

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА  
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ ДЕРЖАВНИХ РЕФОРМ  
УКРАЇНИ ЗА ЧАСІВ ГЕТЬМАНЩИНИ (1696-1771 рр.)**

**Виконала:**

здобувач вищої освіти  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»  
Вікторія СОЛОВИХ

**Науковий керівник:**

Завідувач кафедри майстерності актора,  
доктор культурології, професор  
Антоніна КІКОТЬ

**Наукові рецензенти:**

1) доцент, кандидат педагогічних наук  
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ;

2) доцент, кандидат філософських наук  
Дмитро КОНОВАЛОВ

Допущено до захисту  
Зав. кафедри \_\_\_\_\_ / Сергій ГОРДЄЄВ /  
«18» січня 2021 року

Харків 2021

## Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва  
Кафедра режисури  
Ступень «Магістр»  
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Завідувач кафедри режисури

\_\_\_\_\_ / Сергій ГОРДЄЄВ /

0 6 листопада 2019 року

### ЗАВДАННЯ

на виконання кваліфікаційної роботи магістрантки  
**Вікторії СОЛОВИХ**

1. Тема: «Театральна культура в системі державних реформ України за часів Гетьманщини (1696-1771 рр.)»

науковий керівник:  
завідувач кафедри майстерності актора,  
доктор культурології, професор,  
Антоніна КІКОТЬ

затвержені рішенням кафедри режисури від 6 листопада 2019 р.

2. Строк подання роботи – 18 січня 2021 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджується театральна культура в системі державних реформ України за часів Гетьманщини (1696-1771рр.)

4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи та методи дослідження театральної культури України XVII—XVIII ст.

РОЗДІЛ 2. Становлення та розвиток театру: шкільний та професійний театр на початку XVIII ст.

РОЗДІЛ 3. Державні реформи XVII—XVIII ст. у сфері театральної культури

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

## 5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання Прийняв
Вступ	Доцент, заслужений діяч мистецтв України Ігор Борис	18.11.2019	
Розділ 1	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	10.12.2019	
Розділ 2	Доктор мистецтвознавства, професор Антоніна Кікоть	15.02. 2020	
Розділ 3	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	03.09.2020	
Висновки	Доцент, заслужений діяч мистецтв України Ігор Борис	10.10.2020	
Список використаних джерел	Доцент, заслужений діяч мистецтв України Ігор Борис	15.10.2020	
Додатки	Доцент, кандидат педагогічних наук Віктор Тополевський	08.12.2020	

6. Дата видачі завдання – 06 листопада 2019 р.

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	18.12.2019	
2.	Розділ 1	05.02.2020	
3.	Розділ 2	15.04.2020	
4.	Розділ 3	15.09.2020	
5.	Висновки	28.10.2020	
6.	Список використаних джерел	01.11.2020	
7.	Додатки	15.12.2020	
8.	Редагування тексту	19.12.2020	
9.	Збір рецензій	10.01.2021	

Магістрант \_\_\_\_\_

(підпис)

(ім'я та прізвище)

Науковий керівник  
роботи \_\_\_\_\_

(підпис)

(ім'я та прізвище)

**Театральна культура в системі державних реформ України за часів  
Гетьманщини (1696-1771)**

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ І. ТЕОРИТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVII—XVIII ст.</b> .....	11
1.1. Аналіз джерельної бази.....	11
1.2. Методи дослідження.....	20
1.3. Визначення основних понять та їх термінологічний аналіз: святкова культура на початку XVIII ст., шкільний театр, публічний театр, сміхова культура. ....	23
Висновки до першого розділу .....	26
<b>РОЗДІЛ ІІ. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРУ: ШКІЛЬНИЙ ТА ПРОФЕСІЙНИЙ ТЕАТР НА ПОЧАТКУ XVIII ст.</b> .....	27
2.1. Специфіка та розвиток шкільного театру як витоку шкільної драми .....	27
2.2. Становлення та професійний розвиток публічного театру.....	30
2.3. Особливості комедійного жанру: ярмаркові ігрища, пародії, жарти, інтермедії як елементи сміхової культури XVII—XVIII ст.....	37
Висновки до другого розділу.....	48
<b>РОЗДІЛ ІІІ. ДЕРЖАВНІ РЕФОРМИ XVII—XVIII ст. У СФЕРІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ</b> .....	50
3.1. Специфіка масових видовищ у святкової культури.....	50
3.2. Розмаїття жанрів: асамблеї, бали, карнавали, феєрверки, тріумфи .....	53
3.3. Вплив театрального мистецтва І половини XVIII ст. на сучасну театральну культуру України .....	71
Висновки до третього розділу .....	75
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	76
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	78
<b>ДОДАТКИ</b> .....	84

## ВСТУП

### Обґрунтування вибору теми дослідження.

Дане дослідження дозволяє простежити витоки та вплив на розвиток сучасного театрального мистецтва України таких масових форм сценічного мистецтва, як шкільна драма, вертепи, святкування державних свят та масових святкових заходів: військові паради, асамблеї, феєрверки тріумфи, бали й маскаради, які мають творчий потенціал й досі.

Історичне розуміння театральної культури на межі XVII—XVIII ст., зокрема такої її складової, як масові видовища та свята, доводить, що основним напрямком розвитку цієї культури стало привнесення української шляхетської культури до Росії (Московії) та її наступна, стрімка європеїзація. Україна (Лівобережна) в той час, за геополітичних обставин, після визвольних війн увійшла до складу Російської імперії й відома як Гетьманщина. З приводу вищезазначеного відбулося взаємопроникнення культур України та Росії. Український просвітницький рух з її колоритними явищами вплинув на суміжну державу.

Розквіт освіти в Гетьманській Україні, значно вплинув на виникнення шкільної драми та становлення театру як різновиду театрального мистецтва. Оскільки шкільна драма на початку свого існування впроваджувалась з навчальною та виховною метою у закладах освіти. Передовими осередками культури набули академії, колегіуми, братські школи, які належали міським єпархіям.

Особистий внесок у розквіт культури України та інших народів, зокрема російського зроблено такими українцями як Ф.Прокопович, С. Ляскоронський, М. Довгалевський, І. Мазепа, А. Безбородько., С. Яворський та ін.

Вихованці Київської академії стали провідниками просвіти й культурності в російських землях та втілювали реформи у релігійному та культурному житті суспільства. Підчас реформ йшли поруч дві течії: українська й європейська, привнесені з Голландії, Німеччини, Англії, Франції. Українська течія мала перевагу тому, що зберегла право давності та вже була

знайома з європейською культурною традицією. У здійсненні державних реформ цар спирався на вище духовенство, вихованців Київської академії, що займали єпископські кафедри (А. Юшкевич, В. Ліницький, А. Стаховський та ін.)

Під західноєвропейським впливом український театр набував чітких форм, що наслідують традиції народного та релігійного театру.

Аналіз, вищезгаданих заходів дозволяє провести паралелі між діяльністю в сфері театральної культури XVIII століття та сучасним життям XXI, надає змогу простежити розвиток таких масових форм сценічного мистецтва, як феєрверки, асамблеї, тріумфи, маскаради, бали, народні масові святкування, з'ясовується специфіка та елементи публічного театру, а також походження першої театральної афіші.

У XVIII столітті був закладений фундамент організації театральної справи, яким багато у чому користуються й наші сучасники. Глобальні зміни у сфері театральної культури почались з кінця XVII. Тому буде дуже важливо і доцільно розглянути усі культурні важелі 1696—1771 р. р., які допомогли театральному мистецтву зрушити з місця. Тема роботи є актуальною, адже зв'язок з минулим – це гарант майбутнього.

**Зв'язок теми дослідження з науковими планами, темами.** Магістерське дослідження виконане на кафедрі режисури Харківської державної академії культури згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедр ХДАК на 2016—2020 р. р., затвердженим вченою радою ХДАК (протокол № 3 від 28.10.2016 р.), і є складовою теми кафедри «Проблема методичного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури» (протокол № 12 від 10.02.2016 р.).

**Мета та завдання дослідження** – дослідити становлення та розвиток театрального мистецтва України часів Гетьманщини 1696—1771 рр. під впливом загальнодержавних реформ.

Дослідження поставленої теми зумовлено наступними завданнями:

- 1) Проаналізувати основні напрямки дослідження театральної культури під час державних реформ 1696—1771р. р.;
- 2) Визначити основні поняття:[театральна культура],[публічний театр];
- 3) Висвітлити масові форми сценічного мистецтва – шкільні театри, вертепи, асамблеї, маскаради, феєрверки, тріумфи;
- 4) Розкрити специфіку та елементи шкільного театру;
- 5) Розкрити специфіку та елементи публічного театру;
- 6) Охарактеризувати публічні державні свята часів реформаторства.
- 7) Обґрунтувати зв'язок театрального мистецтва першої половини XVIII століття із сучасною Україною;

*Об'єкт дослідження* — театральна культура України XVII—XVIII ст. та її вплив на реформи культурного життя суспільства того часу.

*Предмет дослідження* — процес становлення професійного театру сценічних та масових форм театрального мистецтва.

**Методи дослідження:** У дослідженні використовуються:

#### 1. Міждисциплінарний підхід

Відповідно до мети й завдань магістерської роботи з проблематикою театральної культури в досліджуваній період доречним є використання міждисциплінарного підходу. Основною ідеєю є розуміння театральної культури певної епохи, як суперечливого соціокультурного явища, що віддзеркалюється у філософії, історії, літературі, мистецтві в його традиційних і новаторських формах.

#### 2. Мистецтвознавчий підхід

Має важливе значення для окреслення особливостей театрального мистецтва у його сценічних і масових формах в досліджувану добу. В руслі мистецтвознавчого підходу були використані наступні методи:

- Метод семіотичного аналізу для виявлення художньо-образної складової театральних вистав та масових видовищ;

- Метод аналізу вистави для розкриття специфіки та особливостей вистави на початку XVIII століття;
- Метод аналізу творчості автора – метод пізнання, який уможливорює поділити творчість автора на елементи і підсистеми з метою їх всебічного вивчення;
- Компаративний (крос-культурний) метод, що полягає у постійному висвітленні розбіжностей та схожості культур, явищ театральної культури, історичних періодів розвитку культури, в тому числі театральної.

### 3. Історико-культурологічний підхід

Надав можливість дослідити окремі тенденції у театральної культурі часів державних реформ 1696-1771 р. р. із визначенням конкретних ознак її трансформації, аналізувати суспільно-функціонуюче явище сучасної культури та проаналізувати його комплексно. В руслі цього підходу використовуються наступні методи:

- Метод історичної реконструкції для відтворення історичного розвитку театрального мистецтва відповідно до розробленої наукової концепції дослідження;
- Хронологічний метод для спостереження всіляких змін у формах, структурі, функцій театральної культури в досліджуваній часовий відрізок;
- Крос-культурний метод для проведення статистичного аналізу існування сильної кореляції або її відсутності між досліджуваними параметрами;
- Аксиологічний метод для надання об'єктивної оцінки явищ, які відбувалися у театральної культурі того часу;
- Герменевтичний метод для інтерпретації текстів як культурних явищ;
- Історико-художній для дослідження особливостей театральної естетики;



Мною використані загальнонаукові методи: систематизації, порівняння, узагальнення, контенту аналізу.

### **Наукова новизна отриманих результатів.**

Наукову новизну магістерської роботи, насамперед, визначає комплексне дослідження зародків, становлення та розвитку першого публічного театру, а також новацій у масових видовищах. Магістерська робота у вітчизняній історіографії є комплексним мистецтвознавчим дослідженням театральної культури під час реформ кінця XVII ст. — початку XVIII ст. Дослідження доповнило характеристику свят, як фактора соціально-культурної адаптації до нових форм. Удосконалено визначення публічного театру, виявлено місце та роль публічного театру в структурі інших видів театральних дійств XVIII ст. та форм сучасного вітчизняного театрального мистецтва та проведення державних свят. В цьому полягає вибір та розробка даної теми.

**Практичне значення отриманих результатів.** Практична значимість дослідження полягає в тому, що його фактичні матеріали, узагальнення та підсумки можуть бути залучені для подальшого теоретичного і конкретно – мистецтвознавчого аналізу розвитку сучасної театральної культури України.

**Апробація результатів дослідження.** Текст магістерського дослідження та його результати були надані та обговорені під час участі у теоретичних семінарах кафедри режисури Харківської державної академії культури.

Матеріали, що увійшли у текст роботи були викладені у статті, що була прийнята до участі у Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» 23-24 квітня 2020 року, яка була проведена у місті Харків в Харківській державній академії культури. Друга апробація здійснена на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальна комунікації: інноваційні стратегії розвитку»<sup>26-27</sup>

листопада 2020 року, яка була проведена у місті Харків в Харківській державній академії культури.

**Публікації.** Основні ідеї, що увійшли до магістерського дослідження відображено в двох попередніх публікаціях:

1) Солових В. О. Мистецтвознавчий аналіз театральної культури в період Петровських реформ /В. О. Солових// Мистецтвознавчий аналіз театральної культури в період Петровських реформ: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції (23-24 квітня 2020 р.)/ Мистецтво освіти та науки України, Мистецтво культури.

2) Солових В. О. «Культурні реформи у сфері масових видовищ та свят на початку XVIII ст.: асамблеї, тріумфи, «козацькі, розваги», «вертепи», феєрверки, «петровські потіхи» (26-27 листопада 2020 р., м. Харків)/ Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальна комунікації: інноваційні стратегії розвитку».

**Структура та обсяг магістерської роботи** відповідає вимогам методики написання кваліфікаційної роботи на здобуття освітнього ступеню «Магістр», спеціальності 026 Сценічне мистецтво, й складається з 3 розділів на 85 сторінках, додатків, списку використаних джерел у кількості 77 позицій.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел (77 позицій) та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи становить 86 сторінок; обсяг основного тексту 77 сторінки.

# РОЗДІЛ I. ТЕОРИТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVII–XVIII ст.

## 1.1. Аналіз джерельної бази

Для проведення наукового дослідження мистецтвознавчого аналізу реформування театральної культури, що почалася з кінця XVII важливо визначення його джерельної бази.

Джерела вивчення культури висвітлюють історію розвитку культури у всіх сферах людського життя та діяльності: духовні та матеріальні здобутки, що надаються сучасниками у наукових та літературних творах. «Національні риси української культурної традиції, як і культур інших народів, за своїм змістом співпадають із загальнолюдськими. Тому, коли мова йде про фундаментальні цінності, мається на увазі освоєння національного культурного багатства й одночасно – всього, створеного людством» [28].

На основі поєднання різних підходів, систематизації та класифікації театально-педагогічних джерел мною виокремлені наступні групи:

1. довідкова література вітчизняних та іноземних авторів;
2. монографії,
3. автореферати дисертацій;
4. навчально-методичні джерела;
5. статті у наукових збірниках;
6. історичні джерела (архівні матеріали, документальні свідчення);
7. Інтернет-ресурси;

Мобілізовані нами джерела дуже різні за видами, часом створення і походженням. Незважаючи на недолік архівних матеріалів, евристично сформована джерельна база, в цілому досить репрезентативна. Верифікація всіх історичних фактів шляхом скрупульозного зіставлення різних матеріалів, а також ретельне вивчення джерельної бази, дозволили створити інформаційний простір для розкриття теми дослідження.

Особливу важливість для розкриття теми представляють джерела особистого походження: листи та мемуаристика. Остання включає в себе щоденники й спогади, та поділяються за походженням на вітчизняну та іноземну.

Традиції театрального мистецтва України закладені були ще з дохристиянських часів Київської Русі, про що свідчать літописи, твори вітчизняних дослідників: акад. М. Возняк, проф. І.Огієнко, арх. І. Ісиченко, С. Плохій, Н. Яковенко, О. Толочко, Т. Гундарова, С. Стефанюк та ін.

Фольклорна література, яка зафіксувала усну народну творчість, допомагає висвітлити тему магістерської роботи. В творах усної народної творчості в яскравій образній формі зафіксовані унікальні відомості про історичні події, які найбільш хвилювали міського жителя. Такі твори допомагають поринути в атмосферу простого міського жителя досліджуваного періоду. І що дуже важливо, вони дають уявлення про сприйняття свята не з точки зору панівного класу, а з позиції більшого міського населення. Основна частина таких творів виникла як безпосередня реакція городян на події, які відбувалися під час проведення загальноміських святкових урочистостей.

Скористувавшись методом систематизації та класифікації я поділила аналіз джерельної бази на блоки, які розділила на окремі теми (блоки):

Перший блок присвячений витокам театральної культури на теренах Київської Русі та Російської імперії, які безпосередньо сформували театральну культуру обох держав.

Другий блок — становленню та розвитку шкільної драми та шкільного театру.

Третій блок – аналіз становлення першого публічного театру.

Четвертий блок – прикладам сміхової та святкової культури.

Освітні процеси були важливою складовою того культурного та інтелектуального піднесення, яке знайшло свій вияв в Україні наприкінці XVII — у середині XVIII ст. і яке стало уособленням творчого засвоєння загальноєвропейських тенденцій, що переносилися на український ґрунт під

впливом національної традиції, тобто у вигляді оригінальних форм культури. Ще однією важливою особливістю тогочасної культури був її синтетичний характер, завдяки якому вона виявила здатність будувати свою культуру, опираючись на здобутки усіх попередніх епох: і Античності, і Середньовіччя, і Ренесансу. [10, стор. 64].

У праці С. Стефанюк В. Мигаль висвітлюють витоки театрального мистецтва наголошуючи, що «Театральна культура Київської Русі відіграла духовно-моральне, культурно-патріотичне, громадянське значення». Вона «мала характер й дохристиянських, і сімейно-весільних, і княжих, і ратних, і церковно-приходських дійств. Дохристиянська культура Київської Русі була наповнена ігрищами, обрядами, видовищами, скоморошими напівцерковними іграми. Найпоширенішими були такі обрядові дійства: веснянки («Гукання Сонечка», «Заклички Весни», «Гукання птахів», «Водіння Братів-Місяців»), обжинки («День серпика», «День Куманця»), купальські («День Барвінка», «День Джерела); були весільні театри («Запрошення до єднання роду», «Розплетіння коси»; військові («День молодого героя», «День бувалого воїна», «День єдиної дружини», «День першої перемоги»; княжі (історичних подій, драматично-сатиричні, скомороше, величальні, циркачі-весельчаки, музики-комедіанти, перевтілюючи забави)»[57, стор. 19].

Запровадження християнства долучило жителів Русі до культурно-етнічних цінностей європейського континенту, збагатило скарбницю духовного життя народу, вивело його культуру на світові простори [57, стор.20].

Повсякденне життя суспільства за давніх часів було безпосередньо пов'язано з релігією. З християнством та формуванням християнської культури на теренах Київської Русі запанували «морально-етичні дійства, приурочені біблійним текстам, життям святих, ...Вертепні печери, Йорданське дійство, Апостольські зустрічі тощо. Майже всі дійшли до наших днів». Особливо відрізнялися Княжі театральні дійства, введені за часів Володимира Хрестителя, Володимира Мономаха, Ярослава Мудрого; «дохристиянські презентації стали переходити на вуличні та ярмаркові дійства. Релігійне життя

людства диктували йому норми, звичаї та культуру. Театралізовані дійства відображали повсякденне життя, дозволяли поглянути на нього, так би мовити ззовні.

Автори зазначають, що «пам'ятками розвитку театральної культури на русько-українських землях є фрески, графіті, а також згадки в літописах, церковних записах. Театри Київської Русі, як і трипільські, скіфські, сарматські обрядові дійства, несли заряд культурної цінності. Усі театральні дійства були наповнені руховими повторами, креативною акцією, символічним характером» [57, стор.19].

Теорії шкільної драми та становленню й розвитку шкільного театру приділяли особливої уваги у своїх працях українські історики, філологи та культурологи, такі як акад. Д. Багалій, М. Грушевський, акад. М. Возняк, арх. І. Ісіченко та інш.

Значення й вплив українців на культуру Росії за часів Гетьманщини описується у праці С.Тубецкого «К украинской проблеме»: «на російський ґрунт переносилися не лише організаційні форми та зміст освіти, але й педагогічні кадри, починаючи з першого ректора московської академії, київського випускника Сімеона Полоцького.» Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. відбулася "українізація великоросійської духовної культури", яка стала "західно-європейсько-українською за своїм походженням" [28].

Водночас в Україні цей час став важливим періодом структурних змін в системі культури, зумовлених подальшою інкорпорацією Гетьманщини до складу російської імперії. З одного боку, на початку та в середині XVIII ст. українські інтелектуали, передовсім вихованці Києво-Могилянської Академії, відігравали значну роль в інтелектуальній та культурній модернізації Росії, розпочатої Петром I, посівши визначні посади у духовній та світській державній ієрархії. Проте, використавши цей людський та навчальний потенціал, імперська влада не була зацікавлена у його поновленні, як і у підтримці Академії, як освітньої інституції, натомість ініціювавши формування нових закладів вищої освіти за зразком класичних університетів, як це у той час

відбуватись у Західній Європі. Таким чином Україна-Гетьманщина поступово опинилася в ситуації, коли її освітні інституції було поставлено під адміністративний контроль імперської влади, а простір наукових свобод обмежено.

Дослідження публічного театру за часів реформаторства на теренах України у складі Росії висвітлено у працях російських та українських вчених.

Дослідники С. Стефанюк та В. Мигаль у своїй праці «Деякі аспекти культурного поступу нації: пізнавально-корекційна ідентифікація» надають такі свідчення про витoki та напрями розвитку українського театру у XVIII ст.: «Театр другої половини XVIII ст. започаткувався любителями українського мистецтва, приватними труппами, багатими поміщиками (Троцинський, Ширай), мандрівними труппами (Рикановський, Молотковський, Жураковський); Ознаками театральної культури є імпрoвізація, пафос, єдність імпрoвізації та пафосу, абстракція дійових осіб, використання міфологічної та біблійної основи» [57, стор.393]. Автори акцентують увагу на розмаїтті жанрів театрального мистецтва України того часу: «шкільний театр, драми-містерії, історичні драми, народні драми, інтермедії, трагікомедії, мораліте. Вертеп, Запорізький Вертеп, придворний театр, старшинський театр, муз комедія, опера, бурсацькі вистави, оркестрово-хорові вистави» [57, стор.393]. Автори констатують, що результат цього розмаїття проявів театральної культури — побудова у Харкові у 1789 році публічного театру під дирекцією Квітки-Основ'янеко.

«У XVIII столітті зафіксовано кріпосний театр, що створювався при маєтках шляхти. Гетьмани, старшина утримувала при собі оркестри, співочі труппи. При дворі К. Розумовського діяла велика капела співаків (близько 40-ка осіб, яку очолював А.Рачинський). У театрах гетьманів ставились італійські опери, збирались нотні бібліотеки» [57, стор.393]. У Гетьмана К.Розумовського було найбільше нотне зібрання у Європі.

П. А. Марков у своєму дослідженні «Імператорські театри», розглядає простір театральної будівлі, сцени, залу, його обладнання. Історичні

дослідження П. А. Маркова є класичним джерелом у вивченні дореволюційного театру. У праці «Костюм театральний» досліджує театральний костюм акторів публічного театру та деталі, які йдуть до нього – взуття, головні убори, прикраси [36].

С. М. Соловйов у своєму фундаментальному дослідженні «Історія Росії з найдавніших часів»... Різкі зміни, які були внесені в життя Російської імперії реформами відрізнялися тим, що не чіпаючи старе, добавляють до нього нове. Виходячи із знаменитої ідеї С. М. Соловйова, що народ давно зібрався у похід і чекав лише вождя, можна казати, що це «очікування» і є підготовкою до реформ, які повинні були змінити світогляд руських людей із різних соціальних верств.

Бали та маскаради, асамблеї посідали значне місце у міській аристократичній культурі тогочасної імперії, починаючи з петровської епохи. Деякі з них були більш театралізовані, деякі – просто танцювальними вечорами. Особливим видом балу є маскарад – свято, учасники якого надівають маски та спеціальні костюми, іноді створюючи при цьому певний сценічний образ. «Відповідно до характеру костюма було потрібно придумувати тури та па. Маскаради часто ставали місцем прем'єри нових модних танців»[39]. Бали могли організовуватись царськими особами і мати офіційний статус, а могли бути загальнодоступними, публічними або приватними, іноді організовуватись благодійно. Деякі бали радше нагадували вуличну процесію, деякі – кінні виступи. Різноманіття типів суспільної практики в сфері бальної діяльності стало причиною появи різних за формою (поліморфних) балів. Мета цього мистецтвознавчого дослідження — різнобічно схарактеризувати явище святкових балів як мистецьку складову суспільної культурно-дозвільної діяльності.

З XIII–XIV ст. у країнах Західної Європи поширились масові народні гуляння на вулицях і площах – карнавали, явище, що було запозичене під час реставрації міської культури наприкінці XVII ст. на теренах України. Маскарад, спираючись на карнавальні традиції, беручи витоки на святковій міській площі



і використовуючи різні форми народно-святкового буття, стає переродженим карнавалом в умовах офіційної культури і сферах палацового життя.

Західноєвропейська парадигма карнавалу, зокрема венеціанського з його загальнодоступністю, у вітчизняній практиці маскарадів набуває характеристик привілейованості, закритості, суворої регламентованості. Все підпорядковувалося запропонованому і узгодженому штатному розкладові й кожен навіть одягав чи «змінював плаття» за вказівкою «згори», щоб хто-небудь не зміг раптом «вільно обходитися» з більш поважною особою. Втім, поступово маскарад відбирав владу у влади, і вже під час «третьої переміни» учасникам була надана певна свобода вибору[40].

У другій половині XVIII ст. бали-маскаради стають привілеєм не лише царської родини й знаті, а й заможними родинами Гетьманщини. Вони проводяться в театрах, дворянських і німецьких клубах, а також в приміщеннях столичних купецьких зібрань, згодом, «за прикладом наявних зібрань в обох столицях» й в Київському купецькому зібранні.

Але аж до реформ Петра I початку XVIII ст. для шанованих людей бали вважалися заняттям непристойним. Однак Петро I активно пропагує цей новий проєвропейський вид гедоністичної дозвільної діяльності. Слова «бал» і «асамблея» використовувалися як синоніми.

Культурні реформи у сфері масових видовищ та свят прищепили смак до світського життя дворянству, культурно збагатили його, зміцнили відносини із західними країнами. «На влаштовані розважальні заходи запрошувались іноземні гості та послы, в тому числі й українські вельможі, отамани, козацька старшина, демонструючи спільність культурних інтересів й запитів. Оскільки досліджувані свята носили масовий характер, в них також брали участь різні групи населення, й вони ж були дійовими особам і глядачами святкових урочистостей» [51, стор. 28].

Аналізуючи тематику державних царських свят ми звернулися до монографії історика, письменника та журналіста Д. Д. Зелова «Офіційні світські свята як явища російської культури кінця XVII— першої половини XVIII ст.».

Його праця містить комплексне дослідження офіційних світських свят за часів правління Петра I. Автором вперше зібрано, проаналізовано і доступно викладено унікальний матеріал о найбільш масових заходах кінця XVII—початку XVIII ст. феєрверках і тріумфах. Звернення до вивчення святкової культури кінця XVII— першої половини XVIII ст. на основі дослідження офіційних світських свят, дозволяє проаналізувати форми і методи впровадження в суспільну свідомість цінностей і тих перетворень, які відбувалися в державі у досліджуваний період. Автор визначає, що свято отримує особливе, державне призначення. Нова культура тріумфів і феєрверків формується як апофеоз ідеї держави, апологія державності та її носіїв.

Аналіз і теорію святкування державних свят знаходимо у праці «Громадське і культурне життя Петербургу першої чверті XVIII ст.» О. Г. Агеєвої. На прикладі Петербургу автором були розроблені питання свят першої чверті XVIII ст. як соціально-культурного інституту. Відображено поєднання старого та нового в таких видах свят як іменини, дні народження членів царської сім'ї, релігійні свята, асамблеї. Приділено увагу і формуванню святкового ритуалу військових торжеств. Автором ґрунтовно розроблена тема ролі московського купецтва в світських святах реформаторської доби. У працях О. Агеєвої досліджуються в основному петербурзькі, частково московські тріумфи, розглянуті їх характерні риси, витoki формування та соціальна обумовленість. Автором розглядаються феєрверки в основному в зв'язку з гравюрою або служать ілюстрацією до тріумфів, що відображає лише один аспект у вивченні цього явища.

Тематика музичного супроводу царської тріумфальної ходи відображено у монографії Т. Н. Ліванової, яка відмічає зв'язок музики нового часу з торжествами царя та аристократії, шляхетської еліти Гетьманщини. Вона особливо підкреслює вихід музики на вулиці, надання музиці, саме за Петра I суспільного та державного значення.

А. М. Панченко у своїй праці «Руська культура в період петровських реформ» детально розглядає один із святкових заходів петровського часу –

московський тріумф з нагоди закінчення Північної війни. У складі процесії йшла «машина» з лавками у вигляді амфітеатру, яка пародіювала конструкцію сцени, на якій в середні віки ставилися мораліте і містерії. Ця маскарадна пародія компрометувала опозиції верх — низ, божественне — людське, небо — земля, за допомогою чого стверджувала себе на землі звичайна людина. Таким чином, досліджувані види державних святкувань представляли собою авторську комбінацію західних і руських святкових традицій.

Дані матеріали є одними із найважливіших джерел для реконструкції свят, дозвілля і побуту городян на початку XVIII ст. Вони надають нам розуміння самої атмосфери урочистих церемоній і святкувань, що панувала у досліджуваній період. У мемуарах європейських мандрівників детально відтворюються елементи свят і обрядів, церковних і світських церемоніалів. Очевидці користувалися не тільки особистими враженнями, а й різною документальною базою, а також опитуванням міських жителів.

Велика кількість ще неопрацьованого матеріалу зберігається в театральних програмах, афішах та у періодичних виданнях XVII-XVIII ст.

Саме ця джерельна база моєї роботи, дозволяє вивчати сукупність всіх виділених питань.

## 1.2. Методи дослідження

Відповідно до мети й завдань магістерської роботи до проблематики театральної культури України під впливом реформ 1696—1771 р. р. доречним є використання міждисциплінарного підходу, оскільки тема охоплює галузі знань різних гуманітарних дисциплін. Мистецтвознавчий підхід має важливе значення для окреслення особливостей театрального мистецтва у його сценічних і масових формах XVII — XVIII ст. Основною ідеєю використання цього методу є розуміння театральної культури певної епохи, як суперечливого соціокультурного явища, що віддзеркалюється у філософії, історії, літературі, мистецтві в його традиційних і новаторських формах.

Мистецтвознавчий підхід має важливе значення для окреслення особливостей театрального мистецтва у його сценічних і масових формах в досліджувану добу. В руслі мистецтвознавчого підходу були використані: метод семіотичного аналізу для виявлення художньо-образної складової театральних вистав та масових видовищ; метод аналізу вистави для розкриття специфіки та особливостей вистави на початку XVIII століття;

Історико-культурологічний підхід надає можливість розглянути та проаналізувати фактори розвитку театральної культури в процесі її трансформації. В руслі цього підходу використовуються: метод історичної реконструкції для відтворення історичного розвитку театрального мистецтва відповідно до розробленої наукової концепції дослідження; хронологічний метод для спостереження всіляких змін у формах, структурі, функцій театральної культури в досліджуваній часовий відрізок; крос-культурний метод для проведення статистичного аналізу існування сильної кореляції або її відсутності між досліджуваними параметрами; аксіологічний метод для надання об'єктивної оцінки явищ, які відбувалися у театральній культурі того часу; герменевтичний метод для інтерпретації текстів як культурних явищ; історико-художній для дослідження особливостей театральної естетики;

Використання історико-культурологічного підходу надає можливість дослідити окремі тенденції у театральній культурі часів державних реформ

1696-1771 р. р. із визначенням конкретних ознак її трансформації, аналізувати суспільно-функціонуюче явище сучасної культури та проаналізувати його комплексно. Необхідність інтеграції декількох підходів у рамках одного дослідження обґрунтовується специфікою матеріалу, особливостями епохи та самого поняття «театральна культура», «шкільна драма», «публічний театр», «вертепна драма», «карнавали», «асамблеї», «тріумфи», які охоплюють багато сфер мистецького життя.

В руслі мистецтвознавчого підходу були використані наступні методи:

1. Метод семіотичного аналізу – метод дослідження культури, яка розглядається з позиції семіотики – науки про знаки, знакові системи, знакову поведінку та знакову комунікацію. Він дозволяє розглядати культуру як систему смислів, знакову систему, що використовується суспільством. Метод ґрунтується на розумінні культури як тексту, знака, системи знаків, символічної системи. В дослідженні сприяє виявленню художньо-образної складової театральних вистав та масових видовищ. Допомогає вирішити такі завдання – висвітлення масових форм сценічного мистецтва (феєрверки, асамблеї, тріумфи) та характеристика національних та державних (царських) свят);

2. Метод аналізу вистави – метод пізнання, який уможливорює поділити виставу на елементи і підсистеми з метою їх усестороннього вивчення. Допомогає розкрити специфіку та особливості вистави на початку XVIII століття, а також особливості елементів публічного театру;

Метод аналізу творчості автора – метод пізнання, який уможливорює поділити творчість автора на елементи і підсистеми з метою їх всебічного вивчення. У дослідженні розглядається творчість невідомих авторів, народні драматичні твори, Феофана Прокоповича, Кирила Транквіліона-Ставровецького, Варлама Лашевського, свідоцтво Івана Вишенського, Григорія Сковороди, Іоганна Кунста, Анни Кунст, Отто Фюрста, Бендлера. Метод вирішує завдання об освоєнні репертуару перших шкільних театрів та першого публічного театру, а також сприяє вивченню публічного театру під час реформ.

3. Компаративний (крос-культурний) метод, що полягає у постійному висвітленні розбіжностей та схожості культур, явищ театральної культури, історичних періодів розвитку культури, в тому числі театральної.

### **1.3. Визначення основних понять та їх термінологічний аналіз: святкова культура на початку XVIII ст., шкільний театр, публічний театр, сміхова культура**

Перед викладом основного матеріалу важливо надати визначення терміну «Театральна культура». З цією метою ми намагалися виходити з визначення категорії культури, як такої. Оскільки культурні процеси відрізняються складністю та багатоплановістю й у сучасній науці нараховується декілька сотень визначень культури. Для того, щоб дійти висновку та визначити поняття «Театральна культура» у цьому дослідженні наводяться саме приклади тих визначень, з яких можливо вивести поняття категорії театральна культура, які більш відповідають напряму цієї роботи.

За визначенням А. Кребера та К. Клакхон поняття культура об'єднує в собі [науку](#) (включно з [технологією](#)) і [освіту](#), [мистецтво](#) ([літературу](#) та інші галузі), [мораль](#), [уклад життя](#) та [світогляд](#).

Едвард Тейлор надає поняття культура, або цивілізації, як складне ціле, що містить у собі знання, вірування, мистецтво, моральність, право, звичаї, вміння та навички, набуті людьми як членами суспільства.

За [Стефаном Чарновським](#), культура є колективним благом і колективним доробком, продуктом творчих і перетворювальних зусиль незліченних поколінь. Культурою є сукупність елементів суспільного доробку, спільних для ряду груп і завдяки своїй об'єктивності, здатних поширюватися у просторі.

А. Креберта Т. Парсонс характеризують культуру, як «передані та створені сутності й моделі цінностей, ідей і інших символічно значимих систем, які є чинниками, що формують людську поведінку, а також продукти такої поведінки»[35].

У Енциклопедичному словнику з культури: «культура — це сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, але й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірування.

Театральне мистецтво за загальним визначенням є вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачам [66].

Проаналізував наведені визначення поняття культури та театрального мистецтва, ми спробували застосувати принципи існуючих підходів до загального терміну й сформулювати своє визначення театральної культури, яке на нашу думку враховує знакові для цього дослідження фактори. Таким чином, можливо запропонувати визначати театральну культуру як процес розвитку сукупності сценічних, образотворчих, майстерських надбань, створених людством у мистецтві театру та які, відтворюють кожний етап та епохи розвитку суспільства.

У своїй роботі я розглядаю такі важливі категорії театрального мистецтва, що характерні для мистецької театральної культури Лівобережної України й тогочасної Росії (спільної на той час території), як шкільна драма та шкільний театр, вертепна драма та вертепні постанови, публічний театр, масова сміхова культура й святкова культура аристократії.

Шкільна драма — це вид драматичного мистецтва, започаткований у Києво-Могилянській академії, створена викладачами з навчальною та виховною метою, існуюча як різновид народного театрального мистецтва. Розповсюджена у школах та інших навчальних закладах на теренах України.

Публічний театр — це установа, створена в спеціальних будівлях задля показу театральних вистав за участю професійних акторів. Установа існувала за рахунок меценатів та продажу квитків й була доступна для населення.

Серед усіх понять сміхової культури, на мій погляд, найбільш точним є поняття М. М. Бахтіна. Дослідник виділив три найголовніші форми сміхової культури: обрядова-видовищну, словесні сміхові твори різного роду і різні форми та жанри фамільярно-майданної мови. Саме ці форми відображають єдиний сміховий аспект світу, вони тісно пов'язані один з одним і переплітаються у своїй різноманітності. Таким чином, можна зробити висновок, що сміхова культура – це частина загальної культури, вона не ізольована від



соціального, історичного контексту. Це феномен, схильний до розвитку та трансформацій. Сміхова культура чутливо реагує на зміни оточуючого світу, допомагаючи людям руйнувати старе і створювати нове, супроводжуючи ці процеси емоційною, позитивною реакцією.

Також у статі О. Н. Мухіна «Цар карнавалу: о проблемі розуміння блазнівських весіль і похорон в петровській придворній культурі» знаходимо розуміння поняття «сміхова культура». Сміхова культура на початку XVIII ст. – це насамперед творчо перероблена форма святочних веселощів, в яких легко помітити традиційні народні сміхові риси.

Частково прикладом сміхової та святкової культури є вертепні вистави, які склалися, як стверджує акад. М.С. Возняк, у той час з двох частин духовної та світської.

За арх. І. Ісіченко, масова театральна культура формувалася внаслідок сполучення двох чинників: релігійного досвіду, що спирався на особисту участь у церковних богослужіннях, і фольклорної традиції, яка залучала українців до усталених поза церковних ритуалів [5, стор.534].

Святкування Різдва та й інших церковних свят склалось ще до IV ст., обставини цих та інших подій стають об'єктом драматургічних інтерпретацій, насамперед монументальних містерій, у яких долучаються до участі десятки і сотні жителів середньовічних міст. З відкриттям братських шкіл та Києво-Могилянської академії містерії, що склалися зазвичай її викладачами ставляться на сцені українського шкільного театру. Шкільні вистави, що відбувалися на Різдвяні свята, поступово «входять в українську міську культуру як важливий елемент святкового побуту».

## **Висновки до першого розділу**

Аналіз джерельної бази дозволив систематизувати та детермінувати багато різноманітних фактів й відомостей, що розкривають суть реформ та процесу становлення театральної культури XVII—XVIII ст.

Вибір методів дослідження обумовлено намаганням розглянути, проаналізувати витоки традицій театральної культури України часів Гетьманщини та мистецтвознавчий побут суспільства, в тому числі й тодішньої еліти суспільства: сановників російської імперії різного рівня та заможної козацької старшини Гетьманщини. Ознакою часу стало, що церковні діячі здебільшого ставали чиновниками при царському дворі. Козацька старшина Гетьманщини поступово перетворювалась у малоросійське дворянство.

## РОЗДІЛ II. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРУ: ШКІЛЬНИЙ ТА ПРОФЕСІЙНИЙ ТЕАТР НА ПОЧАТКУ XVIII ст.

### 2.1. Специфіка та розвиток шкільного театру як витoku шкільної драми

Звернемо увагу на те, що задатки драми походять з народних та церковних обрядів. Із Західної Європи прийшли спочатку на Україну готові елементи театральної культури. Про це згадує у своїй фундаментальній праці «Історія української літератури XV–XVIII ст.» академік М.С. Возняк: «Чи пісня при коловому танку, танок, чи обряд ушанування тієї або іншої пори року, чи нарешті, весільний обряд — усе те приймало драматичну форму, бо скрізь тут поставав поділ ролей, більше або менше жвавий діалог між поодинокими особами... До деяких пісенних обрядів примішувалося ще в додатку перебирання поодиноких осіб у шкури звірів, важливе з того погляду, що заступало театральні костюми й закінчувало їх драматичний характер». Скоморохи були що не як найдавніші українські актори, як «своєрідна станова організація мандрівних весельчаків», що нагадувала німецьких шпільманів. Вони додавали розвитку драматичних елементів народним обрядам. Оскільки вважається, що слово «скоморох грецького походження й означає митця в жартах». Таким чином, скоморохи були не тільки творцями театральної культури взагалі, а й початківцями сміхової культури, яка згодом розповсюдилася не тільки Україною, а й в Росії.

Перед тим, як перейти до аналізу розвитку театрального мистецтва України та Росії часів реформ, здається нагадати, що реформи у сфері церковного та культурного життя у Європі почалися на сторіччя раніше, ніж у Російській імперії, до складу якої у ці часи входила Лівобережна Україна.

Відомо, що «довгу історію західної середньовічної драми характеризує боротьба двох елементів — церковно-літургійного й побутово-народного. Західноєвропейська середньовічна драма склалася в поступовому зростанні побутового народного елемента коштом церковно-літургійного аж до повного його відокремлення» [13]. Наслідком змін первісного характеру драми, що вона

«порвала зв'язок із богослужінням, її акція перенеслася на площу, вулицю, ярмарок, а завідування нею перейшло поволі з рук духовенства в руки світських людей»[13, стор. 301]. Можливо припустити, що так народилися світські свята, а згодом й державні свята.

Однак незважаючи на те, що в українській традиції та в українських народних обрядах, віруваннях існували своєрідні зародки української театральної культури, «їх не підхопила стара українська драма й православна українська церква», «як це було з середньовічною драмою в Західній Європі», й, таким чином, залишилося в Україні місце тільки для важливого чинника, що починав старий театр, «а саме для шкільної драми, яка дала початок українській драматичній культурі.

Обставини, у яких знаходилася Україна до приєднання її окремої частини до Росії, саме польські традиції, звичаї та правила західноєвропейських наукових уставів «не могли не вплинути на тодішню українську освіту» та культуру. «Складання духовних драм...було в звичаю польських шкіл, зокрема єзуїтських, і уважалася важливим засобом при вивченні правил піітики. – стверджує М. Возняк. І далі: «Шкільний виклад теорії поезії супроводжували всюди практичні приклади для ілюстрації теоретичних правил». Але ж «драма, що живе не тільки на сцені, цей звичай і став одним з мотивів та приводів до народження шкільного театру та шкільних вистав», які перейшли у педагогічних цілях і в Україну. Освіта «в українських православних та уніатських школах, зокрема київській колегії» вимагала заведення шкільних вистав[13, стор. 295]. Вистави мали головним чином, епічний, ліричний або матеріально-дидактичний характер. Вплив драматичної теорії на драми висловився за поділ драми на акти, сцени, хоч і цей поділ у шкільних виставах ставав значною мірою випадковим.

Шкільні вистави можливо поділити на жанри, що подібні до західноєвропейських: декламації, діалоги, містерії, міраклі, мораліте, інтермедії й тощо. Які були представлені тогочасним просвітниками, такими як Семен Дівович – перекладач генеральної канцелярії у Глухові, тодішньої столиці

Лівобережної України (1762 р. «Разговор Великоросії з Малоросією»), свт. Димитрій Туптало (1702 р. «Комедія на день Рождества Христова»), Митрофан Довгалевській (1736 р. «Сад поетичний», «Коміческоє дійствіє»), Феофана Прокопович («Володимир» 1705 р.).

Мова і художньо-образна система шкільної драми спочатку мали специфічний характер й вони використовувались у закладів освіти як засіб навчання й виховання. Згодом шкільна драма і шкільний театр набули риси розважальних видовищ і перетворилися у професійний театр.

Саме вихованці Київської академії, що зналися на шкільній драмі та шкільному театрі понесли до Росії свій досвід у постановці шкільного театру, разом з організацією перших у Росії шкіл.

Ф. Прокопович, як майстер й засновник школи риторики мимоволі стає й провідником театральної декламації та театру, бо він у своїх творах звертав увагу на вплив ораторського мистецтва на слухача й глядача. У своєму підручнику «Піітика» він виклав принципи складання шкільної драми. Де глибоко проаналізував особливості мови та її жанри – комедія, трагедія, трагікомедія.

В українському театрі, особливо у шкільному, поряд із п'єсами значне місце належало декламації й діалогам, що писалися на різні теми, прославляючи світські події. Загальні теми декламації, що були розповсюджені у театральних дійствах включали «пояснювальні, дорадчі, судові, подібні до гербових, вірші». «Послідовне читання декламації і діалогу переривалося не лише сценічним рухом, а й музикою. Часто в шкільних п'єсах обігравався такий бароковий мотив, як "світ — театр", що акцентував увагу на мінливості, марності та швидкоплинності життя» [51, стор. 160].

За твердженням проф. Івана Огієнко (Митрополит Іларіон) «український вплив широкою річкою покотився на Москву, і дедалі він ширшав все більше та більше. Українці принесли з собою всю свою велику культуру, і вплив їхній одбився на Москві на всьому житті». [49, стор. 49]. До правління Петра I територія Росії мала назву Московія. Саме Петро I дав їй назву Росія.

## 2.2. Становлення та професійний розвиток публічного театру

З появою шкільної драми, яка брала початок з віршованих діалогів, що були започатковані студентами братських шкіл, на зразок західноєвропейських та польських театрів. Це були так звані містерії та міраклі — релігійні драми на теми житія святих.

Містерія була успадкована Київським шкільним театром. Традиційними містеріями були анонімні [«Слово про збурення пекла»](#), «Дїйствіє на Рождество Христово», «Царство Натури Людської», «Мудрость предвѣчная», «Властотворний образ Человѣколюбія Божія» та інші. У них автори дотримувалися композиції середньовічного типу з притаманним їй неквапливим розгортанням доволіно розміщених подій. Виділявся також центральний епізод, якому підпорядковувалися всі інші.

Активно використовувались у містерії [алегорія](#), заміна містеріальних персонажів алегоричними постатями при збереженні містеріальної послідовності. Наприклад, у «Торжестві Єстїства Человѣческого» Адам і Єва перетворюються на постаті Відчаю, Плачу; Сатану замінюють фігури Ласощів, Нестримності тощо. Містеріальний сюжет міг замінюватися в окремих випадках не тільки біблійним, а й світським, зокрема історичним.

«Особливість української шкільної драми полягала в тому, що між віршованих діалогів релігійного змісту учні братських шкіл вставляли для розваги глядачів веселі, насичені національним гумором побутові сценки. Особливої популярності театральні дійства набули в Києво-Могилянській академії, де, власне кажучи, формується театр з акторами, сценою, костюмами». З'являються драматичні твори, написані спеціально для театру.

Таким чином театральні вистави вийшли поза шкільні стіни. Цьому сприяли студенти, які, заробляючи на хліб й навчання та мандруючи по містах і селах, показували постанови, самі готували інтермедії, розучували канти й пісні, виготовляли все необхідне для вертепу. Вихідці з Академії поширювали театральну справу не лише в Україні, а й за її межами. Саме українці стали

засновниками театрів у Москві (С. Полоцький), Санкт-Петербурзі (Ф. Прокопович), Тобольську (Ф. Лещинський), Могильові (Г. Кониський).

Так від шкільних театрів народжувався професійний театр.

Театр України існував у трьох головних проявах: «народний театр, шкільний театр, професійний, на той час кріпацький театр» [51, стор.161].

Аналізуючи українське театральне мистецтво XVII – XVIII ст. автори наголошують на тому, що «народний театр козацької доби та гетьманщини існував у формі вертепу, балагану й райка. Самобутнім і найцікавішим явищем театального мистецтва визнається вертеп — феномен, який можна розглядати і як народний ляльковий театр, і як ранній варіант народного музичного театру.

Вперше згадка про вертепну виставу в Україні з'являється у 1666 році у облікових книгах Львівського братства разом з кошторисом на побудову вертепного будиночка із декораціями і ляльками.

Вертепні театри можливо вважати різновидом як святкової культури, так і масової розважальної. Тому, що «вертепні вистави демонструвалися під час свят, в першу чергу, різдвяних, ярмарок, торгів. Поставами та діями «захоплювалися всі верстви населення від простого люду до панства.

Сучасний український вчений-філолог арх. І. Ісіченко надає значення слова «вертеп», у перекладі з церковнослов'янської, як «дослівно — «печера». Він пише: «Це слово закріпилося у східнослов'янських мовах за віфлеємською стайнею, в якій, за Євангелієм від Луки, народився Ісус Христос. З XVII — XVIII ст. слово «вертеп» у театральній культурі починає вживатися для окреслення типу народних вистав на різдвяні мотиви», що виконувалися кількома акторами або ставилися у формі лялькової гри, демонстрованої у спеціальній скрині, котра також називалася «вертепом» [5, стор.533].

І. Ісіченко, вказуючи на давність походження вертепних постанов надає свідчення про те, що «за переказами св. Франциск Асизький для введення в атмосферу Різдва Христового простих, неписьменних людей спорудив перший вертеп (або шопку) — подобу віфлеємської печери з постатями Немовлятка Ісуса, Його Матері та Йосипа Обручника в оточенні пастухів і тварин.» Було

впроваджено народну процесію до вертепу. А згодом, «нерухомі ясла перетворювали на механічні за допомогою плоских фігур», на кшталт лялькового театру. Й почали відображати у постановках з «ряженими» виконавцями. Такі вистави відомі в Південній Німеччині, Австрії, Бельгії, Польщі, Франції. І. Ісиченко звертає увагу на те, «що перші повідомлення про ляльковий театр з'являються в Іспанії 1538 року»[5, стор.534]. На Сході Європи (в Польщі, Угорщині, Румунії, Україні, Білорусі) поширюється театр у формі двоярусної скрині: нижній поверх символізує землю та видимий світ, верхній поверх — небесний світ – Божу оселю. Скриня-вертеп була неодмінним елементом вертепної вистави. У ній демонструвалася гра ляльок, що зображали персонажів різдвяного сюжету за винятком центральних фігур: Ісуса Христа, Богородиці та праведного Йосипа Обручника, й персонажів інтермедій, які доповнювали різдвяну виставу. «Коли ж ролі персонажів вертепної вистави виконували самі актори, скриня-вертеп і символічне зображення віфлеємської зорі позначали присутність у виставі» головних персонажів, виконання ролей яких було заборонено тогочасною театральною етикою.

Вертепні вистави на початку XVIII ст. відігравали роль публічного театру й «як явища культури бароко, поєднували «високі» містерійні сюжети різдвяного змісту і «низькі» інтермедійні сцени, народжені фольклорно-побутовими сюжетами». Вертепні постанови «верхнього світу» належали до традиційно-драматичного серйозного жанру, їх писали і виконували професіонали. Твори були присвячені проблемам суспільства. Вистави ж «нижнього світу» мали більш розважальний характер і сприймалися суспільством, як забава. Вертеп мав вигляд спеціальної скриньки, яка являла собою двоярусну сцену й була схожа на двоповерховий будиночок. Дійство завжди починалося біблійними легендами на верхній сцені. Після чого переходило на нижню сцену, де вже розігрувалися народно-побутові комічні сценки з реального життя. За кожен дерев'яну ляльку говорив професійний вертепник, пересуваючи їх за допомогою спеціальних дротиків. Зазвичай вистави показувалися на площах, ярмарках, по хатах міщан і селян. Вистави



йшли українською мовою, тільки солдат розмовляв російською, якщо це був циган, то по-циганські. Дійство мало український колорит, по народному віталися, ляльок вдягали в українські костюми. Ляльки світської частини також мали національне забарвлення і мали різноманітний склад персонажів. Таким чином відтворювалась структура тогочасного українського суспільства, його традиції, симпатії та звичаї. Головним героєм світської частини був запорожець. Це був героїчний персонаж, сповнений людської гідності, який перемагає усіх ворогів. У своєму монолозі він розповідав історію українського народу, боротьбу українців проти гнобителів та загарбників. Герої інтермедій співали, танцювали. Змагалися в дотехах. Все це створювало динамічне, веселе і повчальне видовище. Окрім лялькового Вертепу, на Україні був відомий і живий Вертеп. В такому видовищі ролі дійових осіб виконували живі люди. Такий Вертеп можна зустріти на вулицях сучасного Львова.

Театральне мистецтво України, що знаходилася на перетині між Заходом і Сходом перейняла та продовжувало традиції європейського Просвітництва. Поряд із вертепом та шкільною драмою з'явилися інтермедії (короткі одноактні вистави), що виконувалися між частинами шкільної драми [57, стор.314]. Вони зображали сцени з життя панства, селян, козаків міщан. Мова акторів була насичена приказками та прислів'ями. «У другій половині XVII —XVIII ст. інтермедії перетворюються на самостійні одноактні п'єси, які поступово витіснили шкільну драму» [51, стор.160]. Розвивається ляльковий театр, вертепний театр. Подальший розвиток сценічного мистецтва сприяв виникненню нової форми народного театру, в якому ярмаркові вистави переносили в приміщення — балаган. Театр балагану поєднував елементи мистецтва лицедіїв, народної драми і шкільного театру.

У XVIII ст. українські магнати почали створювати театри, у яких акторами були кріпаки. Кріпацькі трупи ставили вистави російською і українською мовами в різних жанрах театального мистецтва: опера, драма, балет. Надалі театр поступово набуває рис професійного.

Перший загально доступний театр — публічний театр у Москві збудований на Червоній площі у 1702 році мав назву «Комедіальні хорони». Театр був платним, будівля цього театру вміщувала у собі до чотирьохсот глядачів, була чудово оснащена технічно. За допомогою спеціальних механізмів відтворювалися сценічні ефекти, сцена мала лаштунки, задники і завіси. Цікавим є те, що все було розмальовано з урахуванням перспективи. І що дуже важливо, золота і срібла на сценічні костюми і бутафорію не жалкували. Відвідування театру було платним, вхід коштував 3, 5, 6 або 10 копійок, усе залежало від місця. Глядачу видавався ярлик на товстому папері, це і були перші вхідні квитки. Не виправдавши надій імператора, перший загальнодоступний театр проіснував всього 4 роки і був закритий в 1706 році. Головною проблемою відсутнього інтересу до театральних постановок був німецький репертуар. Завдяки першому публічному театру в подальшій театральній культурі з'являються елементи сучасного театру. Хоч «Комедіальні хорони» і досить швидко припинили своє існування, вони стали прообразом сучасних театрів. Тодішній театр мав чудове художнє оформлення і технічне оснащення. Саме в ньому з'являється перша жінка-актриса, це була дружина І. Куншта Анна Куншт. До цього моменту жінкам було заборонено приймати участь в постановках. При публічному театрі відкрилася театральна школа, яку теж очолив І. Куншт, де повинні були обучати акторській грі за західним зразком. Вистави в «комедіальних хоронах» мали музичний супровід, спеціально для цього з Гамбургу був виписаний музичний оркестр, який складався з 11 музикантів. Також для потреб театральної трупи були запрошені дві співачки, які виконували у виставах пісні. Не обійшовся театр і без балету, спеціально для якого були запрошені брати Кокій Карл і Ян. Діяльність публічного театру не пройшла безслідно в історії театральної справи. Замість «Комедіальних хорон» почали відкриватися один за одним театри для різних верств населення, не тільки у великих містах, але і у провінціях.

Публічний театр на початку XVIII ст. стає відмінним засобом агітації, пропаганди та виховання глядачів. Усі культурні реформи царя, які пов'язані з

театральною справою, були направлені саме на реалізацію цієї ідеї. Цар Петро I вирішив через мистецтво театру популяризувати свої нововведення і реформи. Так, в 1702 році приїздить до Москви Іоганн Куншт зі своєю трупю, того ж року розпочинається будівництво публічного театру. До кінця року була побудована «Комедіальні дерев'яні хорони», а в ній підмостки, лавки, балкони і т. д. Поруч були зведені хати для людей, які приїхали із далеку. Поки йшло будівництво театру, вистави проходили у Німецькій слободі в будинку генерала Лефорта. Де спеціально були споруджені театральні підмостки. Але у трупи Куншта був великий недолік – актори не знали російської мови, і цим дуже обмежували коло своїх глядачів. Тоді було вирішено набрати руських виконавців і відкрити при театрі школу акторської майстерності. Вистави показувались двічі на тиждень, російські чергувалися з німецькими. У літні і зимові вечори театр збирав 400 – 500 глядачів, а на весні і восени близько 50. Публічний театр мав в довжину 18, а в ширину 10 сажнів, по всьому периметру освітлювався сальними свічками. В кінці 1703 року І. Куншт помирає, управління театральною школою і «Комедіальними хоронами» переходить до його дружини Анни та актора Бендлера. Але в березні 1704 році їм на зміну приходить Отто Фюрст. Але з його приходом нічого не змінилося і колишні проблеми залишилися. Більшість глядачів німців не розуміла, а руські актори не задовольняли смаки публіки. Постійний публічний театр створити не вдалося, тому за наказом Петра I, у 1707 році «Комедіальні хорони» розібрали.

У другій половині XVIII ст. народний український театр знайшов нову форму – балаганний театр, який поєднував у собі елементи лицедійства, народної драми та шкільних вистав. Вистави, які мали комедійний характер зазвичай розпочиналися після закінчення відправ у церквах і тривали протягом цілого дня. Платня за вхід була не велика, й тому збирала велику кількість глядачів. Ставилися інтермедії та п'єси за творами російських, українських та польських авторів. На цьому етапі розвитку українського народного сценічного мистецтва явно розмежовуються виконавці та глядачі. Сцена відокремлюється завісою, «виникає зародкова форма антрепризного театру (є підприємці і

робітники — виконавці, вхід платний), основою видовища поступово стає писаний текст, з'являється організатор вистави — режисер, створюється певний ансамбль виконавців різних амплуа [51, стор.161].

Публічний театр починає являти собою трибуну, з якої оголошувались передові ідеї епохи. Публічний театр — це театр для усіх охочих.

### **2.3. Особливості комедійного жанру: ярмаркові ігрища, пародії, жарти, інтермедії як елементи сміхової культури XVII–XVIII ст.**

Сміхова культура бере початок і стає помітним явищем у європейському розвинутому середньовіччі. У Європі, одним із факторів, що сприяли розвитку сміхової культури були пошуки засобів ослаблення гніту суворих настанов релігії та важкої праці.

Сміх знімав внутрішню напругу, полегшував стан особистості. Пародії та висвітлювання непривабливих соціальних явищ були розповсюджені як серед простого люду, так й серед аристократії, королівських та імператорських дворів Європи.

Бурхливі карнавали європейців не обходилися без жартівливих пісень та частівок, інколи доволі сміливих й здатних критикувати та зачіпати впливових осіб.

Перед тим, як приступити до розгляду особливостей сміхової культури України доречно звернути увагу на думку О. Курочкіна, яку він формулює у своїй статті «Бали-маскаради на теренах Східної Європи»: «Важливо наголосити, що на теренах України, як прикордонній смузі між католицьким Заходом і православним Сходом, зіштовхнулися дві ідеологічні концепції сприйняття сміху й святкової розваги. За спостереженням Ю. Лотмана і Б. Успенського у культурі Заходу сміх ніби відокремлений невидимим бар'єром від релігійних та етичних норм.

Натомість православний Схід оцінює сміх немовби з середини та знизу. Тому цей сміх належить «антисвіту» і вважається гріховним та блюзнірським [38,(14, с. 156)].

Але на мою думку це стосується тої частини України, яка перебувала під жорстким впливом московської православної церкви, але ж відомо, що поряд з глибокою вірою та дотриманням церковних вимог, українці завжди відрізнялися тонким гумором та яскравими різноманітними пам'ятками інтермедій та творів, названих комедіями, на релігійні та соціально-політичні теми.

М. М. Бахтін у праці «Мистецтво Франсуа Рабле та сміхова культура Середньовіччя і епохи Ренесансу» дослідив сміхову культуру, вбачаючи в творчості Ф. Рабле її вершину. Він відмітив суперечливу особливість сміху: знищуючи – воскрешати, заперечуючи – стверджувати. За М. М. Бахтіним форми і прояви сміхової культури протистоять офіційній, серйозній культурі. Широта їх різноманітності вражає: це й сміхові обряди і культи, майданні святкування карнавального типу, велетні, карлики, блазні і дурні, скоморохи різного рангу і роду і т. д. Ці форми і прояви мають єдиний стиль і є частиною єдиної цілісної сміхової культури. Він стверджував, що сміхова культура є нашою другою природою, і могла б хоч раз на рік вільно зжити себе. Адже ж бочки з віном лопаються, якщо час від часу не відкривати отвори і не запускати в них повітря. М. М. Бахтін підкреслює, що сміхова культура є драма тілесного життя (народження, зростання, пиття, їжа і т. д.). Але це драма не індивідуального тіла, а великого родового, народного тіла, для якого народження й смерть не є початком і кінцем. Посилаючись на європейські традиції народної сміхової культури, М. М. Бахтін виділив її основні структурні складники:

- Обрядово-видовищні форми (різноманітні майданні сміхові дійства, святкування карнавального типу);
- Словесні сміхові твори (письмові та усні, а також пародійні);
- Різні жанри та форми фамільярно-майданного мовлення (клятви, божіння та ін.).

Важливо нагадати, що саме у Київській Русі з'явилися зародки сміхової культури у таких явищах, як «ярмаркові водіння звірів», «циркові силачі», а згодом скоморохи, «що вражали народ своїми чудернацькими костюмами, масками» вони були учасниками «видовищних забав із веселощами, гумором, сатирою»[57]. Дійства за участю скоморохів «становлять перші сторінки історії розвитку національно-театральної костюмології та елементів сценографії. При цьому вже застосовуються такі атрибути як маски, вуса, бороди, чуби.

Скомороші та циркові дійства мандрували з міста до міста й були святковим видовищем для мешканців.

Заслугове на особливу увагу розгляд вертепних вистав. За акад. М. С. Возняком вертеп складався з двох основних частин: «духовної частини як відгомону шкільної драми й вертепної комедії з побутовими сценами, скромними словами й піснями, з різними національними костюмами й танцями. Духовна частина, де відбувалися події Христового народження, про які оповідає Євангеліє, залишалася завжди однаковою, зате змінювалася світська частина, творячи окремі редакції вертепу». Одну з найстаріших редакцій вертепу - сибірський вертеп, занесений вчителями та вихованцями тобольської та іркутської шкіл, описує акад. Гмелін у 1734 році. Вистава являла з комічного боку смерть, чортів і Адама як «підтоптаного дідугана зі звичайними слабостями старості. «У світській частині виступав і голий шляхтич, що пишався своїм багатством, але селянин обдурював його й бив». Ця подробиця сибірського вертепу, пояснює М.С. Возняк, «вказує і на його залежність від українського вертепу в редакції» [13] схожій на редакцію вертепу без сумніву автора-українця із околиць Бердичева, у якій згадується розмова між поляком й ковалем, при тому поляк говорить польською, а коваль українською мовами. Сибірський вертеп, як і український театр «райка» складав короб на два поверхи.

Східноєвропейська редакція вертепу постала на Лівобережній Україні. Ця редакція вертепу складалась з релігійно-біблійської частини, у котрій в горішнім поверсі з'являлися свята родина Ісуса Христа, його мати Марія та Йосип-обручник у колі домашніх звірят. «Дія духовної частини вертепу була подібна щодо змісту до різдвяних драм, як «Царство людської натури» з 1698 р., «Дія на Різдво Христове», різдвяна драма, приписана Дмитрові Тупталенкові й «Комічна дія» Довгалецького. Вистава супроводжувалася хоромим співом та одночасно з горішнього поверху розповідями паламарів про народження Христа, ходюю акторів, перевдягнених у ангелів в білих одежах зі свічками в руках, що будять пастухів щоб славити народження Святого дитятка. Пастухи

приносять дарунки Христові та співають коляди. Після цього вже на долішньому поверсі відбувається розмова царів зі ще одним біблійним персонажем, але «темним» — Іродом. Далі дія переноситься знов у долішній поверх, де розігрувалися сцени, відомі з різдвяних драм: з вояками, «що висловлюють звирячу готовність вбити усіх дітей, з патетичними промовама магів, із передсмертними муками Ірода й забиранням його до пекла. Вояки вибили усіх дітей, крім однієї. До Ірода вводить вояк Рахиль, що тримає на руках малу дитину. Вона вдягнена по-українськи, з наміткою на голові, в плахті та запасці. Мати хоче вмерти за дитину, яку вояк бере на спис» [13]. Хор втішає матір колядками.

Відомо, що джерелом духовною частини цієї версії вертепу послужила невідома різдвяна містерія. А в інтермедійній частині глядач зустрічає не одну подробицю, з відомих драм українських авторів, що надає можливість стверджувати «про їх вплив на сформування вертепу східноукраїнської редакції» [13, стор. 248]. Друга частина українського вертепу – це сцени з життя українського народу, які вже не мають зв'язку з першою частиною, але це вже мелодрама, що стосується до життя українського народу, його вподобань, антипатій та симпатій. Сцени містять «живі» картинки з життя, прославлення Різдва та радість та веселощі з приводу загибелі «темних сил».

Вищевикладене важливо, бо акцентують увагу на тім, що вертепні вистави й зберегли український театр й, як не дивно розвинули його у напрямку сатиричної світської комедії.

А під натиском життя церковна драма почала «переходити щораз більше в політично-сатиричну драму й навіть в комедію» [5, стор. 258]. Наприклад Митрофан Довгалевський дивився на комедію так, «що вона повинна змальовувати простими, звичайними й жартівливими словами явища простого приватного життя і веселі акції, де виступали б звичайні особи... і де пристрасті спокійні й кінець веселий». При цьому комізм впливає не стільки з ситуацій й характерів, скільки з веселих і тривіальних висловів.



«Однією з улюблених народних розваг був театр лицедіїв. Репертуар цього театру складали комедійні сцени, веселі розповіді, гумористичні, сатиричні монологи, пісні. Вистави лицедіїв були досить складними з використанням яскравих декорацій та костюмів. Вони влаштовували свої виступи на ярмарках, торжищах, селянських садибах, мандрували зі своїми поставами містами. «Найбільш відомими виставами цього театру були «Цар Максиміліан», «Піп і смерть», «Цар Ірод», «Лодка» та ін.», а головними дійовими особами були цар, пани, попи, козаки [51].

На початку XVIII ст. сміхова культура стрімко розвивається і на теренах України. Гумор є однією з визначальних рис українського народу. Ним славились дуже меткі на слово запорожці. У статті українського історика В. В. Грибовського «Запорозький сміх» знаходимо цікаві факти о сміховій культурі Запорозької Січі. Насамперед в Запорозькій Січі проводили так звані цілі «опери» в день обрання запорозького керівництва. Дійство дуже схоже на карнавал із масничними бійками навкулачки. Зазвичай козаки на Січі мали більш вільні дії і гарний гумор, ніж офіційно обраний кошовий отаман і старшина. Тому, щоб привітати отамана з обранням, козакам доводилося, у прямому сенсі, виштовхувати його до центру. Під час такої «опери» козацький сміх, перемежований із лайкою і сміхом, наближався до вбивчого краю, але не перетинав його. Інколи бійки доходили до крові, але ніколи не закінчувалися смертю. В такий особливий день козаки не жалкували грошей і горілки і частували нею кожного стрічного. Запорозький сміх урівнював людей і мав свою особливість. Так, бувало і таке, коли на Запорозькій Січі сміялися задля цькування, приниження, насолоди від чужого падіння. Насолода від такого сміху примарна, адже сміх той йде від страху самому впасти і бути осміяним. Усі освітні, станові, статкові прикмети та звичну нам цивілізацію, цей архаїчний сміх анулює. Саме таким сміхом посвячували новеньких у сіромахи, і саме такий архаїчний сміх міг поєднати те розмаїття людей, які приходили до Січі. Але запорожцям був притаманний і тонкий гумор, дотепні розіграші, в'їдливі кпини, які ніколи не переходили межу, за якою починалося цькування.

Цікавим є те, що козаки іронізували над своєю релігією, мовляв «Вилазять на верби виглядати Великдень», чекаючи пасхальних свят. Сміхотворним було і те, що на Водохреща святить воду не священик, а «дикий піп», який однією і тією ж молитвою благословляє і рибу, і горілку, і галушки. Цей кмітливий, веселий народ створив тисячі анекдотів, казок, усмішок, жартівливих пісень, влучних примовок [17].

У другій половині XVIII ст. почався процес утворення театральних компаній, поодиноких груп, що склалися з невеликої кількості учасників-акторів, що мандрували. Їх вистави часто відбувалися «просто небо», або у нашвидку збудованих «приміщеннях під склепінчастим дахом, вкритим брезентом — балаганах. Балагани мали своєрідну на півциркульну архітектурну конструкцію. Перед входом до них височіла спеціальна надбудова — невеличка естрада, так званий «раус». Ініціаторами театру балагана була студентська молодь, а також постійні мешканці міста. Це були колишні студенти Київської академії, Харківської, Чернігівської, Переяславської семінарій, а також «письменні дворові люди, ремісники і заїжджі лицедії, «котрі з свого середовища висували ініціативного організатора — отамана-ватажка... За півгодини до вистави на естраді «раусу» з'являвся «закликач» — один із найдотепніших виконавців, який мав привабливий зовнішній вигляд і досконало володів мистецтвом каламбура та імпровізації» [51, стор.161], котрий представляв глядачам дійових осіб вистави, заводив розмови з глядачами, заохочуючи їх до дійства. Цей «прообраз» конференсьє супроводжував цей показ виконавців у костюмах жартівливими коментарями.

За свідчення дослідників театр балагана використовував мистецьку спадщину й досягнення, сценічну техніку шкільної драми та зарубіжного професіонального театру. «У 70-х роках XIX ст. театр балагана сходить нанівець. Його місце на ярмаркових видовищах посідає цирк» [51, стор.158].

Одним із своєрідних й яскравих явищ народного ярмаркового театру вже у другій половині XVIII ст. став так званий «райок» (від власників «райків» прим. А. Балабуха). «Райок — невеличка, барвисто розмальована скринька з

двома барабанчиками, на які намотувалась довга стрічка з склеєних кольорових літографованих картинок. Через збільшуваче скло, яке містилося в центрі райки, можна було бачити різні краєвиди, баталії, жанрові сцени». Раєшник, перемотуючи стрічку, додавав свої коментарі до малюнків, «пересипаючи коментар приказками й віршованими жартами». Й тут ми вже можемо передбачити у цьому «механізованому» видовищі своєрідний прообраз кінематографу.

Великий вклад до сміхової культури в Україні додає український філософ та байкар XVIII ст. Григорій Сковорода. Він був не просто поет, філософ і байкар, а як багато хто про нього казав – «скоморох Божий». Г. Сковорода, бажаючи підкреслити важливість «філософського», у даному випадку у лобках, важливість й мету гумористичних байок, як повчальних, часто наводив приклад байки римського байкаря Федра:

Єдина в байки є мета й призначення —

Погані смертних виправляти звичаї

І закликати люд до справедливості.

Хоча нерідко й жартома тут мовиться,

Проте серйозна думка в жарті схована.

(Переклад Володимира Литвинова) [72, стор. 79].

Доречно тут нагадати, що за Л. Ушкаловим, «Байка для Сковороди — це розумна забавка, така собі картинка, «зверху смішна, але всередині чудова». І його байки нібито окремі сценки з життя, готові для постанови на сцені.

Класикою гумористичного жанру є відомий вірш «Всякому городу нрав и права». Тут у сіті сатири попадають й купці, й кар'єристи, і юристи. Однією з вершин українського народного гумору є цикл байок Г. Сковороди «Голова і тулуб», «Олениця і кабан», «Бджола і шершень» і «Баба та гончар». На народних приказках та прислів'ях базуються багато іронічних висловів та байок Сковороди. Гумор письменника був смішним саме тому, що в своїй картині

миру Г. Сковорода знаходив місце кожному і кожен міг упізнати свої недоліки і самого себе.

Бурлескна традиція сміхової культури XVIII ст. яскраво відобразилася у творчості І. Котляревського, насамперед «Енеїди». У творі тонко відтворюється буденне життя українського суспільства з усіма незгодами і проблемами. Письменник підноситься до сатиричного викриття суперечностей феодально-кріпосницької системи в Російській імперії.

На початку XVIII ст. у зв'язку з поширенням культурних реформ сміхова культура змінюється з традиційного національного типу на загальноєвропейський тип. Тобто відбувається її раціоналізація та секуляризація, а також простежується особистісний початок автора в усіх видах мистецтва. Насамперед сатира, як жанр і взагалі тенденція стає визначальним важелем для розвитку сміхової культури. Таким чином, з'являється сміхова культура Нового часу, і в той же час залишається доповненням до традиційної народної сміхової культури. На початку XVIII ст. кордони культурного простору, запропоновані церковними канонами, починають руйнуватися. Нові ціннісні напрямки визначають подальший шлях розвитку давньої традиції. Відбувається побудова світської культури, яка є цілком автономною, по відношенню до традиційної церковної ідеології. У руслі європейського світогляду Нового часу сміх та веселощі сприймаються насамперед, як властиві людині природою дії. Тому відбувається їх повна реабілітація від звинувачень в сатанізмі. Разом з реформами в руський менталітет проникає європейська ідеологія особистісного начала, як основа цивілізованої людської свідомості та як раціонально орієнтований світогляд. Це спровокувало зміну традиційного національного типу сміхової культури загальноєвропейським. У наслідок реформ, у XVIII ст. починає активно розвиватися нова естетична думка та розроблятися категорія комічного. Слово «комізм», «сміх», «сміхова культура» стають взаємозамінними. Почали виокремлювати види категорії комічного: сатира, гротеск, гумор, пародія і т. п. Це свідчить про становлення сміхової культури нового типу в формі різних комедійних жанрів та різних напрямків в

мистецтві. Нові тенденції в сміховій культурі пов'язані з формуванням аристократичної і демократичної сатири XVIII ст. Де сміх усвідомлено запевнює самоцінність людини, освіти, розуму. Таким чином, для світської культури початку XVIII ст., яка звільнилася від панування релігійних норм, сміх поступово стає ознакою розумово-моральної свободи людини.

Важливо відмітити властивість народного сміху – знищувати страх. Ця перемога була, правда, тимчасовою, святковою, за нею знову слідували будні страхи і гноблення. Але з цих святкових проблисків людської свідомості складалася інша неофіційна правда про людину, яка готувала свідомість нового часу.

Всупереч одному із центральних положень М. М. Бахтіна про категоричне протиставлення народної сміхової культури та офіційної серйозної, можна простежити певну спадкоємність між середньовічною карнавальною та високою культурою Бароко. Вважається, що заходи сміхової культури давали тимчасове звільнення від існуючого ладу і панівної правди, виробляючи скасування всіх привілеїв, ієрархічних відносин, норм і заборон.

Найчастіше сміхова культура приймала вигляд саме весіль, де самі учасники веселощів влучно проявляли свою творчу фантазію. Деякі дослідники вважають, що російській цар-реформатор таким шляхом хотів висміяти ідею міждинастичних шлюбів, які сам й започаткував в Російській імперії.

Насправді зв'язок весільних торжеств та сміхового дійства не був власне петровським винаходом. Його можна простежити як стійку традицію. У свій час існувало навіть припущення про те, що в давнину Масницю спеціально влаштовували для молодого подружжя. Так воно чи ні, але С. В. Максимов відзначав, що існувало безліч звичаїв та обрядів на масницю, в яких центральне місце відводилося молодят. Л. А. Трахтенберг звертає увагу на наявність сміхових елементів в самому традиційному весільному обряді. Так, під час руху весільного поїзду до церкви, а потім в будинок чоловіка, учасники грали на музичних інструментах, співали весільні пісні та відпускали грубі і непристойні жарти. Саме весілля могло продемонструвати блискуче знання сміхових

традицій. Нововведенням було і те, що цар ввів протонародні форми розваг в придворну культуру, що викликало великий подив у сучасників та дослідників. Крім весіль, заведено було влаштовувати помпезні похорони карликів. Здавалося б, що тут ми не будемо спостерігати тих очевидних елементів перевернутого світу, що були присутні на блазнівських весіллях. Але під керівництвом царя і похорон уявляв собою дещо комічне. І все таки зв'язок і цього, на сучасний погляд, незвичайного і навіть шокуючого з'єднання трагічного і комічного зі святковими народними традиціями, має місце бути.

Таким чином, сміх, як явище соціокультурне мав компенсаторну функцію і припускав подолання страху перед владою з її обмеженнями та заборонами. Так, сміхові риси XVIII ст. в повній мірі відображали особливості народного й владного культурного коду, найяскравішою рисою якого був авторитаризм.

Виходячи з вище сказаного, на мою думку, сміхова культура є засобом трансляції, виробництва і споживання смішного. Вона являється виразником буденного життя народу, усіх аспектів життя людей досліджуваного періоду. Сміхова культура створює зовсім інший світ, який існує поза рамками держави і церкви, світ з іншими людськими відносинами «навпаки».

Але не можливо відділити сміхову культуру від її впливу на правлячу верхівку. Елементи сміхової культури та театральних дійств відомі ще з початку XVI сторіччя у королівських дворах Європи епохи Реформації, коли поряд карнавалами та балами за участю королівських осіб, впроваджувалися театральні постанови, що мали на меті висміювати двулікість та розбещеність представників, наприклад «папського двору» та його знаті.

Відносно Російської імперії відомо, що особливу нішу займала у культурі, що насаджувалася царським двором для аристократії «сміхова культура», яка включала у себе маскарadi, «Всешутейший и всепьянейший» собор, блазнювання професійних блазнів, розіграші, пародії та ін. Перше, що кидається в очі при аналізі сміхової культури – це її пародійний характер. Насамперед вона направлена на висміювання і компрометацію середньовічної руської традиційності, прихильності церковним обрядам і «чину» старовини.

Маса фольклорних пародійних пісень, жартів, примовок, приказок і казок, скомороших пісеньок і сценок доповнюють яскраву і строкату картину російської пародії кінця 17 – початку 18 ст. Усі ці твори пронизані ігровим духом, який тісно пов'язаний з народним сприйняттям життя. Ігровий початок зближував пародію з народними святковими і ритуальними іграми, де дія була головною, а супроводжуючі дії та слова доповнювали та роз'яснювали сенс того, що відбувається.

Пародії та висміювання непривабливих соціальних явищ були розповсюджені не тільки серед народу, а й серед знаті царського двору.

Сміхова культура при царському дворі відрізнялася від пародії попереднього періоду і від загальнонародної ігрової забави гіпертрофічним барочним характером. Вона схилялася до незвичайних, химерних і інколи диких витівок, «валяння дурня» у крайніх формах безсоромності.

## Висновки до другого розділу

Аналізуючи становлення та розвиток театру в Україні можливо констатувати:

1. На початок XVIII ст. українське театральне мистецтво сформувалося, успадкував традиції європейської та національної народної культури.

2. В цей період можна виділити два основних напрямки театального мистецтва – це шкільний театр та вертеп у народному середовищі. Обидва напрями мали власну мову, оригінальність (поєднання наприклад акторської гри з ляльковими поставами) втілення, естетичні норми та особливості постановки.

3. З часом театральні вистави вийшли поза шкільні стіни. Студенти, та мандрівні актори, що заробляли таким чином на навчання та хліб ходили по містах та селах й показували свої спектаклі, готували інтермедії, виготовляли самостійно обладунки для своїх дійств. Всі риси стародавнього театру України успадкував надалі професійний театр.

4. На кінець 18 ст. низове бароко співіснує з новостворюваними формами вищої культури — міськими театрами, а також приватними спектаклями та маскаратами в поміщицьких садибах з «пейзанами» і «вельможами» та типовим репертуаром «з перевдяганням». Мода на театри широко розповсюджується в Україні. Вельможі українського походження мали свої театри й у столичних містах (графи Кирило Розумовський у Глухові, Олександр Кушелєв-Безбородько у Петербурзі, граф Іван Гудович у Москві), і у своїх аристократично-шляхетських маєтках в Україні. Відомі театри Григорія Тарновського у Качанівці, графа Пьотра Завадовського у Ляличах, Дмитра Ширая у Спиридоновій Буді. Особливого поширення набувають кріпосні театри. У Полтавській губернії. налічувалось 14 кріпосних хорових капел. Окрім опер, балетів, комедій, на цих сценах розігруються у виконанні кріпосних акторів театралізовані сцени із селянського життя, наприклад, сінокоси.



**5.** Новітні маскаради співіснують з традиційними формами народної сміхової культури в Україні. В давній Україні атмосферу карнавальної гри, пародії, театральності створювали й підтримували мандрівні дяки-пивоорізи, творці низового бароко. З часом народні розваги та європейські форми святкування стають традиційними розвагами верхівки держави та дворянства.

## РОЗДІЛ III. ДЕРЖАВНІ РЕФОРМИ XVII–XVIII ст. У СФЕРІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

### 3.1. Специфіка масових видовищ у святковій культурі.

Завдяки культурним реформам повністю змінюється розуміння терміну «свято». Термін «свято» виходить з релігійних та мовних традицій України. Із традиційної народної розваги, релігійних традицій, свята трансформуються у заздалегідь підготовлене святкування, а його підготовка і проведення стають видами професійної діяльності. Тепер свято значиться офіційною частиною культурної програми й наповнене естетично-художніми рисами.

Для впровадження в побут культурних новацій потрібно ідентифікувати святкові дійства з традиційно-сакральними елементами культури. В свою чергу це придало ритуальності побуту і світським святам. Культурі XVIII ст., для якої був характерний період учнівства у Західноєвропейській культурі, була властива атмосфера свята. Через розважальні масові заходи знімався страх перед незнайомим, незвичним і незаконним, з точки зору православної культури. Разом з тим, у святковій культурі на початку XVIII ст. спостерігається важлива особливість. Усі учасники ігрового дійства зберігали здатність сприймати ситуацію ззовні, з позиції стороннього спостерігача. Така позиція стала можливою при появі у просторі руської культури західноєвропейської індивідуалістичної ідеї. Нова європейська культурна модель виглядала проблематично, так як радикально відрізнялася від усталених культурних зразків, тому сприймалася скептично. Як у Середньовіччі, так і в Новий час, свята переривали обтяжливу у своїй одноманітності низку днів. Свято було покликано виконувати компенсаторну функцію. Гра у святі передбачала спростування законів, заборон, умовності та станові перегородки. Свята вище указаних типів відрізнялися широким використанням декорацій. Декорування свят мало продемонструвати глядачам і учасникам живі картинки міського життя різних класів суспільства. Для цього ж здійснювалися сценарні постановки лялькових мізансцен, театралізованих пасторалей і т. п.

Відповідним чином висвітлювалися фонтани, парки, палаци, ілюмінувалися декорації. Свято XVIII ст. було досить схоже на театральну постановку. В якій був пролог — це приїзд гостей, зав'язка — де обідали і розв'язка, в яку входив бал і феєрверк, роз'їзд гостей був епілогом свята. В цілому свята XVIII ст. були покликані десакралізувати всю систему святкової культури допетровської доби і сакралізувати цінності нової європейської. Але нові свята не прибрали з культурного простору традиційні свята, в основі яких лежав календарний цикл, схвалений православною церквою.

Оскільки в той час релігійне життя було невід'ємною частиною життя суспільства, то церковні діячі мали великий вплив у державі й користувалися особливою увагою й привілеями з боку держави.

Людина, яку вважають теоретиком та провідником реформ XVIII ст. в російських землях — Феофан Прокопович, ректор Києво-Могилянської академії, один з найвидатніших українських церковних діячів, до прийняття православного чернецтва, деякий час подорожував Західною Європою. У Римі користувався ватиканською бібліотекою і вивчав богословські науки та твори древніх латинських та грецьких філософів, істориків, пам'ятки старого й нового Риму. Він був знайомий з творами Томмазо Кампанелло, Галілео Галілея, Джордано Бруно, Миколая Коперника. У 1701 р. залишає Рим й пішки проходить Францію, Швейцарію, Німеччину. У місті Галле він знайомиться і студіює ідеї реформаторства.

Епоха Нового часу внесла зміни в усі аспекти життя тогочасної Російської імперії та Лівобережної України. Було встановлено курс на нові форми суспільного життя та прагнення до загальнодоступності. Тому запроваджуються шляхи реалізації публічності: це і урочисті процесії з нагоди зустрічі та проводів військ, маскаради, асамблеї і т.д.

У Лівобережної України ще у I половині 18 століття козацька верхівка з метою організації культурних розваг та дозвілля почала створювати свої невеликі акторські трупи та оркестри інструментальної музики.

Найбільш розвинуте було музичне і театральне життя на Україні в 1750 році за гетьманство Кирила Розумовського, який значний час перебував при царському дворі у Петербурзі і звик до його систематичних бенкетів і розваг. Прибувши до Глухова, він вирішив перетворити свій двір у мініатюрну копію царського двору.

У статті В. С. Семина та Т. П. Баженова «Європейські мотиви в архітектоніці святкової і розважальної культури Російської імперії XVIII–XIX ст.» святкова культура XVIII ст. класифікується на:

- Придворні свята;
- Народні урочистості за аналогією з Містеріями Ренесансу;
- Приватні свята;

Традиційні свята за участю царствених осіб та знаті, були поєднанні з масовими гуляннями та перевдяганнями з елементами карнавалу. Так, в 1699 році на свято Богоявлення, цар брав участь у Хресній ході на водосвяття в Москві в якості капітана Преображенського полку, а не в царському вбранні, як було раніше. Він йшов разом з полком й музиками. Близько «Йорданії» був стіл, на якому стояла людина і тримала царський прапор. Прапорonosець кілька разів нахилив прапор до води, щоб його окропили святою водою. Так на водосвяття сформувалася традиція освячення прапорів в присутності війська, вона здійснювалася всюди, де розташовувались військові частини [40, стор. 50].

Слід зазначити, що «повернута ...обличчям на Захід Україна, на відміну від допетровської Росії, раніше ознайомилася зі світською розвагою європейської аристократії – балами й балами-маскарадами» [38].

Церковні свята мирно ужилися з нововведеними урочистостями і зробили святковий календар вельми наповненим. Велика кількість свят на початку XVIII ст., які іноді тривали тижнями, «дивували стриманих і працюючих європейців» [38].

### **3.2 Розмаїття жанрів: асамблеї, бали, карнавали, феєрверки, тріумфи.**

Державні реформи однозначно проклали шлях європеїзації, затвердили світську культуру, яка стала основою культурного розвитку держави. Цей період почалася зі з'єднання традицій та новацій, які яскраво проявилися у сфері масових видовищ та свят. Саме ці культурні явища грають особливу роль у цей період. Їм притаманне поєднання традиційних національних ідеалів і нових європейських цінностей.

У статті Т. Гундарової «Колоніальність як перевдягання: «Малоросійський маскарад» Івана Котляревського» заслуговує на увагу цікава думка, щодо характеристики досліджуваної нами доби: «Вісімнадцяте століття часто називають століттям перевдягання і маскараду. Саме маскарад, ця своєрідна організована форма карнавалу, стає явищем, яке переходить кордони Венеції, Риму, Франції та Іспанії і поширюється впродовж 18 ст. на цілу Європу. Як спеціально призначена для публіки з вищих класів театралізована акція, маскарад відповідає духу новонародженого модерного часу, що звернений до питання про межі та форми виявлення індивідуальної свободи» [18].

Так «зростаючу могутність і амбіції правляча верхівка країни намагалася демонструвати й чисто зовнішньо — через архітектуру та пишність аристократичних святкових розваг» [18].

Історики та науковці часи XVII—XVIII ст. визначають у європейському мистецтві як епоху Бароко. «Бароко — стиль епохи європейського мистецтва, що прийшла на зміну Ренесансові. Це доба величних концепцій, що творили мистецькі форми, які мали б підносити людину з буднів життя до сфери високих, незбагнених переживань» На «підмостки життя» виходять пишність, багатство, «показні форми, пройняті пафосом, потягом до надприродного» [5, стор. 25].

На теренах православного Сходу (Україна, Росія) поширювався стиль бароко і ставав цілісною художньою системою, під впливом якої розвивалися всі види і жанри мистецтва. У його рамках розвивались ідейно-стильові

тенденції: офіційне аристократичне бароко "високе", "середнє" та "низове". Останнє тісно пов'язане із фольклором. Мистецтво бароко відзначається динамізмом, схильністю до алегоричного відображення дійсності, пишністю та театралізацією, що підсилювало емоційний вплив на глядача [5].

Ця епоха внесла зміни в усі аспекти життя тогочасної держави. Було встановлено курс на нові форми суспільного життя та прагнення до загальнодоступності. Тому впроваджуються шляхи реалізації публічності: це й урочисті процесії з нагоди зустрічі та провідів військ, маскаради, асамблеї і т. п. З'являються багатолюдні зони – тріумфальні арки, паркові зони і сади, будується перший публічний театр. Державні діячі того часу вважали театр ефективним методом виховання глядача, вбачали у ньому засіб поширення потрібної інформації.

Святкування та розваги відрізнялися пишністю, тріумфальністю, масовістю та гротесковістю. Усіма верствами віталися урочисті ходи, алегоричних процесій та маскарадів, які на відміну від європейських мали свої особливості.

Процеси запровадження західних форм культури на теренах православного Сходу значно поштовхнулися за часів реформ правління Петра I. У державних реформах кінця XVII ст. – I пол. XVIII ст. явно впливають бажання європеїзувати патріархальну країну. Реформи здійснювалися в усіх сферах життєдіяльності держави «насилно, у наказному порядку... У побут дворянства вводяться звичаї, стереотипи поведінки та моди європейської знаті».

О. Курочкін, який у своїй статті «Бали-маскаради на теренах Східної Європи надає свідчення про маскаради в Україні які відбувались у 1684-1685 році: «Перше документальне свідчення про маскарад у Києві знаходимо в мемуарах Патріка Гордона». Перебуваючи в місті над Дніпром П. Гордон – офіцер-ірландець, який займався фортифікаційними роботами згадує про різні свята місцевої еліти. Він стверджував, що «завдяки спілкуванню з іноземцями в побуті кийвської аристократії активно прищеплювалися традиції західноєвропейських урочистостей. Зокрема П.Гордон згадує про феєрверк,

влаштований у день Різдва для гостей боярина, про святкові салюти з гармати» [38]. Святкові веселощі тривали декілька днів.

Також автор висловлює думку, що за щоденниками П.Гордона, в цілому можливо зробити висновок, «що за часів гетьманування Івана Мазепи ініціатива в проведенні аристократичних свят з танцями належала іноземцям, тоді як місцеве панство віддавало перевагу «сидячим» формам дозвілля за накритим столом».[38]

Широко відомі та згадані у літературі розважального заходи, які ввів Петро I на початку XVIII ст., як «петровські потіхи». Одним із таких заходів було строго регламентоване катання на Неві. Навесні, коли танув лід на головній водній столичній магістралі річки Нева, лунав грім фортечних гармат, який сповіщав городян про початок дійства. Свято відкривалося проходом капітанського катера з піднятим прапором, який супроводжував салют із семи залпів. Від фортеці назустріч відходив комендантський катер, за яким слідувала уся флотилія до палацу імператора. Як правило, все це видовище привертало увагу городян, які збиралися на березу Неви з самого ранку. Завершували церемонію також залпи гармат, після чого вже вся Нева заповнювалася різними суднами. Це було не просто грандіозне календарне свято, а період, коли між двома частинами міста наставало повне затишшя на декілька тижнів. Адже у той час мостів на Неві ще не було, і зв'язатися з іншою стороною міста можна було за допомогою човна – влітку, а взимку завдяки саням по льоду. Навесні усі ці зв'язки танули разом із льодом. Особливо популярним було катання на Неві улітку. Адже шлюпки, буєра, яхти роздавалися усім охочим городянам. На додачу видавали лоцію — серйозну інструкцію з управління судами на Неві. В призначений святковий день усі придворні судна повинні були обов'язково з'явитися на Неві. Підняття прапорів у місті слугувало поштовхом до начала дійства. Судна учасників повинні були бути нарядно прикрашені, на судні встановлювали гойдалки і грали музиканти. Початок плавання розпочинався після гарматного пострілу фортеці. Припливши з музикою до пункту прибуття, усі гості запрошувались до накритих столів, де і власне продовжувалось пишне

гуляння. Під вечір гості відправлялися на прогулянку чи на танці. І тільки пізно ніччю святкова процесія поверталася назад. Але насправді, було не все так прекрасно, адже часто люди потрапляли під дощ, напудрені перуки і ошатні плаття дам перетворювалися на жахіття. Багато хто страждав від морської хвороби, відсутність професійних навиків управління суднами піддавало масу людей небезпеці. Проте «петровські потіхи» були неухильним законом, який належало виконувати весело, оскільки уникнути такі розваги було неможливо.

Регулярними царськими масовими заходами були гуляння в Літньому саді, що проходили там майже щотижня. Детальний опис такого гуляння знаходимо в підручнику кандидата історичних наук Ю. С. Рябцева «Історія Російської культури XVIII – XIX ст.». Як і в усіх інших «потіхах» імператора явка на розваги була обов'язковою. При чому не тільки дворянам, а й усім городянам вищого і середнього стану. За знайомою усім традицією, свято розпочиналося гарматним сигналом о п'ятій годині вечора. В основному гості прибували до Літнього саду на човнах, причаливши до берега, судно прив'язували до кілків. Далі гості підіймались по центральній дерев'яній галереї до дамського майданчика. Там цариця кожного зустрічала, пригощаючи чаркою горілки або склянкою вина, які обов'язково випивалися за здоров'я государя. Після чого гості вже прямували до іншого майданчика, де зустрічав їх вже імператор. Варто зауважити, що сам государ не дотримувався суворих правил, і міг з легкістю сісти грати з кимось в шашки. Решта ж гостей була змушена просто розходитися по саду. Однак, гуляння у Літньому саді, також проходили за регламентом. На початку все розігрувалось як вистава за європейськими мотивами. Прогулянки в саду повинні були нагадувати Версаль, а прибуття гостей – Венецію. Сам сад був зведений за подобою свого французького попередника. Між сформованими деревами і підстриженими кущами виднівся європейський одяг, віяла дам і перуки. О шостій годині вечора Літній сад замикався, і гості опинялися відрізаними від зовнішнього світу. Звичайно, покинути «петровські потіхи» без особистого дозволу імператора було неможливо. Спеціальними носилками були принесені цебри з винами, і



тут починали залучати усіх гостей до випивки. А за тим ритуалом стежили спеціальні люди, щоб ніхто не ухилився. На тому «Версаль і Венеція» закінчувалися, а далі починалася знайома для усіх традиція. Гості проходили до накритих столів, які ломилися від солодощів, напоїв і усіляких закусок. Тут же стояли цілі бочки з пивом і горілкою. Як починало темніти, включали світову ілюмінацію і розпочиналися танці. Чоловікам підносили пиво або вино, а дамам заморські частування – чай, кава з шоколадом і т. п. Під кінець «потіх» усі гості напивалися і закінчували танці, нетвердо стоячи на ногах. Закінчувалося свято опівночі грандіозним феєрверком, ворота Літнього саду відчинялися і гості розходилися по домівках. При подібних «петровських потіхах» феєрверки та ілюмінації були неодмінною складовою. Над мистецтвом феєрверку працювала ціла команда майстрів-піротехніків, у склад якої входив і сам імператор. В нічному небі з'являлися дивовижні фігури птахів, тварин, таємничі персонажі і рухомі екіпажі. Це була справжня магія вогню, кольору і звуку.

З реформами, під впливом західноєвропейської культури, святкування зазнають змін. Із традиційної народної розваги свято трансформується у заздалегідь підготовлене святкування, а його підготовка і проведення стають видами професійної діяльності. До цих змін, свято являло собою засіб пропаганди, насамперед зовнішньополітичних перемог Росії й зміни її положення на міжнародній арені.

Метою реформ свято стає офіційною частиною культурної програми імперії і наповнюється естетично-художніми рисами.

Яскравим й доступним для широкої аудиторії урочистостями стають феєрверки, чи як їх ще називали – «вогненні потіхи». Це був рідкий, дивовижний, а головне, офіційний захід, який організувала «верхівка» у своїх цілях реформаторської демонстрації. Відомий історик Д. Зелов, в одній із своїх статей писав, що такі вогняні вистави об'єднували тисячі глядачів у радісному відчутті загального свята.

Масштаб і тривалість такого шоу були різні – від маленьких півгодинних феєрверків до колосальних багатогодинних видовищ. Для цього була задіяна

різноманітна техніка, із простої – це верхові і низові ракети, до більш складної відносилися піротехнічні фігури, полум'яні декорації, які змінювали свою композицію з підписами й текстом. Сам же склад феєрверку згорав дуже швидко. Складний феєрверк ефективно впливав на глядача, вселяючи ті думки і ідеї, які пропагували його організатори. «Вогняні забави» часто доповнювала святкова ілюмінація міста. Така ілюмінація охоплювала центральні вулиці, значимі об'єкти, наприклад, кафедральний собор, а також, дома знаті, парк або річку, де проходило свято. Ілюмінація могла бути протягом всього святкування, а феєрверк припадав на останній день заходу. Феєрверки запалювали ввечері чи ніччю, адже були завершальною частиною свята. На фоні темного неба злітали ракети, перетворюючись у різнокольорові вогні, усе це збагачували вогняні декорації. Пору року особливо не впливала на проведення феєрверку, але погодні умови, могли зіпсувати видимість та яскраве видовище. Барвисті спалахи повинні були підкорити й вразити глядача, розповісти і показати за короткий час якомога більше. Стислість цього видовища є однією із рис Нового часу, феєрверк стає видом мистецтва, розрахованим на коротке життя, бо тоді вважали, що справжнє мистецтво у майбутньому.

Феєрверки ставали подіями державної значимості, а їх майстерність була піднесена до небувалої висоти. Державні мужі того часу не тільки насолоджувались феєрверками, а й розраховували на їх важливий політичний вплив. Адже саме вони стверджували авторитет перед іноземними країнами, символічно показуючи силу держави. У сюжеті переважають християнські мотиви, але помітну роль відіграє й антична символіка. Її поява не випадкова, адже державна культура мала на меті долучитися через західноєвропейські країни до античної спадщини.

Зі сторони Росії феєрверки частіше влаштовувались на честь перемог держави у дипломатичних місіях при європейських дворах, або ж самим Петром I під час його закордонних подорожей. З іноземної сторони влаштовувались на честь прибуття російського посольства чи на день народження самого імператора.

Перший феєрверк, якого Москва ще ніколи не бачила, був спалений на річці Пресне 26 лютого 1690 р., з гарматною стріляниною... при незліченній кількості людей. Різнокольорові вогні в спалахували у хитромудрих фігурах і горіли далеко за північ».Була створена спеціальна лабораторія для виготовлення феєрверків. Перший руський феєрверк відображений голландським гравером А. Шхонебеком по замовленню Петра I. Зараз цей єдиний екземпляр знаходиться в державному музеї у Амстердамі.

Зустріч російського посольства феєрверками стала європейською традицією, таким чином Європа висловлювала гостинний прийом та прихильність.

Слід звернути увагу на різноманітність видів тогочасних «феєрверкових» фігур, які налічували 14 видів. Серед таких фігур: шлаг, якій за формою були шароподібні, кубічні, циліндричні. Найбільший ефект шлагів виробляли, коли спалювалися у великій кількості; фонтан уявляв собою фігуру, яка під час свого горіння викидав на значну висоту безліч блискучих іскор; форс – за своїм устроєм та горінням був подібний фонтану, переважно вживався у складних фігурах, де або утворювався вогняний струмінь, або приводив ці фігури до обертання; китайське колесо або саксонське сонце – уявляло фігуру, що оберталася навколо горизонтальної вісі, розкидаючи блискучі іскри, які утворювали подобу сонця; Жайворонок – фігура, яка при запалюванні швидко оберталася, одночасно з цим піднімаючись вгору; швермер – уявляв фігуру, яка при викиді в повітря робила зигзагоподібні рухи, які нагадували рух землі; Бджілка – фігура, яка при викиді злітала стрімголов униз, виробляючи дзижчання на кшталт дзижчання бджоли; римська свічка – фігура, яка при повільному горінні періодично виробляла легкі постріли, які супроводжувалися зльотом на значну висоту, кольорових кульок або зірок; п'ятипелюсткова зірка – уявляла фігуру, при горінні якої, зображувалась квітка з п'яти чи більш пелюсток. Для вироблення феєрверків застосовували спеціальні прилади, такі як фігурні свічки для створення кольорових феєрверків, що вживалися для складних декорацій та фігур; фальшфейер – повільно палаючий склад простого

або кольорового вогню; дукер – фігура, яка плавала на воді, викидаючи вгору блискучі іскри на зразок фонтану, при чому періодично пірнала під воду й під кінець розривалася з гучним пострілом; квакун – фігура яка спалювалася на воді, де вона бігала та крутилася стрімголов, періодично пірнаючи під воду, під кінець гучно вибухала; ракета – фігура, яка при запаленні дуже швидко і високо злітала вгору, залишаючи довгий вогненний слід або стрічку із іскор. На вершині підйому виробляла постріл та викидала багато іскор.

Привертають увагу в аспекті проблематики нашого дослідження різновид урочистостей сімнадцятого віку як асамблеї. Асамблеї – такі збори, що виявились прообразом дворянського балу. Реформи не обмежилися сферою держави і церкви. Вони мали на меті в корені перетворили громадський та сімейний побут наших предків. Середньовіччя вважається темною добу людства, що знала лише дві сфери життя: сімейну, яка придушувала особистість жінки й державна, що поглинала особистість чоловіка, тому не дивно, що існувала потреба радикальних змін,. Для громадської та особистої ініціативи, для громадських зв'язків та інтересів в московській Русі місця не було. Як відомо, Петро, придивившись під час своєї подорожі к західноєвропейському життю, вирішив для початку прищепити Росії хоч зовнішній лиск цивілізованого суспільства.

Для цього державні діячі Росії вдавалися до різних мір, для того щоб ввести в домашнє та громадське життя громадян звичаї та характер європейських народів.

За для введення правил вишуканості було перекладено з німецької й надруковано посібник, де були приклади як правильно робити комплементи. Але найбільш дієвий засіб для досягнення цієї мети у світське життя царським наказом були введені асамблеї, для яких впроваджувались детальні правила. Введенням в суспільне життя асамблей, переслідувалися дві головні цілі. По-перше, привчання вищого стану до форм проведення часу, поширених в західних країнах, по-друге, залучення жінок до суспільного життя. Звернемо увагу на те, що при організації нової форми спілкування і розваг

використовувались не тільки практичні, а й теоретичні досягнення Західної Європи. Слід зазначити, що асамблеї пильно опікала поліція. Правила були оприлюднені указом від 26 листопада 1718 року. Цей указ відносно способів цивілізувати Росію, було викладено у наступній редакції: «Асамблеї слово французьке, яке одним словом на російській мові виразити неможливо, але докладно сказати – це вільні в будинку збори або з'їзд, який робиться не тільки заради забави, але і для справи. Там можна побачитись і про всяку нужду переговорити, так само почути де що робиться і при цьому ж забава»[70].

Указ, де оголошувалися пункти, що вказували на правила проведення асамблеї містив наступне: чоловіки та жінки запрошуються належним листом або через знайомих, у чийому будинку відбувалася асамблея; встановлювався час початку заходу та час закінчення; висловлювалися вимоги та привілеї господаря-організатора асамблеї; Існував відповідний зміст та розклад асамблей. Правила не обмежували часу відвідування заходу гостями, окрім головного обмеження часу проведення заходу. Особливим був пункт про правила поведінки. Під час перебування на асамблеї дозволено вільно сидіти, ходити, грати і в цих діях гості не повинні заважати один одному. Так само потрібно як слід триматися, не робити усіляких церемоній (вставати, кланятися), поводитися чемно. Поклоном вшановувати господаря дому та гостей асамблеї, на початку та наприкінці перед від'їздом. До правил був доданий перелік осіб, які могли бути запрошені на торжестві: від вищих чинів до обр-офіцерів та дворян, а також знатні купці, начальні майстрові люди, знатні наказові зі своїми жінками та дітьми. Прислузі: лакеям або служителям наказувалося до апартаментів не входити, «але бути у сінях або де хазяїн визначить». Останній, восьмий пункт визначав де і коли буде проведена асамблея [70].

На асамблеях верхи столичної громади, як правило, не тільки розважалися, а й обговорювали справи та вели переговори. За асамблеями закріплювалося значення школи світського виховання. Крім приписів перед прийомом, які включали в себе такі накази: вмитися, поголитися, не наїдатися,

яким чином одягнутися, указ містив правила поведінки у самому розпалі свята щодо поводження з дамами, прийому їжі і танців.

Асамблеї повинні були проводитися за інструкцією наказу допоки, вони не стануть звичаєм. Зокрема визначалося яким чином на них треба було бути присутнім, між урядовцями асамблеї розподілялися без будь-якої черги. Зазвичай, сам государ визначав, в чиєму будинку повинна бути перша асамблея, потім оголошувалось, де буде наступна. Розподілялися вони таким чином, щоб протягом зими кожен знатний придворний провів хоча б одну асамблею [70].

За свідченням сучасників, на заході спостерігалась поступова розкутість присутніх, найбільш грубі жарти нікого не обмежували і часто застосовувались. Нерідко блазні сиділи та їли за одним столом з гостями та государем.

Не вдаючись в обговорення, відзначимо, що першу асамблею відкрив у себе в будинку Князь Папа, згодом естафета проведення торжества передавалася на самому заході один одному, виконання якої було обов'язковим. Подальші подробиці мешканцям столичних міст повідомлялося барабанним боєм та прибитими до ліхтарних стовпів оголошеннями. У день асамблеї, генерал-поліцмейстр повинен був у відповідний час з'явитися перед домом хазяїна і записувати усіх приїжджих. У шостій годині прибував сам государ, дещо пізніше государиня.

Незвичайним є ритуал напередодні асамблеї. Тут доречно звернути увагу на статус жінки, як господарки балу. Перед початком балу господар підносив однієї з дам, за своїм вибором, бронзовий визолочений жезл і рукавичку в знак володарювання, даючи тим знати, що у світському житті панування належить жіночої статі. Після чого дама приймала звання «цариці балу», підкликала кавалера за власним вибором, наказувала стати йому на коліно і присвячувала у [маршала балу]. Приклавши за звичаєм давньо-лицарських часів два пальця до його щоки, передавала йому жезл, а разом з тим і свою владу. Маршал зобов'язаний був беззаперечно виконувати усі накази своєї дами. Асамблея відкривалася польськими танцями, потім менуетами та іншими модними на той

час танцями. Але государ винайшов і свій власний танець. Дуже цікавим є музичне оформлення цього танцю, яке базується на модуляції тональності. Це було щось на зразок [грос-фатера]: від 30 до 50 пар під звуки похоронного маршу повільно рухалися погребальною ходою. Раптом, за знаком маршальського жезла, музика переходила в веселу, дами залишали своїх кавалерів та брали інших між не танцюючими, а кавалери ловили дам або шукали інших. Підіймалася жахлива метушня, біганина, штовханина, шум і крики, як ніби грали в піжмурки. Захопливим було те, що сам Петро і Катерина та уся царська сім'я не залишалися осторонь, за ними бігали, наздоганяли як і за усіма іншими, і самі вони ловили інших. Нарешті по новому сигналу маршала усе знову приходило в колишній порядок і ті, хто залишився без дами, піддавалися покаранню. Тут проявляється примусовий аспект асамблей. Треба було осушити великого чи малого орла – це був шанобливих розмірів кубок, і від його осушення ніякі виправдання не звільняли винного. Цар та царська сім'я на асамблеях не відрізнялася від інших гостей у поведінці.

Варто зауважити, що в тодішніх танцях особливо відрізнялися полонені шведські офіцери, деякий час вони навчали цьому мистецтву руських дам і кавалерів.

Аналізуючи урочисті асамблеї, С. Н. Шубинський визначає, що руські боярині та бояришні були смішні і незграбні. Особливу увагу заслуговують костюми дам. Затягнуті в міцні корсети з величезними фіжмами, в черевиках на високих підборах, з пишно розчесаною великою напудреною зачіскою, з довгими шлейфами, вони не вмiли не тільки граціозно і легко крутитися в танці, але навіть не знали, як їм стати і сісти. Ще складніше було з вільним та невимушеним спілкуванням з чоловіками. Пані розмовляли з ними тільки під час танців, а решту часу сиділи окремо і лупили один на одного очі. Чоловікам належало грати в карти та курити тютюн. Краще всього новий звичай сприймали молоді люди[76, стор. 26].

Проявом світськості можна вважати також і обслуговування гостей: між танцями дамам пропонувався чай, мед, кава, варення та інше, а надалі увійшли

у моду шоколад і лимонад. Незабаром петербурзька публіка ознайомилася зі стрункою, приємною музикою із Відня, а того часу гриміли труби, фаготи, габо і литаври.

У підсумках хотілося б підкреслити, що асамблеї безперечно стали важливим аспектом життя російського й малоросійського дворянства.

За допомогою асамблей знать та громадяни при звичаювалися до громадськості і пом'якшував їх смаки і звички.

З історичних джерел відомо, що: «перші масковані зібрання знаті, не змішані з натовпом простолюду, відбувалися при королівських дворах Франції, Італії, Іспанії, Польщі, здебільшого під час карнавальних веселощів».

До широкої програми державних реформ можливо зарахувати, як подовження і розвиток асамблей, й популяризація публічних маскарадів. За описом О. Курочкіна «Особливою пишністю вирізнялися масові видовища, організовані у 1722 році з нагоди річниці Ништадського миру» [38]. Кожен з маскарадів, незалежно від періоду року, проходив «просто неба» й «полягав у театралізованій процесії, що включала до 1000 учасників, які йшли пішки, їхали верхи або пересувалися на спеціальних колісницях». Костюмовані фігури були різноманітними: від фігур римських богів, давньоруських князів та священнослужителів: папи римського, кардиналів, абатів, єзуїтів. Поряд з цим йшли півчі, вбранні у «халдеїв», японців, татар, турків та т.п. Дослідник підкреслює: «Церемоніально-ігрова стихія, у якій постійно жили королівські двори Парижа й Відня, служили прикладом для інших монархічних столиць Європи.

Вихованці Київської академії, що отримували запрошення від Петра I до служби на Москві, за завданням подорожували по Європі, дослідуючи європейський приклад та несли його до Росії. Петро I викликав їх та надавав високі посади. Таким чином українці привносили свій вклад до прищеплення європейських цінностей та здійснення державних реформ в країні.

Крім усього іншого у Петра була пристрасть до урочистої ходи, алегоричним процесіям та маскарадів, але особливо він любив весілля,



запрошення на які відбувалося певним чином. Зокрема, за вимогою царя перед весіллям Н. Зотова четверо найбільших заїк повинні були ходити по домівках і оповіщати про запрошення. За неприйняття запрошення, погрожував гнів царя. Ю. Юст описує весілля Меншикова: «На весіллі було весело, усі танцювали упереміж, дами і дівки, панове і слуги. Цар, як уже бувало багато разів на подібних зібраннях, неодноразово являв мені знаки великої і особливої милості. Увечері він сам супроводжував молодих до дому. По дорозі, на вулицях пили і весело танцювали під звуки музики» [77]. В день весілля князя Батурліна був влаштований маскарад, в якому брала участь тисяча осіб, які мали найрізноманітніші костюми. Серед підданих Петра багато хто вдягався в сукні іноземних міністрів: венеціанських, німецьких, японських, китайських, індійських і т. д. Інші одягалися як римські воїни з шоломами і квітами на головах або як єпископи, капуцини, прелати, єзуїти і домініканці. За примхою царя самі рослі гайдуки були одягнуті як діти, їх водили на помочах два карлика, які були одягнуті стариками з сивими бородами. Деякі хизувалися в костюмах бояр і їздили на ручних ведмедях. Потім усі відправлялися у будинок колегії, де для них були приготовлені столи з частуванням. Увечері усі будинки у місті підсвічувалися ілюмінацією, такими вони залишалися на весь час маскараду, який тривав декілька днів. [77, стор. 160] Такого роду маскаради мали і освітнє значення, оскільки учасники представляли костюми різних культур і народів, свого роду публічну різноманітність світу.

Наслідуючи європейський приклад, у Санкт-Петербурзі разом з маскарадною процесією був запозичений й аристократичний бал-маскарад. Правила й етикет цієї нової форми розваги спочатку були невідомі «вищому світу», і тому їх доводилося пояснювати і регламентувати». Встановлювалися обмеження на вбрання й маски задля безпеки та порядку. «Іноді маскаради обмежувалися гендерним травестуванням: чоловіки вдягалися в жіноче, а жінки — в чоловіче вбрання, при цьому маски не вдягалися.

Маскарадні процесії ділилися на два різновиди: сухопутні, які включали піші і їздові, та водяні. Учасники процесії у великій кількості осібі

розподілялися за тематичними ознаками. Попереду кожної такої групи йшли чоловіки, а позаду жінки. В кожній групі виділялася своя центральна фігура, а усі інші складали свиту. Фігури переходили із маскараду в маскарад, та мали традиційний характер. Костюми учасників були як театральні та бутафорські, тайбули близькими до історичної та етнографічної достовірності. Маскарадні фігури часто запозичувались із міфології – образ Бахуса, Нептуна, Сатира та ін., мали популярність і історичні персонажі. Так, герцог Голштинський на одному з маскарадів уявляв собою римського полководця Сципіона Африканського, у чудовому парчевому римському костюмі. Наряд кругом був обкладений срібними галунами, на голові красувалася каска з високим пером, на ногах римське взуття, а у руках ватажний жезл. Можна вважати, що взагалі традиційні персонажі маскарадів, частково запозичувались з репертуару тодішнього театру, звідки бралися й маскарадні костюми.

Для популяризації своїх перетворень Петро I вдавався до різних засобів, але особливого значення надавав видовищному впливу. Задля святкування військових перемог споруджували кілька тріумфальних воріт, одні з них були споруджені Слов'яно-греко-латинською академією. Їх прикрашали картинами, які зазвичай використовувались в академічних панегіричних театральних дійствах. Академічні поети писали на воротах хвалебні оди, фігурувало безліч емблем з відповідними написами. Учні академії виходили назустріч урочистій процесії в білих штанах, з вінками на головах, співаючи канти.

З метою поширення нових ідей використовувався старовинний народний звичай святочного і масничного рядження в грандіозних вуличних маскарадах. Вбиралися в матросів, селян, солдатів та інших представників професій. Виряджались навіть птахами і тваринами. Усі маски повинні були строго відігравати свою роль і під час процесії поводитися відповідно. Все це пересували воли, свині, собаки, коні і навіть дресировані ведмеді. Такі пишні урочистості слугували політичною агітацією і розповсюдженням необхідних ідей.

Ще одним з нововведень з урочистого святкування були, так звані Тріумфи, які були влаштовані на кшталт імператорських тріумфів Риму й вважалися важливим державним святкуванням.

Вони ставали історією військових перемог, зримим літописом політичних подій. Сама ідея тріумфу була запозичена з римської культури через європейську, як нагорода за особисту доблесть, як свідчення конкретної заслуги. Тріумфальні арки, стовпи, піраміди, як складова частина тріумфу, були також новою архітектурною формою для російської культури. Тріумфи освячували нову абсолютистську концепцію імперської одноосібної влади, якій підпорядковується влада духовна. Петровські тріумфи були важливими державними святкуваннями.

Загальна частина тріумфів належала великим містам. Характерною особливістю московських тріумфів було їх проведення у кінці року, як підведення підсумків. Іншою особливістю було зведення різних тріумфальних воріт за кошти заможних громадян та різних прошарків населення. У Петербурзі тріумфальні арки зводилися виключно за кошти держави, чим підкреслювався статус нової столиці Російської імперії. Тріумфи не були привілеєм лише Москви і Петербургу, вони проходили і в провінціях, що сприяло знайомству й залученню більшості підданих до сфери нової святкової культури. Але все одно, провінційні тріумфи не могли зрівнятися за своїм розмахом та значенням зі столичними.

Доленосну послідовність подій представляв порядок ходи. Маршрут був чітко продуманий та організований, він проходив по головним вулицям міста, а тріумфальні арки відзначали вузлові точки маршруту. Тріумфу притаманна векторна спрямованість.

Тріумфи, як вид мистецтва, уявляв собою і реформу інституту державних реліквій. Це були воєнні трофеї, зброя, прапори, знаки особистої доблесті монарха, наприклад, капелюх пробитий пулею, кінь, на якому він був при Полтавському бою чи воєнний мундир. Тріумфи вплинули і на реформу календаря, у якому святкування Нового року векторіальними урочистостями

стало головною державною традицією. Адже, ялинкові гілки, як атрибут Новорічного свята, сходять саме до тріумфів 18 сторіччя. Ялинкові гілки замінювали вічно зелений лавр. При цьому головні убори старших офіцерів могли дійсно прикрашатися лавровими гілками, офіцери рангом нижче та солдати робили ялинкові кокарди, городяни гілками ялини прикрашали дома, вулиці, тріумфальні арки. Одні з них були вироблені зборами Слов'яно-греко-латинської академії та прикрашені картинами, які використовували також в академічних панегіричних театральних дійствах. Більш витончені і хитромудрі алегоричні картини, зображувалися на тріумфальних воротах, збудованих у 1704 році на честь остаточного звільнення Іжорської землі. Академічні поети писали хвалебні оди, а на воротах Академії фігурувало безліч емблем з відповідними написами. Учні академії, одягнені у білосніжний одяг, з вінками та гіллям на головах та зі співом кантів, виходили назустріч урочистій процесії. Використання кантів і панегіриків тріумфальні церемонії нагадувало традицію декламації 17 ст., а витончені алегорії наслідували схоластичні традиції шкільного театру.

Наприклад, у Полтавському тріумфі цікавим є опис тріумфальних воріт, споруджених на честь перемоги у Полтавській битві, яке надає П. Н. Крекшин: «Ворота пребагаті оздобленням і розписані різними емблемами, між якими зображений орел – Російський герб, який летить на слона – шведські фрегати»[37, стор. 161]. Цар сам надавав вказівки щодо організації тріумфального маршу свого війська, сценарій свята також був розроблений ним. Ритуал строго регламентувався. Він включав в себе елементи параду, але відрізнявся грандіозністю, залученням цивільного населення, духовних і світських хорів, багатством архітектурного, скульптурного оформлення, елементами театральності. Паради наслідували досвід західноєвропейських військових заходів. Відмінностями тріумфальних святкувань військових перемог влаштовувалися народні гуляння з частуванням та урочистою ходою. Перед будинками були вистроєні столи з наїдками і напоями для частування

народу, прозорі картини для ілюмінації, а також спеціально побудовані тріумфальні ворота.

Відкривалася урочиста хода маршем 24 трубачів і 6 літаврщиків, які їхали на багато убраних конях. За ними слідував Семенівський полк з оголеними палашами і розпущеним прапором, за полком урочисто несли трофеї. Ходу весь час супроводжував безперервний гарматний грім з кріпосних валів та з розставлених в багатьох місцях артилерії.

Тріумфальна хода тривали по кілька днів й відкривали цілий сезон зимових векторіальних урочистостей [48, стор. 35].

Реформи потребували сформувані новий погляд на розваги та веселощі, нав'язати думку, що «розгул, шумство» звичайна річ, веселитися можна де завгодно, і коли завгодно, і це не вважалося гріховним. У святах допетровської Русі людина, як би приймала певні правила гри, які дозволяли їй робити те, що в реальному світі гріховно і неможливо. Тільки в сміховому, ігровому світі «антикультури» могла спостерігатись сплутаність всіх значень. Де шинок заміняв церкву, бісовщина – благочестя, де спостерігалось надягання рваного одягу, навиворіт, хутром назовні. Д. С. Лихачов характеризує цей світ, як світ перевернутий, неможливий, абсурдний: «Петру був необхідний «Всешутейший» собор для затвердження нового погляду на веселощі і розваги. Перетворювач прагнув стерти межу між сміховим і реальним світом»[41,стор.96].

Свято в допетровській Русі складалося з двох частин: спочатку молитовне улаштування, урочисті процесії, а потім різна «бісовщина», ігри скоморох та забави. У першій частині свята людина перебувала в світі культури, так як слідувало встановленими нормами християнського благочестя. Коли у другій частині свята, людина потрапляла в світ «антикультури», де християнські цінності сприймалися у перевернутому вигляді. Петро навмисно руйнує цей кордон між святами для того, щоб протиставити старовинному ледарству нове неробство.

Під час проведення державних свят ми знов зустрічаємось з двома частинами святкування на кшталт організації вертепних вистав: офіційної, іноді духовної, молитовної й в другій – світській, що іноді являла собою антикультуру. У цій спосіб російській цар намагався поширити світ, вивести його за відведені йому рамки, й тим самим зруйнувати традиційний порядок святкування. Якщо в допетровській Русі після Різдвяного посту з мовчазного дозволу церкви на святках відбувалися різного роду переодягання, веселощі, які в свідомості давньоруської людини протиставлялися світу культури, то після державних реформ I пол. XVIII ст. межа між двома світами руйнується. Такої ж трансформації зазнали і інші традиційні свята.

### **3.3 Вплив театрального мистецтва першої половини XVIII століття на сучасну театральну культуру України.**

Другою після княжих часів добою розвитку українського мистецтва і культури в цілому, їх золотим віком деякі вчені вважають XVII—XVIII ст.

Вплив західноєвропейського мистецько-культурного життя та виклики тогочасної доби задали новий напрям, поставили нові умови. Цей вплив змінює життя і соціальний устрій заможної козацької старшини Гетьманщини. Так само, як в Європі, спокійні, врівноважені, логічні форми ренесансу, «що орієнтувалися на чисті форми античності» вже не відповідали духу часу епохи бароко, яка відзначалася розкішним та гучним життям. Розповсюджуються пишні, більш показні форми, що були просякнуті пафосом, надприродністю.

Розглядаючи та аналізуючи становлення та розвиток театральної культури України на думку спадає, як схожі часи пізнього середньовіччя на сьогодні: становлення державності, війна, різниця у соціальному статусі українського народу. Такі періоди часу якнайчастіше породжують процеси відновлення та пошуки нових шляхів у мистецтві.

Важливо наголосити, що ознакою нашого часу є існування поряд з класичними різножанровими професійними театрами нових самодіяльних театрів та театральних труп, що відновлюють майже всі види театральних видовищ, що були відомі з культурної спадщини України та Європи, й були нами описані. У гімназіях та ліцеях існують шкільні театри, які очолюють професійні актори і режисери. Створюються особливі театри для людей з особливими потребами. Такі театри виконують не тільки мистецьку функцію, а й терапевтичну, як для акторів так й для глядачів. Самодіяльні театри існують за рахунок фондів, меценатів та продажу квитків й приймають участь у театральних фестивалях України та міжнародних фестивалях Європи та Світу.

Сучасні театральні заходи нагадують Харківські Асамблеї (театральні), що існували у 90-х роках, минулого сторіччя. Театральні (Харківські) Асамблеї включали до складу відвідування за абонементом, таких заходів як симфонічні, фортепіанні та інші концерти у Харківській філармонії; вистав у Ляльковому

театрі, Великому органному залі, на великій та малій сцені Харківського Оперного театру, Музичному театрі комедії, та драматичних театрах української драми ім. Шевченка, та російської драми ім. О. Пушкіна. Нажаль ця традиція зараз вже завершила своє існування.

Натомість у мережах елітних кафе відбуваються камерні концерти майстрів опери, так у Харкові – у театральному кафе «Маестро». У парках та скверах, на майданчиках біля будівель місцевих театрів «просто неба» влаштовуються симфонічні концерти. Відомі, зокрема теж у сучасному Харкові, невеличкі самодіяльні трупи, що влаштовують театралізовані читання віршів молодих поетів, нових драматичних творів.

Ознакою сучасності є таке культурне явище як «Флеш-моп», наявність яких демонструють відновлення стародавніх театральних традицій Київської Русі та середньовічної України: «скоморохи», політичні інтермедії, й, навіть, костюмовані політичні зібрання. Їх особливість у тому, що вони найчастіше мають театралізований характер.

Особливу роль у мистецтві України відіграють святкування державних свят: День Незалежності України, День захисника Вітчизни, День Прапора, День міста—на рівні міст та областей України. На день Незалежності відбувається військовий парад, який є давньою традицією українського війська: не заради демонстрації своєї войовничості, але заради демонстрації паритету сил. Є така українська приказка «Моя хата з краю – першим ворога стрічаю». Паради відбуваються з привітанням головнокомандувача й президента України, з врученням бойових нагород військовим, урочисті ходи ветеранів російсько-української війни; урочисті ходи на день Прапора України та інших святкових заходів. На День захисника Вітчизни та Водохрещу освячуються прапори військових частин. Сучасною традицією стали феєрверки. Феєрверки зараз відбуваються у всіх містах й навіть селищах України, технічне влаштування цих заходів, порівняно XVIII ст. значно спростилося.

Україна не є неоднорідно етнічно-релігійною державою, але Дванадцяті та Великі Християнські церковні свята відзначаються на державному рівні. Й



звичайно на Різдво та Пасху у православних церквах відбуваються вертепні вистави, та за іншими сценаріями релігійних свят зо всіма традиціями театрального мистецтва: актори, ляльковий та акторський вертеп, Різдвяна Зоря, хресні ходи.

Оскільки Україна демократична держава, представники інших національностей, які не є християнами святкують свої національні та релігійні свята за своїми традиціями. Й поряд з такими українськими етнічними святами, як «свято вишиванки», в Україні нещодавно започаткували «свято хиджабу», під час якого дівчата-мусульманки вдягають свої найкращі вбрання та розповідають про свої традиції. І це явище вигідно відрізняється від святкування державних свят російської імперії 1696—1771 р. р. й надає характеристиці культури України розмаїття та свободи розвитку.

Культура сучасного інформаційного суспільства потребує нових форм існування на фоні світових процесів глобалізації та викликів як пандемія, що перешкоджає існуванню театрального мистецтва у традиційному вигляді.

Тому драматичні та оперні, лялькові вистави для дітей і дорослих можуть відбуватися саме у цей час «просто неба», або дистанційно у форматі «інтернет-підкастів».

Вражає схожість урочистого середньовічного святкування та видів розваг зі сучасними урочистими заходами: костюмовані бали, маскаради, що дедалі стають актуальними в Україні. Бали входять у моду, хоча слід зазначити, слово «бал», не виходило з нашого лексикону, бо «бал» асоціюється у нас та використовується у зв'язку з закінченням середніх навчальних закладів — «Випускний бал». Святкування новорічних свят, особливо дитячих не переставало являти ознаки маскарадів та костюмованих театралізованих заходах.

В організації масових святкових заходів дедалі частіше звертаються до стилю «ретро», шукаючи у культурній спадщині нове, позитивне, незвичне. Так спадщину була розглянута у цьому дослідженні.

З розвитком процесу глобалізації в нашому культурному просторі з'явилися свята, що розповсюджені у Європі і Світі. Такі свята як «День Матері», «Хелоуін» стали майже традиційними. Так кожен рік майже десять років поспіль під час проведення «Хелоуіну» у шкільних закладах влаштовуються справжні маскаради з перевдяганнями, масками, бальним вбранням, розіграшами, інтермедіями.

Однак не завжди в Україні розуміють мету та традиції святкування західних свят. Для цього слід поринути в історію виникнення та традиції святкування «Хелоуіну» на Заході, зокрема в Америці. Проте англійськими авторами написано багато статей. Святкування «Хелоуіну» виникло як потреба батьків бороти страх свої малих дітей, що виникає від появи гри світу та тіні, розказів різновиду страшилок та переглядів фільмів-жахів. Її поєднуючи все це з існуючими у християнській та інших традиціях понять [нечистої сили] потрібно було знайти протидію цим страхам. Саме для того у святкуванні використовують гарбуз, що символізує світ у темряві — ліхтар та діти співають відповідні пісні на кшталт:

Go away spooky goblin — Go away! (Геть моторошне чудовисько, Геть!)

Go away scare monster – Go away! (Геть жахливе чудовисько, Геть!)

Рими та пісеньки супроводжуються відповідними рухами рук, відганяючи «нечисту силу». Свято спрямовано на саме подолання страхів та забобонів й символізує перемогу Добра над Злом, Світла над Темрявою.

Середній клас нашого суспільства, досягнувши певного матеріального статку, воліє та вносить свій вклад у відродження кращих традицій дореволюційної західної культури.

**Висновки до третього розділу.** Підводячи підсумки щодо вище викладеного, можна стверджувати:

1. Театральна та святкова культура в Україні була сформована ще за часів перебування її у складі Князівства Литовського та Речі Посполитої. Завдяки геополітичним змінам та переселенню видатних українських діячів до імперії та розробки відповідних державних реформ формувалася культура за європейським зразком на початку XVIII ст.

2. Реформи полягали у зміни системи святково-розважальної культури, включенню елементів романтичної та високої класичної культури, започаткованих європейськими країнами у Новий час; модернізації ритуальних форм святкової культури, що увійшли в побут вищого стану; зміни становлення до загальноєвропейської ментальності людей та виникненню симбіозу релігійно-етнічних компонентів та святково-розважальної культури України доби Гетьманщини.

3. Різновид урочистих заходів окреслив офіційний культурний простір та компенсував розбіжності між центром та периферією, столицями та провінцією.

4. Театр послуговує та використовується як засіб просвіти та виховання сановних осіб, їх родин, особливо жінок та дітей.

5. У масову свідомість вкладаються цінності нормативні системи, які належать до різних цивілізаційних періодів: західноєвропейські цінності та ідей з культурно-історичною пам'яттю слов'янського політеїзму та візантійського християнства.

6. Сучасна театральна культура України збагачується пізнанням глибинних стародавніх звичаєво-традиційних, етико-естетичних, театральномузичних здобутків усього періоду свого існування у будь якій формі державності.

## ВИСНОВКИ

1. Витоки театрального мистецтва України сягають княжої доби. Ця теза важлива для викладу загального матеріалу й вказує на давність зародження театрального мистецтва в Україні.

2. На початок XVIII ст. в інтелектуальному житті України мали місце тенденції, закладні у попередню епоху, а саме збереження культурного впливу України на Московську державу, а відтоді Російську імперію.

3. Театральне мистецьке життя України розвивалося трьох головних напрямках: народний театр, шкільний театр та професійний театр, культура свят, як світських так й державних свят

4. Широка програма змін, що включала модернізаційні процеси в освіті, спиралися на значні людські та інтелектуалі ресурси українців, які у попередню епоху не лише були включені в орбіту європейського культурно-інтелектуального простору, але й виробили власні форми адаптації європейської освіти до потреб православної частини Європи.

5. У XVIII столітті було започатковано традицію підтримувати театральне мистецтво державою. Багатовікова практика доводить, що театральна культура – це галузь, яка потребує від держави постійного сприяння та матеріальних вкладень. Ця проблема залишається досі актуальна і на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва в Україні, її систематична підтримка сприяє розвитку мистецтва.

6. На початку XVIII ст. були запроваджені театральні новації, якими ми користуємося досі, завдяки реформам у сфері мистецтва та культури, у нас зараз є той театральний зразок, яким ще буде користуватися не одне покоління.

7. Дослідження доповнило характеристику свят, як фактора соціально-культурної адаптації до нових форм. Удосконалено визначення публічного театру, виявлено місце та роль публічного театру в структурі інших видів театральних дійств XVIII ст. та форм сучасного вітчизняного театрального мистецтва та проведення державних свят.

8. Творчо засвоївши європейські культурні здобутки, Україна стала певним ретранслятором їх в межах простору європейської цивілізації.

Українці мають право пишатися своїм внеском у світову історію як і інші народи, бо їх предки неодноразово міняли хід історичних подій, творили свою унікальну культуру й несли її всьому світові.

Перед театральним мистецтвом України постає виклик усвідомлення соціальної та культурно-креативної відповідальності за примноження надбань попередніх поколінь з метою культурного поступу суспільства, громадсько-патріотичної ідентифікації.

Наукові результати даної роботи сприяють практичним завданням створення єдиної концепції свята та театральної системи в сучасній державній культурній політиці.

Матеріали магістерської роботи можуть бути використані в навчальному процесі при проведенні занять з таких дисциплін, як акторська майстерність, режисура масових видовищ, сценографія, сценарна майстерність, історія костюму та т. д. А також в сучасних арт практиках, історичних реконструкціях.

Робота може стати корисною для наукових пошуків, дослідників різного рівня. На основі матеріалів магістерської роботи можуть бути створені спеціальні навчальні посібники та навчально-методичні програми. Матеріали та висновки дослідження можуть послугувати для визначення культурної політики в нинішню епоху, політиці, формуванні та розвитку бази дозвілля України. Історичний досвід минулого актуальний й корисний для сучасних режисерів, акторів театру, а також театральних менеджерів в організації діяльності в сучасних театрах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Адрианова-Петрец В. Н. Сцена и примеры постановки в русском школьном театре 17–18 в. в. / Адрианова-Петрец В. Н. / Старинный спектакль в России. 1928. № 7. 10 с.
2. Алексеева М.А. Театр фейерверков в России XVIII века // Театральное пространство: Материалы научной конференции. Л., 1979
3. Анісімов Є. В. Час Петровських реформ. Санкт-Петербург.: Леніздат, 1989. 56 с.
4. Арапов П. Летопись русского театра. СПб.: Тип. Н. Тиблена и К, 1861. 386 с
5. Арх. Ігор Ісіченко Історія української літератури: епоха Бароко XVII- XVIII ст. Підручник для студентів філологічних факультетів університетів
6. Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977.
7. Багалій Д.І. Історія Слобідської України / Х.: Дельта, 1993. 265 с.
8. Берхгольц Ф. В. Дневник камер-юнкера Берхгольца: в 4 ч. Ч. 1 –2 М.: Типография Каткова, 1858
9. Бичков А. Ф. Петр I (имп.; 1672-1725). Бумаги императора Петра I. С.-Петербург: [В тип. 2-го отд-ния Собств. Е. И. В. канцелярии], 1873.
10. Богдашина О. М. [Концепція історична](#) / [Енциклопедія історії України](#): [Інститут історії України НАН України](#). К.: [Наук. думка](#), 2009. Т. 5: Кон — Кю. С. 119–560.
11. Бруин К. де. Путишествие через Московию Корнелия де Бруина – Москва: 1873.
12. Васильев В. П. Старинные фейерверки в России XVII — первой четверти XVIII веков, Л., 1960.
13. Возняк М.С., Історія української літератури / у двох книгах, книга друга / Видавництво «Світ», Львівський держ. університет, Львів: 1993.

14. Всеволодський-Генрос В. М. Російський театр від витоків до середини 18 ст., Москва: Академія наук Радянського союзу, 1957. 262 с.
15. Бежнар Г.П. Теорія масової культури: курс лекцій Навчальний посібник [електронне видання], Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Кафедра української філософії та культури, 2020.  
[http://www.philosophy.univ.kiev.ua/uploads/editor/Files/Kafedry/Ukrainian\\_philosophy](http://www.philosophy.univ.kiev.ua/uploads/editor/Files/Kafedry/Ukrainian_philosophy). (Дата звернення 04.12.2020)
16. Гребенюк В. П. Публичные зрелища Петровского времени и их связь с театром / Новые черты в русской литературе и искусстве, М., 1976.
17. Грибовський В. В. Запорізький сміх. Український тиждень, 2019 №5, С. 98–101.
18. Гундарова Т. «Колоніальність як перевдягання: «Малоросійській маскарад» Івана Котляревського». / Гарвардське українознавство», 2011—2014. Том 32—33,
19. Гуржій О.І., Русанов Ю.А. Дворянство Лівобережної України кінця XVIII – початку XX ст.: соціально-правовий статус і місце у владних структурах Російської імперії. – К.: Інститут історії України НАН України, 2017. – 172 с. <https://uk.wikisource.org/wiki/>(Дата звернення 02.12.2020)
20. Дуков Е. Бальная культура России XVIII — I половины XX века. Музыкальная академия 1996. № 3-4.
21. Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк: издательство им. Чехова, 1955. С. 310–312.
22. Ефремова Н. Г. Первый спектакль школьного театра Славяно-греко-латинской академии, 1701 г. / Н. Г. Ефремова/ Вопросы театра, 2015. 191 с.
23. Живов В.М. Культурные реформы в системе преобразований Петра I / Из истории русской культуры. М.: Т. III. 1996.
24. Загвязинський В. І. Методологія і методика дидактичного дослідження, Москва «Педагогика», 1982 р.
25. Зєлов Д. Д. Автореферат дисертації на тему «Офіційні світські свята як явище російської культури кінця 17 — початку 18 ст.»

26. Імператорські театри //театр.енциклопедія. Том 2. П. А. Марков (гол.ред.), Москва: Радянська енциклопедія, 1963. 867 с.
27. Іоганн Куншт//енциклопедичний словник. Том 82. Ф. А. Брокгауз, І. А. Єфрон – С.-Петербург: «Видавнича справа», 1896. 32 с.
28. Кобченко К., канд. іст. наук, ст. наук. співроб. Київський національний університет імені Тараса ШевченкаУкраїна в Російській імперіїXVIII ст. у вимірі інтелектуальної історії, <https://history.vn.ua/compendium/history-of-ukraine-cul>. ( Дата звернення 01.12.2020)
29. Келлер Е. Э. Праздничная культура Петербурга: очерки истории. СПб.,2001.
30. Киев 1684-85 годах по описанию служилого иноземца Патрика Гордона, Киев, 1875.
31. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебаченняім. Карпенко-Карого. К.: АртЕк, 2017. 336 с.
32. Ключевский В. О. Западное влияние в России XVIII в. М.: Тип. И. Н. Кушнерев и К, 1897.
33. Коваленко О. А. Реформы Петра I в контексте культурно-исторического диалога России и Европы. //О. А. Коваленко/ Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. 2015. 15 с.
34. Коргожа Н. С. Формирование культурно-досуговых традиций российского общества в петровскую эпоху//Н. С. Коргожа/ Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 17. 216 с.
35. [Короткий енциклопедичний словник з культури](#). — К. :Україна, 2003. [ISBN 966-524-105-2](#). 171 с.
36. Костюм театральний//театр. енциклопедія. Том 3. Кетчин-Нежданова/ П. А. Марков (гол.ред.). Москва: Радянськаенциклопедія, 1964. 232 с.



37. Крекшин П. Н. Указ. Соч. Л., 161 с.
38. Курочкин О. «Бали-маскаради на теренах східної Європи» Київ стаття Електроний ресурс, <https://scholar.google.com.ua/scholar>. (Дата звернення 26.11.2020)
39. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы, Т. I. М., 1952.
40. Литвицева Г. Ю. Новые направления культурно-досуговой деятельности в петровскую эпоху [Электронный ресурс]: Вестник СПб. ГУКИ, М.: УДК 791"17", 2010. Режим доступа к журналу: <http://surl.li/dbzv>. (Дата звернення 10.09.2020)
41. Лихачов Д. С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси, Л.: Наука, 1976. 204 с.
42. Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. Вопросы литературы. 1977, № 3.
43. Лукьянов П. Потешные огни / Наука и жизнь, № 6. 1971.
44. Максимов С. В. Бродячая Русь Христа ради, СПб., 1877.
45. Мистецтво актора//театр. Енциклопедія, Том 2. П. А. Марков (гол.ред.), Москва: Радянська енциклопедія. 1963. С. 933–934.
46. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII века. СПб., 1881.
47. Мухин О. Н. Царь карнавала: к проблеме смысла шутовских свадеб и похорон в петровской придворной культуре. Вестник ТГПУ, 2015. № 9, 162 с.
48. Нікіфорова Л. В. Історіографія та джерелознавство в культурологічному дослідженні. Санкт-Петербург, 2010, С. 34–36.
49. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Київ: Фірма «Довіра», 1992. 140 с.
50. Одинцова Е. В. Развитие городской праздничной культуры в последней трети XVII – первой четверти XVIII ст.»: диссертация кандидата исторических наук. Москва: ил. РГБ ОД, 2012. 155 с.

- 51.** Основи художньої культури. Частина 2: Теорія та історія української художньої культури: Навчальний посібник для вищ. навч. закладів / за ред. В.О. Лозовий та Анучина Л.В. Х.: Основа, 1999, 444 с.
- 52.** Папковська П. Я. Методологія наукових досліджень, 2002.
- 53.** Плохій С. Брама Європи / Сергій Плохій , пер. з англ. Романа Клочка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 496 с
- 54.** Посохова Л.Д. На перехресті культур, традицій, епох: православні колегіуми України наприкінці XVII – на початку XIX століть: монографія. Х: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2011. 399 с.
- 55.** Рубан В. Похід боярина великого полку воєводи А.С Шеїна до Азову взяття цього і Лютик-града і урочисте звідти з переможним військом повернення в Москву, з докладним описом всіх військових і урочистих подій. СПб., 1773.
- 56.** Рыжкова Н. А. Бальные танцы и русская музыка // Маска и маскарад в русской культуре XVIII– XX веков. М., 2000. С. 49–62.
- 57.** Стефанюк С. К., Мигаль В. В. ДЕЯКІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОГО ПОСТУПУ НАЦІЇ: Пізнавально-корекційна ідентифікація / навчальний посібник: Харків-Полтава, ФОП Гаража М.М., 2016., 419 с.
- 58.** С.-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1872.
- 59.** Смирнов С. К. История Славяно-греко-латинской академии. Москва: тип. В. Готье, 1855. 428 с.
- 60.** Соловйов С. М. Історія Росії з найдавніших часів. Том 15-16. С. М. Соловйов – Москва: Голос, 1997. 686 с.
- 61.** Софронова Л.О. Старинный Украинский театр. М. РОССПЕН, 1996. 352 с.
- 62.** Софронова Л.О. Український театр барокко та християнські культурні традиції. Українське барокко та європейський контекст. К.: Наук. думка, 1991. С. 198-203.
- 63.** Степанов К. П. Народные праздники на Святой Руси. М. 1899.

64. Струков Д. Придворные маскарады в 1751 г. Русская старина, 1891 № 10.
65. Сумароков П.И. О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II / Отечественные записки. 1823. №35.
66. Театр//Энциклопедический словарь. Том 32. К. К. Арсеньев, Е. Е. Петрушевский (гол.ред.). С.-Петербург: «Издательство «Лань», 1991. 738 с.
67. Театральна будівля //театр. енциклопедія. Том 2. П. А. Марков (гол.ред.). Москва: Радянська енциклопедія, 1963. 772 с.
68. Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672–1722 г.г. СПб., 1874. 510 с.
69. Трубецкой Н.С. К украинской проблеме. / Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М.: 1995.
70. Указ Петра I «О достоинстве гостевом на ассамблеях быть имеющим»: URL: <http://rus-biography.ru> (Дата звернення: 27.05.2020)
71. Український театр / Театр. енциклопедія. Том 5. П. А. Марков (гол. ред.). Москва: Радянська енциклопедія, 1967. 354 с.
72. Ушкалов Л. Григорій Сковорода, Харків: Фоліо, 2012, Збірка: серія Знамениті українці, 472 с.
73. Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века. Каталог выставки / вступительная статья М. А. Алексеевой. Л., 1978.
74. Частина друга. С.395-414.
75. Чорна Л. А. Культура Росії за петровських часів: учбовий посібник для вузів/ Л. А. Чорна. Москва: видавництво Юрайт, 2020. 257 с.
76. Шубинский С. Н. Первые балы в России / Шубинский С. Н. Исторические очерки и рассказы. М.: Моск. Рабочий, 1995. 194 с.
77. Юст Ю. Записки Юста Юлия, датского посланника при Петре Великом (1709-1711). Москва: Университетская типография, 1899. 613 с.

## ДОДАТКИ

Райок – народна розвага (народний театр), що складався з невеликого ящика з двома збільшувальними стеклами в передній стінці



Український традиційний ляльковий театр Вертеп



Перший публічний театр чи «Комедіальні хорони»



Феєрверки чи «вогняні потіхи» за Петра I



## Маскаради 18 сторіччя



## Асамблеї на початку 18 сторіччя

