонажі, які лізуть на дерево тощо. Часто механічні ляльки використовуються як дублі.

Мімічна лялька – лялька з м'яких матеріалів: трикотину, гуми (типу латексу) тощо. Пальці актора знаходяться безпосередньо в голові ляльки, таким чином управляючи її очима, ротом, носом.

~О~

Олеарій – з іменем Олеарія, секретаря голштинського посольства, пов'язана перша документальна згадка про лялькову виставу на Русі. У його книзі про подорож до Персії та Московії є малюнок із зображенням лялькаря з Петрушкою. Малюнок датований 1636 роком.

~П~

Падуга – частина декоративного оформлення сцени. Це собою смуга тканини, підвішена на штанзі чи на тросі. Падуга маскує верхні механізми сцени. Першу від порталу сцени падугу часто називають арлекіном.

Панч – популярний герой англійського театру ляльок. Серед лялькових героїв різних країн зажив слави хулігана й забіяки. Панча незмінно супроводжує його дружина Джуді. Вистави Панча й Джуді користувалися в Англії шаленою популярністю й збереглися до нашого часу. Їхній репертуар – зразок народного англійського гумору та гострої соціальної сатири.

Пап'є-маше (франц. *papier mache* – жований папір) – пластична маса з подрібненого розмоченого паперу, картону й інших волокнистих матеріалів із додатками-наповнювачами (крейдою, глиною, гіпсом чи клеєм). Пап'є-маше є основним бутафорським матеріалом і використовується для формування та пресування побутових і художніх моделей. Це один із найпоширеніших матеріалів для виготовлення голів театральної ляльки. Для пап'є-маше підходить будь-який сорт непроклеєного паперу. Підвищена міцність пап'є-маше досягається збільшенням кількості шарів паперу

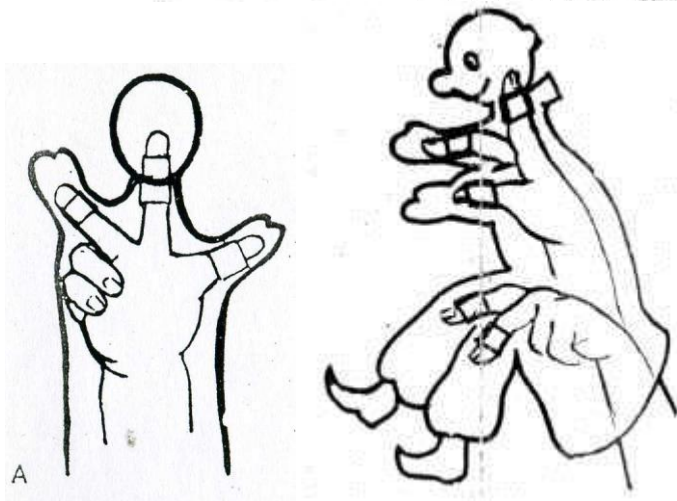
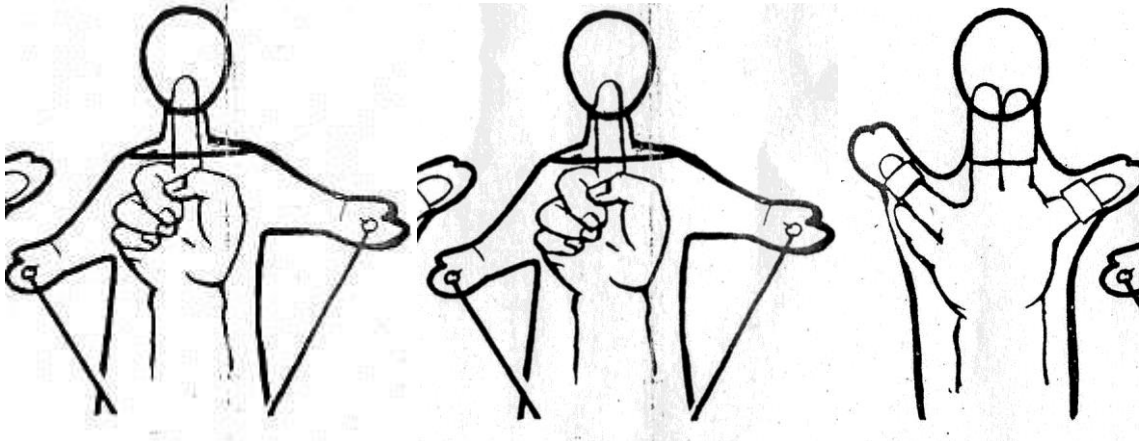
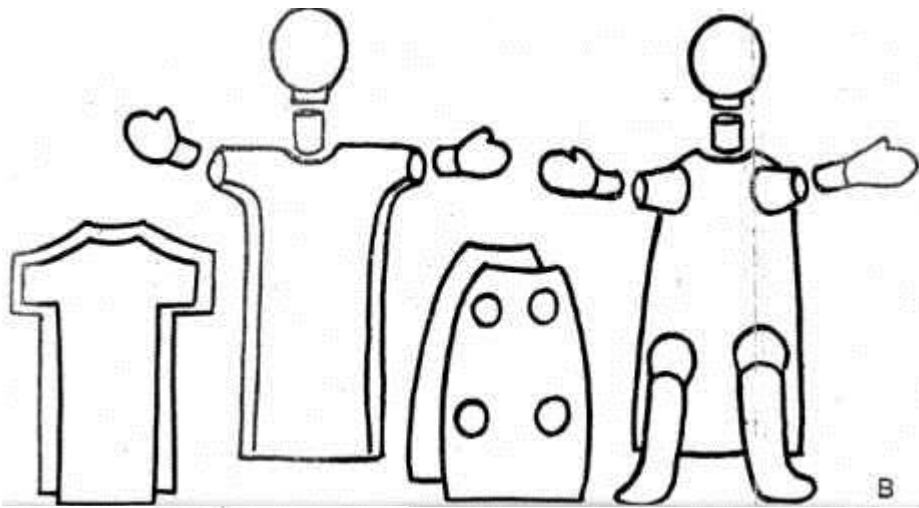
до восьми-десяти. Виклеюють пап'є-маше по глиняному чи пластиліновому зліпкові ззовні чи по гіпсовій формі зсередини.

Патронка – картонна трубка, яка клеюється чи вшивається в шию і в руки рукавичної ляльки. Дозволяє підігнати руки й голову ляльки до розмірів пальців ляльководи.

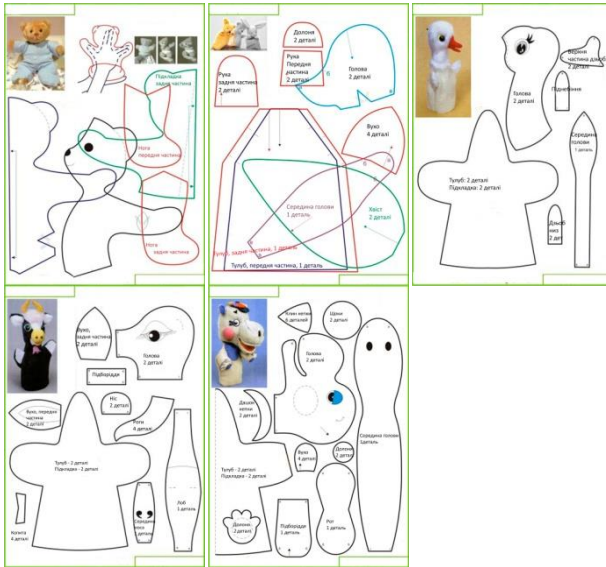
Пандус – театральний станок із похилою поверхнею.

Прадикабль (франц. *praticable*) – конструктивна частина декорації, що складається зі станків, сходів, драбин тощо, зазвичай прихованих від глядачів живописними елементами декорацій. Прадикабль – тривимірна об'ємна частина декораційної установки, на якій актори можуть сидіти, стояти й ходити.





Простішим методом виготовлення ляльок є пошиття їх цільно



Петрушка – герой російського народного театру ляльок. Перша згадка про Петрушку датується 1636 роком. Як зовнішність Петрушки (довгий ніс та ковпачок із кисточкою), так і сценки, які він награвав, майже не змінювалися століттями. У лялькових діях разом із Петрушкою брали участь інші персонажі: циган, лікар, квартальний, капрал та ін.

Пищик – найпростіший інструмент, за допомогою якого народжувався високий, пронизливий голос Петрушки, що був однією з найхарактерніших його особливостей. Пищик виготовлявся з двох тонких металевих пластинок, скріплених ниткою так, що між ними утворювалася щілина. Лялькар промовляв текст Петрушки с пищиком у роті.

Полішинель – герой французького театру ляльок. Виник у середині XVIII ст. Знаходиться в прямому зв'язку з італійським Пульчинелю, проте Полішинель розжився двома горбами – спереду й позаду. Як кажуть, горб спереду з'явився від обжерства. Полішинель за своїм характером – веселун і трішечки цинік.

Портал (або портална арка) – площина у вигляді широкої рами, що обмежує з боків та згори дзеркало сцени.

Пульчинела – популярний комічний герой неаполітанської комедії дель арте. Народившись на «людській» сцені, перекочував у театр ляльок. Найхарактерніша риса Пульчинели – чорна маска.

~Р~

Рукавична лялька (інша назва – петрушкова, за іменем героя російського народного театру ляльок Петрушки). Термін «рукавична лялька» точніше відбиває спосіб управління лялькою, яка надягається найчастіше на три пальці руки ляльководи таким чином: один палець – у голову ляльки, два пальці – у руки ляльки. Є й інші способи управління рукавичною лялькою.

~С~

Станок – спеціальна підставка для роботи актора на багатоплановій ширмі. Висота станка дорівнює різниці у висоті між двома планами.

Сукна – система підвісних, однотонних драпіровок, що служать заслонами. Сукна навішуються згори донизу за системою куліс по боках сцени, розташовуючись на окремих її планах.

~Т~

Тіньова лялька – плоске зображення людини чи тварини, що відкидає тінь на екран, який, власне, і є сценою тіньового театру. Театр тіней широко розповсюджений у багатьох країнах Азії, де він носить народний характер. У Європі театр тіней з'явився в ХІХ ст., але особливого розповсюдження не набув.

Театр ляльок – це вид театрального мистецтва, у якому оживляються ляльки за допомогою актора; єдність живого і неживого, рухливого і застиглого. Як і всі інші види театру, театр ляльок – мистецтво колективне. Він має синтетичну природу й об'єднує різні види мистецтв. Специфікою театру ляльок є театральна лялька як художній інструмент.

Тростинна (тростяна, яванська) лялька – місце її народження – острів Ява (Індонезія). Руки ляльки управляються спеціальними палками – тростями. Прийнята у нас назва – тростяна – вказує на спосіб її водіння. Трості бувають дерев'яні й металеві. В індонезійському театрі трості покривалися позолотою. У сучасних театрах трості часто маскуються в одязі ляльок. Голова тростяної ляльки насаджена на гапіт, до якого кріпляться її плечі та руки. Тростинна лялька за своїми пропорціями наближається до пропорцій людини.

~Ф~

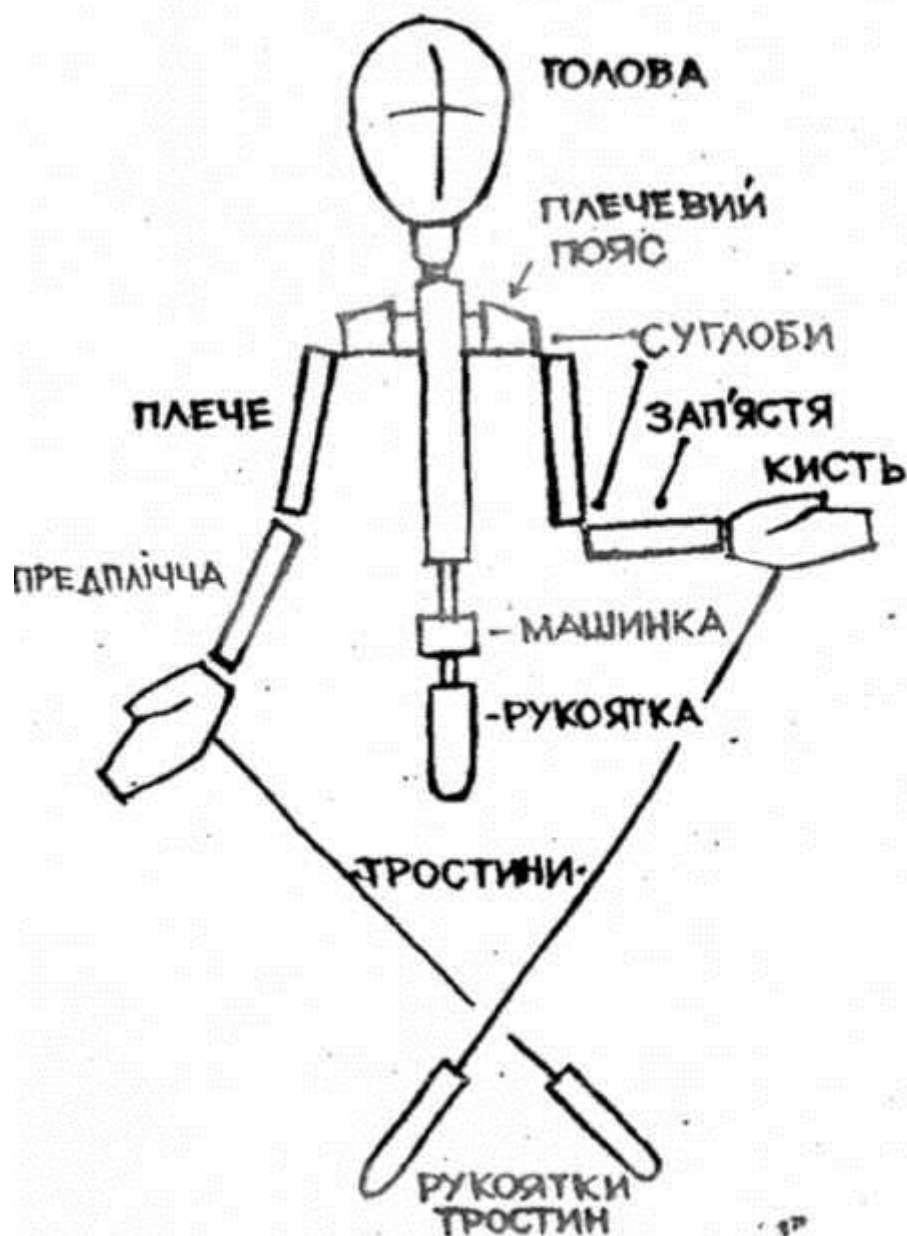
Фартух – матерчата занавіска, що затуляє конструкцію ширми з боку глядачів. На відміну від обтяжки ширми, котра кріпиться до рамок ширми наглухо, фартух просто підвішується. Застосовується при різноманітних конструкціях розбірних ширм.

~Ч~

Чиста переміна – зміна декоративного оформлення, що відбувається на очах у глядача. «Чиста переміна» повинна проходити швидко й ритмічно. Вона потребує спеціальної режисури, тому що є частиною театральної дії.

~Ш~

Шарманка – старовинний музичний інструмент, у супроводі якого проходила вистава Петрушки. Принцип конструкції шарманки такий же, як і в музичних шкатулок. Репертуар шарманок складала найбільш популярні пісні тодішнього часу.



Шопка – цей вид народного лялькового театру з'явився в Польщі приблизно в XVI ст. (точна дата не встановлена). Найбільшу популярність шопка здобула в XVIII і XIX ст. Характерною її рисою є поєднання сцен релігійного змісту з народними інтермедіями. Існує думка, що започаткували шопку нерухомі фігурки святих, котрі виставлялись у вітварях костелів. Зовнішній вигляд шопок при всьому їх розмаїтті нагадує архітектуру костелів. Згодом шопка перестає бути сценою лялькового театру, а зберігає значення як витвір народного мистецтва. До теперішнього часу в Кракові влаштовуються виставки шопок, виготовлених мешканцями міста.

РОЗДІЛ 9. ПОНЯТТЯ З ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

~А~

Абстракціонізм – одна з течій авангардистського мистецтва. Виникнувши на початку ХХ ст. (В. Кандинський, Н. Гончарова, П. Пікассо, П. Мондріан, О. Архипенко, П. Клее та ін.). А. сягнув свого апогею у 50-ті. Філософсько-естетична основа А. – неміметичний принцип художнього мислення, ірраціоналізм, відхід від ілюзорно-предметного зображення, абсолютизація чистого вираження та самовираження митця засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям, звуків. Творчі пошуки провідників А. у малярстві, графіці, скульптурі тощо впливали на дизайн, а також на художню літературу, на «концептуальне мистецтво», зокрема на конкретну поезію, яка хоч і оформилася в середині століття, однак її вияви спостерігалися у 10-ті роки, зокрема у збірнику «Ослиний хвіст і мішень» , де містилися приклади шумової (подвоєння, потроєння і т.д. приголосних) та легатної (актуалізація голосних) поезії, відмінної від зауму. Зразок шумової поезії:

Автентичний (грецьк. authentikos — на підставі достеменних даних, достовірно) – цілком вірогідний, заснований на першоджерелах. А. уважають оригінальні, точні тексти художніх творів певних авторів, їх епістолярій, щоденникові записи тощо, наявні у рукописах, першодруках, авторській коректурі та ін. За приклад А. текстів можуть бути «захалавна» книжка Т. Шевченка, листування Лесі Українки з Ольгою Кобилянською, щоденникові записи П. Тичини тощо.

Адаптація тексту (лат. adapto – пристосовую) – спрощення тексту літературного твору, пристосування його для сприйняття дітьми або малопідготовленими читачами. А. т. широко застосовується при вивченні іноземних мов. А. т. творів художньої літератури вимагає збереження стилю письменника, оснащення елементів, що не піддаються адаптуванню, необхідними поясненнями. Прикладом А. т. є оповідання Марії Пригари за мотивами українських

народних дум «Козак Голота», перекази Гомерових «Іліади», «Одіссеї», здійснені Катериною Гловацькою тощо.

Академізм (грецьк. *akademia* – назва садів поблизу Афін, які немовби належали міфічному героєві Академу; філософська школа Платона, за зразком якої згодом називалися об'єднання митців, учених, вищі навчальні заклади, наукові установи). А. не має строгого термінологічного статусу, виражає поняття або високого рівня наукових досліджень (академізм мислення, академічне літературознавство), або зверхньозневажливого ставлення до членів академій, які сліпо дотримуються загальнообов'язкових канонів у мистецтві, вимог нормативної поетики в літературній критиці. Характер А. залежить від статусу академії (громадська, державна), її ролі в розвитку мистецтва, освіти, науки. На певних етапах суспільного розвитку академії можуть стати осередком або традиціоналізму, ретроградства, або новаторства і творчого пошуку.

Аксіологія (грецьк. *axia* – цінність і *logos* – вчення) — у літературознавстві і мистецтвознавстві – вчення про художні цінності. На основі розуміння природи художніх цінностей літературознавці розробляють теорію літературної критики, сприймання та інтерпретації творів літератури, їх функціонування серед різних читацьких кіл.

~Б~

Байронізм – ідейно-естетична концепція, яка постала в європейському романтизмі ХІХ ст., пов'язана з творчістю англійського поета Дж. Байрона. Основні риси Б. – тираноборство, волелюбність, бунтарство, демонізм, абсолютизоване заперечення недосконалої дійсності. В Україні Б. позначився на «Історії Русів», на творчості Є. Гребінки, М. Петренка, Л. Боровиковського та ін. представників Харківської школи романтиків, згодом П. Куліша, однак спромігся розкритися лише незначними своїми гранями, передовсім у пейзажній ліриці. Елементи Б. спостерігалися у ранній поезії І. Драча, М. Вінграновського.

Бард (кельт. *bard* – співець) – мандрівний співець у народів кельтського походження; у добу середньовіччя – поет в Ірландії, Шотландії, Уельсі. Щоб здобути це звання, початківець мусив оволодівати версифікаційною майстерністю впродовж 10-12 років. Поезія Б., що проіснувала майже до кінця XVIII ст., мала великий вплив на європейську літературу, насамперед на романтизм, особливо після видання пісень легендарного Оссіана, здійсненого Дж.Макферсоном (1736-96). Відтоді слово Б. вживається як синонім до слова «поет». Зокрема, у такому значенні вживає його Є. Гребінка у вірші «Український бард», написаному російською мовою. Нині поняття Б. поширене серед поетів, які виконують пісні на власні слова (Е .Драч, В. Жданкін та ін.).

Бароко (італ. *barocco* – дивний, химерний) – напрям у мистецтві та літературі XVII-XVIII ст., якому належить важливе місце в європейській культурі. Б. прийшло на зміну Відродженню, однак не був його запереченням. Художня система Б. надзвичайно складна, їй властиві мінливість, поліфонічність, ускладнена форма. Література Б. характеризується поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, тяжінням до різних контрастів, складної метафоричності, алегоризму й емблематичності, прагненням вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору. У різних культурах, літературах Б. склалося неодноразово. Серед країн православно-слов'янської культурної спільності Б. почало формуватися і набуло значного розвитку в Україні та в Білорусі, що безпосередньо стикалися з польською та західноєвропейською бароковими культурами. Крім цього, Б. мало і власні, національні, джерела: києво-руські та фольклорні, що проявлялися на різних рівнях цього напрямку – «високому», «середньому» та «низовому». Б. в історії української літератури трактувалося по-різном. Уперше розглянув Б. як естетичну систему Д. Чижевський у монографії «Український літературний барок» (Прага, 1942-44), однак тільки на VI Конгресі славистів у Празі 1968 вчені поставили питання слов'янського Б., зокрема українського. Його розквіт в українській літературі припадає

на кінець XVI-XVIII ст. і простежується у різних жанрах, зокрема в поезії Лазаря Барановича, Івана Величковського, Григорія Сковороди та ін. Взірцем барокових віршів є збірка «курйозної» поезії Івана Величковського «Млеко от овци, пастирю надежное». Виразні барокові риси має і шкільна драматургія. Серед прозових творів Б. найбільше проявляється в ораторській прозі (збірники проповідей Лазаря Барановича «Меч духовний», «Труби словес проповідних»; Іоанікія Галятовського «Ключ розуміння»; Антонія Радивиловського «Стородок Марії Богородиці», «Вінець Христов») та козацьких літописах Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка.

Белетристика (фр. *belles-lettres* – красне письменство) – у широкому значенні – твори художньої літератури загалом, у вузькому – художня проза. Дуже часто Б. називають прозу, для якої характерні гостросюжетність, інтрига, несподівані перипетії, що завжди приваблюють широкі кола читачів. У першому значенні термін Б. виходить з ужитку. Усе частіше в сучасному літературознавстві Б. позначає легку, жваву, доступну розповідь про якусь подію чи наукову проблему, відому постать з метою їх популяризації. Так, А. Чайковський про свою історичну прозу писав: «Я поклав за ціль мого життя переповісти в белетристичній формі здебільшого нашу історію з козацького періоду і тим заповнити цю прогалину в нашій літературі». У такому значенні вживається похідний термін белетризація. До неї звертався літературознавець І. Пільгук, розповідаючи про життя і творчість І. Котляревського, С. Руданського, П. Мирного та ін.

~В~

Валуєвський циркуляр – таємне розпорядження Російського уряду від 20 липня 1863 про заборону друкування книг українською мовою. Автором був міністр внутрішніх справ Російської імперії П. Валуєв, відомий своїми антиукраїнськими поглядами. В.ц. заборонив друкувати українською мовою шкільні підручники, науково-популярні праці, релігійні видання, що спричинило закриття недільних шкіл, переслідування діячів освіти і культури. Дозволялося друкувати лише твори художньої літератури, які піддавалися жорстокій цензурі. Навіть у середовищі російського імперського чиновництва В.ц. не мав одностайного схвалення. Наступним етапом дискримінації українського друку став Емський указ («Указ Юзефовича») 1876 р.

Відродження, або Ренесанс (фр. Renaissance, від лат. renascor – відроджуюсь) - доба в історії культури та мистецтва XIV-XVI ст., започаткована в Італії ще в період Передвідродження (Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо). Уперше термін Р. ужив історик мистецтва Дж. Вазарі у XVI ст. Видатними постатями В. були Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Е. Роттердамський, Ф. Рабле, П. Ронсар, М. де Сервантес, В. Шекспір та ін. Україна зазнала впливу ренесансних віянь, утілених у творчості латиномовних поетів (Ю. Котермак, П. Русин, С. Кльонович, С. Оріховський та ін.), у конфесійній полеміці кінця XVI – початку XVIII ст. (Христофор Філарет, Стефан Зизаній та ін.), які виявили європейський тип мислення.

~Г~

Гедонізм (грецьк. *hídone* – насолода) – філософсько-етичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, сенсом життя. Г. став наслідком довільного тлумачення вчення Епікура, який стверджував, що щастям для людини є її задоволення від відсутності страждань. У Римській імперії ця теза деяки ми послідовниками епікуреїзму тлумачилась як заклик до необмеженої чуттєвої насолоди.

Гедоністична функція мистецтва (поряд з пізнавальною, комунікативною, виховною) полягає в естетичній насолоді, що її одержують реципієнти, сприймаючи твори мистецтва. Без естетичної втіхи, без виконання мистецтвом гедоністичної функції воно не відіграватиме пізнавально-виховної ролі.

Генологія (грецьк. *genos* – рід і *logos* – вчення) — розділ у теорії літератури, присвячений дослідженню літературних жанрів (родів, видів). Термін Г. запропонований французьким ученим П. Ван Тіжем в 30-ті ХХ ст. і був впроваджений у літературознавчу науку багатьох країн. В українському літературознавстві Г. відповідає термін «теорія літературних родів і жанрів».

Герменевтика (грецьк. *hermeneutikos* – пояснюю, тлумачу) — у первісному значенні – напрям наукової діяльності, пов'язаний з дослідженням, поясненням, тлумаченням філологічних, а також філософських, історичних і релігійних текстів. У давньогрецькій філології та філософії – з тлумаченням Біблії. Основи Г. як загальної інтерпретації закладені протестантським теологом, філософом і філологом Ф. Шлейєрмахером (1768-1834). В. Дільтей (1833-1911) розвивав Г. як методологічну основу гуманітарного знання, акцентуючи увагу на психологічному аспекті розуміння; основою Г., за В. Дільтеєм, є «психологія, що розуміє», – безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного Життя. М. Хайдеггер (1889-1976) онтологізував Г.: з мистецтва тлумачення, з методу інтерпретації історичних текстів, яким вона була у Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, Г. стає «здійсненням буття». Підтримує цю тенденцію учень М. Хайдеггера Х.-Г. Гадамер. Саме він став основоположником філософської Г., вихідним пунктом якої є онтологічний характер герменевтичного кола. Звідси впливають тези Гадамера: 1) інтерпретація є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною; 2) розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора. Ці та ін. положення філософської Г справили великий вплив на представників літературної Г., які застосувала філософію інтерпретації до тлумачення художніх текстів.

Гносеологізм у літературознавстві (грецьк. gnosis – пізнання, logos – вчення; гносеологія – теорія пізнання) – сукупність поглядів на літературу як форму пізнання об’єктивної дійсності.

~Д~

Давня українська література – література українського народу XI-XVIII ст. Належить до особливого типу літератур, так званих християнізованих. Тільки Д.у.л. властиві жанри: житія, літописи, повчання, слова, ходіння, трактати, послання, містерії, міраклі, мораліте, інтермедії та ін. Переважна частина творів XI-XVIII ст. анонімна. Вони, як правило, побутували в рукописній формі. При переписуванні допускалися зміни, скорочення, розширення тексту. Традиційно у підручниках ця епоха називається періодом Київської Русі. Вона принесла українській літературі такі визначні пам’ятки, як «Повість минулих літ», «Слово про похід Ігорів», «Київський літопис», житія Бориса та Гліба, житіє Феодосія Печерського тощо.

~Е~

Елліністична література – давньогрецька література доби еллінізму (350 до н.е. — 30 н.е.). Їй властиве зниження політичної та соціальної заангажованості, пошук інтересу до внутрішнього світу людини, її духовності, звернення до фольклорних джерел, міфології та філософії.

Емський указ – розпорядження про заборону друкувати в Російській імперії будь-які книжки українською мовою чи завозити їх з-за кордону, підписане 1876 Олександром II в німецькому місті Емсі, де він відпочивав. Прийняття такого документа зумовлювалося активізацією українського руху на початку 70-х XIX ст., незважаючи на раніше розісланий Валуєвський циркуляр.

Етимологія (грецьк. etymologia, від etymon — справжнє значення слова і logos — слово, вчення) — встановлення походження слова; науково-дослідна процедура розкриття походження й історії розвитку звукової форми та значення слова чи морфеми, а також

результат цієї процедури; розділ історичного мовознавства, предметом вивчення якого є лексика з метою виявлення первісної будови та давніх значень слів однієї мови або групи (сім'ї) мов. Систематизовані результати Е. подаються в етимологічних словниках.

~Ж~

Житійна література (житія, агіографія — грецьк. *hagios* — святий, *grapho* — пишу) — життєписи знаменитих єпископів, патріархів, монахів, світських осіб, канонізованих християнською церквою; літературний жанр, що відрізняється від просто біографії релігійною спрямованістю. Агіограф ставить за мету дати взірць подвижництва. Епоха розквіту цього жанру — у візантійській літературі VIII-XI ст. Саме у цей період він сформувався, набув літературного оформлення, виробив свою поетику. Ж.л. — християнська література (антична література такого жанру не знала). “Правильному життю” була властива розповідь від третьої особи, інколи допускалися відступи: звернення автора до читача, похвали від автора святому. У композиційному відношенні були обов’язкові три частини: вступ, власне житіє, висновки. У вступі автор просить вибачення у читача за невміння писати. У заключній частині — похвала святому як своєрідна ода у прозі. Це одна з найвідповідальніших частин у творі, бо вимагала від автора великого літературного хисту, доброго знання риторики. Житіє — біографія святого від народження і до смерті: народження від благочестивих батьків, раннє чернецтво, аскетичні подвиги, чудеса, що їх творять моці. За житійним каноном вимагалось також і введення негативного героя. Він протиставляється святому як антитеза. У Київській Русі житія як жанр утверджуються з прийняттям християнства. Умовно, враховуючи походження, житія можна розмежувати на перекладні й оригінальні. Перекладні (з грецької) побутували у збірниках — Четьї-Мінеї (мінейні), Прологи (проложні), Патерики Синайський, Скитський, Єрусалимський (патерикові). З оригінальних збереглися “Житія Бориса і Гліба”, “Житіє Феодосія Печерського”, “Житіє

Антонія Печерського”, написані переважно наприкінці XI — на початку XII ст. В окрему групу виділяються так звані княжі житія (про Бориса і Гліба, Ольгу, Володимира), які за сюжетними особливостями, зображенням героїв наближаються до історичної повісті. На початку XIII ст. укладено Києво-Печерський патерик. До нього ввійшли твори на сюжети з реальної та легендарної історії Києво-Печерського монастиря, про його засновників Антонія і Феодосія, ченців, а також послання єпископа Володимирського і Суздальського Симона та печерського ченця Полікарпа. На початку XV ст. житійна проза удосконалюється, в ній розвивається стиль “плетіння слів” (емоційно-експресивний), посилюється психологізм розповіді. З XVI ст. починають створювати Четві-Мінеї, до яких входять заново перероблені майже всі перекладні та оригінальні житія. У 1683-1705 вийшли друком 4-томні Четві-Мінеї Дмитра Туптала. Мотиви, сюжети, образи Ж.л. використовували письменники-полемісти, автори літописів, хронік XVII-XVIII ст.: Лазар Баранович, Кирило Транквіліон-Савровецький, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивиловський, а також Г. Сковорода, Т. Шевченко.



Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві, який основним завданням вважав ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції в другій половині XIX ст. насамперед у малярстві (назва пішла від картини К. Моне “Імпресія. Схід сонця”, 1873). Його представники — художники К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега та ін. — основним завданням вважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої. І. на межі XIX-XX ст. став вагомим компонентом європейського письменства. Але у літературі І. не знаходив такого програмового характеру, як у малярстві, не мав свого окремого угруповання, наближався то до натуралізму (у прозі), то до символізму (в поезії). Його представники

змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції. Ставилося за мету передати те, яким видався світ у даний момент через, призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовило функціональні та композиційні зміни опису став епізодичним, фрагментарним, суб'єктивним. Імпресіоністичні тенденції викликали також зміни в характері оповіді епічних жанрів: вона певною мірою ліризувалася, що спричинило піднесення ролі й розширення функції внутрішнього монологу. У французькій прозі І. представляють брати Гонкури, А. Доде, Гі де Мопассан, в австрійській С. Цвейг, А. Шніцлер, у польській — С. Віткевич, С. Жеромський та ін. Елементи І. (зокрема, характерне для нього пленерне бачення, реалізоване найчастіше через метафору, що виконує настроєву функцію) зустрічаємо у творах українських письменників, наприклад, у М. Коцюбинського: “На камені”, “По-людському”, “Тіні забутих предків”, “Inter mezzo”, “Цвіт яблуні” та ін. Тут естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барва тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами. Імпресіоністичні тенденції спостерігаємо у творчості письменників 20-30-х ХХ ст. — Г. Михайличенка (“Блакитний роман”), М. Хвильового (“Сині етюди”), Мирослава Ірчана (“Карпатська ніч”) та ін. У ліриці імпресіоністичні тенденції найвиразніше виявилися у французького поета П. Верлена, але без таких модифікацій, як у епічному жанрі. Великого значення надавалося звуковому настроєвому оформленню, музичності вірша. В українській поезії І. позначена творча практика П. Тичини, В. Чумака та ін.

У драматичній творчості І. виявляється в розслабленні фабульної структури, розбиванні сценічної дії на значущі елементи, використанні незакінчених фраз, думок, створенні невловного настрою, а також у високому ступені поетизації драми. Подібно до лірики І. найчастіше поєднується в драмі з символізмом, що простежується у творчості М. Метерлінка, О. Уайльда, С. Виспянського. В українській драматургії І. виявляється меншою мірою, проте його елементи притаманні символістській п'єсі С. Черкасенка “Казка старого млина”, п'єсі “Бенкет” М. Рильського та ін.

Інтимна лірика (фр. intime, від лат. intimus — найглибший, потаємний) — умовна назва ліричного твору, в якому панівний мотив — любовна пристрасть автора. Таку лірику ще називають “любовною”, або “еротичною”. І.л. розкриває широкий діапазон душевних переживань, постає найяскравішим художнім документом історії людського серця; основні мотиви поезії мають еротичне забарвлення, зумовлюють витончену інтимізацію буття, втаємничення у заповітні істини. Після “Книги Пісень” та лірики трубадурів, Ф.Петрарки та Данте Аліг’єрі, Гафіза й О.Пушкіна, Т.Шевченка й І.Франка, В.Сосюри й Наталі Лівницької-Холодної інтимна лірика виявилася невичерпною як для сьогоденного покоління поетів, так і для наступних.

~К~

Калокагатія (грецьк. kalos — гарний, agathos — хороший) — поняття естетики, що виражає ідеальне єднання фізичної краси та духовної досконалості. Пошуками К. перейнята творчість Г.Сковороди, вона визначила ідейно-естетичні пошуки символістів, найбільше притаманна “неокласикам”.

Києво-Печерський патерик — пам’ятка києво-руської літератури XIII ст., збірник оповідань про ченців та заснування Києво-Печерської лаври. В основу К.-П.п. покладене листування владимирського єпископа Симона, який скаржився на звичаї Владимирро-Суздальського краю, поривався до Києва, та печерського ченця Полікарпа. Пам’ятка має кілька редакцій (Арсеніївська, Феодосіївська, дві Касіянівські), вперше опублікована 1661 у друкарні Києво-Печерської лаври. К.-П.п. увібрав досвід візантійської агіографії, мав розділи з “Повісті минулих літ”, що стосувалися Печерського монастиря, “Житіє Антонія Печерського”, “Житіє Феодосія Печерсько-го”, “Похвала Феодосієві Печерському” та ін. У XVII ст. з’явилися нові версії К.-П.п., позначені естетикою бароко в редакції Сильвестра Косова (1635) та Йосипа Тризни (1647-56); тут з’явилися нові частини: житія авторів пам’ятки Нестора, Симона та

Полікарпа, передмови, епіграми і т.п., посилилася метафоризація мови. Агіографічні розділи К.-П.п. увійшли до “Четї-Мінеї” Димитра Туптала; до джерел К.-П.п. звертався Захарія Копистенський у “Палінодії, або Книзі оборони католицької святої апостольської всхідноїцеркви...”, автори Густинського літопису, “Синопису”, Лазар Баранович, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивиловський та ін. Т.Шевченко у повісті Близнюки” (“Близнецы”) переповідає зміст патерикового оповідання про Мойсея Угриня та полоненого юнака. Мотиви пам’ятки відбилися у романі Вал.Шевчука “На полі смиренному”.

Кларнетизм — термін, запропонований Ю. Лавріненком та В. Баркою для позначення стильової якості синтетичної лірики раннього П. Тичини і, походить від назви його збірки “Сонячні кларнети” (1918). К. вказує на “активно ренесансну одушевленість життя” (Ю.Лавріненко), перейняту енергійними світлоритмами, сконцентрованою у стрижневій філософській “ідеї всеєдності”, витворюючи поетичний всесвіт достеменною “гармонії сфер” на рівні космогонічних концепцій.

Класицизм — напрям у європейській літературі та мистецтві, який уперше заявив про себе в італійській культурі XVI ст. Найбільшого розквіту досягає у Франції (XVII ст.), Певною мірою притаманний усім європейським літературам, у деяких зберігав свої позиції аж до першої чверті XIX ст. Для К. характерна орієнтація на античну літературу, яка проголошувалася ідеальною, класичною, гідною наслідування. Теоретичним підґрунтям К. була антична теорія поезики і насамперед “Поетика” Аристотеля, теоретичні засади якого втілювала французька “Плеяда” (XVII ст.). У виробленні своїх загальнотеоретичних програм, особливо в галузі жанру і стилю, К. спирався і на філософію раціоналізму. Першою важливою спробою формулювання принципів К. була “Поетика” Ж.Шаплена (1638), але найпопулярнішим, найгрунтовнішим був теоретичний трактат Н. Буало “Мистецтво поетичне” (1674), написаний після того, як літературний К. у Франції сформувався. Практиками К. були

насамперед французькі письменники: поет Ф.де Малерб, драматурги П. Корнель, Ж. Расін, Ж.-Б.Мольєр, романістка пані де Лафайєт, письменники-афористи Ф. де Ларошфуко, Ж. де Ла-брюєр, байкар Ж. де Лафонтен, пізніше — просвітителі Вольтер, Ж.-Ж.Руссо та ін. В Україні К. не зміг у силу несприятливих історичних обставин розвинутися як цілісна структурована система, переважно орієнтувався на “низькі” жанри (очевидно, під впливом “низового” бароко). Деякі тенденції К. в Україні знайшли свій вияв у трагікомедії Феофана Прокоповича “Володимир”, поезії Івана Некрашевича, шкільних “пійтиках” XVIII ст., поемі “Енеїда” Д.Котляревського, травестійній оді П.Гулака-Артемовського “Пісні Гараська”, оповіданнях Г.Квітки-Основ’яненка та ін.

Класицизм веймарський — напрям у німецькій класичній літературі просвітницької спрямованості 80-90-х XVIII ст. Представлений творчістю Й.-В.Гете, Ф.Шіллера, теоретичними працями Й.Вінкельмана, В.Гумбольдта. К.в., що прийшов на зміну періоду “Бурі і натиску”, руссоїстському культу чуттєвості, орієнтувався на антику як ідеал духовної та фізичної досконалості. Водночас К.в. не обтяжувався жорсткими естетичними нормативами,” на відміну від французького класицизму, тяжів до жанрового розмаїття, масштабності образів, простоти композиції.

Колізія (лат. *collisio* — зіткнення) — гостра суперечність, зіткнення протилежних сил, інтересів, переконань, мотивів, джерело конфлікту та форма його реалізації у літературному творі. Термін запроваджений в естетику Г.-В.-Ф.Гегелем, має ширше значення, ніж “конфлікт”, характеризується масштабністю, глобальністю зображуваних протиріч.

Компаративістика (лат. *comparatio* — порівнюю, фр. *la litterature comparee* — літературна компаративістика, порівняння) — порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв’язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу). К. у фольклористиці,

літературознавстві і взагалі у філології складалася впродовж ХІХ ст. під впливом філософії позитивізму. Велике значення для її виникнення і розвитку мали праці німецького філолога Т.Бенфея (1809-81), зокрема його передмова і коментарі до “Панчатантри” (1859); російського літературознавця О.Веселовського (1838-1906). В Україні засади порівняльного вивчення літератури застосовували М. Драгоманов (1841-95), М.Дашкевич (1852-1908), І.Франко (1856-1916).

Компіляція (лат. *compilatio* — крадіжка, грабіж) — неоригінальна, несамостійна літературна чи наукова праця, зведена на запозиченнях чужих творів. Компіляційний характер мають науково-популярні твори, деякі види коментарів, словників та ін., що не знижує їхнього значення і необхідності.

Космізм (грецьк. *kosmos* — всесвіт) — художнє відображення в літературі тем, мотивів, безпосередньо пов'язаних із уявленнями людини про космічну сферу. В українському фольклорі побутують твори про походження землі, неба і появу людини. Це вже помітно у києво-руських піснях, легендах і переказах. Пізніше, у ХІХ ст., в українській поезії космічна тематика втілилась у циклі “У космічному оркестрі” П.Тичини, в поемах “Електра” В. Еллана (Блакитного), “Навколо” В. Сосюри, “В електричний вік” М. Хвильового та ін. Звертався до космічних мотивів також Б.-І.Антонич, надаючи їм міфософського характеру. У 60-ті ця тема фігурує у творчості І. Драча, М. Вінграновського, де яскраво виражені намагання синтезувати світоглядні елементи з досягненнями НТР.

Куртуазна література (фр. *courtois* — ввічливий, чемний) — світська, лицарська література європейського середньовіччя з мотивами культу дами (в ліриці) або пригод рицарів (епічні твори), почасти з елементами фантастичності. Одним із відомих представників К.л. вважається французький епік К.де Труа (друга половина ХІІ ст.) — засновник “артурівського роману”, автор роману про Трістана (втрачений), а також “Ерек та Еніда”, “Кліжес”,

“Ланселот, або Рицар Воза”, “Івен, або Рицар Лева”, “Персеваль, або Повість про Грааль”. їх успіху серед тогочасних читачів сприяв багатий та гнучкий словник, мистецтво діалогу, віртуозне віршування. Великої популярності набув і приналежний до бретонських сказань “Роман про Трістана й Ізольду” (перекладений українською мовою М.Рильським) в обробці французького жонглера Беруля та ін., особливо німецького поета Готфріда Страсбурзького. Мотив великого кохання, розкритий у цьому творі, привертав увагу й українських поетів (“Ізольда Білорука” Лесі Українки, цикл “Прованс” Юрія Клена).



Література “Бурі і натиску” (нім. Sturm und Drang) — період в історії німецької літератури (1767–1785), пов'язаний із відмовою від культу розуму, притаманного класицизму, на користь яскравої емоційності та опису крайніх проявів індивідуалізму, інтерес до яких характерний для передромантизму. Назва літературного руху походить від назви однойменної драми німецького письменника Фрідріха Максиміліана фон Клінгера. Письменників, що відносили себе до руху «Буря і натиск», називають штюрмерами (від нім. Stürmer — «бунтар, забіяка»).

Ідеологом цього бунту проти раціоналізму виступив німецький філософ Йоганн Георг Гаман, який поділяв погляди французького письменника і мислителя Жан-Жака Руссо. Діячі «Бурі і натиску» високо цінували п'єси Шекспіра, «Оссіанових поем» і «природну» поезію англійського поета Едуарда Юнга. У цей же час в Європі зародився новий літературний рух під назвою сентименталізм. Його прихильники, як і штюрмери, виступали проти раціоналістичних постулатів класицизму.

Головними осередками руху були міста Франкфурт, Страсбург та Геттінген. За належності до певного осередку діячів «Бурі й натиску» ділили на три літературні групи:

- геттінгенська (Л. Гелті, Г.Бюргер, С. Геснер. І. Форс. Й. Мюллер);
- страсбурзька (Гете, Я. Лепц, Ф.Клінгер. Г.Вангер);
- швабська (Фрідріх Шиллер, Д. Х. Шубарт).

Література “поточку свідомості” — література, в якій відтворюється безпосередній плин духовного життя людини як калейдоскопу відчуттів, уявлень, переживань, роздумів, вражень, викликаних сприйнятим довкіллям і відчуттям внутрішнього стану людини, одна з форм психологізму літератури, яка склалася наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Термін “П.с.” запровадив американський психолог У. Джеймс. У літературу і літературознавство перенесено для характеристики такого різновиду внутрішнього мовлення у формі внутрішнього монологу, який не вкладається у звичні синтаксичні структури. “Л.п.с.” спиралася і на праці психологів, які досліджували сферу підсвідомого, діалектику свідомості і підсвідомості (М. Дессуар, А. Бергсон, З. Фрейд, К.-Г. Юнг та ін.). Засновниками цієї школи вважаються Дж. Джойс і М. Пруст. Найпоказовішим твором, який репрезентує Л.”п.с.” є роман “Улліс” (1922) Дж. Джойса.

В сучасній українській літературі маємо різні прояви Л.”п.с.” — від дотримання синтаксичних норм, впорядкованості пунктуацією і гри шрифтами у П. Загребельного (роман “Добрий диявол”) до чергування окремих словосполучень (синтагм), які в цілості, хоч і відділені розділовими знаками, не вкладаються в типові синтаксичні нормативи (Є. Пашковський “Вовча згряя”). Мовний період, який завершено крапкою, сягає в Є.Пашковського двох-трьох сторінок і справді передає безкінечний, навіть хаотичний плин свідомості і мовлення героя: “Під осінь дід Іван отримав з Херсона листа, друже мій, хто пише, повинен знати — де ходжу, до тебе забалакую і плачу, і нащо ми тако розійшлися, мій дороженький, прошу, дайте відповідь, яка погода, який урожай...” і та ін.

Літопис — пам'ятка історичної прози Київської Русі та козацької доби. Розповідь часто починалася словами “В літо...” — с звідси назва жанру. Л. мали такі різновиди: щорічна хроніка та власне літописні оповідання, що мають відповідну літературну обробку. Л. — інтеграційний жанр, що поєднує в собі і легенду, і вояцьку повість, і житіє святого, і розмаїті документи тощо. Нові Л. склалися у вигляді зведень, іноді компіляцій попередніх аналогічних текстів, супроводжувалися певними скороченнями чи доповненнями залежно від Історичної концепції, політичних настанов або особистих смаків кожного автора. Перші записи історичних подій Київської Русі збереглися від X ст. Як жанр Л. поширилися у добу Ярослава Мудрого (1019-54) з метою обґрунтування появи християнства у тогочасній Київській державі. Наступний період Л. пов'язаний із діяльністю Никона, ченця Києво-Печерської лаври, що припадає на 60-70-ті IX ст. Форма щорічних статей, запроваджена в ті часи, різнить києво-руський Л. від візантійських хронік, обмежуваних періодами володарювання певних імператорів. Близько 1095 постає “Початковий звід”, збережений у Новгородській редакції, покладений в основу неперевершеної “Повісті минулих літ” (близько 1113), в якій давньоукраїнська (власне києво-руська) історія поєднувалась із всесвітньою. За цими зразками склалися Київський та Галицько-Волинський Л. В сукупності вони називаються “Літописом руським” — велетенською епопеєю про події часів Київської Русі у світовому контексті до кінця XIII ст., перекладеною за Іпатським списком Л. Махновцем (К., 1989). Л. велися також у Галичі, Чернігові, Володимирі Волинському, Острозі та ін. містах, пізніше з'явилися козацькі літописи, в яких підкреслювалася спадкоємність українства з давніх часів. На теренах Московської Русі також з'являлися Л., що привласнювали собі києво-руську минувшину, служили обґрунтуванню міфу “третього Риму”, тобто Москви (“Хронограф русский”, “Лицевий звід” у 70-ти т. та ін.).

Літургійна драма (грецьк. leiturgia — служба, богослужіння) — середньовічна театральна вистава, інсценізація євангелійних сюжетів,

входила до складу різдвяної або великодньої служби (літургії). Спочатку виконувалась у межах католицького храму. З початком XIII ст. у Л.д. брали участь і миряни, а також ваганти та жонглери, вистави невдовзі розігрувалися на майданах, перетворювалися на містерії. Найзначнішим твором було “Дійство про Адама” (XII ст.). У шкільній драмі в 1 Україні XVII-XVIII ст. спостерігається відгомін Л.д., особливо на біблійні сюжети.

~М~

Мадригал (італ. madrigale — пісня рідною, материнською мовою, від лат. mater — мати) — в епоху раннього Відродження — лірична пісня італійською мовою, на відміну від тих, які склалися латиною. Тексти для таких музичних М. писали Ф.Петрарка, Дж.Боккаччо, Ф.Саккеті. Музичну форму М. розробляли композитори П.Казелла і Ф.Ландіно. В літературі XVII-XVIII ст. визначився як короткий ліричний вірш на тему кохання, в якому, зокрема, виражався комплімент жінці. Широко побутував у салонній і альбомній поезії. В українській літературі з’явився в XVII-XVIII ст. Авторами М. були переважно студенти Київської академії. Зразком М. є вірші Климентія Зіновієва (“О мати діво красная” та ін.). У новій українській поезії М. траплявся рідко.

Маньєризм (італ. manierismo, від maniera — прийом, манера) — стиль європейського мистецтва XVI-XVII ст., якому притаманні гострі зображально-виражальні дисонанси, ускладненість композицій, деформація пропорцій тощо, породжені кризою Відродження з його тяжінням до універсальності, досконалої завершеності світоглядних систем та художніх форм, перебільшеного антропоцентризму та раціоналізму. Літературному М. властива яскрава метафорична насиченість тексту, потяг до інтелектуального пафосу та експериментальної пристрасті, намагання якомога повніше актуалізувати можливості літературних родів, тропів, стилістичних фігур тощо, прагнення до оновлення традиційних жанрів (роману, поєднаного з пастораллю, діалогами, містерією і т.п.), поява доти

незнаних жанрів (емблематична поезія). Новаторським характером позначена творчість Т.Тассо, М. де Сервантеса, Кальдерона де ла Барки, пізнього В.Шекспіра та ін.

Мелічна поезія, або **Меліка** (грецьк. melos — пісня) — еллінська лірика в період її розквіту (VI-V ст. до н.е.), що виконувалася під акомпанемент ліри, характеризувалася розмаїтим комбінуванням віршових розмірів та фольклорних форм (епіталами, гіменеї, заплачки, гімни і т.п.). Розрізнялася хорова М.п. (Піндар) і сольна (Сафо, Анакреонт), уславлювала богів, героїв, спортсменів.

Мелодекламація (грецьк. melos — пісня та лат. declamatio — вправа в ораторському мистецтві) — читання віршів та прозових творів (уривків) у музичному супроводі.

Мінезингер (ніж. Minnesinger — співець любові) — німецький середньовічний поет-музика, автор творів куртуазної любовної лірики. Використовуючи на початках прийоми народної пісні (XII ст.), М. невдовзі зосередилися на власній тематиці, опрацьовуючи мотив неподіленого кохання до недосяжної дами серця. Поступово версифікаційна культура М. (як і трубадурів та труверів) удосконалювалася, виходила за межі ‘ оспівування лицарського ставлення до культових проблем закоханості, набувала загальнонаціонального значення. Найвідомішим М. вважається В. фон дер Фогельвейде (1170-1230), На жаль, згодом мінезингерівська лірика перетворилася на літературну стилізацію і на початку доби Відродження зникла.

Міраклъ (фр. miracle, від лат. miraculum — чудо) — один із жанрів середньовічної релігійно-повчальної драми, за основу якої бралися розповіді про “чуда”, здійснені Богородицею. Сюжети запозичувалися з житій, апокрифів, східних переказів тощо. Незважаючи на таку природу жанру, в ньому певною мірою відбивалися зміни в житті і свідомості народу: в М. згодом вносилися авантюрно-розважальні, побутові мотиви, пов’язані з життям осіб, яким являлося чудо. В українській літературі подібними до М. були

деякі шкільні драми (XVII-XVIII ст.). Елементи поетики М. спостерігаються в драматургії символізму, що було типологічним проявом жанротворчої функції незвичайного, таємничого в сюжеті драматичного твору.

Містерія (грецьк. *mysterion* — таїнство, таємний релігійний обряд на честь якогось божества) — західноєвропейська середньовічна релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства. В основу М. різдвяної та великодньої покладено біблійні сюжети. Виникнувши у XIII ст., вона поширилась у XIV-XV ст. в Італії, Англії, Німеччині, Нідерландах, Франції у вигляді масових видовищ. М. інсценізувала народження, смерть і воскресіння Христа. Ці три події християнської історії були їх композиційними центрами, навколо яких компонувалися безліч інших євангелійних епізодів (про прикликання апостолів, вилікування хворого, зцілення німого, тайну вечерю). М. успадкована Київським шкільним театром. Традиційними М. були анонімні “Слово про збурення пекла”, “Действіє на Рождество Христово”, “Царство Натури Людской”, “Мудрость предвечная”, “Властотворний образ Человеколюбія Божія” та ін. У них автори дотримувалися композиції середньовічного типу з притаманним їй неквапливим розгортанням довільно розміщених подій. Виділявся також центральний епізод, якому підпорядковувалися всі інші. Активно використовувались у М. алегорія, заміна містеріальних персонажів алегоричними постатями при збереженні містеріальної послідовності. Наприклад, у “Торжестві Єстества Человеческого” Адам і Єва перетворюються на постаті Відчаю, Плачу; Сатану замінюють фігури Лакомства, Нестримності і та ін. Містеріальний сюжет міг замінюватися в окремих випадках не тільки біблійним, а й світським, зокрема історичним.

Міф (грецьк. *mythos* — слово, переказ) — Розповідь про богів, духів, героїв, надприродні сили і ін., які брали участь у створенні світу. М. — витвір наївної віри, який складає філософсько-естетичний комплекс давньої епохи, яка ґрунтується на заміні об’єктивності сприймання суб’єктивним апріорним переконанням. У

давні часи М. створював уявлення про світ, впливаючи на процес пізнання, був основою для інтерпретації природних і суспільних явищ, ритуальних обрядодій. М. існував переважно у віршовій або розповідній формі, часто правив за основу синкретичних форм творчості, зумовлював створення національного фольклору та літератури. Перебуває у тісних зв'язках з літературою, етнографією, психологією та філософією. Дослідженням М. займалась українська символічна школа міфологів, розглядаючи міфологію в єдиному комплексі лінгвістичних досліджень: українські міфи та символи трактувались як варіанти арійського (орійського) та слов'янського світобачення. О.Потебня вперше почав тлумачити це поняття не лише синхронно, а й діахронічно, реконструюючи історичний шлях розвитку людського мислення. Сучасна літературознавча та філософська думки тлумачать М. як узагальнено-цілісне сприймання дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомості. М. як спосіб мислення характеризується апріорністю, існуючи у формі як індивідуального, так і колективного підсвідомого.

Міфологія — 1. Сукупність функціональних міфів в обробці певної культури. 2. Наука, що вивчає особливості міфів. Найбільш цілісно збереглась і набула найширшого літературного переосмислення антична М., зокрема давньогрецька. На початку ХІХ ст. розпочалося вивчення та порівняльно-історичний аналіз давньоіндійської, давньоіранської, давньогерманської та античної М. Українська М. не зафіксована цілісно: елементи давніх міфологічних уявлень, сюжетні мотиви ритуальних дійств опосередковано збереглись у фольклорних творах (казках, легендах, обрядових піснях, баладах), часто у поетично трансформованих формах.

Модернізм (фр. *moderne* — сучасний, найновіший) — загальна літературно-мистецьких тенденцій неміметичного гатунку на межі ХІХ-ХХ ст., що виникли як заперечення ілюзійно-ідеологічної практики в художній царині, обґрунтованої філософією позитивізму М. як конкретно-історичне явище виник у

Франції, невдовзі поширився у європейських літературах (“Молода Бельгія”, “Молода Польща” та ін.), найяскравіше реалізувався у творчості Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме, М. Метерлінка та ін. письменників межі ХІХ-ХХ ст., передовсім символістів та неоромантиків. Можна без перебільшення говорити, що М. став однією з визначальних прикмет літератури ХХ віку. М. різниться цим від “модерності”, що асоціюється з динамічним поняттям “сучасність”. В українській літературі, зважаючи на неприхильну національну історію, М. набував специфічних рис, тому при сприйнятті його некоректно шукати прямих аналогій між “Молодою Бельгією” чи “Чеською модерною”, що розвивалися за інших, сприятливих для творчості обставин, “підтягувати” його до першовзірців європейського мистецтва. М. Вороний від імені своїх ровесників зважився досить несміливо заявити свої права на мистецтво, на творчість: “хоч трошки філософії, де хоч клаптик неба яснів би, того далекого недосяжного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою”. На підставі звернення поета до тогочасної літературної громадськості з’явився альманах “З-над хмар і з долин” (1903), котрий був спробою наближення “до новіших течій і напрямів у сучасних літературах європейських”. Такою метою переймалися М. Коцюбинський та М. Чернявський, видаючи аналогічний альманах “З потоку життя” (1905), і представники “Молодої музи” (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, О. Луцький та ін.), “Української хати” (М.Євшан, М.Сріблянський, А. Товкачевський, Г. Чупринка, Олександр Олесь, М. Вороний, М. Жук та ін.), М. трактувався його прихильниками як єдино можливий у ті роки перехід українського письменства у нову якість.

Мораліте (лат. *moralis* — моральний) — повчальна алегорична драма, поширена в Західній Європі у ХV-ХVІ ст. В Україну прийшла з розвитком шкільного театру кінця ХVІ — початку ХVІІ ст. і проіснувала до середини ХVІІІ ст. як різновид шкільної драми. П’єси цього жанру виставлялися на Масницю. Вони закликали до медитації про сенс життя, нагадували про неминучість розплати за гріхи,

відображали загальні закони світопорядку. Фабула будувалася на схематизованих взаємовідносинах людини зі світом. Дія проходила, як правило, від колиски до могили, одночасно прямувала до раю, якщо людина вела праведне життя, або до пекла, якщо грішила. Герой М. завжди пасивний. За нього борються сили добра і зла, він відчуває на собі їхній вплив. Ця боротьба демонструється співвідношенням алегоричних образів, що уособлюють вади та чесноти. Елементи М. впліталися майже в усі п'єси, які ставилися у шкільному театрі. Вони були наявні в містеріях, міраклях, історичних драмах. Найбільше збережено структуру М. у п'єсі Г.Кониського “Воскресеніє мертвых”, сюжет якої побудовано на протиставленні двох героїв — Гіпомена (праведника) та Діоктита (грішника), що показані в житті і смерті. Аналогічно побудована “Трагедокомедія о награжденніи в сем світі приїсканних діл, мзды в будущей жизни вічної” В.Лащевського, у третій яві якої протиставлені дві сестри, праведниця і грішниця, а також алегоричні постаті — Церква і Світ.

~Н~

Неореалізм — стильова течія в українській літературі, яка виявила себе у 20-ті ХХ ст., зокрема у творчості Г. Косинки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, у 60—70-ті — у Гр. Тютюнника та ін. Поставши на ґрунті класичного реалізму, але не сприйнявши лінійно міметичного принципу “зображення життя у формах життя”, неореалісти визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією; подеколи промовиста деталь для них значила більше, ніж розгорнутий за всіма правилами реалістичного письма сюжет. Найповніше Н. окреслився у ліриці та в драматичних творах Лесі Українки, яка вважала реалістичний спосіб “фотографувати” докільля “униженням свого хисту”, зважувалася боронити “прапор модернізму” і не “зректися прапора новоромантичного”, витворюючи своїм поривом “у блакить” основу для естетичних та націотворчих осяянь в українській поезії. Могутній життєлюбний заряд цього Н. наснажував потім покоління

“розстріляного відродження” (О. Близько, М. Йогансен, Ю. Яновський та ін.) та “празької школи” (Олена Теліга, О. Ольжич та ін.), виявляв водночас і свої відмінності ” від революційного романтизму. Творчість українських письменників перегукувалася з творчістю Р. Кіплінга, Р.-Л. Стівенсона, Етель-Ліліан Войнич, Г. Ібсена, К. Гамсуна, Дж. Лондона, М. Гумільова, представників “Молодої Польщі”.

Новітня українська література або Українська література ХХ ст. — література, формування якої починається з помежив’я ХІХ-ХХ ст. зумовлена появою письменника нового типу естетичної свідомості, котрий згармоніював критерій краси з критерієм правди (М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Вороний, “молодомузівці” та ін.). Освіжувальні творчі пошуки супроводжувалися бурхливими дискусіями про шляхи розвитку українського мистецтва, про історичну виправданість появи в ньому модернізму, викликаного не лише віяннями європейської літератури, а й джерелами національної “філософії серця”, потребою вивести вітчизняне письменство на світові обшири. Українські модерністи намагалися поєднати високі естетичні принципи з досвідом націотворчої ідеї, абсолютизованої народниками, вони обрали свій, “неканонічний” шлях, нетиповий для французької чи англійської літератур, але суголосний їм. Досить яскравою була творча генерація 20-х (П. Тичина, М. Зеров, М. Рильський, Є. Плужник, В. Підмогильний, М. Хвильовий, М. Куліш, Лесь Курбас та ін.); сформоване у попередні десятиліття оновлення національного життя та художнього мислення на іманентній основі, назване згодом “розстріляним відродженням” (Ю. Лавріненко), оскільки зазнало репресій — від масового терору у 30-х і переслідування аж до кінця 80-х. Незважаючи на те, що панував культивованій компартією штучний метод соціалістичного реалізму, українське письменство спромоглося на твори непересічної художньої вартості (О. Довженко, Зінаїда Тулуб, І. Кочерга, В. Свідзинський, О. Гончар, Ліна Костенко, І. Драч, В. Стус, Гр. Тютюнник та багато ін.), пережило хвилю

відроджувального шістдесятництва та опозиційного дисидентства, пошуків достеменного мистецтва (М. Воробйов, В. Голобородько, Л. Талалай та ін.), особливо напружені у 80-і (В. Герасим'юк, І. Римарук, В. Медвідь та ін.). Паралельно в еміграції у роки міжвоєнного двадцятиліття діяла “празька школа” (Ю. Дараган, Є. Маланюк, О. Стефанович та ін., лірика яких переймалася вольовими імперативами та історіософічними візіями). Спроба інтегрувати різнопотоковий літературний рух відбулася після другої світової війни в середовищі МУРу (У. Самчук, Ю. Шерех та ін.). Еміграційне українське письменство в різних країнах світу мало свої організаційні осередки; найпомітнішим було “Слово”, представники якого прагнули поєднати традиційні здобутки та нові віяння в літературі. Значно радикальніших настанов дотримувалась “нью-йоркська група” (умовна назва), що тяжіла до постмодерністської естетики (О. Тарнавський, Емма Андіївська та ін.). Нині спостерігається інтеграція різних потоків української літератури в одне річище, піднесення творчого життя в розмаїтих проявах — від неоавангардизму до спроб віднайти новий синтез національного мистецтва, його творчу перспективу на іманентній основі.

~О~

Ономастика, або Ономатологія (грецьк. *onoma* — ім'я та *logos* — поняття, вчення) — наука про прізвища й імена. 0. у художніх творах почасти вживається як стилістичний засіб для глибшого розкриття їхнього ідейного змісту. Таке функціональне призначення мають, скажімо, прізвища багатьох персонажів у драмах І. Карпенка-Карого: Калитка (“Сто тисяч”), Пузир (“Хазяїн”).

~П~

Панегірик (грецьк. *logos panegyrikos* — урочиста промова) — поетичний жанр, найхарактерніша ознака якого — вихваляння та уславлення визначної події чи подвигів видатної людини. Він наявний у західноєвропейських літературах а XVI ст. Славлячи тогочасних можновладців, автори порушували і злободенні питання

суспільства. В українській літературі П. з'явилися наприкінці XVI ст. (“Просфонема”, 1591). Але панегіричні елементи наявні були ще в період XI—XII ст., особливо у похвалах на честь князів у “Повісті минулих літ”, “Київському літописі”, “Слові про закон і благодать” Митрополита Іларіона, у письменстві XIII—XV ст.: “Слові надгробному... Кипріяну” Григорія Цамблака; Західно-руському (похвала Вітовту), Галицько-Волинському (похвали Данилові Галицькому та Володимиру Васильковичу) та Короткому київському (похвала Костянтину Острозькому) літописах. На початку XVII ст. з'являлися цілі вітальні цикли у формі декламацій: “Візерунок цнот... Єлисею Плетенецькому” Олександра Митури (1618), “Імнологія” (1630), “Евхаристіон, або Вдячність” (1632), “Евфонія” (1633). Серед поетів-панегіристів другої половини XVII — початку XVIII ст. — Григорій Бутович, Іван Величковський, Стефан Яворський, Феофан Прокопович. Різновидом П. були “антипанегірики” — пасквілі, зразком яких є пасквіль невідомого поета на гетьмана Івана Самойловича та його синів. В Україні після доби бароко цей жанр занепав, проте він знайшов для себе сприятливий мікроклімат у Росії, а потім — СРСР (від М. Ломоносова та Г. Державша до В. Маяковського та ін.).

Парафраза, або Парафразис (грецьк. paraphrasis — опис, переказ) — переказ своїми словами чужих думок, текстів. В одному випадку це може бути адаптований виклад міфологічного чи літературного тексту у скороченій формі, як-от роман Ф. Рабле “Гаргантюа і Пантагрюель” у стислому переказі Ірини Сидоренко. Другий випадок можна проілюструвати творами Т. Шевченка (“Ісайя. Глава 35”, “Осія. Глава XIV” та ін.), Лесі Українки (“Невольницькі пісні”), Б. Кравціва (“Книга пісень”) і т.п., де йдеться про перенесення прозового тексту, в даному разі з ритмізованої прози Святого Письма, на терени вірша. П. має відмінне смислове навантаження, ніж перифраз.

Патерик (грецьк. paterikon від pater — батько) — назва збірок оповідань і новел агіографічного змісту, в яких розповідалося про

подвиги пустельників і ченців. П. укладали за територіальним принципом, об'єднуючи життя праведників тієї чи іншої країни або громади. Найвідомішими є Єрусалимський або Палестинський, Єгипетський, Скитський, Синайський, Римський П. У Київській Русі, починаючи з XI ст., популярними були Єгипетський (повна назва “Сказання про єгипетських чорноризців”) та Синайський (“Лимонар” або “Луг духовний”), які найчастіше переписувалися. Найвизначнішою пам'яткою вітчизняної літератури вважається “Києво-Печерський патерик”, де зібрано легенди й оповідання про обставини будівництва Успенського собору, численних мешканців монастиря, про подолання земних спокус, дотримання аскетичних норм життя (Микола Святоша, Мойсей Угрин). “Києво-Печерський патерик” цінне джерело знань про монастирський побут, князівське життя, життя селян і міщан XIII ст. Про його популярність свідчить велика кількість редакцій і списків: найдавніші — Арсеніївська (1406) та Касіянівська (1460 і 1462) редакції. Існує цілий ряд авторизованих переробок його. Своєрідне продовження “Києво-Печерського патерика” – “Тератургіма” Афанасія Кальнофойського (1638). Чимало легенд з нього ввійшло до “Книги житій святих” (“Четї-Мінеї”) Данила Туптала (1689—1705), послужило джерелом сюжетів письменникам XIX і XX ст. (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Лесков, І. Франко, Вал. Шевчук таїн.).

Перипетія (грецьк. *peripeteia* — зненацький поворот) — різка несподівана переміна у перебігу подій та долі персонажа, наслідок вторгнення в дію певного випадку. П. співпричетна до категорії можливого, вона — структуротвірний компонент епічних (пригодницький роман) та драматичних сюжетів, передовсім з яскраво вираженою інтригою, що особливо характерне для М. Куліша (“Патетична соната”) чи І. Кочерги (“Майстри часу”).

Постмодернізм (лат. *post*— префікс, що означає наступність; фр. *moderne* — сучасний, найновіший) — загальна назва окреслених останніми десятиліттями тенденцій у мистецтві, що виникла після модернізму та авангардизму. Хоч цей термін з'явився раніше (вперше

згадується у 1917), він поширився наприкінці 60-х спершу для означення стильових тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації та програмового техніцизму, а невдовзі — у літературі та малярстві (поп-арт, оп-арт, “новий реалізм”, геппенінг та ін). Популярності П. сприяли міркування філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, особливо праці Ж.-Ф. Ліотара. В українську літературу П. увійшов непомітно. У поезії він більш притаманний Еммі Андієвській, Р. Бабовалу, С. Гостиняку, почасти “Новій дегенерації”, у прозі — В. Медведю, Ю. Андруховичу, Оксані Забужко.

~Р~

Реалізм (лат. *realis* — речовий, дійсний) — один із ідейно-художніх напрямів у літературі і мистецтві ХІХ ст. Починаючи з 30-х, набуває розвитку у Франції, згодом в інших європейських літературах. На відміну від романтизму, який зосереджував увагу на внутрішньому світі людини, основоположною для Р. стає проблема взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування духовного світу (характеру) особистості. Найвидатнішими представниками Р. були О. де Бальзак, Стендаль, Ч. Діккенс, Г. Флобер, В. Теккереї, М. Гоголь, Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Тургенев, Л. Толстой, Ф. Достоєвський, А. Чехов, І. Франко, Б. Грінченко, О. Кониський та ін. У літературознавстві існують різноманітні концепції і тлумачення Р., його змісту, напрямів, хронологічних рамок. Одні дослідники вважають Р. властивим літературі і мистецтву споконвіків, виділяючи “античний Р.”, “ренесансний Р.”, “просвітницький Р.”, “Р. ХІХ ст.”, “Р. ХХ ст.”; інші пов’язують його виникнення з епохою Відродження або сімейно-побутовим романом ХVІІІ ст. Існують теоретичні версії “Р. без берегів”, “наївного Р.”, “магічного Р.”, виділяють “етнографічно-побутовий Р.”, національні різновиди Р.; розглядають Р. як художній метод, художню систему, тип художнього мислення і творчості тощо.

Революційний романтизм — одна із стильових хвиль в українській поезії на межі 10-20-х ХХ ст., яка, на відміну від класичного романтизму, схильного до неподоланного розриву між ідеалом та дійсністю, намагалася “одним ударом” покінчити з усілякими суспільними суперечностями. Наполягаючи на абсолютизації заперечення одних цінностей задля тотального утвердження інших, Р.р., на якому позначалися модні на той час риси більшовизму, переймався мотивами абстрактного космізму (“Електрида” В.Еллана, “Навколо” В. Сосюри, “В електричний вік” М. Хвильового та ін.), хоч і зберігав національний колорит. Подеколи Р.р. обстоював принципи аскетичного ригоризму, доходив навіть до “оспівування” аморального “червоного терору” (В. Чумак) і цим різнився від неоромантизму, котрий прагнув уможливити духовний ідеал у дійсності, вивищити цю дійсність до нього.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* — згадка) — відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору. Проявляється в подібності композиції, стилістики, фразеології. Р. — це здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. Є одним із носіїв смислу; компонент форми, що має змістово-семантичне значення, образ літератури в літературі. Р. має дуже широкий діапазон функцій. Може бути дзеркалом культурного тла середовища, відтворенням художньої атмосфери часу; нерідко включається в літературну полеміку і має зв'язок із пародіюванням створеного раніше. Р. можуть бути явними (пряме цитування) або опосередкованими, підтекстовими. За своєю функцією, літературною суттю Р. дуже подібна до стилізації та алюзії. Однак, на відміну від них, загалом не усвідомлена автором — виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників. Р. мають місце в творах багатьох українських письменників, наприклад, у творі М. Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альцести у Слобожанську Швейцарію”, навіяні творами Л. Стерна, В. Шкловського, Б. Пастернака, В. Поліщука.

Рококо (фр. *rocaille* — схожий на мушлю) — художній стиль, що обстоював культ грації, шляхетності, вишуканого естетизму. Сформувався у Франції в XVIII ст., звідти поширився у мистецтві європейських країн. Своєму виникненню Р. завдячує трансформації бароко, що втрачало вже на той час деякі характерні риси, поширенню серед творчої інтелігенції віянь скептицизму та вільнодумства, відновленню традицій італійської *commedia dell'arte*. Р. (на відміну від бароко) тяжіло до інтимізації мистецтва, до мініатюрних, невибагливих форм, уникало контрастів, прагнути гармонійної колористики та елегійної тональності. Започаткувалося воно у малярстві (А. Ватто, Ф. Буше, Ван Лоо та ін.), засвідчилося появою європейського фарфору, менуету, соло на флейті. В літературі пожвавився інтерес до анакреонтичних та пасторальних мотивів, епіграм, до чарівної казки, що поширювалась у паризьких салонах під впливом сюжетів “1001 ночі”. Типові риси Р. проявилися в комічній поемі “Орлеанська діва” Вольтера, в ранньому романі Д; Дідро “Нескромні скарби”. Ознаки Р. спостерігалися і в ліриці молодого Й.-В. Гете, в анакреонтиці М. Ломоносова, юного О-Пушкіна. В Україні цей стиль, зважаючи на несприятливі історичні умови, не набув особливого поширення, розкрився деякими гранями у поетичному доробку Г. Сковороди.

Романтизм (фр. *romantisme*) — один із провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві. Виник наприкінці XVIII ст. у Німеччині, Англії й Франції, на початку XIX ст. поширився у Польщі, Росії, Австрії, а також в Україні, згодом охопив інші країни Європи, Північної і Південної Америки. У XVIII ст. романтичним називали усе незвичайне, фантастичне, дивне, таке, що зустрічається лише у книгах (романах), а не в житті. На межі XVIII—XIX ст. термін “Р.” означав новий літературний напрям, протилежний класицизму. Провідними тут були мотиви трагічної долі особистості, “світової туги” (Ф. Шатобріан, А. Мюссе, Дж. Байрон, Г. Клейст, Е.-Т.-А. Гофман та ін.). В Україні Р. відіграв значну роль у пробудженні національної свідомості, обґрунтуванні історичної самобутності

народу; його “духу”, культурних традицій, мови, літератури. Помітний вплив на його формування мали “українські школи” у російській (К. Рилєєв, О. Сомов, М. Гоголь та ін.) і польській (А. Мальчевський, Б. Залеський, С. Гоцинський) літературах. Першими виявами українського Р. були “Історія русів” (друга половина XVIII ст., вперше опублікована 1846 О. Бодянським), “Грамматика малороссийского наречия” (1818) О. Павловського, “Опыт собрания старинных малороссийских песней” (1818) Мі Цертелева, а також публікації історичних праць і пам’яток Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, О. Бодянського та ін. Значне місце у становленні Р. в українській літературі посідала Харківська школа романтиків (І. Срезневський, І. Розковченко, Ф. і О. Євєцькі, О. Шпигоцький та ін.) та підготовлені ними видання: “Український альманах” (1831) і “Запорожская старина” (1833-38) Одночасно у Галичині виступила “Руська трійця” (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький) із збірником “Русалка Дністрова” (1837), перейнятим романтичними ідеями народності і слов’янського братерства. їхніми послідовниками були М. Устиянович, А. Могильницький, О. Духнович. З кінця 30-х — початку 40-х XIX ст. з’явилося нове покоління романтиків (А. Метлинський, М. Максимович, П. Куліш, Т. Шевченко, М. Костомаров). У літературі цей етап засвідчився появою історичного роману (“Чорна рада” П. Куліша), історичної драми (“Сава Чалий”, “Переяславська ніч” М. Костомарова), розвитком інтимної, пейзажної, громадянської лірики (В. Забіла, Є. Гребінка, В. Петренко, С. Писаревський, О. Афанасьєв-Чужбинський та ін.), утвердженням жанрів побутової, історичної, ліро-епічної поеми, балади, виробленням літературної мови і стилю, конкретно-історичних форм художнього освоєння дійсності. Провідна роль в утвердженні романтичного типу творчості належить П. Кулішеві й Т. Шевченку.

~С~

Салонна література (фр. *salon* — вітальня) — 1. Вишукана, “шляхетна” література; бере початок від літературних зібрань у

салоні маркизи Рамбуйє в Парижі (1624-49) на противагу брутальним звичаям королівського двору та офіційній літературі, підтримуваній кардиналом Рішельє і заснованою ним Академією. Тут панував дух галантності, формувалася преціозна (фр. *precieux* — вишуканий) манера художнього мислення, аристократична естетика, вироблялася позбавлена егалітарних рис мова (вживання перифраз), стимулювалися тенденції віртуозної версифікації та творчих змагань, що найповніше виявилось у ліриці В. Вуатюра, у прозі О. д'Юрфе, Мадлен де Скюдєрі та ін. 2. Імітат-література для вибагливих, розбещених смаків можновладців, її характерні риси — манірність, фальшивість — відображено в комедії Ж.-Б. Мольєра “Смішні манірниці”.

Сентименталізм (фр. *sentimentalisme*, від *sentiment* — почуття, чуттєвість, чутливість) — напрям у європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., що розвивався як утвердження чуттєвої, ірраціональної стихії в художній творчості на противагу жорстким, раціоналістичним нормативам класицизму та властивому добі Просвітництва культу абсолютизованого розуму. С. отримав свою назву за твором англійського письменника Л.Стерна “Сентиментальна подорож” (1768), невдовзі запанував і в інших жанрах — епістолярних романах, мелодрамах, пасторалях тощо. Тогочасне письменство відкрило здатність простої людини, не зіпсованої цивілізацією, передовсім ідеалізованого селянина, до тонких чуттєвих переживань. Значними явищами цього напрямку вважаються “Юлія, або Нова Елоїза” Ж.-Ж.Руссо (Франція), “Памела, або Винагороджена цнота” С.Річардсона (Англія), “Страждання молодого Вертера” Й.-В.Гете (Німеччина), “Бідна Ліза” М.Карамзіна (Росія), “Маруся” Г.Квітки-Основ'яненка та ін.

Символізм — одна із стильових течій модернізму. Виник у Франції в 70-х XIX ст., в українській літературі з'явився на початку XX ст. (Олександр Олесь, М.Вороний, Г.Чупринка, П.Карманський, В.Пачовський, С.Твердохліб та ін.). Поставши проти обмежених позитивістських тенденцій у мистецтві, дистанціювання

довколишнього світу і людської душі, конфліктно-непереборного протистояння ідеалу та дійсності, С. базувався на сформульованому Ш.Бодлером законі “відповідностей”, розімкнута у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”, їх синтез, спостерігається “самтожна відмінність внутрішнього і зовнішнього”.

Соціалістичний реалізм — псевдохудожній унітарний метод (напрямок) у радянській літературі. Визначальними для нього були позаестетичні принципи: партійність як абсолютизований критерій класової доктрини марксизму-ленінізму, звільгаризована народність, пролетарський інтернаціоналізм тощо. Естетичні категорії позбавлялися свого природного значення. Поняття прекрасного застосовувалося для міфологізування та прославлення радянського ладу і його вождів, містифікованих героїв (Г.Котовський, В.Чапаєв, Павлик Морозов та ін.), потворне — для “викриття” “класових ворогів” тощо. Проголошений задля зображення дійсності “в її революційному розвитку”, С.р. обмежувався в основному міметичними засобами. Мистецтво (в якому бажане трактувалося як дійсне) розглядалося лише в утилітарному значенні, у вигляді “гвинтика і коліщатка загальнопролетарської справи” (В.Ленін), дарма що визнавалася його жанрово-стильова та образна специфіка, “призначена” оформлювати дозволена тему (“виробничий роман”). Зображально-виражальні засоби виконували імітаційну роль. Змістовою основою С. р. була міфологія “нової ери” з її відповідним центром (жовтневий переворот, поіменованій “великою” революцією, сакралізація вождів тощо), з бінарними опозиціями (за спостереженням М.Рильського: “Таких, як ти, кипучі мільйони / Ідуть, щоб світ востаннє розколеть / На так і ні, на біле і червоне”), з абсолютизацією архетипа деперсоналізованого колективу та ідеалізацією засад соціалістичної системи і т.п. Талановиті письменники, творчість яких не відповідала канонізованим вимогам С. р., піддавалися репресіям, їхній доробок підлягав суворій забороні. У його межах не могло виникнути значного художнього явища, лише

всупереч настановам декретованого напряду в літературі з'являлися твори неперебутньої художньої вартості (“Чотири шаблі” Ю.Яновського, “Людолови” Зінаїди Тулуб, “Мандрівка в молодість” М.Рильського, “Зачарована Десна” О.Довженка, лірика В.Свідзинського чи В.Стуса та ін.). Єдиною силою, зацікавленою в існуванні С. р., була комуністична партія, розглядаючи його як зручний засіб контролю над діяльністю письменників. Свідчення цьому — регулярні безпрецедентні резолюції та постанови. С. р. став однією із сторінок історії української літератури, що потребує адекватного висвітлення з позицій об'єктивного історизму.

~Т~

Трубадур (фр. troubadour, від прованс, trobar — винаходити, віршувати) — середньовічний провансальський поет (ХІІ-ХІІІ ст.), який виконував свої твори (балади, альби, канцони, сирвенти, серенади, пасторели тощо) під акомпанемент скрипки чи будь-якого іншого інструмента; нова пісня супроводжувалася новою мелодією. Т. оспівував радощі земного життя, шляхетні пориви до прекрасного, лицарське служіння “дамі серця”, якою часто була заміжня жінка. Незважаючи на неприязнь церкви, поезія Т. мала багато прихильників. Серед п'ятисот авторів найвідоміші Бернарт де Вентадурн, Бертран де Борн та ін. Творчість Т. вплинула на лірику труверів у Франції та мінезингерів у Німеччині, відкрила шлях поезії “нового солодкого стилю”, вплинула на зародження нової європейської лірики.

Трувер (фр. trouvere, від trouver — знаходити, творити) — поет на півночі Франції, який складав епічні та ліричні пісні з „ кінця ІХ до початку ХІV ст., живлені фольклорними джерелами. З ХІІ ст. творчість Т. зазнала впливу трубадурів, що розвинуло її версифікаційну, надто просту метрику і строфіку, збагатило куртуазними мотивами. Найвідоміші Т. — Конон де Бетюн та Тібо Шампанський. Поезія Т. мала свій вплив на поезію доби Відродження.

~Ф~

Фабула (лат. *fabula* — байка, розповідь, переказ, казка, історія) — один із невід’ємних чинників сюжету, його ядро, що визначає межі руху сюжету в часі й просторі; розповідь про події, змальовані в епічних, драматичних, ліро-епічних творах, на відміну від самих подій — сюжету твору. Ф. виникає в конкретному сюжеті як продукт творчості митця. Основу її складають події, історії, почерпнуті письменником із реального життя, історії людства, міфології, інших творів мистецтва. Подія — це одиниця Ф. Письменники, звертаючись у різні епохи до тих самих подій, подієвого кістяка, створюють на тій же подієвій канві новий художній світ, в якому відома Ф. звучить по-новому (біблійні легенди; “Камінний господар”, “Ізоolda Білорука” Лесі Українки; “Антигона” Ж.Ануя, трагедія Ж.-П.Сартра “Мухи”, фабула якої сягає “Орестеї” Есхіла). Термін “Ф.” ввів Аристотель, який тлумачив його як “поєднання фактів”, “сукупність пригод”, що є основою і душею художнього твору. В античну епоху це поняття мало значення: 1) байка (звідси нім. *Fabel*, англ. *fable*, франц. *fabliau*) як найменший прозовий жанр; 2) розповідна основа трагедії, наприклад, міф про Прометея, оброблений Есхілом (“Прометей закутий”), а в пізнішій античності — випадок, взятий з переказу. Це поняття було запозичене літературознавством ХІХ-ХХ ст. О.Потебня, І.Франко, Леся Українка розглядали Ф. як окреме вираження сюжету, його схему, як логічно-послідовний виклад подій. Внесок у розмежування сюжету й Ф. внесли представники російської “формальної школи” у 20-х ХХ ст. Б.Томашевський, В.Шкловський, М.Петровський, Б.Ейхенбаум. Вони показали, що практично в процесі аналізу тексту сюжет годі переказати, його можна тільки повторити дослівно. Ф. дається для переказування, тобто вона й виступає як структурна категорія тільки в переповіді. Але Ф. — це не сама переповідь, а те, що переповідається. Ф. виступає засобом художнього аналізу, створює основу для порівняння, тло для сприймання сюжету. Ф. можна виявити всередині художнього, сюжетного часу і простору. Фабульний час у тексті збігається з

календарним, він не ущільнюється і не розтягується, інформацію про нього читач сприймає логічно, в конкретності протікання, фіксує крайні точки процесу. Фабульний час — це час прямолінійний і незворотний. На відміну від фабульного, сюжетний час може уповільнюватися чи прискорюватися, рухатися обернено, зворотно, зигзагоподібно, переривно. Фабульний час існує тільки всередині сюжетного часу, в художньому синтезі — дослідити, вичленити його можна тільки аналітично. Тому Ф. відрізняється від сюжету такими ознаками: 1) послідовністю викладу подій, які в тексті змальовуються не так, як вони відбуваються в житті, з пропусками важливих ланок, з перестановками, з інверсією, з наступним впізнаванням, обернено (“*Voia constrictor*”, “Перехресні стежки” І.Франка, “Циклон” О.Гончара, “Диво” П.Загребельного); 2) мотивуванням розповіді — як спогад (“Зачарована Десна” О.Довженка, “Гуси-лебеді летять”, “Щедрий вечір” М.Стельмаха), видіння, сон (“Видіння Карла XI” П.Меріме, поема “Сон” Т.Шевченка), лист (“Абат Обен” П.Меріме, “Франкенштейн” Мері Шеллі), щоденник (“Робінзон Крузо” Д.Дефо, “Записки божевільного” М.Гоголя), оповідання в оповіданні (“Гарсон, квартиру пива!” Гі де Мопассана, “Доля людини” М.Шолохова); 3) суб’єктом розповіді — від першої і другої особи (“Сестра” Марка Вовчка, “Можу” А.Головка), від автора, що не виявляє своєї присутності (“Червоне й чорне” Стендаля, “Повія” Панаса Мирного), від автора, що виявляє свою емоційну настроєність (“Україна в огні” О.Довженка), від імені біографічного автора (“Третя Рота” В.Сосюри), оповідача-маски (від імені Рудого Панька — “Вечори на хуторі біля Диканьки” М.Гоголя, Грицька Основ’яненка — у Г.Квітки-Основ’яненка), оповідача-персонажа (Усті — в “Інститутці” Марка Вовчка). В окремих творах відстань між сюжетом і Ф. мінімальна, зближується (“Новина” В.Стефаніка).

Феєрія (фр. *feerie*, від *fee* — фея, чарівниця) — театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом, сценічними ефектами і трюками. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. елементи феєричності проникають у літературу, зокрема драматургію. Виникає

т.зв. драма-феєрія (драма-казка), для якої характерні виразне ліричне начало, зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів, чарівничого, магічного сенсу тощо (“Затоплений дзвін” Г.Гауптмана, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Синій птах” М.Метерлінка, “Над Дніпром” (весняна казка) Олександра Олеся та ін.). Драма-феєрія стала набутком неоромантичної естетики.

Футуризм (лат. *futurum* — майбутнє) — один із напрямів авангардизму ХХ ст. Виник в Італії 1909 як альтернатива кубізму. В Україні Ф. пов’язаний передовсім з іменем М.Семенка. Всі етапи еволюції обраної Ф. стильової течії (кверо- тобто передфутуризм, 1914-18; панфу-туризм, 1918-27; “Нова генерація”, 1927-30) тісно переплетені з його творчістю. Вони мають і свої відмінності. Так, кверофутуризм спирався на філософську концепцію викладача Петербурзького психоневрологічного інституту К.Жакова . — так званий “лімітивний (помежовий) кверофутуризм” як “синтез попереднього знання” та “еволюційного принципу пізнання”, суть якого зводилася до заперечення абсолютного мистецтва й інтересу до кінцевого творчого результату. Весь художній простір заповнювався рухом задля руху. Кверофутурний етап М.Семенка найбільш продуктивний у художньому аспекті, особливо цикли його далекосхідних поезій, позначених тонким імпресіоністичним переживанням дійсності. Цікавою спробою поета було його намагання використовувати засоби інших мистецтв, зокрема малярства (так зване “поезомалярство”) у ліриці, однак його принадував не синтез мистецтв як такий, а можливість вийти за межі поезії, розмити її береги, розчинити її у довкіллі, у стихійних потоках юрми, перейнятися уципливою епатацією шляхетних смаків, підкресленою деестетизацією творчості, поглибленою в період панфутуризму. Поетика Ф. позначилася на творчості О.Близька, В.Хмельюка, С.Гординського (ранні поезії) та ін. Традиції Ф. помітні у творчості сьогоденних неоавангардистів, котрих можна умовно назвати “неофутуристами”, зважаючи на їх помітну відмінність від попередників.

~X~

Хроніка (грецьк. *chronikos* — зв'язаний із часом) — літопис, вид історичного твору; літературний твір, в якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу. Зразком хронікальних жанрів є п'єси-хроніки В.Шекспіра “Генріх VI”, “Річард III”, повість С.Аксакова “Сімейна хроніка”, романи “Люборацькі” А.Свидницького, “Вербівчани” А.Іщука та ін.

~Ш~

Шванк (нім. *Schwank* — жарт) — жанр німецької середньовічної літератури, переважно сатиричне оповідання, подеколи у віршованому вигляді (XII-XVI ст.). Близький за мотивами до фабльо та прозової новели доби Відродження, Ш. обмежувався епатуванням побуту клерикалів та лицарства, часто схилявся до відвертого цинізму. Найпомітнішим явищем цього жанру вважається збірка веселих, грубуватих Ш. мандрівного поета Штрікера під назвою “Піп Аміс”.

Шістдесятники — творче молоде покоління 60-х ХХ ст., сформоване в період тимчасового “потепління” радянського режиму, осудження сталінізму та часткової реабілітації деяких представників “розстріляного відродження”. Виникнувши спочатку у вигляді культурницького руху (Клуб творчої молоді в Києві, 1959; “Пролісок” у Львові, 1961 тощо), це явище невдовзі перетворилося на опозицію владним структурам, набуло загальнонаціонального значення. Найповніше, найяскравіше воно проявилось у літературі, що зазнала оновлення художніх форм, патетики романтизованого гуманізму, пожвавлення неонародницьких тенденцій та усвідомлення тяглості національних цінностей. Подіями тих літ стали неординарні дебюти І. Драча, М.Вінграновського, В.Симоненка, В.Голобородька та ін. поетів. Творче покоління Ш. не обмежується одним десятиліттям. До них належать автори, які ввійшли в літературу у 50-ті (Д.Павличко, Ліна Костенко) або розкрили можливості свого

таланту на межі 60-70-х (Б.Олійник, В.Забаштанський). Термін Ш. стосується також представників інших літературних родів та жанрів — прозаїків Є.Гуцала, В.Дрозда, В.Міняйла, Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука та ін., літературних критиків та літературознавців І.Дзюбу, І.Світличного, Михайлини Коцюбинської, В.Іванисенка та ін., публіцистів В.Чорновола, Ю.Бадзя та ін. У межах Ш. не спостерігалось ні стильової, ні ідейної одностайності. Коли одна їх частина сподівалась на ілюзорне оживлення соціалістичного реалізму, поділяла комуністичні догми, то інша — вивільнилась з-під їх засилля, знаходячи художні цінності на іманентній основі мистецтва, несумісній з імітатлітературою. Це властиве творчості В.Голобородька, М.Воробйова, С.Вишенського, М.Григоріва, В.Кордуна — представників т.зв. “київської школи”. Стосується це і творчості дисидентів (В.Стус, І.Світличний, І.Калинець, М.Осадчий, Є.Сверстюк та ін.), переважна більшість яких на початку 60-х входила до гурту І.Світличного, що відразу став культурним та духовним осередком відроджуваного українства. Тут відновлювалась не лише етногенетична пам’ять, обстоювались не тільки високі естетичні критерії, а й закладалися принципи гуманістичного змісту та національного значення, які викристалізувались у діяльності Гельсінської спілки (1976), готували ґрунт для проголошення незалежної України. Тому дисиденти зазнавали постійних репресій, а “в’язнична поезія”, за словами М.Осадчого, стала “альтернативною до офіційної літератури соціалістичного реалізму”. Творчість Ш. мала вплив і на представників старшого покоління, зумовлюючи оновлення їхнього доробку (М.Рильський, М.Бажан, Л.Первомайський, А.Малишко, І.Муратов та ін.).

Шкільна драма — жанр латиномовної релігійної драматургії, що виник на межі XV-XVI ст. в країнах Західної Європи. Походження Ш.д. пов’язане із статутом церковних та світських навчальних закладів, в яких сценічні вистави були обов’язковими для засвоєння латини. Особливого поширення набула завдяки єзуїтам, захопленим інтерпретацією біблійних та міфологічних сюжетів, передовсім тих

сакральних джерел, що стосувалися історії католицької церкви. Ш.д. спочатку розвивалася у католицько-християнському та антично-класичному напрямках. У ній вплив античної традиції (стислий виклад, наявність епілога тощо) поєднувався із середньовічною (відсутність єдності часу та місця, змішування трагічного й комічного і т.п.) та ренесансною. Часто Ш.д. складалася з п'яти актів, після кожного з них виступав хор. Вистава організовувалась переважно до Різдва, Великодня тощо. В Україні Ш.д. поширилась (через Польщу) у XVII-XVIII ст., створювалась викладачами та учнями духовних (братських) шкіл, спрямовувалась проти експансії католицизму. Основна її віршова форма — силабічна, писана українською книжною мовою. Із збережених Ш.д. найдавніша — “Олексій, Божий чоловік” (1674). З останніх найвизначніших творів цього жанру були трагікомедія “Володимир” (1705) Феофана Прокоповича, присвячена гетьманові І.Мазепі, та п'єса невідомого автора “Милість Божа, од неудоб носимих обид лядских чрез Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск Запорозких, свободившая...”, поставлена 1728. До Ш.д. на біблійні сюжети додавалися інтермедії.

РОЗДІЛ 10. ПОНЯТТЯ З ІСТОРІЇ МУЗИКИ ТА МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

~А~

Авангардизм (франц. *avant-gard* – передовий загін) – умовна назва різних течій у сучасному мистецтві, для якого характерна відмова від традицій мистецтва минулого.

Алеаторика (лат. *alea* – випадковість) – напрям у сучасній музиці, що виник у 50-ті роки ХХ століття у ФРН та у Франції; ґрунтується виключно на застосуванні принципу випадковості як у процесі написання твору, так і під час його виконання.

Аріозний тип мелодики (італ. *arioso* – подібно до арії, наспівно) – вид мелодики, в основі якого лежить кантиленний спів.

Ars nova, Арс нова – (лат. *ars nova* – нова техніка [композиції], нове мистецтво [музики]) – період в історії західноєвропейської – головним чином, французької та італійської – музики. Приблизно збігається з XIV століттям. Термін (*ars nova, ars moderna*) з'явився в перших десятиліттях XIV століття в працях французьких теоретиків, які протиставляли музику, створену в «новій» техніці, музиці, написаній у «старій» техніці, – *ars antiqua*.

Атоналізм (грец. заперечувальна частка а + тональність) у музиці – термін, яким позначають музику (найчастіше ХХ і ХХІ століть), яка не має тональності. Основні принципи атональної музики – відсутність звуковисотної тоніки як єдиного центру тяжіння, якому в тональній музиці ієрархічно підпорядковані всі інші звуки. Унаслідок цього всі звуковисотності й усі співвідношення між ними стають рівноправними. Атональність пов'язана з відсутністю тонально-функціональної гармонії та заперечує один із основних її принципів – підпорядкованість дисонансів консонансам і обов'язковість розв'язання дисонансу в консонанс. Появі атональної музики передувало поступове ускладнення класичної гармонії, зокрема інтенсивний розвиток хроматики, поява акордів нетерцової

будови, розширення і послаблення ладофункціональної системи. На початку ХХ століття у творчості А. Шонберга та його послідовників відмова від тональної системи набуває принципового значення.

~Б~

Балада – 1) у романських народів (середні віки) – одноголосна танцювальна пісня; 2) у ХІІ–ХІІІ століттях – один із жанрів мистецтва трубадурів і труверів; 3) у ХІІІ–ХV століттях – поліфонічна строфічна пісня з рефреном; 4) у народному мистецтві Англії, Шотландії, Ірландії – сюжетно-оповідна пісня на фантастичному, легендарно-історичному, побутовому матеріалі.

Баркарола – первісно пісня венеціанських гондольєрів. Характерними ознаками баркароли є м'який, «коливальний» рух, монотонність ритмічного рисунку супроводу, мінорний лад, ліричний настрій.

Билина – жанр героїчного епосу, у якому прославляють подвиги народних героїв та богатирів.

~В~

Ваганти (лат. *vagantes* – мандрівні) – творчі люди в Середні століття (ХІ–ХІV ст.) в Західній Європі, здатні до творчості та виконання пісень або, рідше, прозових творів.

Віола – загальна назва струнних смичкових інструментів, поширених у середні віки в романських країнах.

Вітрі Філіп де – (франц. *Philippe de Vitry*, також **Філіп Вітрійський**, 1291–1361 рр.) – французький композитор і теоретик музики, який змінив систему музичної нотації та ритміки. Автор трактату «Нове мистецтво» (лат. *Ars nova*), ім'ям якого називається період в історії західноєвропейської музики.

Вертеп – народний ляльковий мандрівний театр, одна з ранніх форм українського музичного театру.

Веснянки (гаївки, гагілки, ягілки, риндзівки) – назва старовинних слов'янських обрядових пісень, пов'язаних із початком весни й наближенням весняних польових робіт.

~Г~

Гомофонія (грец. *homos* – однаковий + *phōnē* – звук) – тип багатоголосся, що характеризується розподілом голосів на головний та супровід.

Гомофонно-гармонічний тип мислення – такий музичний склад, що характеризується взаємодією трьох основних функцій голосів – мелодії, басу та гармонічних ліній. Цей тип музичного мислення стверджував домінування мелодії.

Григоріанський антифонарій – звід повсякденних хорових співів, складений папою Григорієм I.

Григоріанський хорал – загальна назва культових наспівів у католицькій церковній музиці, канонізованих папою Григорієм I на зламі VI–VII століть. Це діатонічний пісноспів вузького діапазону, який виконується в унісон чоловічим хором.

Гудок – російський струнний смичковий інструмент. Складається з дерев'яного корпусу овальної або грушоподібної форми й короткого грифа без ладів. Має 3 (4) струни, по яких рухається цибулеподібний смичок. У такому випадку пісня виконується тільки на першій струні; інші, налаштовані в кварту або квінту, тягнуть один і той же звук (бурдон). Граючи, гудок тримають вертикально.

Гуслі – давньоруський струнно-щипковий інструмент. Відомий із VI ст. Ранні зразки представляли собою дерев'яний плоский ящик у формі трапеції з декількома струнами. Нові гуслі – прямокутної форми з 13–14 струнами. Застосовуються також і клавішні гуслі.

~Д~

Діапазон (грец. *dia pason (chordōn)* – через усі (струни) – звуковий обсяг співочого голосу, музичного інструменту, мелодії. Визначається відстанню від найнижчого до найвищого звуку.

Дивертисмент (франц. *divertissement* – розвага) – музичний твір розважального характеру, а також збірник таких творів. Як музичний жанр він поєднує в собі риси сонати і сюїти, більше наближаючись до сонати.

Діатоніка – семиступенева інтервальна система, усі звуки якої можуть бути розташовані по чистих квінтах. Діатонічними є всі акорди, що містять тільки інтервали діатоніки. До діатонічних ладів відносять старогрецькі лади, церковні лади, лади народної музики.

Динаміка (грец. *dynamikos* – сильний) – різні ступені звучання (гучності), має лише відносне значення. Позначається італійськими термінами «піано» (тихо), «форте» (голосно) тощо.

Додекафонія (грец. *dōdeka* – дванадцять + *phōne* – звук) – серійно-додекафонна система – метод музичної композиції, при якому відкидаються ладові зв'язки (тяжіння) між звуками й кожний із 12-ти тонів хроматичного звукоряду вважається рівноправним, без розподілу тонів на стійкі та нестійкі.

Думка – жанр (вид) невеликої медитативно-елегічної (журливої) поезії, іноді баладного змісту, який був поширений у творчості українських письменників-романтиків першої половини ХІХ ст. та використовувався ними на означення народних пісень такого ж змісту в тогочасних фольклорних збірках. У музиці – авторський твір, що за образно-змістовними, мелодико-інтонаційними та ладо-гармонічними рисами близький до зразків українського народного епосу.

Дует (лат. *duo* – два) – ансамбль із двох виконавців (вокалістів чи інструменталістів).

~Е~

Екосез (франц. *écassaise* – шотландський) – старовинний шотландський танець, супроводжуваний грою на волинці, спочатку серйозного характеру в помірному темпі. У XVI ст. – придворний парно-груповий танець у Англії.

Експромт (лат. *exromptus* – готовий, наявний під рукою) – інструментальна, переважно фортепіанна п'єса імпровізаційного характеру. Жанр експромту сформувався у фортепіанному мистецтві в XIX ст.

Елегія – в античній Греції пісня траурного чи іншого змісту з інструментальним супроводом; пізніше – лірична пісня-роздум із переважаючим відтінком суму.

Електронна музика (1950–1957 рр.) – різновид сучасної музики, де нові звукові структури (суміші, шуми) створювались за допомогою електронно-акустичних пристроїв.

Етюд (франц. *étude* – учення, вивчення) – музична п'єса, призначена для вдосконалення технічних навичок гри на різних інструментах. Етюд близький до вправ, але відрізняється закінченістю форми, мелодико-гармонійним розвитком і виразним характером.

~Ж~

Жанр (франц. *genre* – рід, вид) – багатозначне поняття, що характеризує історично сформовані роди й види музичних творів у зв'язку з їхнім походженням і життєвим призначенням, способом і умовами виконання та сприйняття, а також із особливостями змісту та форми.

Жига (франц. *gigue*, англ. *jig*, нім. *gigue*) – швидкий стровинний народний танець англійського походження у швидкому темпі й тріольному русі. Жига входила в танцювальну сюїту XVII ст. як завершальна п'єса.



Зингшпіль (нім. *singspiel* досл. п'єса зі співом; від *singen* – співати + *spiel* – п'єса, гра) – музично-драматичний жанр, поширений у Німеччині й Австрії в другій половині XVIII ст. і на початку XIX ст.; п'єса з музичними номерами або опера з розмовними діалогами (замість речитативів) переважно комічного змісту.

Знамена – знаки в старовинній російській безлінійній нотації. Знаменний розспів – звід старовинних православних культових наспівів, заснованих на давньоруської системі ладів – голосів (осьмогласії).

Знаменний розспів – основний розспів стародавньо-російської монодичної музики XI–XVII століть.



Імітація (лат. *imitatio* – наслідування, передражнювання, копія) – точне або неточне повторення в будь-якому голосі мелодії, що безпосередньо перед цим прозвучала в іншому голосі.

Імпресіонізм – (франц. *impression* – враження) – художній напрям, заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Сформувався у Франції в другій половині XIX ст. насамперед у малярстві. Визначення походить від назви картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» («*Impression. Soleil levant*», 1873). Наприкінці XIX ст. імпресіонізм поширився в європейському письменстві. Засновниками літературного імпресіонізму вважаються брати Конкури.

Імпровізація (лат. *improvisus* – непередбачений, ненавмисний) – особливий вид художньої творчості в ряді мистецтв, при якому твір виникає безпосередньо в процесі виконання. Музикантів, які імпровізують на будь-яких інструментах, називають імпровізаторами.

Інтерлюдія (лат. – гра між чимось) – п'єса, що пов'язує або розділяє частини музичного твору; а також частина сюїти. В оперних,

драматичних виставах – вставна музична п'єса, що частіше називається інтермедією.

Інтермецо (італ. *intermezzo* – проміжний, середній) – 1) невелика інструментальна, переважно фортепіанна п'єса; 2) в опері й інструментальному циклічному творі – розділ сполучного значення.

~К~

Камерно-вокальна музика – вид музичного мистецтва, призначений для виконання в невеликих концертних залах або в умовах домашнього музикування; музичні твори для невеликого складу виконавців.

Камерно-вокальний жанр – вид вокальної музики для виконання в камерних умовах чи в домашньому музикуванні обмеженим складом виконавців.

Камерно-вокальні твори – музичні твори для соліста-вокаліста (чи кількох солістів) та різних варіантів інструментального складу виконавців (від одного до декількох, інструментального ансамблю або камерного оркестру).

Канон (гр. *kanōn* – правило, припис, зразок) – жанр поліфонічної музики, заснований на безперервній імітації голосів. Причому послідовно повторюється в усіх голосах не тільки сама тема, але і її варіації.

Кант (лат. – спів, пісня) – вид побутової багатоголосної пісні, розповсюджений у Росії, Україні, Білорусії в XVII–XVIII ст. Спочатку канти писалися на релігійні тексти. Характерними рисами є триголосний виклад, паралельний рух двох верхніх голосів та басу, який виконує функцію гармонічної основи, квадратність музичних побудов. Деякі канти увійшли в усну народну традицію.

Кантата (італ. *cantare* – співати) – твір для співаків-солістов, хору й оркестру урочистого або лірико-епічного характеру. За структурою кантата близька до ораторії та опери, від яких

відрізняється меншими розмірами, одноплановістю змісту й відсутністю драматургічно розробленого сюжету. Їх поділяють на духовні та світські.

Кантор (лат. *cantor* – співак) – спочатку церковний співочий, який бере участь у католицькому богослужінні. У протестантів – учитель і диригент церковного хору, органіст.

Капела (лат. *capella* – каплиця) – професійний хоровий колектив, який виконує хорові твори з супроводом і без нього (а *capella*). Капела – це також позначення оркестру особливого складу (військова капела, джазова капела тощо). А також назва деяких великих симфонічних оркестрів.

Капельмейстер (нім. *kapelle* – хор, оркестр + *meister* – майстер, керівник) – у XVI-XVIII ст. керівник хору або інструментальної капели. У XIX ст. – диригент симфонічного оркестру або хору.

Капричіо (італ. *capriccio* – примха, каприз) – інструментальна п'єса вільної форми в блискучому віртуозному виконанні. Для нього типовою є химерна зміна епізодів, настроїв.

Квартет (лат. *quartus* – четвертий) – твір для 4 виконавців (інструментів або голосів), провідний жанр камерної музики. Поширені квартети з однорідних інструментів (2 скрипки, альт, віолончель) та змішані (струнні з духовими або фортепіано). Першими його почали використовувати чеські композитори першої половини XVIII ст.

Квінтет (лат. *quintus* – п'ятий) – твір для 5 виконавців (аналогічно квартету з додаванням партії фортепіано).

Київський розспів – один із розспівів руської церковної музики, південно-руська гілка знаменного розспіву (назва «знаменний» походить від особливого способу запису, що отримав назву «знамено» й означав «знак»).

Клавесин, чембало (лат. *clavis* – ключ, *symbalum* – струнно-щипковий інструмент кимвал) – щипковий клавішний музичний інструмент. Відомий із XVI ст.

Клавікорд (лат. *clavis* – ключ + *chordē* – струна) – струнний клавішний ударний музичний інструмент із тангентною механікою. У кінці клавіші в клавікорда укріплений металевий штифт із плоскою голівкою – тангент, який при натисканні клавіші торкається струни й залишається притиснутим до неї, ділячи струну на дві частини.

Клавір (нім. *klavier*) – загальна назва струнних клавішних музичних інструментів у XVII-XVIII ст.

Козачок (укр. козачок, білор. козачок, казак) – південно-російський, український та білоруський народний танець. Загальний настрій танцю – жвавий, веселий, бадьорий. Музичний розмір – 2/4. Темп на початку помірний, потім поступово прискорюється. Танець зображає справжнього козацького хлопчину, верткого та спритного.

Колядки (або щедрівки) – величальні календарно-обрядові пісні зимового циклу свят переважно в слов'янських народів.

Комічна опера (лат. *comicus* – комічний + опера) – опера комедійного характеру. У деяких європейських країнах (окрім Франції) комічна опера мала інші назви: в Італії – опера-буфф, в Англії – баладна опера, в Німеччині та Австрії – зингшпіль, в Іспанії – тонадоля.

Композиторський стиль – сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що відображає естетичні погляди та манеру індивідуального творчого письма певного композитора.

Кондукт (пізньюлат. *conductus*) – середньовічна пісня латинською мовою в основному на духовну (християнську) тему. Розквіт жанру прийшовся на другу половину XII – першу половину XIII століть у Франції. Автори музики й текстів кондуктів як правило невідомі; на ранній стадії розвитку переважали одноголосні кондукти, пізніше з'явилося багатоголосся. Специфічна риса

композиції багатоголосних кондуктів – відсутність у тенорі відомої заданої мелодії (на відміну від органума й мотета, де *cantus firmus* був основою поліфонічної композиції).

Конкретна музика (1948–1951 рр.) – напрям у музичному мистецтві ХХ століття, техніка якого полягає в комбінуванні записаних на магнітофонну стрічку різних фізичних звуків (криків тварин, птахів, шуму моря, голосів людей або звуків машин чи якихось предметів). Звуки можуть змішуватися та комбінуватися в записі, а відтворення не вимагає виконавців. Назва і прийоми конкретної музики були розроблені в середині ХХ в. П. Шеффером (Франція) на основі ідей шумової музики італійського футуриста Л. Руссоло.

Кончерто grosso (італ. *concerto grosso* – великий концерт) – багаточастний твір для оркестру, заснований на протиставленні (змаганні) групи сольюючих інструментів усьому складу оркестру. Форма Кончерто grosso виникла й розвинулася в кінці ХVII – на початку ХVIII ст. і стала предтечею сучасного концерту для сольного інструмента з оркестром.

Концерт (від лат. *concertare* – змагатися) – великий твір віртуозного характеру для одного або декількох солістів у супроводі оркестру. Уперше почав використовуватися в творчості італійських композиторів ХVII ст. У другій половині ХVIII ст. сформувався класичний тип концерту, що складається з 3 частин (у творчості Й. Гайдна і В. А. Моцарта).

Концертмейстер (нім. *koncertmeister*) – перший скрипаль оркестру, іноді замінює диригента, перевіряє налаштування всіх музичних інструментів оркестру. Концертмейстер – це також музикант, який очолює кожну з груп струнних музичних інструментів оперного або симфонічного оркестру, або піаніст, який допомагає виконавцям розучувати партії, а також акомпанує їм на концертах.

Куплети – жанр вокальної музики, близький до пісні, відрізняється, як правило, легким, жартівливим характером, інтонаційною яскравістю, простотою структури.

Куранта (франц. *courante* – той, що біжить) – придворний французький салонний танець XV–XVII ст. Спочатку мав розмір 2/4 (рух, стрибок), пізніше – розмір 3/4 (рухи ковзання). Відома французька Куранта (помірний темп, урочисті, плавні рухи) та італійська Куранта (швидкий темп, моторність). Куранта входила в сюїту, слідуючи за аллемандою.



Лад – система взаємозв'язку музичних звуків, обумовлена тяжінням нестійких звуків до стійких (опорних). Кожен із щаблів ладу має особливу функцію. Основною опорою служить тоніка, що визначає тональність ладу. У європейській музиці поширені діатонічні лади з 7 ступенів, особливо мажор і мінор. Існують і лади з меншим числом ступенів, наприклад, пентатоніка.

Лейтмотив (нім. *leitmotiv*) – музична тема, пов'язана з певним образом, ідеєю, явищем, яка неодноразово повторюється в опері, балеті, симфонії, характеризуючи певну дійову особу, явище, стан тощо.

Лібрето (італ. *libretto* – книжечка) – словесний текст музично-драматичного твору. У XVII ст. випускалися для відвідувачів театрів у вигляді маленьких книжечок. Лібрето – це літературний сценарій спектаклю, короткий виклад змісту опери, оперети, балету.

Лірична трагедія (грец. *lyrikos* – музичний, наспіваний і *tragōdia*) – термін, прийнятий у Франції для позначення створеної в XVII ст. композитором Ж.Б. Люллі опери піднесеного характеру на історико-міфологічний сюжет, що відповідала вимогам придворно-аристократичної естетики.

Лютня – родина старовинних музичних інструментів, поширених зі стародавніх часів у Європі та Малій Азії. Європейська

лютня – щипковий струнний музичний інструмент із ладами на грифі й овальним корпусом.

~М~

Магніфікат (лат. *magnificat* – перше слово піснеспіву латинською мовою) – хвалебна пісня на текст слів Діви Марії з Євангелія. У католицькій церкві – кульмінаційний момент вечірні.

Мадригал (італ. *madrigale* – дослівно пісня материнською мовою) – світський музично-поетичний жанр епохи Відродження, пісні якого виконувалися рідною італійською мовою. У XVI ст. мадригал – дво-триголосна пісня з кількох куплетів та приспіву, що пізніше набуває рис чотири-п’ятиголосної вокальної поеми ліричного змісту, яка стає дедалі драматичнішою.

Мажорно-мінорна ладова система – тонально-гармонічна система, що ґрунтується на поєднанні ознак протилежних нахилів – мажорного та мінорного.

Масова пісня – це сольна чи хорова пісня, створена професіональним композитором (або аматором) і розрахована на масове розповсюдження в суспільному житті та домашньому побуті.

Мелодика (грец. – мелодичний, наспівний, пісенний) – сукупність мелодичних явищ, властивостей, особливостей, притаманних творчості певного композитора (мелодика С. Рахманінова, С. Прокоф’єва), будь-якому жанру, стилю чи епосу (мелодика класиків, фольклорна мелодика, оперна мелодика тощо).

Мелодія (грец. *melōdia* – спів, пісня) – це одноголосно виражена музична думка, основний елемент музики. Мелодія – це ряд звуків, організованих ладо-інтонаційно й ритмічно, що утворюють певну структуру.

Мелос – у стародавніх греків це наспів, мелодія. У музично-теоретичних трактатах термін застосовувався як визначення музичної складової пісні (звуків, інтервалів, тривалостей). У XIX–XX століттях

термін «мелос» застосовувався для визначення мелодичної енергії, сили мелодичного тону. Типи російського мелосу: наспівно-кантиленний, наспівно-декламаційний.

Менестрель – загальна назва поета-музиканта, професійного артиста Середньовіччя та раннього Відродження, який заробляв співом і грою на музичних інструментах.

Меса (франц. *messe* – католицька служба) – музичний жанр, циклічний вокально-інструментальний твір на текст певних розділів головного богослужіння католицької церкви. Здійснюється латинською мовою. У складі меси 5 основних частин, що відповідають початковим словам молитов: «Господи, помилуй», «Слава», «Вірую», «Свят. Благословен», «Агнецъ Божий».

Метр (грец. *metron* – міра) – порядок чергування сильних і слабких долей, система організації ритму. Метри бувають прості (2- і 3-частинні); складні, що складаються з декількох простих (4-, 6-, 9- і 12-частинні); змішані (наприклад, 5-частинні) та змінні.

Мізерере (лат. *miserere* – помилуй) – католицький спів на текст 51 псалма (*Miserere mei Deus* – помилуй мене, Боже).

Міннезінгери (німець. *minnesinger* – буквально співак любові) – німецькі лицарські поети-співаки XII–XIV століть (Вольфрам фон Ешенбах, Гартман фон Ауе, Вальтер фон дер Фогельвейде). Зазнали впливу провансальських трубадурів.

Міська народна пісня – один із витоків українського професійного романсу, в основі якого лежить інтонаційний фонд селянської народної пісні.

Модальність – спосіб звуковисотної організації, в основі якого лежить звукорядний принцип. До модальних ладів належать системи монодійних культур – григоріанського співу, знаменного розспіву, східні лади, лади народної музики, в яких при чітко витриманому звукоряді необов'язкові конкретні устої.

Мотет – жанр вокальної багатоголосої музики, що зародився в західноєвропейських країнах (спочатку у Франції) в XII–XIII століттях. Витоки його сягають ранніх форм церковної поліфонії. У мотеті своєрідно поєднуються риси органума, кондукта й дисканта. Водночас цей жанр одразу сформувався як типово побутовий, світський.

Музична комедія (грец. *musicē* – мистецтво, муз і *kōmōdia*) – музично-сценічний твір, побудований на комедійній основі. Як самостійний жанр музичного театру виник наприкінці XIX – початку XX ст. На відміну від оперети музика Музичної комедії не так тісно пов’язана з розвитком дії, у ній рідкісні розгорнуті музичні сцени з переплетенням ансамблів, арій, хорів.

Мюзикл (англ. *musical, musical comedy* – музична комедія) – синтетичний музично-драматичний спектакль, різновид оперети, нерідко заснований на сюжетах, пов’язаних із літературною класикою або соціальною проблематикою. Склався в США на початку XX ст.

~Н~

Ноктюрн (франц. *nocturne* – нічний) – в Італії рід дивертисменту, близький до інструментальної серенади (для виконання на відкритому повітрі в нічний час). Пізніше – співуча лірична п’еса мрійливого характеру.

~О~

Опера (італ. *opera* – дія, твір) – рід музично-драматичних творів. Заснована на синтезі вокальної та інструментальної музики, поезії, драматичного, хореографічного та образотворчого мистецтв. В опері музика – носій і рушійна сила дії. Для неї необхідний цілісний музично-драматичний задум, що розвивається послідовно. Найважливіший невід’ємний елемент опери – спів. Через різний лад вокальних інтонацій в опері розкривається індивідуальний

психологічний склад кожної дійової особи. Складається з дій і картин. Основні оперні форми – арія, дует, ансамбль, хор.

Опера-буфф (італ. *opera-buffa* – блазнівська опера) – італійський різновид комічної опери, що склалася в Неаполі в 30-ті роки XVIII ст. у зв'язку з ростом національнодемократичних елементів у італійській культурі. Яскраві образи опери-буфф включають у себе широко розгорнуту інтригу, елементи сатири, побутові й казково-фантастичні сцени. Її витoki – у комедійних операх римської школи XVII ст. та в комедіях дель-арте.

Опера-серія (італ. *opera-seria* – серйозна опера) – жанр великої італійської опери, що склався в XVII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи (А. Скарлатті). Для неї характерне панування героїко-міфологічних, легендарно-історичних і пасторальних сюжетів, а також переважання «номерної» будови, тобто чергування сольних арій, пов'язаних речитативами при відсутності або мінімальному використанні хору й балету.

Оперета (італ. *operetta*) – один із видів музично-драматичних творів. Музично-сценічна вистава, у якій музично-вокальні та музично-хореографічні номери перемежуються розмовними сценами, а основу музичної драматургії складають форми масово-побутової та естрадної музики. Оперета народилась у Франції в середині XIX ст. у творчості Ж. Оффенбаха і Ф. Ерве.

Ораторія (італ. *oratore* – оратор) – великий музичний твір для хору, співаків-солістів і симфонічного оркестру. Склалася в XVII ст. Ораторії писали на драматичні (біблійний, героїко-епічні) сюжети й призначали їх для концертного виконання.

Орган (лат. *organum* – інструмент) – клавішно-духовий музичний інструмент, який складається з численних рядів дерев'яних і металевих труб різної форми та величини.

~П~

Павана (лат. *pavo* – павич) – танець, поширений у Європі в XVI ст. Назва пов'язана з урочистим і гордовитим характером танцю. Музичні особливості: повільний темп, акордовий виклад, 4-дольний метр (4/4, 4/2).

Партесний концерт – багатолосна хорова композиція з розвиненою фактурою.

Партесний спів (пізньолат. *partes* – голоси, множина від лат. *pars* – частина, учасник) – стиль російської та української багатоголосної хорової музики XVII – першої половини XVIII століть.

Партита (італ. *partita*, букв. – розділена на частини, від лат. *partio* – ділю) – 1) з кінця XVI до початку XVIII ст. в Італії та Німеччині – позначення варіації в циклі варіацій; весь цикл називався тим же терміном у множині (*partite*). Зразки партити знаходимо в К. Джезуальдо (*Partite strumentali*, близько 1590 р.), Дж. Фрескобальді (*Toccate e partite*, 1614 р.), І. С. Баха (органні партіти на хорали) та ін. 2) У XVI–XVIII ст. термін «партіта» розумівся також як рівнозначний терміну сюїта (див., наприклад, партіти І. С. Баха для скрипки соло, для клавіру). У цьому значенні термін застосовується і деякими композиторами ХХ ст. (А. Казелла, Ф. Гедіні, Г. Петрассі, Л. Даллапінкола).

Пасакалія (ісп. *paser* – проходити + *calle* – вулиця) – спочатку іспанська пісня із супроводом гітари. Пізніше – танець у повільному темпі й тридольному розмірі. Був популярним у Франції у XVIII ст. і введений в оперу і балет. На основі пасакалії розвинулася інструментальна п'єса в поліфонічній варіаційній формі на витриманий бас.

Пасіони, пристрасті (італ. *passion* – пристрасть) – вокально-драматичні твори для хору, солістів та оркестру на євангельський

текст (про зраду Юди, полонення та розп'яття Христа). Найвідоміші пасіони належать І. С. Баху.

Підголоскова поліфонія – вид поліфонічного багатоголосся (хорового, ансамблевого вокального, інструментального), притаманний російській, українській, білоруській народній музиці та творам професійного музичного мистецтва, орієнтованим на фольклор.

Підголосково-поліфонічний тип (склад) – різновид багатоголосся з мелодичною розвиненістю й функціонально-гармонічною визначеністю.

Пісня-романс – жанр вокального мистецтва, різновид одноголосного солоспіву, що є перехідним від народної пісенності до авторської музичної творчості. Поєднує характерні риси пісенного фольклору й елементи професійної музичної творчості. Характерний ладо-гармонічний тип музичного мислення.

Поліфонія (грец. *poly* – багато + *phōne* – звук) – вид багатоголосся, заснований на поєднанні й одночасному розвитку кількох мелодійних голосів (мелодій) самостійного значення.

Полонез (франц. *polonaise* – польський танець) – польський танець гордовито-урочистого характеру. Спочатку був чотиридольним, супроводжувався невеликим інструментальним ансамблем. У процесі еволюції став тридольним. В основі має характерну ритмо-формулу.

Постлюдія – розділ музичного твору, що підсумовує розвиток художньої ідеї.

Прелюдія (лат. *praeludere* – зіграти перш, наперед) – рід інструментальної п'єси найчастіше для одного інструмента. Спочатку була невеликим вступом до п'єси, тобто служила як проба інструменту. У ХІХ ст. прелюдії стали створюватися як самостійні п'єси.

Протискладення – мелодія, що утворюється «проти» голосу, що викладає тему.

Псальма – дво- або триголосна релігійно-лірична пісня на текст зі старозавітніх біблійних псалмів.

Пуантилізм (франц. *point* – точка; 1952–1961 pp.) – принцип побудови музичної тканини з окремих точок, розділених паузами й розкиданих по різних регістрах, комбінування ізольованих звуків, що не утворюють ані тем, ані мотивів, ані фраз, не складаються в мелодії чи в гармонічні комплекси.

~Р~

Рапсодія (грец. *rhapsōdia*) – рід інструментальної фантазії переважно на народні теми пісенно-танцювального складу з характерним зіставленням повільних і швидких розділів.

Реалізм (лат. *realis* – речовий) – художній метод, заснований на правдивому, об'єктивному відображенні дійсності. Напрям у мистецтві, представники якого відображають життя в достовірних образах.

Регент (лат. *regentis* – правлячий) – керівник хору в російській православній церкві.

Регулярно-акцентна ритміка – теорія ритму та (в музичній практиці) сукупність ритмічних особливостей. Характерною рисою регулярно-акцентної ритміки є рівномірне чергування сильних та слабких часток такту. Регулярно-акцентна ритміка (квалітативна) повністю сформувалася в період з XIV до XVII ст., замінивши мензуральну (квантитативну) ритміку.

Реквієм (лат. *requies* – спокій, відпочинок) – траурна заупокійна меса, присвячена пам'яті покійного.

Речитатив (італ. *recitare* – декламувати) – декламаційна форма співу, заснована на прагненні наблизитися до інтонацій природної мови. Широко застосовується в операх, передуючи арії.

Ритм (грец. *ῥυθμός* – текти, розтікатися) – часова організація музики; у вузькому значенні – послідовність тривалостей звуків, відмінна від їхньої висоти.

Ритмічна формула – найменша сукупність музичних тривалостей, згрупованих навколо однієї сильної частки. За обсягом та значенням ритмічна формула співпадає з мотивом.

Романс – камерно-вокальний твір для голосу з інструментом; вокальний жанр музичного мистецтва.

Рондо (франц. *rond* – коло) – одна з найпоширеніших музичних форм. В її основі лежить принцип чергування головної, незмінної теми-рефрену (приспіву) і постійно оновлюваних епізодів.

Російський побутовий романс – жанр камерно-вокального музичного мистецтва, якому притаманні значна деталізація мелодії, зв'язок зі словом, виразна роль інструментального супроводу.

~С~

Сарабанда (ісп. *zarabanda*) – стародавній іспанський танець, відомий з XVI ст. На початку XVII ст. стала придворним танцем і набула величю й урочистого характеру, а з середини XVII ст. стала частиною інструментально-танцювальної сюїти, у якій вона займає місце перед заключною жигою.

Семантична функція – функція смислового навантаження окремих структурних одиниць мови (знаку, звуку, слова тощо) в будь-якому контексті. Семантична функція в музиці аналогічна іншим мовленнєвим системам.

Серіальність (1949–1955 рр.) – мистецький напрям, що базується на тотальній організації музичного твору.

Серійна техніка (лат. *series* – ряд та гр. *technike* – мистецька) – спосіб написання музичного твору із застосуванням серії – ряду з 12-ти (іноді й меншої кількості) звуків різної висоти.

Символізм (грец. *symbolon* – знак, символ) – літературно-художній та філософсько-естетичний напрям у європейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Симфонічна поема (грец. *symphōnos* – співзвучне творіння) – одночастинний програмний симфонічний твір.

Симфонія (грец. *symphōnia* – співзвуччя) – великий музичний твір для оркестру, головним чином симфонічного. Виникла в другій половині ХVІІІ ст. (епоха віденського класицизму). Пишеться, як правило, в сонатно-циклічній формі, яка складається з 4 частин, контрастних за характером і темпом, але об'єднаних загальним художнім задумом.

Скерцо (італ. *scherzo* – жарт) – інструментальна п'єса життєрадісного характеру з гострим, чітким ритмом, заснована на яскравих контрастних співставленнях.

Скоморох – це східнослов'янський аналог західноєвропейських менестрелів.

Солоспів – жанр вокального мистецтва для сольного виконавства з інструментальним супроводом. Характерний для камерно-вокального мистецтва й музичної культури України ХІХ століття.

Соната (італ. *sonare* – звучати) – циклічна форма, що вміщала 4 (пізніше 3) частини, у якій сонатний принцип організації частин був найважливішим.

Сонорика (лат. *sonorus* – дзвінкий, гучний, шумний; 1958–1962 рр.) – вид сучасної композиторської техніки, побудований на використанні барвистих співзвуч, у яких висота звуків не має значення.

Сопель – російська подовжена свисткова дерев'яна флейта. Звук сиплуватий, у верхньому регістрі – різкий, свистячий. Відома з ХІ ст. як ратний інструмент, використовувалася скоморохами, пізніше – пастухами.

Стиль (гр. *stylos* – стрижень для письма) – виникає на певному соціально-історичному ґрунті й пов'язаний із певним світоглядом, системою мислення, ідейно-художніми концепціями, образами та засобами музичної виразності.

Стиль у музиці, стиль музичний (лат. – спосіб викладу, склад мови) – поняття, що фіксує системність виразних засобів. Спочатку це поняття розуміли як характеристику жанру та національних шкіл (XVI–XVII ст.). Пізніше (XVIII ст.) в його зміст вкладали ширше значення – стиль певного історичного періоду (поліфонічний, гомофонно-гармонічний). У XIX ст. знову повертається розуміння цього поняття у вузькому значенні – як індивідуальної манери письма композитора. У XX ст. зміст поняття деталізується, у нього вкладають значення стилю окремого періоду творчості композитора, стилю певного музичного твору тощо.

Страсті – див. Пасіони.

Сюїта (франц. *suite* – ряд, послідовність) – одна з основних різновидів багаточастинних циклічних форм інструментальної музики. Виникла в Італії в XVI ст. Старовинна сюїта – послідовність танців. Симфонічна сюїта XIX ст. заснована на чергуванні контрастних п'єс різних жанрів.

~Т~

Танцювальна формула – сукупність музичних тривалостей, ритмічна послідовність яких втілює емоційно-образну характерність певного танцю.

Тембр – забарвлення звуку; одна з ознак музичного звуку. Темброві властивості звуку порівнюють із зоровими, дотиковими, смаковими й іншими відчуттями предметів, явищ. Тембр використовується як засіб музичної виразності.

Тембр (франц. *timbre*) – якість звуку, його забарвлення, що дозволяє розрізнити звуки однакової висоти, виконані на різних

інструментах і різними голосами. Тембр залежить від того, які обертони супроводжують основний тон.

Темп (лат. *tempus* – час) – швидкість руху в музиці, що визначається кількістю метричних часток за одиницю часу; швидкість проходження метричних рахункових одиниць. Основні темпи (в порядку зростання): ларго, ленто, адажіо (повільні темпи); анданте, модерато (помірні темпи); алегро, віво, престо (швидкі темпи). Для точного вимірювання темпу створений метроном.

Темперація (лат. *temperatio* – правильне співвідношення, відповідність) – вирівнювання інтервальних співвідношень між ступенями звуковисотної системи в музичному ладі.

Темпоритм – це швидкість і характер чергування часових тривалостей. Синтетичне поняття темпоритму є триєдністю темпу, ритму й метру.

Токата (італ. *toccare* – чіпати, торкатися) – в епоху Відродження – святкові фанфари для духових оркестрів і литавр (духовий туш). Це також віртуозна музична п'єса для клавішних інструментів.

Тріо (італ. *trio* – троє) – твір для трьох інструментів. Один із видів камерного ансамблю. До його складу можуть входити як однорідні інструменти (скрипка, альт, віолончель), так і інструменти, що належать до різних груп (кларнет, віолончель, фортепіано). Найбільшого поширення набуло тріо, що складається зі скрипки, віолончелі та фортепіано (фортепіанне тріо).

Трубадури – середньовічні поети в південній Франції, які писали вірші давньоокситанською мовою (*langue d'oc*). Трубадури були людьми всіх верств суспільства: феодали, церковники, городяни. Трубадур оспівує благородну й досконалу даму. Творчість трубадурів свідчила про велику культурну витонченість південної Франції в Середні віки.

Трувери – еквівалент трубадура на півночі Франції; трувери писали на лангедойлі (північному діалекті французької мови).

~У~

Увертюра (франц. *ouvrir* – відкривати) – інструментальний вступ до театрального спектаклю з музикою (опера, оперета, балет), до вокально-інструментального твору (ораторія, кантата), до кінофільму.

Унісон (лат. *unus* – один і *sonus* – звук) – 1) однозвуччя, утворене двома або більше голосами; 2) одночасне (синхронне) виконання одного й того ж музичного тексту двома або кількома музикантами.

~Ф~

Фактура (лат. *factura* – виготовлення, обробка, побудова) – конкретне оформлення музичної тканини. Фактура як кінцевий результат написання музичного твору чуттєво сприймається, є безпосереднім звуковим шаром музики. Існують такі види фактури: поліфонічна, гомофонно-гармонічна, змішана.

Фантазія (грец. *phantasia* – уява) – жанр інструментальної музики, виражений у відхиленні від звичайних для свого часу норм побудови. Фантазія – це також допоміжне визначення, яке вказує на певну свободу трактування різних жанрів (Вальс-фантазія, Увертюра-фантазія тощо).

Фольклор (англ. *folk* – народний) – усна народна творчість. Музичний фольклор включає в себе пісенну й інструментальну творчість народу. Передаючись протягом століть із вуст в уста, народні мелодії постійно збагачувалися й видозмінювалися. Основна область музичного фольклору – народна пісня (обрядова, сатирична, трудова, ігрова, лірична тощо). Народні пісні різних країн мають специфічні риси.

Фольклористика – наука про народну творчість, фольклор.

Форлана (італ. *furlana*, від *friulana*, буквально – з області Фріулі) – старовинний італійський народний танець. За характером і композиційною структурою нагадує жигу, але відрізняється від неї

помірнішим (хоча й досить живим) темпом; розмір – 3/4 або 6/8. У XVII ст. Форлана була особливо популярною серед гондольєрів Венеції.

Фроттола (італ. *frotta* – натовп, суміш) – один із жанрів італійської багатоголосої пісні, що безпосередньо передував розквіту Мадригала. Зародилася на флорентійських карнавальних святах, найбільшого поширення набула наприкінці XV – початку XVI ст. Типові риси фроттоли – невимушений, життєрадісний характер, ясна композиційна структура, переважання танцювальної ритміки. Звичайний склад – 4-голосний.

Фуга (італ. *fuga* – біг, швидкий спів) – жанр і форма поліфонічної музики, заснований на імітаційному викладі основної теми з подальшими проведеннями її в різних голосах, з імітаційною та контрапунктичною обробкою, а також тонально-гармонійним розвитком і завершенням.

~X~

Хорал (лат. *choralis* – хоровий) – загальна назва традиційних одноголосних співів західно-християнської церкви (також їх багатоголосні обробки). Виконується в церкві, є важливою частиною богослужіння.

Художня цілісність музичного твору – системне об'єднання всіх елементів музичної мови в процесі виконавської реалізації художньої ідеї твору.

~Ч~

Чакона (ісп. *chacóna*) – народний танець, відомий в Іспанії з XVI ст. Близька до пасакалії.

~Ш~

Шумка – українська народна пісня, традиційна подільська жартівлива пісня, яка виконувалася лірниками, і танок у розмірі 2/4. За характером Шумка близька до коломийки, танцюють її в супроводі пісні.

РОЗДІЛ 11. СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПОНЯТТЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

~В~

Вуличний театр – театр, спектаклі якого відбуваються на відкритому просторі – вулиці, площі, у парку тощо, як правило, без обладнання сцени. Нечіткий розподіл на артистів і глядачів, глядачі часто залучаються в дію. Глядачі залучаються не тільки емоційно, як у класичному театрі, але й безпосередньо беруть участь у виставі, вносячи ті чи інші корективи. Важливою складовою вуличного театру є імпровізація.

~Д~

Драматерапія – це лікувальний метод, що використовує техніку дії. Він може бути застосований не тільки для усунення симптомів і «пошкоджених» моделей поведінки, але й для прискорення особистісного росту і розвитку. *Драматерапія* займає особливе місце серед видів арт-терапії. Її основою є театралізація психотерапевтичного процесу. Драматерапія спирається на теоретичні положення про спосіб, а також про єдність особистості й образу. Цей вид терапії має різні підвиди: лялькотерапія, образно-рольова драматерапія, психодрама.

У груповій формі здійснюється як образно-рольова драматерапія (розігрування за ролями й драматизація сюжету), де відбувається «реконструкція поведінкової реакції». Роль – лікувальний образ – підбирається з урахуванням індивідуальних, конструктивних форм спілкування. Правильний підбір образів забезпечує попередня психолого-педагогічна діагностика. Образно-рольова драматерапія допомагає вирішувати різні проблемні ситуації. У складі репертуару можуть бути як спеціально складені сюжети, так і відомі казки.

~М~

Мистецька педагогіка (Педагогіка мистецтва). Мистецьку педагогіку вважають наукою про загальну і професійну мистецьку освіту, самостійною галуззю професійної педагогіки (поряд із військовою, спортивною тощо), яка досліджує проблеми естетичного виховання та професійної підготовки фахівців у галузі мистецтва (театральна педагогіка, музична, музейна тощо). Педагогіку мистецтва можна визначити як самостійну галузь педагогічної науки, що розробляє естетичні й етичні засади формування особистості.

Педагогіка мистецтва. Від історичної практики до теоретичного осмислення мистецтво є однією з форм суспільної свідомості, за допомогою якої людина осмислює та відображає навколишній світ, визначає своє місце в ньому і набуває такого знання про довкілля, соціальні відносини та людські взаємини, яке є концентрованим вираженням ціннісного ставлення до них, об'єктивованого в художніх образах. Взаємодія мистецтва з іншими формами суспільної свідомості (передусім із наукою) уможливорює конституювання на їхній основі теоретичного дискурсу, що охоплює наукове й художнє світобачення і забезпечує полілог особистості, її загального й професійного розвитку засобами різновидів мистецтва (педагогіка театру, педагогіка музею тощо). Ця педагогічна галузь здійснює наукове обґрунтування дидактичного, виховного та розвивального потенціалів мистецтва й досліджує історичні та теоретичні засади його функціонування в освіті (О. Отич).

Музична педагогіка – галузь педагогічної науки (загальної педагогіки), яка вивчає особливості освіти, навчання та виховання особистості засобами музичного мистецтва. Процес становлення музичної педагогіки як галузі знань має конкретно історичний характер і відбувається відповідно до законів і закономірностей розвитку загальної педагогіки.

Сучасна музична педагогіка успадкувала та творчо розвинула на новій соціально-естетичній основі реалістичні традиції української музичної культури, притаманний їй високий рівень вимог. Оскільки

музична педагогіка – складова загальної педагогіки, шляхи їх розвитку схожі: збирати розгублену мудрість століть та повертати її до осмислення ключових проблем сьогодення. Звідси головне завдання – поглиблення інноваційної спрямованості музичної освіти (О. Олексюк).

Музична педагогіка – системний феномен. І як частина педагогіки в цілому вона унаслідкує від неї складові елементи. Складові елементи педагогіки, що перебувають у нерозривній єдності:

- навчання – сформувати професійні (музичні) знання, уміння, та навички;

- виховання – художньо-естетичне виховання особистості засобами музики (художньо-естетичне сприйняття, потреби, погляди, цінності, оцінки, ідеали);

- розвиток – перетворення задатків (потенційних можливостей особистості) в здібності. Набуті здібності перетворюються на задатки на новому рівні.

Освітні музичні системи: музична системи З. Кодая; система музичного виховання Карла Орфа; система музичного виховання П'єра ван Хауве; система музичного виховання Д. Кабалевського.

~П~

Психодрама – вид групової психотерапії, в якій пацієнти почергово виступають у ролі акторів та глядачів, причому їхні ролі спрямовані на моделювання життєвих ситуацій, що мають особистісний сенс для учасників, з метою усунення неадекватних реакцій, відпрацювання соціальної перцепції, більш глибокого самопізнання.

Психодрама – метод психотерапії і психологічного консультування, створений Якобом Морено. Класична психодрама – це терапевтичний груповий процес, в якому використовується інструмент драматичної імпровізації для вивчення внутрішнього світу людини. Це робиться для розвитку його творчого потенціалу та розширення можливостей адекватної поведінки і взаємодії з людьми.

Сучасна психодрама – це не тільки метод групової психотерапії. Психодрама використовується в індивідуальній роботі з людьми (монодрама), а елементи психодрами поширені в багатьох областях індивідуальної та групової роботи з людьми.

У зарубіжному психолого-педагогічному дискурсі поряд із поняттям психодрама використовується термін соціодрама.

~Р~

Режисура педагогічної дії – творча функція вчителя, спрямована на налагодження результативної педагогічної взаємодії в контексті реалізації завдань освітнього процесу.

Форми режисури педагогічної дії: педагогічний етюд, педагогічна ситуація, урок у соціоігровому стилі.

Методи режисури педагогічної дії: педагогічна драматизація, педагогічна композиція, педагогічна гра.

Засоби режисури педагогічної дії: педагогічно доцільний учинок, педагогічне спілкування, педагогічний простір, навчальний елемент, темпоритм педагогічної дії.

Способи режисури педагогічної дії: педагогічний артистизм, педагогічна імпровізація, педагогічна інтрига (В. Мозговий).

~С~

Соціально-інтерактивний театр – форма театрального мистецтва, що містить інтерактивну взаємодію акторів із глядачами, під час якої учасники переживають справжні емоції та отримують власний досвід вирішення складної життєвої ситуації. Соціально-інтерактивний театр застосовується як просвітницький метод у профілактичній соціальній роботі з молоддю. Соціально-інтерактивний театр (СІТ) відрізняється спрямуванням на широке застосування діалогічної взаємодії з глядачем та між акторами під час виступу. Головний принцип дії СІТ – мистецтво переживання, коли актор у процесі гри переживає справжні емоції, і це народжує життя образу на сцені.

Соціально-інтерактивний театр поєднує можливості форум-театру й просвітницького тренінгу. Сценічна вистава пропонує для розгляду соціальну проблему, а кожен персонаж гри виконує певну соціальну роль. Головний герой – жертва ситуації, інші персонажі – його оточення: сім'я, школа, члени суспільства. Можлива участь лікаря, міліціонера, психолога, учителя. Кількість персонажів зумовлена сценарієм та конкретною ситуацією.

Під час участі у виставі глядачі мають можливість не тільки познайомитися з ситуацією як у інтерактивному театрі або отримати інформацію як під час тренінгу, а й РОЗРОБИТИ АЛГОРИТМ, СТВОРИТИ МОДЕЛЬ успішної поведінки в складній, на перший погляд безвихідній, ситуації.

Виконавці головних ролей при взаємодії з глядачами мають дотримуватися характеру своїх персонажів, але повинні враховувати й адекватно реагувати на реакцію глядача. Кожна вистава такого театру унікальна, тому що в ній беруть участь не лише актори, а й глядачі. У ході вистави актори розігрують добре знайому глядачам проблемну ситуацію з реального життя, а глядачі упродовж кількох годин «проживають» цю ситуацію, пропускаючи її крізь себе, ставлячи себе на місце головного героя та намагаючись змінити ситуацію на краще.

Виконуючи роль замість актора, глядач глибше занурюється в емоційні переживання головного персонажа, відчуваючи результат свого втручання. Спроба власної участі може привести глядача до іншого погляду на проблему, та вірогідна можливість знаходження іншого виходу зі складної ситуації. Аудиторія залучається до переживань, драма акторів стає драмою глядачів. Глядачі, спостерігаючи за подіями, що розгортаються на сцені, впізнаючи ситуацію, мають можливість оцінити поведінку людини відсторонено та висловити своє бачення поведінки учасників подій, що приведе до поліпшення ситуації в цілому. Таких способів поліпшення ситуації може бути багато, адже в кожного з глядачів – власний досвід вирішення проблеми, і він готовий поділитися цим досвідом з іншими.

Соціально-інтерактивний театр разом із форум-театром набувають сьогодні активного розвитку, користуються інтересом у молоді, застосовуються як форма роботи з волонтерськими групами, як можливість набуття практичних навичок просвітницької діяльності для майбутніх фахівців соціальної сфери.

~Т~

Театральна педагогіка – це цілісна система освіти, організована за законами імпровізаційної гри та істинної продуктивної дії, що відбувається в привабливих для учасників передбачуваних обставинах, у спільній колективній творчості вчителів та учнів, що сприяє сприйняттю явищ оточуючого світу через занурення та проживання в образах і дає сукупність цілісних уявлень про людину, її роль у житті суспільства, взаємодії з оточуючим світом, її діяльності, її думки, почуття, моральні та естетичні ідеали. *Театральна педагогіка* – це шлях формування особистості в процесі навчання через сценічні засоби та дію, гру, де індивідуальний розвиток особистості відбувається від свободи вибору через відповідальність до самовираження. *Театральна педагогіка* це – спеціальна професійна дисципліна творчих закладів вищої освіти.

Виокремлюють дві тенденції розуміння поняття «театральна педагогіка». У широкому сенсі – це галузь педагогіки, що спирається на цілісне образне мислення та практики проживання змісту освіти в різних предметних галузях; у вузькому значенні – це педагогічні засоби та прийоми, що застосовуються на уроках мистецтва (музика, світова художня література, образотворче мистецтво, театр тощо).

Мета театральної педагогіки – створення умов для всебічного та гармонійного розвитку особистості; розкриття її здібностей та обдарованості; підвищення рівня духовної культури особистості; формування художнього смаку, художніх потреб, естетичного ідеалу. Театральна педагогіка є частиною педагогіки мистецтва, професійної театральної школи (П. Н. Фоменко, О. П. Табаков, С. В. Женовач та ін.).

У сучасній театральній педагогіці виділяють певні концепції шкільної театральної педагогіки:

- «Соціо-ігрова» концепція, розроблена на основі наукової спадщини одного з провідних теоретиків театру, учня К. С. Станіславського – П. М. Єршова (автори О. П. Єршова, Є. Є. Шулешко, В. М. Букатов);

- концепція «Відкритої режисерсько-педагогічної дії» (автор В. А. Ільовий);

- «Театральна педагогіка як засіб створення розвивального освітнього середовища» (Авторський колектив: Н. Е. Басіна, Є. З. Крайзель, Н. Н. Саніна, Н. П. Сулімова, О. А. Суслова, Е. Н. Танаєва, Є. Е. Храмцова);

- «Шкільна театральна педагогіка як соціокультурний феномен», запропонована О. А. Антоною (Лапіною), яка представляє інтеграцію вищеназваних концепцій;

- «Теорія та методика підготовки майбутніх учителів до режисури педагогічної дії», розроблена В. Л. Мозговим.

Провідними принципами театральної педагогіки можна вважати такі:

- **принцип цілісності**, який враховує не лише побудову театральних вправ, але й важливий для будь-якої системи завдань, спрямованих на розвиток особистості, оскільки елементи живої природної системи взаємопов'язані й не існують окремо одне від одного;

- **принцип «зерна»**: у найпершій і найпростішій вправі як у зернятку закладена вся Система, усі елементи й закони, а подальші вправи – це їхній розвиток, наприклад, через такі форми, як тренінг, у якому відбувається удосконалення цілісної системи в розвитку;

- **принцип творчого підходу** – шлях творчого пошуку, відкриттів; важливо, щоб цей пошук починався там, де немає критеріїв оцінювання, де не обмежується свобода творчості й фантазії; обмеження цієї свободи мають бути поступовими, як обставини, що пропонуються, як проблеми, які треба вирішити, як труднощі, які треба подолати, а не як заборона; тоді формування

компетенцій відбувається як результат власного відкриття, при цьому учні включаються емоційно, розумово, фізично в процес творчого пошуку;

- також для театральної педагогіки в школі характерні **принципи** продуктивної дії; продуктивного партнерського спілкування; подієвої вираженості навчального процесу; ігрової імпровізації; змістовного різноманіття мізансцен освітньої діяльності; первинності невербальних виразних засобів; зміни ролевих позицій учня й учителя; делегування значущих ролей освітнього процесу (носія інформації, судійства, фасилітатора, режисера педагогічної дії тощо) в учнівському колективі.

Шкільна театральна педагогіка передбачає систематичну роботу з дітьми, включає різні форми та методи урочної та позаурочної діяльності в межах загальної і додаткової освіти (театральні методики, які безпосередньо впроваджуються в навчальний процес, класні години, профорієнтаційна робота, позанавчальна діяльність, уроки театру та глядацької культури, перегляд і обговорення вистав, театралізації, постановка спектаклів, етюдів, мініатюр, ігрові тренінги, інсценування, участь у фестивалях, творчих зборах, таборах тощо.

До основних форм театральної педагогіки в школі відносять такі: шкільний театр, школи з театральними класами; школи з театальною атмосферою; центр дитячої творчості – театр; театральна школа мистецтв; дитячі глядацькі клуби при професійних театрах; інтеграція предметів гуманітарного циклу й освітньої галузі «Мистецтво» на основі театральної роботи і театально-педагогічних методів; впровадження методів театальної педагогіки в роботу вчителів навчальних класів на всіх уроках, у виховній та позанавчальній діяльності; ситуативне застосування методів театальної педагогіки на різних уроках загальноосвітнього циклу всіх ланок навчання.

Театральна педагогіка сприяє формуванню творчих, когнітивних здібностей, креативності, винахідливості, спостережливості, фантазії, уяви; розвиває пам'ять, підвищує рівень уваги; формує вміння

налаштовуватися на творчий процес, керувати емоціями, волею, почуттями; вчить досконало володіти власним психофізіологічним апаратом як інструментом впливу на людей.

Театральна педагогіка посіла вагоме місце в системі вищої педагогічної освіти за кордоном: у Бразилії, Великобританії, США, Канаді, Німеччині та інших країнах існують університети й освітні центри, що навчають за програмами Theatre Pedagogy, Forum Theatre, Theatre of the Oppressed, Drama in Education, Community. У Росії функціонує низка освітніх центрів, які застосовують ідеї театральної педагогіки в підготовці вчителів, у підвищенні кваліфікації педагогічних кадрів (Лабораторія інтерактивних театральних проектів Московського інституту відкритої освіти, Інститут Російського театру та ін.), втілюються освітні програми (різні за тривалістю), зокрема «Театр і театральна педагогіка в загальній і додатковій освіті», «Інтерактивні технології в розвитку засобів мовленевої комунікації із застосуванням театральної педагогіки», «Театральна педагогіка», «Технологія міжпредметної інтеграції на основі методів театральної педагогіки», «Психотерапевтичний театр» тощо.

Театральна технологія – це упорядкована сукупність засобів театального мистецтва для розвитку творчого підходу особистості у вирішенні проблем її соціалізації.

Питання окреслення змісту поняття «театральні технології» залишається актуальним, недостатньо визначеним. О. Кашина застосовує це поняття без уточнення його змісту, розуміючи під ним театральну систему К. Станіславського та психодраму Я. Морено. І. Грицан ототожнює театральні технології із засобами театального мистецтва, В. Букатов визначає їх як педагогічний інструментарій театральної педагогіки. О. Полякова розглядає театральні технології як упорядковану (у часі, просторі, методиці взаємодії суб'єктів і предметів тощо) сукупність засобів реалізації людьми процесу діяльності, провідною інтегративною характеристикою якої виступає театральність.

Потенціал театральних технологій розкривається через такі функції соціально-педагогічної діяльності:

- *аналітико-діагностична* (збагачення можливостей вивчення особистості клієнта через поведінкові прояви);
- *прогностична* (активізація процесу прогнозування засобами сценарного мислення);
- *організаційно-комунікативна* (інтенсифікація процесу залучення суб'єктів соціально-педагогічної діяльності до організації та проведення комплексу заходів, спрямованих на соціально-правове виховання шляхом органічної інтеграції в них театралізованих форм;
- *соціально-профілактична* (оптимізація впливу факторів середовища на соціалізацію учнів через включення театральних технологій в систему соціального виховання навчального закладу);
- *охоронно-захисна* (розширення можливостей соціально-правового захисту через застосування інтерактивних театральних технологій (форум-театру, вуличного театру тощо);
- *функція соціально-педагогічної підтримки, допомоги та психотерапевтична функція* (використання терапевтичного потенціалу театральних технологій);
- *корекційно-реабілітаційна функція* (корекція ставлення молоді людини до мистецтва як до джерела соціальних зрушень і формування особистості).

Театрально-виховна технологія – це різновид театральної технології, в якому робиться акцент на виховному впливі: «виховна театральна технологія є системою засобів організації впливу театального мистецтва на особистість, спрямованою на актуалізацію діалогічних взаємин між рівноправними суб'єктами цілісного художньо-естетичного простору; механізмом актуалізації є сценічна (у широкому розумінні) співтворчість суб'єктів виховного процесу, результатом якої є залучення вихованців-суб'єктів до театральних, загальномистецьких і ширше – естетичних цінностей, що перетворюються на життєві потреби, входять у життєвий простір

суб'єкта, постають як чинники його внутрішнього світу і спрямовують його поведінку» (О. Комаровська).

Театрально-виховні технології є досить результативними в позакласній діяльності загальноосвітньої школи. Виокремлюють дві групи театрально-виховних технологій:

1) *спрямовані на створення художньо-естетичного простору школи з використанням внутрішніх ресурсів колективу* (шкільні заходи з елементами театралізацій, театрально-сценічна творчість школярів тощо);

2) *ті, що залучають ресурс зовнішнього оточення*, – театрів, музеїв, позашкільних закладів, родинних традицій тощо.

Театрально-виховні технології обох груп можуть втілюватись як:

- *ігрові технології* (виходячи зі спорідненої природи гри і театру, гри – акторської гри); різновидом, адекватним підлітковому віку і потребам школярів на цьому етапі вікового розвитку, є ділові ігри в різноманітних їхніх проявах. Наприклад, ігри-драматизації, побудовані на входженні школяра в уявну виховну ситуацію, а далі – дія в цій ситуації з позиції певного персонажа. Очікуваний виховний ефект ігор-драматизацій як різновиду ділових ігор – активний розвиток у підлітків емпатії та рефлексії в моделюванні реальних життєвих ситуацій, здатності адекватної самооцінки;

- *театрально-імпровізаційні технології*, близькі за змістом до ігор-драматизацій, які будуються на входженні учасника (підлітка) в життєвий контекст конкретного персонажа художнього твору, що далі слугує предметом естетичного перетворення;

- *технологія «школа риторики»*, спрямована на виховання культури мовлення, зовнішньої поведінки як прояву поведінки внутрішньої, що також актуально саме для підлітків;

- *технологія «театр як школа»*, суть якої полягає у використанні театральних прийомів у широкому розумінні для набуття знань із будь-якої сфери життя, передусім через створення й участь у театралізації знань та театралізації ситуацій набуття знань.

Проблема впровадження театральних технологій у процес професійної підготовки фахівців соціономічних професій має суттєву теоретико-методичну основу, концептуальні положення якої розроблені вітчизняними та зарубіжними дослідниками. Саме специфіка професійної соціально-педагогічної діяльності виступає підставою для використання театральних технологій у процесі навчання соціальних педагогів та соціальних працівників. Наукові розвідки у вітчизняній педагогічній науці щодо можливостей застосування театральних технологій у професійній підготовці фахівців соціальної сфери набувають усе більшого розповсюдження, досвід використання театральних технологій у освітньо-виховному процесі середньої та вищої школи достатній як в Україні, так і за кордоном.

Сьогодні театральні технології виступають потужним засобом підготовки фахівців соціальної сфери, оскільки є синтезом науки й мистецтва, завдяки ним формуються професійно значущі якості, як от: комунікативність і фантазія, інтуїція й ініціативність, гнучкість розуму, сміливість мислення, самобутність і незалежність суджень, передбачливість і винахідливість, захопленість справою, почуття гумору, вміння бачити проблему, висока самоорганізованість та працездатність, позитивна самооцінка, доброзичливість, повага до людей, інтелігентність, відкритість тощо.

Театральні технології застосовуються в організації волонтерської роботи студентів, оскільки елементи театралізації використовуються в роботі з різними клієнтами та у вирішенні проблем самовизначення, втрати, самотності, зокрема дітей, підлітків та їхніх батьків, які опинилися в складних життєвих обставинах, внутрішньо переміщених осіб тощо.



Форум-театр – методика інтерактивної роботи серед різних прошарків суспільства, спрямована на вирішення соціальних проблем. Засновником форум-театру є бразилець А. Боаль, який створив перший вуличний «Театр пригнічених». «Театр пригнічених» визначається як система вправ, ігор та методів, що базуються на «сутнісному театрі», щоб допомогти чоловікам і жінкам розвинути в собі найсуттєвіше, притаманне їм як людським істотам. У Декларації принципів форум-театру, прийнятій організацією «Міжнародний театр пригнічених», сформульовані основні положення, що визначають його функціонування. Основна мета Театру пригнічених – гуманізація суспільства. Головною темою вистав форум-театру є ситуація пригнічення та насильства в його різноманітних проявах, тому й сам театр називається – «Театр пригнічених». Сам пройшовши через тортури, А. Боаль зрозумів, що допомогти пригніченим можна через зміну їхньої власної поведінки і ставлення до проблеми.

Форум-театр надає інформацію та набуття навичок вирішення існуючої проблеми певною людиною з використанням досвіду інших людей та з підключенням можливостей власного емоційного інтелекту.

Сутність методики форум-театру – це пошук у рамках запропонованої вистави разом із глядачами шляхів вирішення проблеми чи виходу зі складної життєвої ситуації. Спектакль триває 10–20 хвилин і складається з 3–6 чітко структурованих мізансцен. Розробляється спектакль групою, яка працює під керівництвом фасилітатора, і програвється акторами. Дуже важливим є попередній перегляд спектаклю ведучим (джокером), щоб він знав розставлення акцентів у театральній дії.

Фази форум-театру: «розігрів», перегляд спектаклю, форум, передача профілактичної інформації, зворотній зв'язок, обговорення акторами й фахівцями.

Ведучий (джокер) перед початком вистави знайомить учасників-глядачів із проблемою, яку висвітлюватиме спектакль. Після

спектаклю проводиться інтерактивне опитування глядачів щодо усвідомлення проблеми та її наслідків для конкретної особистості й усього суспільства. Обговорюються можливі варіанти поліпшення ситуації, які пропонують глядачі. При повторному програванні спектаклю, коли з'являється шанс змінити (поліпшити) ситуацію, і в когось із глядачів виникає ідея, як це зробити, він або вона говорить «СТОП», виходить на сцену, змінює персонаж і показує, як, на його (її) думку, варто поводитись або що говорити для зміни ситуації на краще.

Цільові групи, із якими працює форум-театр, включають:

1) пригнічених осіб, які потрапили в складну ситуацію і потерпають від різних форм насильства або власної залежності: ВІЛ-позитивні, наркозалежні, жертви торгівлі людьми, насильства або сексуальної експлуатації;

2) пересічних членів суспільства, які можуть опинитися в складних життєвих ситуаціях через необізнаність, і в яких не вистачає інформації або власного досвіду для попередження виникнення проблеми: підлітки з проблемних сімей, вихованці інтернатних закладів для дітей-сиріт та позбавлених батьківської опіки; ув'язнені колоній та інші;

3) осіб, які мають покращити ситуацію в суспільстві шляхом проведення попереджувальних заходів та надання допомоги людям, які потерпають від пригнічення: соціальні працівники, медики, правоохоронці, члени недержавних громадських організацій.

Форум-театр підходить для будь-якої особи чи групи, яка могла б ідентифікувати себе з тим, хто потерпає від пригнічення.

Форум театр впливає на емоційний інтелект людини, на її почуття, формуючи творчий підхід до позитивного вирішення проблеми. Форум-театр дає можливість не лише усвідомити проблему і сформувавши ставлення людини до негативного явища, а й здобути навички пошуку шляхів для вирішення проблеми з використанням власного досвіду й досвіду інших людей, включаючи можливості підсвідомості та емоційного інтелекту.

Темами вистав форум-театру можуть бути найрізноманітніші проблеми суспільства: стосунки між членами родини, співробітниками, представниками різних національностей, культур, релігій, проблеми ВІЛ-позитивних та їхніх родин, людей із обмеженими можливостями, питання щодо здорового способу життя, наркоманії, алкоголізму, торгівлі людьми тощо.

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК**А**

«Атака» звуку

«Атака» звуку м'яка

«Атака» звуку тверда

Абзац

Авангардизм

Авангардний театр

Авансцена

Автор

Агогіка

Адаптація

Адекватність сприйняття художнього твору

Ажурна декорація

Акапелла

Акомпанемент

Акт

Актор

Актор, акторка

Акцент

Акцентувати

Алеаторика

Алегорія

Алогізм

Альт

Амбівалентність

Амбівалентність сприйняття твору мистецтва

Амплуа

Ансамбль

Ансамбль

Антракт

Антре

Аншлаг

Аплікація
Апофеоз
Арієта
Аріозний тип мелодики
Аріозо
Арія
Арлекін
Артикуляційна гімнастика
Артикуляційний апарат
Артикуляція
Артист
Архітектурне оформлення спектаклю
Асоціативність
Асоціація
Атака
Атмосфера
Атоналізм
Аудіовізуальний твір
Афіша
Афонія
Афоризм

~Б~

«Білий звук»
Багатозначність
Байка
Бал
Балада
Балет
Балетмейстер
Бальний танець
Баритон
Баркарола
Бас

Батлейка
Бачення
Башмак
Бельканто
Бенефіс
Бережок
Биліна
Бокові сукна
Бутафор
Бутафорія
Бутафорський цех

~В~

В сукнах
Ваганти
Вади голосові
Вади дикційні
Вайанг
Вальс
Вдихання фізіологічне
Вдихання фонаційне
Вертеп
Веснянки
Взаємодія
Вигородка
Видихання фізіологічне
Видихання фонаційне
Вимисел художній
Висота звука
Витязь Ласло
Вихідний реквізит
Вібрато
Віола

Вірш
Віршування
Вітрі Філіп де
Водевіль
Вокаліз
Вокалізація
Вокальна школа
Вставка з прольотом
Втілення

~Г~

Гавот
Галоп
Гальярда
Гансвурст
Гапіт
Гетерофонія
Гіньоль
Гігієна голосу
Гліссандо
Глотка
Глядацька зала
Голос
Голос розмовний сценічний
Голосоведення
Голосовий апарат
Голосові властивості
Голосові зв'язки
Голосотворення (звукоутворення, фонація)
Гомофонія
Гомофонно-гармонічний тип мислення
Гопак
Горизонт
Гортань

Грецький хоровод
Григоріанський антифонарій
Григоріанський хорал
Грим
Груповий танець
Грядка
Гудок
Гуслі
Гуцулки

~Д~

Даланг
Дансинг
Дегаже
Декоративний портал сцени
Декорація
Детонування
Джаз
Джайв
Дзеркало сцени
Дивертисмент
Дикція
Диліжанс
Динаміка
Дискант
Дисонанс
Дихання
Дихання фізіологічне
Дихання фонаційне
Діапазон
Діатоніка
Дієвий танець

Діорама
Діапазон
Додекафонія
Драма
Драматургія
Дует
Думка
Театральний діалог

~Е~

Екосези
Експромт
Елегія
Електронна музика
Емоційність
Емоція
Емпатія
Естетична дистанція
Естетична емоція
Естетична інформація
Естетична інформація твору мистецтва
Естетичне
Естетичні почуття
Естрада
Естрадний танець
Етюд

~Ж~

Жанр
Живопис
Жига
Жорстка декорація

~З~

Задник
Задник театральний
Задум творчий
Запис танцю
Засоби виразності
Заспинник
Затакт
Звертання
Звук
Звуки африкати
Звуки голосні
Звуки йотовані
Звуки приголосні
Звуковедення
Зівок у співі
Зингшпіль
Знамена
Знаменний розспів
Театральна завіса

~І~

Ідея
Ідея твору
Ілюстрований підтекст
Імітація
Імпресіонізм
Імпровізація
Інтервал
Індивідуально-авторська інформація твору мистецтва
Інценізація
Інтелектуальна інформація твору мистецтва

Інтерлюдія
Інтермедія
Інтермеццо
Інтерпретація
Інтонанція
Інтонанція
Інтонанція розмовна
Інформаційна система твору мистецтва

~К~

«Кінострічка бачень»
Кадриль
Камерно-вокальна музика
Камерно-вокальний жанр
Камерно-вокальні твори
Канон
Кант
Кантата
Кантилена
Кантор
Капела
Капельмейстер
Капричіо
Карагъоз (Чорне око)
Квартет
Квінтет
Квікстеп
Квінтет
Київський розспів
Клавесин, чембало
Клавір
Клавікорд
Клас
Класичний танець

Кніксен
Козачок
Колоратура
Колядки (або щедрівки)
Комедія
Костюм театральний
Комічна опера
Композиторський стиль
Композиція
Компрімаріо
Кондукт
Конкретна музика
Консонанс
Контральто
Конфлікт драматичний
Концерт
Концертмейстер
Кончерто гроссо
Костюм
Котурни
Куліси
Кулісна машина
Кульмінація
Куплети
Купюра
Куранта

~Л~

Лад
Лаштунки
Лейтмотив
Лібретто
Лінія танцю
Лірична трагедія

Література
Логіка сценічного мовлення
Лютня
Люфтпауза

~М~

Магніфікат
Мадрігал
Мажоро-мінорна ладова система
Мазурка
Майстерність актора
Манера
Маріонетка
Маска
Маска театральна
Масова пісня
Масовий танець
Машиніст сцени
Медіум
Мелізми
Мелодекламація
Мелодика
Мелодія
Мелос
Мельпомéна
Менестрель
Меса
Метафора
Метод фізичних дій
Метод художній
Методика сценічного мовлення
Метр
Механізація театральної ляльки
Механізація театру

Механічна лялька
Мецца воче
Мецо-сопрано
Мізерере
Мислення публічне
Мистецтво
Мізансцена
Мікст
Міміка
Мімічна лялька
Міннезінгери
Міська народна пісня
Мова автора
Мова персонажів
Мова сценічна
Мовний апарат
Модальність
Модернізм
Монолог
Монолог внутрішній
Морально-етична інформація твору мистецтва
Мотет
Мотиви
Музична комедія
Музичне мистецтво
Музичне сприйняття
Музичний слух
Музичний театр
Мутація
Мюзикл

~Н~

Наголос логічний
Надзавдання

Народний танець
Народний театр
Наскрізна дія
Натуралізм
Натюрморт
Ноктюрн

~О~

Образ оповідача
Образ хореографічний
Образ художній
Образотвірче мистецтво
Обставини запропоновані
Одяг сцени
Олеарій
Опера
Опера-буфф
Опера-серія
Оперета
Опора звуку
Опорна нога
Ораторія
Орган
Оркестр
Оркестровка
Орфоепія

~П~

Па де грас
Павана
Падуга
Палітра голосова
Пандус
Пантоміма

Пантоміміка
Панч
Пап'є-маше
Партесний концерт
Партесний спів
Партита
Партитура
Партитура тексту
Пасакалія
Пасіони, пристрасті
Пасодобль
Патронка
Пауза
Пафос
Пейзаж
Перевтілення
Перехідні звуки
Перспектива твору
П'єса
Підголоскова поліфонія
Підголосково-поліфонічний тип (склад)
Підтекст
Пізнавальна інформація твору мистецтва
Пісня-романс
Плакат театральний
Пластика
Поза
Позиції
Позиція звуку
Поліфонія
Полонез
Польотність
Портаменто
Портрét

Постановка голосу
Постлюдія
Постмодернізм
Прагматична інформація твору мистецтва
Прадикабль
Павана
Прелюдія
Прóза
Протискладання
Протиставлення
Псальма
Психоенергетична інформація твору мистецтва
Психологічна інформація твору мистецтва
Пуантилізм
Пунктуаційні знаки

~Р~

Радіодрама (Радіоп'єса)
Рампа
Рапсодія
Реакція
Реалізм
Реверанс
Регент
Регістр
Регулярно-акцентна ритміка
Режисер
Резонанс
Резонатори
Реквієм
Реквізит
Ремарка
Репертуар
Репертуарний вибір

Репетиція
Речитатив
Ритм
Ритм мовний
Ритмічна формула
Робоча нога
Розвиток дії
Розмір віршовий
Рок-н-рол
Рок-опера
Роль
Романс
Рондо
Російський побутовий романс
Рулада
Румба

~С~

Самба
Сарабанда
Семантична функція
Середина
Серіальність
Серійна техніка
Сила звуку
Символізм
Симфонічна поема
Симфонія
Синкопа
Система К. С. Станіславського
Скерцо
Скоморох
Словесна дія
Слово сценічне

Соліст (ка)
Солоспів
Сольфеджування
Соната
Сонорика
Сопель
Сопрано
Спів, вокальне мистецтво
Співпереживання
Спілкування
Сприйняття, сприймання
Сприйтяття мистецтва
Сприйтяття як співтворчість
Стандарт
Станок
Стиль
Стиль у музиці, стиль музичний
Страсті
Сугестивність
Сукна
Сцена
Сценарій
Сценічний танець
Сюжет
Сюїта

~Т~

Такт
Талант
Танго
Танець
Танець модерн
Танцклас

Танцмейстер
Танцювальна формула
Танцювальний крок
Творчість
Театр
Театр імпровізації
Театр ляльок
Театралізація
Театральна умовність
Театральне мистецтво
Тембр
Темп
Темп мови
Темперамент творчий
Темперація
Темпоритм
Тенор
Терцет
Теситура
Техніка мовлення
Техніка сценічного мовлення внутрішня
Техніка сценічного мовлення зовнішня
Тіньова лялька
Токата
Трагікомедія
Тренінг
Тріо
Тростинна (тростяна) лялька
Трубадури
Трувери

~У~

Увага сценічна
Увертюра

Унісон

~Ф~

Фактура

Фальцет

Фантазія

Фарс

Фартух

Фігура

Фігурний вальс

Філіровка

Фокстрот

Фольклор

Фольклористика

Фонетичний метод

Фоніатрія

Форлана

Форма художнього твору

Форманта

Форсування

Фраза

Фроттола

Фуга

Функції мистецтва

~Х~

Характерний танець

Характерність внутрішня

Характерність зовнішня

Характерологічні мовні засоби

Хід

Хорал

Хореографія

Художнє сприйняття

Художність

Художня інформація твору мистецтва

Художньо-естетична інформація

Художньо-інформаційна система твору мистецтва.

~Ц~

Цезура

~Ч~

Чакона

Чиста переміна

Читець

Чіткість дикційна

Чорний гумор

Чуттєво-емоційна інформація твору мистецтва

~Ш~

Шарманка

Шопка

Шумка

~А~

A la seconde

Arabesque

Attitude

Adagio

Allegro

Allongee

Aplomb

Arrondi

Ars nova, Арс нова

~B~

Bourree, pas de bourree

Battement

Battement tendu

Battement fondu

Battement soutenu

Battement developpe

Balance

Balancoire

~C~

Coupe

Chasse, pas

Croise

~D~

Developpe

Degage

Demi

Demi-plie releve

~E~

Exercice

En dedans

En dehors

En face

Efface

Ecarte

En l'air

En tournant

Entree

~F~

Fondu
Fouette

~J~

Jete

~G~

Glisse, pas
Grand
Grand pas
Grand battement

~P~

Par terre
Pas
Passe
Pirouette
Plie
Port de bras Preparation

~R~

Releve
Renverse
Rond de jambe
Rond de jambe par terre
Rond de jambe en l`air

~S~

Soutenu
Sur le cou-de-pied

~T~

Tombe

Tour

Tour chaines

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Feliksdal Benjamin. *Introducing Modern Jazz Dance*. Amsterdam: Bekebooks. 2004. 34 p. URL: https://www.academia.edu/9640459/Introducing_Modern_Jazz_Dance.
2. Абрамян В. Ц. *Театральна педагогіка: навч. посіб.* / Міжнародний фонд «Відродження». Київ : Лібра, 1996. 224 с.
3. Антонюк В.Г. *Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник*. Київ: ЗАТ „Віпол”, 2007. 174с.
4. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
5. Арнхейм.Р. *Новые очерки по психологии искусства*. Москва : Промитей, 1994. 352 с.
6. Бабич Н. Д. *Основи культури мовлення*. Львів : Світ, 1990. 167с.
7. *Балет: энциклопедия* / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с. : ил.
8. Бацевич Ф. С. *Основи комунікативної лінгвістики: підручник*. Київ : Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с. Серія «Альма-матер».
9. Беда Г.В. *Живопись*. Москва : Просвещение, 1986. 234 с.
10. Беда Г. В. *Основы изобразительной грамоты*. Москва : Просвещение, 1969. 157 с.
11. Білоус П. В. *Вступ до літературознавства*. Київ : Академія, 2011. 336 с.
12. Бурлуцький А. В. *Українське сценічне мовлення в драматичному театрі – від джерел до сьогодення: монографія [Текст] / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова*. Одеса : Астропринт, 2011. 212 с.
13. Бутенко Э. *Имитационная теория сценического перевоплощения*. Москва : культурно-просветительский центр «Прикосновение», 2004. 271 с.
14. Ваганова А.Я. *Основы классического танца*. 7 – е изд., стер. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 192 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

15. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посібник для ін-тів культури. 3-тє вид., доп. і перероб. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
16. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. Москва : Искусство, 1962. 390 с.
17. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Вид. 5-те, доп. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
18. Вильсон. Г. Психология артестической деятельности. Москва : Когито- Центр, 2001. 384с.
19. Виходцевський Василь. Технологія виготовлення театральної ляльки. Львів : Простір, 2011. 158 с.
20. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
21. Галич О. А., Назарець В., Васильєв В. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти. Київ : Либідь, 2001. 486 с.
22. Гладишева А.О. Методична розробка з курсу сценічної мови [Текст] : розділ "Дикція». / Київ. держ. ін-т культури ім. О.Є.Корнійчука. Кафедра режисури клубних масових вистав. Київ : 1977. 140 с.
23. Гладишева А. О. Сценічна мова: Дикційна та орфоепічна нормативність [Текст] : навч. посібник для студентів мистецьких вузів та учнів дит. шкіл мистецтв М-во культури України, / Київ. держ. ін-т театрального мистецтва. Київ : 1996. 203 с.
24. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ : НМАУ, 1994. 320с.
25. Голдовский Борис, Смелянская Светлана. Театр кукол Украины. Сан-Франциско, 1998. 274 с.
26. Голдовский Борис. Куклы. Энциклопедия. Москва : Время, 2004. 274с.
27. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс / ПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.: іл.

28. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: Сб. ст. / Пер с. пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. 348 с.
29. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Вид-во АПН УРСР, 1963. 235 с.
30. Е. И. Косинец Т. А. Климова, А. Б. Никитина. Грани мастерства (театральная педагогика) театральная педагогика в современной школе. URL: http://www.e-osnova.ru/PDF/osnova_17_8_2925.pdf;
31. Естетизація навчально-виховного процесу в основній школі засобами мистецтва: метод. посіб. /за ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. Кіровоград : Імекс-ЛТД. 2013. 160 с.
32. Єрмакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
33. Єфремов С. Лялькарі України. Київ : Поліграф центр, 2003. 160с.
34. Єфремов С. Наш театр ляльок. Київ : Веселка, 2013. 158 с.
35. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків: Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Львів: Музика, 2007. 43 с.
36. Захарченко І. Форум-театр – нове слово у соціальній роботі. *Вісник програм шкільних обмінів*. 2006. №6. С.14-20.
37. Зубатов С. Л. Основи викладання українського народно-сценічного танцю. Київ : ІПК ПК, 1995. 133 с.
38. Изард К.Э. Психология эмоций .СПб. : Питер, 2003. 464 с.
39. Калмановский Е. Театр кукол, день сегодняшний: из записок критика. Ленинград : Искусство, 1977. 116 с.
40. Капська А.Й. Виразне читання: практичні і лабораторні заняття: навч. посібник для студ.пед.нав.закл. Київ : Вища школа, 1990. 175 с.
41. Кастровицкая В.С. 100 уроков классического танца. С 1 по 8 класс. Санкт-Петербург : Лань. Планета музыки, 2009. 320 с.
42. Киричок П. М. Марко Кропивницький: життя і творчість: монографія. Київ : Дніпро, 1968. 143 с.

43. Кнебель М.О. О действенном анализ пьесы и роли. Москва. 1982. 150 с.
44. Колодуб И.С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы/ Музыканту-педагогу. Київ : Музична Україна, 1984. 47с.
45. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Фактор, 1995. 166 с.
46. Коломієць Р.Золотий ключик до країни щастя. Вінниця : Книга-Вега, 2008. 192 с.
47. Королёв М. Искусство театра кукол. Основы теории. Ленинград : Искусство, 1973. 108 с.
48. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. 2-е издание. Ленинград : Музыка, 1988. 72 с.
49. Краткий словарь по эстетике. Книга для учителя. Под ред. М.Ф.Овсянникова. Москва : Просвещение, 1983. 223 с.
50. Культура української мови. Довідник. За ред. В. М. Русанівського. Київ : Либідь, 1990. 304с.
51. Левчук Л. Психологический анализ и художественное творчество. Київ, 1980. 158 с.
52. Лейтц Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено : пер. с нем. / общ. ред. и предисл. Е. В. Лопухиной и А. Б. Холмогоровой. Москва : Прогресс, Универс, 1994. 352 с.
53. Лисенко І. Словник співаків України. Київ, 1997. 354 с.
54. Локарева Г.В. Художньо-естетична інформація як педагогічна проблема : монографія. Запорожье : ЗДУ, 2001.- 254 с.
55. Мозгшовий В.Л. Рнежесура педагогічної дії: теоретичний і методичний аспекти : монографія. Миколаєв : Іліон, 2014. 492с.
56. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Під ред. Ю. П. Косенко; Упорядн. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 360с.
57. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва : Мир, 1966. 351 с.

58. Науменко С.І. Основи вікової музичної психології . Київ, 1995. 103 с.
59. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. Москва: ИД «Один из лучших», 2004. 414 с., ил. URL: https://nmdshi.uln.muzkult.ru/media/2018/09/17/1217333830/Nikitin_V.Yu_Modern_dzhaz._Etapy_razvitiya._Metod._TeKhnika.pdf.
60. Образцов С.В. Актёр с куклой. Москва : Искусство, 1938. 171 с.
61. Образцов С.В. Моя профессия. Москва : Искусство, 1981. 464 с.
62. Олексюк О.М. Музична педагогіка; навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2006. 187с.
63. Органова О.Н. Специфика эстетического восприятия Москва : Высш.шк.,1975. 224 с.
64. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2009. 680 с.
65. Палько І.М. Соціально-інтерактивний театр життя: гендерний аспект. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Сер. Педагогіка і психологія. Зб статей. Ч.1. Ялта : РВВРВУЗ КГУ, 2008. Вип.9. С.256.
66. Патрис Пави. Словарь театра. Москва : ГИТИС, 2003. 515 с.
67. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для студентов и преподавателей. Москва : Академический проект; Гаудеамус, 2009. 400 с.
68. Полякова О.М. Театральні технології у професійній підготовці майбутніх соціальних педагогів. *Змістові інновації у магістерській підготовці соціальних педагогів*: монографія / за заг.ред.АА.Обруєвої та О.М.Полякової. Суми : Вид-во СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2013. С.191-211.
69. Попов Л.П. Віктор Андрійович Афанасьєв .Київ : ТОВ «УВПК»» ЕксОб», 2009. 344с.
70. Психологический словарь. Москва : Педагогика, 1983. 448 с.
71. Психология восприятия. Москва : Наука, 1989. 197 с.
72. Рева В.П. Культура музыкального восприятия школьников: механизмы становления. Могилев : МГУ им. А.А.Кулешова, 2005. 204 с.

73. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей. СПб. : Речь, 2005. 192 с.
74. Саксаганський П.К. Думки про театр. Київ. 1976. 210 с.
75. Сафарян С. Засоби театральної педагогіки у процесі формування педагогічної майстерності. *Іноземні мови в школах України*. 2014. № 4. С. 8-16;
76. Симанович-Ефимова Н. Куклы на тростях. Москва : Искусство, 1940. 52 с.
77. Словник української мови: [в 11 т.]. / АН УРСР, Ін-т мовознавства імені О. О. Потебні ; редкол.: І. К. Білодід [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 2: ред. тому: П. П. Доценко, Л. А. Юрчук. 1971. 550 с.
78. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: в 3 кн. Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2003. Кн. 1: Реалізм і натуралізм / пер. з англ. І. Босак [та ін.]. 256 с.
79. Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы. Киев : НМАУ, 1997. 134 с.
80. Топорков В. Й. Про техніку актора / під загальн. редак. М. М. Горчакова. Київ: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 106 с.
81. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. Ред.. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМ України. Київ. Фенікс, 2012. 944 с.: іл.; вкл.: 16 с.
82. Федотов А. Секреты театра кукол. Москва : Искусство ,1963 .152с.
83. Ференц Н. Основи літературознавства: підручник. Київ : Знання, 2011. 502 с.
84. Юцевич Ю.Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2003. 352 с.

Навчальне видання
(українською мовою)

СЛОВНИК-ДОВІДНИК ПРОФЕСІЙНОГО ТЕЗАУРУСА МАЙБУТНЬОГО АКТОРА

для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра та магістра
спеціальності «Сценічне мистецтво»
освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво»

Укладачі:

Білозуб Людмила Миколаївна
Гердова Тетяна Стефанівна
Гончаренко Юліана Володимирівна
Гринь Лілія Олександрівна
Заверико Наталія Вітавліївна
Локарева Галина Василівна
Петрик Тетяна Дмитрівна
Соколовська Наталія Петрівна
Стадніченко Надія Василівна

Наукова редакція: д-р. пед. наук, професор Г. В. Локарева, канд. пед. наук,
доцент Ю. В. Гончаренко.

Рецензенти: *М. В. Захаревич,*
А. П. Лобанов.
Коректор *О. В. Філь.*

Підписано до друку 06.11.2020. Формат 60×90/16.
Папір офсетний. Друк ризографічний. Гарнітура Times.
Умовн. друк. арк. 12. Тираж 300 прим. Зам. № 262.

Запорізький національний університет
69600, м. Запоріжжя, МСП-41
вул. Жуковського, 66.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 5229 від 11.10.2016.