

УДК: [78.7.034] (410.1)

Цитування:

Соколова А. В. Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній масці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 61-69.

Sokolova A. (2020). The sacred and ritual aspect of the dance in the English court Masque. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 61-69 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної
та прикладної культурології,
Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>
asmoonlux@gmail.com

САКРАЛЬНО-РИТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ТАНЦЮ В АНГЛІЙСЬКІЙ ПРИДВОРНІЙ МАСЦІ

Мета. Позначення етапів становлення Священного танцю та його можливих видів, визначення сакральноритуального значення Священного танцю, дослідження теми постановки Священного танцю в англійській придворній Масці в першій половині XVII століття. **Методологія дослідження** передбачає єдність таких методологічних підходів як системно-історичний і порівняльний метод аналізу. Системно-історичний метод дозволив розглянути етапи становлення, розквіту і періоду фактичної заборони Священного танцю. Порівняльний метод допоміг виявити схожість Священного танцю-лабіринту з танцем-лабіринтом в англійській придворній Масці. **Наукова новизна** лежить в спробі осмислення сакрального і ритуального значення Священного танцю, вперше в Україні Священний танець (танець-лабіринт) розглядається в рамках музично-театральної вистави англійської придворної Маски. **Висновки.** В ранньохристиянський період Священний танець розглядався як акт ритуалізованого поклоніння Богові, акт прояви безмірної любові до Бога. У різні історичні періоди відомі філософи, історики, драматурги, поети бачили в танці вищий сенс Божественної Любові. Особливість виконання танців у придворній Масці дозволяло запрошеним гостям стикнутися зі специфікою існування королівського англійського двору. Природа танцю, як частини англійської придворної Маски, космополітична з опорою на сакральноритуальний дискурс. Закони гармонії Вищого порядку і Розуму, християнський сенс яких розкривався за допомогою танцю в основній частині Маски, представляли англійського монарха як центр Всесвіту.

Ключові слова: священний танець, танець-лабіринт, хоровод, елементи пантоміми, танці зі стрибками, Мосарабський обряд, англійська придворна Маска, сакральний сенс танцю.

Соколова Алла Вікторівна, кандидат педагогічних наук, старший преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Сакральноритуальний аспект танца в англійській придворній масці

Цель. Обозначение этапов становления Священного танца и его возможных видов, определение сакральноритуального значения Священного танца, исследование темы постановки Священного танца в англійській придворній Масці в первой половине XVII века. **Методология исследования** предполагает единство таких методологических подходов как системно-исторический и сравнительный метод анализа. Системно-исторический метод позволил рассмотреть этапы становления, расцвета и периода фактического запрета Священного танца. Сравнительный метод помог выявить сходство священного танца-лабиринта с танцем-лабиринтом в англійській придворній Масці. **Научная новизна** лежит в попытке осмысления сакрального и ритуального значения Священного танца, впервые в Украине Священний танец (танець-лабіринт) рассматривается в рамках музыкально-театрального представления англійській придворній Масці. **Выводы.** В раннехристианский период Священний танец рассматривался как акт ритуализованного поклонения Богу, акт проявления безмерной любви к Богу. В разные исторические периоды известные философы, историки, драматурги, поэты видели в танце высший смысл Божественной Любови. Особенность исполнения танцев в придворній Масці позволяло приглашенным гостям соприкоснуться со спецификой существования королевского англійського двора. Природа танца, как части англійській придворній Масці, космополітична с опорой на сакральноритуальний дискурс. Законы гармонии, Высшего порядка и Разума, христианский смысл которых раскрывался посредством танца в основной части Маски, представляли англійського монарха как центр Вселенной.

Ключевые слова: священный танец, танец-лабиринт, хоровод, элементы пантомимы, танцы с прыжками, Мосарабский обряд, английская придворная Маска, сакральный смысл танца.

Sokolova Alla, PhD, (Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The sacred and ritual aspect of the dance in the English court Masque

The purpose of the article: to outline the stages of the formation of the Sacred Dance and its possible types, to determine the sacred-ritual meaning of the Sacred Dance, to investigate the theme of staging the Sacred Dance in the English court Masque in the first half of the XVIIth century. **The research methodology** assumes the unity of such methodological approaches as the system-historical and comparative methods of analysis. The systemic-historical method made it possible to consider the stages of formation, flourishing and the period of the actual prohibition of the sacred dance. The comparative method helped to reveal the similarity of the connected dance-labyrinth with the dance-labyrinth in the English court Masque. **Scientific novelty** lies in an attempt to comprehend the sacred and ritual significance of the Sacred Dance, for the first time the Sacred Dance (labyrinth dance) is considered within the framework of the musical and theatrical performance of the English court Masque. **Conclusions.** In the early Christian period, the sacred dance was viewed as an act of ritualized worship of God, an act of manifesting immeasurable love for God. In different historical periods, famous philosophers, historians, playwrights, and poets saw in dance the highest meaning of Divine Love. The peculiarity of the dance performance in the court Masque allowed the invited guests to get in touch with the specifics of the existence of the royal English court. The nature of the dance, as a part of the English court Masque, is cosmopolitan based on the sacred-ritual discourse. The laws of harmony, Higher order and Reason, the Christian meaning of which was revealed through dance in the main part of the Masque, represented the English monarch as the center of the Universe.

Key words: sacred dance, labyrinth dance, round dance, elements of pantomime, dancing with jumping, Mosarabian rite, English court Masque, sacred meaning of dance.

Актуальність теми дослідження. Історія становлення танцю — це довгий і складний шлях. Танець був елементом релігійного ритуалу в культурі первісних людей і в міфології Греції, Риму, Індії, Єгипту. Так, в міфі про Тесея, юнаки і сам Тесей танцювали танець журавля. Танцюючі юнаки були зображені на щитах в епічній поемі Гомера "Іліада". На зображеннях, що дійшли до нашого часу, танцюристи часто стояли по колу або шикувалися у лінію, тримаючи один одного за руки. В основі язичницького греко-римського світосприйняття лежав ритуальний танець як форма самовираження, яка зводилася до наступного постулату: земля танцює в співзвуччі з небом. Англійський вчений сер Томас Еліот відзначав, що «стара манера танців була забута і прийшла в занепад разом з Римською імперією, але люди могли б відродити давню форму танців від чого отримали б не тільки задоволення, але і безсумнівну вигоду» [1, 124].

Згодом танець став частиною християнської традиції. Це побічно підтверджується деякими уривками зі Святого писання і божественних одкровень Святих Отців. У збережених уривках «Діянь Іоанна» Ісус говорить своїм учням: «Благодать керує хором, Я хочу грати на флейті, танцюйте всі. Амінь» [2]. Деякі богослови справедливо зауважували, що на арамейській мові, якою говорив Ісус, слова «радіти» і «танцювати» позначало одне і те ж.

Надалі Священний танець втрачає своє первинне сакральне значення і фактично повністю заборонений до виконання на території Церкви, за винятком деяких міст і провінцій Європи. Однак згодом деякі види Священних танців були відтворені в рамках придворної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Останнім часом дослідники приділяють особливу увагу Священному танцю, який досить широко практикувався в ранній християнській традиції. Дослідники Ненсі Брукс Шмітц [3], Т. Шаун [10], С. Тролін [11], Д. Адамс [13], К. Керені [18], О. Муравська [15]. відзначили, що в перші п'ять століть нашої ери представники духовенства розглядало ритуально-священний танець як спосіб вираження духовної радості і прославлення Господа. Однак, в подальшому Священний танець підвергся жорсткій критиці Святими Отцями. Однак, елементи Священного танцю проникали в різні види мистецтва, в тому числі в придворну культуру Англії. Вчені С. Грін [19] і Дж. Мізери [21] проводили спільне дослідження, яке показало, що в англійську придворну Маску в першій половині XVII століття було введено Священний танець-лабиринт.

Мета дослідження полягає в означенні етапів становлення Священного танця та визначенні його сакрального-ритуального значення в англійській придворній Масці в першій половині XVII століття.

Виклад основного матеріалу. Священний танець — це танець, в якому піднесене прагнення людини з'єднатися з Богом домінує над чуттєво-естетичної сферою. Сакральні тексти духовної музики ставали доступними розумінню за умови напруженої внутрішньої роботи людини. Тоді як танець був природний для людської природи і зрозумілий кожному. Пресвітер Климент Олександрійський пояснював значення танцю наступним чином: «Молитва — це діалог з Богом. Навіть якщо ми не говоримо вголос, ми молимося внутрішньо. Бог чує наш внутрішній монолог. Ми піднімаємо голову і підносимо руки до неба, ми супроводжуємо рух нашої думки рухом нашого тіла. Таким чином, ми намагаємося відокремитися від наших тіл за допомогою слів, ми підносимо нашу крилату душу до небес» [4, 7].

У ранньохристиянській церкві домінували кілька типів танців, серед них особливо виділялися хоровод (від давньогрецького слова *χορός*) і танці зі стрибками. До речі, англійські слова "хор" (*chorus*), "хорал" (*choral*) і "хореографія" (*choreography*) походять від цього ж грецького слова — *χορός*.

Спочатку в церкві всіляко заохочувався груповий танець (*Χορος*) — тріумфальний хоровод. Танці по колу символізували кругові відносини між людиною і Богом: світ — це породження Бога, а людина — образ і подoba Бога. Учасники рухалися як за годинниковою, так проти годинникової стрілки. Кількість учасників священного танцю не обмежувалася. Коли коло ставав занадто тісним, всередині утворювався інший гурт. При відсутності необхідного простору для всіх учасників, танець переходив в стрибки на місці, символізуючи символічний підйом по сходах, які вела в небесне Царство [5, 11-48].

На думку багатьох Святих Отців виконання подібного танцю віруючими було одним з найбільш правильних способів святкувати Великдень.

Єпископ Константинопольський Іоанн Златоуст офіційно благословив виконання хороводних танців, вважаючи, що танець заохочував людей виникати в зміст Псалмів. Описуючи тріумфальне входження Ісуса в Єрусалим, Єпіфані, єпископ Саламінській також використовував слово «хоровод»: «Бо ось знову наближається Цар ... виконуйте хоріві танці ... Танцюйте, Небеса ... співайте Гімни, Ангели, Ви, що живуть на Сіоні, танцюйте хороводи». [7, 170].

Танці з стрибками описані у другій книзі Царств, де говориться, що Давид танцював,

підстрибував, кружляв і крутився перед самим Господом. Давид, переможець велетнів, не боявся постати перед очима Господа в образі танцівника, задаючи тон святу. У цій немислимої розкутості Давида простежувався язичницький початок, екстатична форма поклоніння, втрата контролю над емоціями і можливістю контролювати їх. Однак багато богословів з розумінням поставилися до подібного роду прояв божественної радості. Християнський письменник, богослов, священномученик Мефодій писав: «О, найулюбленіше свято Різдва, що зберігає славі таємниці Віфлеєму, з радістю приєднуйся до небесного воїнства, яке урочисто святкує твоє спасіння. Як колись Давид стрибає перед ковчезом, так і ви перед цим незайманим престолом радісно приймайте участь в танці». [8, оп.б: 16].

Також набув широкого поширення священний танець вірних, який виконувався в формі святкової процесії, вона регламентувалася певними статичними і вивіреними рухами віруючих. Танець вірних виконувався під час паломництва до святих місць, на весіллях, фестивалях або похоронах. Іноді такі танці виникали спонтанно і відрізнялися енергійним характером.

Іншою поширеною формою священного танцю стає танець-наслідування ангелам. Художники цього періоду часто зображали ангелів, танцюючих на небесах. Ранньохристиянський єпископ Григорій Неокесарійський, приблизно в 240 році зазначав: «Хоровод ангелів оточує його (Ісуса Христа), оспівуючи Його славу на небесах і проголошуючи мир на землі ... Сьогодні Адам воскрес і виконує хоровод з ангелами, піднесеними на небеса» [9, 35]. Святий Василій писав: «Чи може бути що-небудь більш благословенним, ніж наслідування на Землі танцю ангелів в колі?» [10, 32].

Однак, вплив богословської думки на духовенство і віруючих, заснований на поняттях душі та духу, добра і зла, в кінцевому підсумку, призвело до придушення всього, що могло бути пов'язано з тілом і могло приносити задоволення. Надмірний акцент на аскетизм і неприйняття власного гріховного тіла, перешкоджав використанню священного танцю в церкві. Священний танець поступово втрачав свої позиції.

З крахом Західної Римської імперії в 470 році вакуум, що утворився в той час поступово заповнювався церквою. Церква становиться не тільки духовною гаванню, а й регулятором усіх форм діяльності суспільства. Багато

християнських священиків, філософів, істориків розглядали танець як форму поклоніння язичницьким божествам. Для багатьох священиків використання танцю в релігійній або світській сфері категорично неприпустимо. Духовенство стало розглядати танець як диявольський початок, таким чином засуджуючи танці на кладовищах, в церквах, тавернах, замках і міських площах [11].

Вище духовенство повсюдно вимагало повної заборони спільних танців жінок і чоловіків як бунтарсько-тілесних. Ніхто не висловився більш коротко, ніж письменник Вільям Принн: «Скільки кроків робить людина в Танці, стільки кроків він робить в пекло. Людина грішить в рухах танцю». [12, 229].

Наростав конфлікт між поняттям «грішного тіла» і «чистої душі». Прагнення до духовної досконалості вимагало відмови від тілесних бажань, що диктувалося очікуваннями Другого пришествя і стосовно обітниць безшлюбності. Життя на Землі підноситься богословами як прелюдія до життя після смерті. Танці, пов'язані з любов'ю і звільненням від емоцій, здавалося, суперечили ідеї контролю над тілесними похотями. Однак, ставлення священиків і мирян до танцю, як і раніше залишається трепетним. Ще в IV столітті Олександрійський священик Арій запропонував відверто драматичну інтерпретацію літургії, яка включала в себе не тільки спів гімнів, а й елементи грецької пантоміми. Діяльність священика була засуджена духовенством. Однак драматургія літургії впевнено рухалася в напрямку театралізації богослужбового дійства. У 539 році нашої ери Третій Толедський Собор, скликаний вестготським королем Реккаредом I, видав закон, що забороняв танцювати в церквах під час поминання святих. У той час як Церква видавала укази, спрямовані проти танців, священики і монахи відмовлялися їх дотримуватися. У більшості випадків вони ігнорували укази, так англійський письменник і драматург Дуґл Адамс справедливо зауважував, що «заперечення священиків проти масової участі в танцях розкриває політично-релігійний вимір танцю» [13, 35].

У VII столітті Рада Собору запропонувала архієпископу Ісидору ввести в Месу ритуал, де сакральній хореографії відводилося особливе місце. Цей ритуал, відомий як Мосарабський обряд, який сягає корінням до стародавнього іспанського або вестготського обряду, стало частиною Божественної літургії в семи церквах Толедо і в соборі Севільї. Танець, який увійшов в ритуал більш відомий як «Los

Seises». Двічі на рік: на Свято Найсвятішого Серця Ісуса і на Торжество Непорочного Зачаття Діви Марії хлопчики, що співали у хорі, танцювали «Los Seises» перед вітварем [14; 15].

Вперше офіційно про подібні танці було згадано в 1508 році. У XVII столітті цей звичай став християнською традицією. Однак про ритуальні танці було відомо ще в ранньому середньовіччі. Спочатку кількість хлопчиків зводилося до цифри 6, що і дало назву танцю (Seises), з часом їх кількість збільшилася до 8, 11, 12 і 16. У кінцевому підсумку, в танцях стало брати участь 10 хлопчиків. Хлопчики танцювали під спів і звучання кастаньєт, були одягнені як пажі на картині Веласкеса: в дублети з червоними і жовтими смугами (середньовічна чоловічий одяг) і білі штани до колін. Через праве плече перекидався білий пояс з червоно-жовтої пензликом на кінці. Шнурки їх білих туфель також містили червоні і жовті кольори. Хлопчики носили капелюхи з пір'ям. Перед початком танцю вони ставали на коліна перед вітварем, просячи дозволу Ордена почати свій танець. Отримавши дозвіл, хлопчики надягали капелюхи з пір'ям і шикувалися в дві лінії. Оркестр грав короткий вступ і діти починали повільно рухатися, віддаляючись і повертається, утворюючи і розриваючи коло. Ритуально-священний танець неодноразово намагалися заборонити. Так, в XIII столітті Церква видає указ: «Оскільки через безчестя християнського імені і презирства до святинь тут виконуються хороводи, а також інші порушення, Рада Нарбони бажає викоринити їх повністю, так що б надалі ніхто не наважився танцювати в святому храмі або церковному дворі під час служби» [14]. Однак, в XV столітті Папа Євген II, який також різко висловлювався про танці в церквах, зокрема, і про танці Los Seises наказав привести хлопчиків з хору в Рим, де вони виступили перед Папою, який в уже процесі виконання танцю хлопчиками, змінив своє рішення: «Я не бачу в танці цих дітей нічого образливого для Бога. Нехай вони продовжують танцювати перед високим вітварем» [6, 14].

До початку IX століття зароджується літургійна драма. У читанні цих п'єс включалися вказівки для рухів і емоційного вираження своїх почуттів. Елементи священного танцю становилися невід'ємною частиною літургії. Рухи священиків були суворо ритуалізовані. Інший тип священного танцю виконувався безпосередньо віруючими під час святкових церемоній, дванадесятих

свят, в дні поминання святих. Таким чином, танець в церкві стає частиною процесуальної форми. Жанр меси містив насіння драматичних елементів, таких як спів, урочиста хода духовенства до вівтаря, антифон спів, проходження за «сюжетної» лінією Святого Письма. Барвисті костюми священників, їх рух, церковна архітектура створювали зримий ефект сцени. Месу часто називали повільним танцем [16].

У багатьох церквах, побудованих в середньовічний період, з'явилися симетричні лабіринти, викладені на підлозі з різнокольорових каменів: танцювальні ходи йшли за духовним лідером, що символізувало подорож через царство сатани в царство Боже [17].

Якщо християнин не міг зробити поїздки в Єрусалим, він міг імітувати поїздки за допомогою просування по символічному лабіринту, тримаючи за руку іншого «паломника». До речі історія виникнення знаменитих англійських садових лабіринтів корінням сягають у середні віка, однак, в цьому випадку садові лабіринти втратили сакральне-ритуальне значення і перетворилося на розвагу англійської знаті.

Дослідник європейської гуманітарної науки Карл Керені у праці «Дослідження лабіринту» пояснював, що так званий «танець лабіринту» відродився з будівництвом високих, що тягнуться до небес, готичних соборів [18]. Так, Ам'єнський собор у Франції має плиткову підлогу, викладену у вигляді лабіринту, що також символізувало лабіринтовий подорож до Єрусалиму.

Таким чином, Церкві вдалося не стільки контролювати, скільки регулювати Священні танці. Однак, поступово танець втратив своє сакральне значення, а театральна складова в літургії відділилася в самостійний жанр. З початком Реформації в 1517 році духовенство категорично забороняло танцювати в церкві, а танець поступово трансформувалася в соціально-розважальний жанр. Зростаюча незалежність театральної дії від церкви стає очевидною. Танець залишається ритуалом і частиною культової дії в кафедральному соборі Севільї, а також в Ехтернахі, Люксембурзі і остається таким донині [16, 18].

Наприкінці XIV століття театральний жанр повністю вийшов за рамки церковної тематики та почав домінувати і в Англії. У сюжеті лінії на перше місце виходить алегорія, конфлікт між добром і злом, фарс, гротеск і сатира. Так, англійські ремісничі гільдії за підтримкою церкви ставили знаменитий цикл

п'єс «Тіло Христове» з кінця XIV по XVI століття. П'єси, на сюжети біблійних розповідей і легенд, але з елементами танцю, фарсу і комедії, також відомі під назвою «містичні п'єси», зазвичай, розігрувалися через кілька місяців після Пасхи. Актори отримували плату за свою працю.

Аж до елізаветинських часів в Англії на свято П'ятидесятниці в церквах танцювали Моріс. Великий французький балетний хореограф Жан Новерра стверджував, що «навіть за часів правління королеви Єлизавети містерії або священні танці були як і раніше в моді і стали частиною придворної культури Англії, посилаючись на Маску мудрих і дурних дів, розіграну для Єлизавети в 1561 році [19]. Також відомо, що сім добродесних і сім порочних дів танцювали під час коронації короля Англії Генріха VI в XV столітті. Однак, в 1604 році в Англії священні танці були офіційно заборонені церквою.

В епоху Відродження танець демонструє природу порядку і космічну гармонію. Французький письменник і композитор Туано Арбо в трактаті «Оркезографія» (Orchesography), 1588 рік, пише: «Практикуйте танці, і ви станете гідним супутником планет!» [20, 112]. На початку XVII століття танець, музика, спів і вірші не тільки об'єдналися в одне ціле, але й трансформувалися в музично-театралізоване дійство, досягли свого розквіту. В Англії цей феномен першої половини культури XVII століття назвали придворною англійською Маскою.

Танець займав привілейоване положення в постановках Масок. Головний поет, драматург і постановник Масок в королівському дворі, Б. Джонсон вміло використовував досягнення античного світу і епоху Відродження, вміло поєднуючи вишуканість танцю з високою поезією. Синтез сакральне-ритуального танцю і високої поезії епохи Відродження призводить до посилення впливу поезії. Спочатку танцювальні фігури служили ілюстрацією до пісні. Однак, незабаром танець займає чільну позицію в жанрі Масок.

Відомі хореографи, які ставили танцювальні номери для Масок славилися універсальними професіоналами. Так, придворний хореограф того часу Джеймс Монтегію відмінно справлявся з хореографічними постановками у французькому, італійському або іспанському стилі. Високий рівень професіоналізму хореографів відкривав широкі можливості для розвитку хореографії. Постановка Маски була ретельно відпрацьована. Так, танцювальні

інструкції для невеликої весільної Маски «Антика», представленої в 1650-х році детально описували докладні деталі буквально кожного руху танцюриста [21].

На початку XVII століття танцювальна мода Англії змінила стиль одягу танцюристів, який почав нагадувати стиль французьких придворних танцюристів. Високі підбори, техніка ходіння навшпиньки, крій костюма, який створював ілюзію довгої ноги і образ витонченої, легкої фігури.

У придворних Масках в танцях брали участь короновані особи. Так, відмінні танці-стрибки принца Генріха, сина короля англійського Якова I і королеви Анни Датської, викликали захоплення іспанського посла Веласко в 1604 році. Участь монархів в танцях надавало танцям в Масках сакральний сенс [21].

Бен Джонсон, поет, драматург і лібретист Масок епохи Якова I і Карла I Стюартів мав славу знавця грецької культури. Безсумнівно, Б. Джонсон міг бути знайомий з космогонічними міфами про створення світу, походження космосу і хаосу, божественної любові. Б. Джонсон був шанувальником творчості сера Джона Девіса і його поеми «Оркестр» (1596), в якій Божественна Любов створила Всесвіт, спонукаючи елементи природи (вогонь повітря, землю і воду) з'єдналися в пристрасному танці. Танець в «Оркестрі» сера Джона Девіса пронизував весь Всесвіт. Велика частина поеми присвячена спробам Антіноя схилити Пенелопу до танцю. «Наслідуй богу, — благає він до неї, — небеса створюють музику і танцюють під цю музику, отже, благородні люди повинні наслідувати Богам і прагнути через танець до неба» [22]. Антіной вважає, що мова являє собою танець повітря, а музика є досконалим танцем повітря. Ритуали, обряди, церемонії, весілля, збори парламентів — все несе в собі відбиток танцю. Бен Джонсон використовував метафоричне значення танцю для збагачення поетичного боку придворної Маски.

Танець в Антимасці (контрастний танець-прелюдія до Маски), винайдений Б. Джонсоном і виконуваний професійними акторами, зазвичай, складався з стрибків, кривлянь, був насичений елементами пантоміми і акробатичних номерів, а танцювальна музика відрізнялася емоційним характером, частою зміною ритму, широкими інтервальними ходами, великою кількістю хроматизм. Танцювальні рухи строго відповідали висхідному і низхідному руху мелодійної лінії, танцювальні рухи були

ретельно і заздалегідь відрепетирувані. Асиметричні, неправильні фігури, які виконувались антимаскерами також були результатом ретельного планування і картування простору. Танці в Антимасці ніколи не були результатом спонтанного прояву. Репетиції тривали тижнями. Уявний хаос можна було сміливо віднести до естетичної категорії [21].

Елементи пантоміми, а також запозичення традицій французького та італійського балету забезпечувало стильове розмаїття танців і в основній частині Маски. У постановках Масок були задіяні німецькі музиканти, французькі танцюристи, італійські експерти, ірландські арфісти і англійські актори. У «Ірландській Масці», складеної Б. Джонсоном в 1613 році, під ірландську музику танцювали ірландські танцюристи за сценарієм, вони вимовляли текст з «образливим ірландським» акцентом, були одягнені в мантиї до статі і грали на арфі, яку вважали своїм національним інструментом. Цікаво, що акторський склад «Ірландської Маски» складався з спеціально підібраних придворних, відомих своєю майстерністю в хореографії, в тому числі в Масці брав участь шотландський танцюрист, який відточував свої хореографічні навички під час подорожі до Венеції і Падуї. Танцюристи демонстрували публіці балетні манери, завдяки яким у глядачів виникали асоціації, пов'язані з певною країною або етносом [21].

Хореографія в Масках Б. Джонсона слідувала лабіринтовою еволюцією. У деяких танцях Масок повторювалися танцювальні фігури, характерні для культового танцю-лабіринту. Використання танцю-лабіринту в придворній культурі Масок демонструвало спадкоємність не тільки з греко-римськими традиціями, а й с традиціями придворного французького балету і італійських інтермецо.

Танець-лабіринт займав центральне місце в «Масці Краси». Танці були поставлені Б. Джонсоном і хореографом Томасом Джайлсом. «Маска Краси» містила низку танців в жанрі танцю-лабіринту. Перший танець з «Маски Краси» характеризувався Б. Джонсоном як найцікавіший, повний відмінних прийомів, танець виконувався по траєкторії фігури ромба [21,1450]. Фактично він мало чим відрізнявся від придворного французького танцю. Другий танець — «тонший і вишуканий, геометрично вивірений» [21,1451]. Нарешті, останній танець — елегантний і найцікавіший з точки зору танцю-лабіринту» [21, 1451]. За сюжетом

річка Меандр перетворювалася в річку Темзу. До Темезіде звертається східний вітер Вултурнус: «Піднімісь, старіюча Темза. Опусті свої срібні ноги в ті цікаві квадрати і кола і вилікуй їх ... Леді, яка танцює, відродися, як відродилися перші насіння, з яких зародився світ. Вогонь, повітря, земля і вода утворили єдине ціле. Могутній цар природи, залиш свою битву і дотримуйся в танці міру, тоді збережеться рух і світ» [21, 1451]. Ці рядки проспівувалися або проговорювалися танцюристами в «Масці Краси» під час виконання танцю-лабіринту. Щоб зрозуміти просторові співвідношення в танці, звернемося до опису Трону Краси, встановленого на острові, який рухався до передбачуваного материка, складеним Б. Джонсоном. Трон Краси здійснював круговий рух зі сходу на захід, імітуючи те, що називається вічним двигуном. З боків від Трону Краси були встановлені елегантні альтанки з розміщеними музикантами всередині, а підлога сцени була викладена у формі лабіринту. В альтанках розміщувалися барди-музиканти, одягнені в жрецький одяг малинового і пурпурного кольорів з лавровими гірляндами на шії. Поети-музиканти, одягнені як священики, служили Любові і Красі. Ритуальність цієї дії полягала в дотриманні головних персонажів по лабіринту для возз'єднання з глядачами в залі, де спільно, під гімн Любові, виконувався спільний танець. Возз'єднавшись, актори і глядачі оспівували Божественну Любов і відкидали Хаос. Спритне і вміле проходження через символічний лабіринт робило головних героїв несприйнятливими до злу. Таким чином, лабіринт в «Масці Краси» спочатку символізував Хаос, з якого Любов згодом створила Світ. Імітуючи рух небес через пристрій обертового трону Б. Джонсон розкриває сенс танцю через ідею космічного порядку і істинної гармонії, яка виростає з Любові. «Гармонійні закони» представлені за допомогою музики і танцю, впорядковуючи чесноти [23].

У Масці «Відроджена Любов» танець Любові («Рух породжений Любов'ю») імітує лабіринтовий танець з небесними сферами: «Чи бачили люди танець-грації? Вони оберталися, поверталися, просувалися, сумнівалися і, одночасно, були збурені Любов'ю» [21, 1453].

Маска «Задоволення, узгоджене з чеснотою» розглядається провідними мистецтвознавцями як вершина творчості Б. Джонсона. Саме тут лабіринтовий характер

танців виражений найбільш яскраво. Трьома основними танцями керував актор на ім'я Дедал. Протягом усієї вистави він давав пояснення і допомагав пройти танцюристам через лабіринт людського життя. «Давай роби, давай роби, куди ви йдете? Так переплетіть нитки лабіринту, всі дії людини — всього лише лабіринт. Так нехай ваші танці переплітаються» [21, 1454]. Другий танець в інтерпретації Дедала був лабіринт Краси, а третій «найтонший з усіх лабіринтів — лабіринт Любові». Добродійні аристократи-артисти і майбутній король Карл I, були спущені Меркурієм з пагорба знань, вони дозволили собі земні задоволення, але знову піднялися по крутому схилу пагорба. «Працюй і живи як і раніше, там висота, звідти ти коли-небудь знову зможеш поглянути вниз» [21, 1454].

Маска «Тріумф Любові» починалася Антимаскою «зіпсованого Луара», чий танець, що був не породжений щирою Любов'ю, був нездатним надати глядачеві «відчуття порядку або заходи». Однак, це нівелір високого змісту наступного танцю Короля, чия героїчна любов утворювала коло-символ: коло Любові, коло Слави і коло Волі.

Танці-лабіринти в ранній «Масці Краси» (1608 г.), і в пізнішій Масці «Задоволення, узгоджене з чеснотою» (1618 г.), були врівноважені третьою, однією з найбільш пізніх Масок Б. Джонсона — «Тріумф любові через Калліполіс» (1631 рік). У Антимасці, яка відкривала основну частину Маски, танцювали дванадцять «розпусних закоханих». «Все, що виражається в різноманітних, хитромудрих поворотах і заплутаних лабіринтах, завершує коло» [23, 181]. Хор, який вийшов на сцену, слідом за «розпусними коханцями» символічно зачищав сцену за допомогою Кадильниць і святкував вигнання антимаскерів. «Раби розуму, просто худоба, а не люди. У кого ж була сила і чеснота, щоб вигнати монстрів з лабіринту Любові» - співав хор. [23, 190]. Таким чином, в Антимасці заплутані лабіринти карикатурне зображували справжні лабіринти Любові. Головні герої Евфем і Амфітріта хвалять королеву Марію: «Поки коло Слави не знайде Красу, ми не знайдемо Любов». Королева ставала в центр кола, «істинної сфери Любові», де всі промені Любові спрямовані до неї. Тут слід провести паралель з орфічною космогонією: «Любов, що виникла з хаосу, відкрила Світ!» [21, 1455]. Подібні танці в Масках, зустрічаються вкрай рідко.

Таким чином, у Б. Джонсона сакральний сенс танцю-лабіринту мав тенденцію видозмінюватися від однієї Маски до іншої. Як і його попередники він неодноразово використовував танці для створення метафізичної реальності, помноженої на прагнення до піднесеного.

Висновки. Подібно до того, як стародавні шукали в музиці образ порядку, представляючи музику мовою душі, танець, в їхньому уявленні, мав владу над душею. Священний танець в перші століття нашої ери був актом поклоніння, виразом безмірної любові до Бога, пошуком гармонійного стану душі. Танець визначався як засіб для вираження радості, любові і надії. У танці відступали ненависть, страх і біль.

Ритор Люк'ян у праці «Трактат про танці», англійський поет Джон Девіс (поема «Оркестр») і придворний драматург Б. Джонсон відзначали, що Божественна Любов лежала в основі буття і світобудови Всесвіту. Любов впорядковувала принципи світобудови. В епоху Відродження придворний танець розглядався як вища проява Любові. Любов панувала над усіма чеснотами. Любов до Монарху, помазаника Божого, володіла сакральним, вищим сенсом.

Дотримання ритуалу, що лежить в основі придворної розваги, в тому числі, і в основі придворної Маски, спонукало людину перебувати в збалансовано-гармонійному стані. Природа англійського придворного танцю була космополітичною. Танець був основним засобом залучення багатонаціональної аудиторії. Танці припускали отримання атактильного досвіду життя англійського двору, незалежно від рівня володіння англійською мовою. Танець, виконаний в рамках придворної англійської Маски, привносив в виставу сакрально-ритуальний сенс. Танець розкривав ту єдину гармонію, в рамках законів природи і розуму, яка робила Короля Англії центром і розпорядником всього світу. У танці Маски Воля поставала невід'ємним джерелом Любові, а Любов — основою всякого порядку. Однак, можливості танцю не вичерпувалися виключно метафорою порядку. Б. Джонсон та інші постановники Масок дотримувалися християнських традицій і щоразу підкреслювали за допомогою танцю: Любов — вищий прояв Порядку.

Література

1. Walter N. Art and the Message of the Church. Philadelphia : The Westminster Press. 1961. 208 p.
2. Деяння Иоанна. Сохранившиеся отрывки. URL: http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/act_john.shtml (дата звернення: липень 2020).
3. Schmitz N. B. The Changing Relationship of Dance and Religion. Virginia : AANPERD, Charter No.111. 1982. P.1.
4. Clement of Alexandria. Miscellanies Book VII: The Greek Text / Clement of Alexandria. Translators De F. J. A. Hort & J. B. Mayor. Montana : Kessinger Publishing, LLC. 2007. 568 p.
5. Sacrosanctum Concilium — Sacro. Florence : Magistero. 1997. P. 30.
6. Schmitz N. B. Who Dances Not Knows Not the way of Life. London : Qp.cit. 1927. P.14.
7. Epiphanius of Salamis. Panarion: Selected Passages Hardcover Bishop of Constantia in Cyprus. Translator P.R. Amidon. Oxford : Oxford University Press Inc, First Edition. 1990. 387 p.
8. De Methodius. Oration Concerning Simeon And Anna (Inglés). Montana : Kessinger Publishing, LLC, Luke 2. 2004. P. 48-51.
9. Migne J. P. Patrologia Graeca 5: S.P.N. Ignatius of Antioch. Paris: I Enero 1894. 1894. P. 35.
10. Shawn T. Dance We Must. London: Dennis Dohson Ltd. 1946. P. 32.
11. Trolin C. Movement in Prayer in a Hassldic Mode. Austin: Sharing Company. 1987. P. 14.
12. De Prynne W. Histrio-Mastix, the Players Scourge, or Actors Tragædie: Divided Into Two Parts; Wherein It Is Largely Evidenced, by Divers Arguments, by the ... of the Whole Primitive Church. London: Forgotten Books. 1972. 1006 p.
13. Adams D. Congregational dancing in Christian Worship. Austin : Sharing Company. 1977. P. 35.
14. Pierre J. M. Le ballet des six (el baile de los seises). Paris : Tambourinaire. 1954. 52 p.
15. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть. Одеса: Астропринт. 2017. 542 с.
16. Taylor M. A. Time to Dance. Philadelphia : United Church Press. 1967. 192 p.
17. Berdyaev N. The Meaning of the Creative Act. New York : Harper & Brothers. 1955. 358 p.
18. Кереньи К. Исследование лабиринта. Москва : Евразия. 2020. 160 p.
19. Greene Th. M. Labyrinth Dances in the French and English Renaissance /
1. Th. M. Greene. Cambridge : Cambridge University Press, Vol. 54, No. 4, Part 2. 2001. P. 1403-1466.
20. Arbeau Th. Orchesography. New York : Courier Corporation. 1967. 266 p.
21. Meagher J. C. The Dance and the Masques of Ben Jonson. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London : The Warburg Institute. 1962. Vol. 25, No. 3/4. P. 258-277.

22. Virginia Teach. URL:
<http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=32843> (дата звернення: липень 2020).
23. Jonson B. Selected Masques. London : Yale University Press, Том 1. 1970. 377 p.

References

1. Walter N. (1961). Art and the Message of the Church.
24. Philadelphia : The Westminster Press [in English].
2. Deyaniya Ioanna. Acts of John. Extant excerpts. URL:
http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/act_john.shtml [in Russian].
3. Schmitz N. B. (1982). The Changing Relationship of Dance and Religion. Virginia : AAHPERD, Charter No.111 [in English].
4. Clement of Alexandria. (2007). Miscellanies Book VII: The Greek Text. Translators De F. J. A. Hort & J. B. Mayor. Montana : Kessinger Publishing, LLC. [in English].
5. Sacrosanctum Concilium — Sacro (1997). Florence : Magistero [in Latin].
6. Schmitz N. B. (1927). Who Dances Not Knows Not the way of Life. London : Qp.cit [in English].
7. Epiphanius of Salamis (1990). Panarion: Selected Passages Hardcover Bishop of Constantia in Cyprus. Translator P.R. Amidon. Oxford : Oxford University Press Inc, First Edition [in English].
8. De Methodius (2004). Oration Concerning Simeon And Anna (Inglés). Montana : Kessinger Publishing, LLC, Luke 2 [in French].
9. Migne J. P. (1894). Patrologia Graeca 5: S.P.N. Ignatius of Antioch. Paris: 1 Enero 1894 [in Polish].
10. Shawn T. (1946). Dance We Must. London: Dennis Dohson Ltd. [in English].
11. Trolin C. (1987). Movement in Prayer in a Hassldic Mode. Austin: Sharing Company [in English].
12. De Prynne W. (1972). Histrio-Mastix, the Players Scourge, or Actors Tragædie: Divided into Two Parts; Wherein It Is Largely Evidenced, by Divers Arguments, by the ... of the Whole Primitive Church. London: Forgotten Books. [in English].
13. Adams D. (1977). Congregational dancing in Christian Worship. Austin: Sharing Company [in English].
14. Pierre J. M. (1954). Le ballet des six (el baile de los seises). Paris : Tambourinaire [in French].
15. Muravska O. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries. Odesa: Astroprynt [in Ukraine].
16. Taylor M. A. (1967). Time to Dance. Philadelphia : United Church Press
25. [in English].
17. Berdyaev N. (1955). The Meaning of the Creative Act. New York : Harper & Brothers [in English].
18. Keren'i K. (2020). Exploring the maze. Moskva : Yevraziya [in Russian].
19. Greene Th. M. (2001). Labyrinth Dances in the French and English Renaissance. Cambridge : Cambridge University Press, Vol. 54, No. 4, Part 2 [in English].
20. Arbeau Th. (1967). Orchesography. New York : Courier Corporation [in English].
21. Meagher J. C. (1962). The Dance and the Masques of Ben Jonson. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. London : The Warburg Institute. Vol. 25, No. 3/4. [in English].
22. Virginia Teach: URL:
<http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=32843>[in English].
23. Jonson B. (1970). Selected Masques. London : Yale University Press, Vol 1. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 02.07.2020
Прийнято до друку 30.07.2020*