ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

С О К О Л О В А А Л Л А В І К Т О Р І В Н А

УДК 7.011 : 930.85](410+477)

ВІЗАНТІЙСЬКО-ЛИЦАРСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН У РЕЛІГІЙНИХ І ТВОРЧИХ ТРАДИЦІЯХ БРИТАНІЇ-АНГЛІЇ ТА РУСІ-УКРАЇНИ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури
Маркова Олена Миколаївна,
завідувач кафедри теоретичної і прикланої культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Київ — 2021

АНОТАЦІЯ

Соколова А. В. Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

У дисертації досліджено історичні взаємодії Британії-Англії та Русі-України від візантійсько-християнського періоду неподіленої церкви до XVII століття з опорою на лицарсько-аристократичні принципи культурних відносин націй. Визначено особливості націєтворення в середньовічній Європі, коли християнська релігійна єдність стає визначальною для всього материкового простору, охоплюючи й острівні землі Британії.

Виявлено закономірність впливу візантійської цивілізації на культуру Британії-Англії і Русі, визнано візантійську модель державотворення як зразок для культурних інститутів Британії-Англії та Русі-України.

Збагачено історичні дані про візантійську культуру як цілісність багатьох складових, серед яких головними були досягнення давньогрецької (еліністичної), римської цивілізацій і християнські цінності. Візантія ніколи не зазнавала глибокого культурного розриву зі своїм минулим, що своєрідно вплинуло на процес становлення, розквіту і занепаду Візантійської імперії.

Досліджено динаміку культурних, торговельних і релігійних зв'язків між Візантією і Британією. Збагачено історичні дані про візантійську культуру як цілісність багатьох складових, серед яких головними були досягнення давньогрецької (еліністичної), римської цивілізацій і християнські цінності. Розглянуто салонна й духовна театральної культури Візантії, світське і духовне начало візантійського театру.

Досліджено духовні танці, популярні в аристократичних колах доіконоборчої Візантії як основу танцювальної церковної культури. Підтверджено її спадкоємність щодо сакральності античної танцювальності й рухів-жестів-поз, «дематеріалізації». Охарактеризовано хореографічну цілісність європейської танцювальності як «балету ніг», на відміну від «балету рук і тіла» на Сході.

Виявлено тяжіння британського язичництва до християнських ідеалів і цінностей за аналогією скіфо-слов'ян у Криму, які прийняли християнство в І столітті н. е. Це заклало основи культурної генетики православного віросповідання.

Розкрито православну основу духовної культури Британії-Англії в результаті прийняття християнства в епоху неподіленої церкви IV–XI століть, що набуло втілення у творчості бардів і в унікальній протосалонній культурі англійських масок. Доведено, що ірландські барди виконували ряд важливих функцій, зокрема освітню, релігійну і світського примирення, єднання. Барди-арфісти складали божественні хвалебні панегірики, які правомірно порівнювати з візантійськими. Підкреслено паралелі спадщини бардів з кобзарською творчістю.

Висвітлено, що друїди були носіями високої освіченості, викликаючи цим глибоке неприйняття у римлян і їхніх послідовників в Західній Європі з властивим їм раціоналістичним мисленням. Розкрито давні західні православні традиції, сформовані під впливом містицизму друїдів, слов'янських волхвів і християнської містики у військових діях козаків-характерників. Підкреслено вплив философії друїдів на мислення європейців (Я. Беме, У. Блейк, І. Морганут, Т. Лірі, унікальний мандрівний мудрець Г. Сковорода, білорус Д. Смирнов).

Визначено, що слов'янська культура, пов'язана з існуванням волхвів, свідчить про схожість звичаїв і традицій з буттям друїдів. Така схожість виражалося в соціально привілейованих функціях, в аксесуарах, одязі; магічний

характер обрядності жорстоко переслідувався на Заході, але в певних межах допускався (і допускається) в православ'ї.

Висвітлено етапи виникнення й становлення релігійно-культурних відносин Британії і Русі, у центрі яких перебували інтенсивні контакти русів і британсько-кельтських учених-проповідників. Підкреслено вплив духовного мистецтва танцю, як спадщини Візантії, на український схід і британський захід.

Визначено, що ірландці-британці поширювали ранні християнські й гри-горіанські піснеспіви, зокрема поліфонно-ісонні, їм належить внесок у розвиток невменного письма, орнаментації, поліфонії, контрапункту й гармонії. Зазначено, що Британія в епоху Середньовіччя стала другим після Візантії зосередженням чернечої вченості в культурному бутті православ’я.

Визначено кельтський фактор буття України щодо жіночої самостійності у шлюбних відносинах. Визначено ознаки кельтсько-британських поетичних традицій у творчості української народної поетеси Марусі Чурай. Обгрунтовано, що козацька культурна традиція відмічена внутрішньою театралізованістю, в якій сам вигляд козака, його одяг, зачіска, музична й риторично-поетична виученість підкреслювали наслідування кельтської і варязької аристократії, що складала взірець лицарського, воєнного і віросповідального служіння.

Доведено, що антично-язичницькі і християнсько-містичні традиції маскових і маскарадних дійств у східних і західних православних звичаях були безпосередньо пов’язані з передріздвяними й різдвяними святами, що зумовило синтез святкової обрядовості вшанування зимового сонцестояння, коляди у слов’ян, сатурналій в англів та аналогічних кельтських свят, пов’язаних з християнським Різдвом. Сакральна природа різдвяних свят проступає у рядженнях, вечорницях в Україні, у виставах масок-антимасок у Британії-Англії. Відзначено, що маскарадні традиції проникають в культуру країн континентальної Європи, проростають корінням в традиції аристократичної знаті, еволюціонують і набувають нових форм.

Доведено, що маски співвідносяться з протосалонними зібраннями англійської, італійської і французької аристократії, що беруть початок від інтелектуального «театру» придворних зібрань у Візантії. Маски сублімувала конфлікт в естетичну згоду і підпорядкування волі монарха, були точкою відліку потрібних контактів і зближень, створювали атмосферу довіри до монархії, підкреслюючи особисту відданість аристократії і слуг королю. Маски знаменували сакральне дійство, містичний смисл, космічний символ: культ Сонця — культ Бога — культ монарха як представника Бога на землі.

Маски мали сакрально-вселенський зміст і завершувались спільним танцем виступаючих і присутніх (revel). В жанрі маски поєднуються місцеві й континентальні (італійські та французькі) художні традиції, що свідчить про відкритість культур як необхідну умову прогресу і розвитку, взаємозбагачення і формування спільного культурного простору.

Танець був ядром Маски, основним засобом залучення багатонаціональної аудиторії. Танці припускали отримання атактильного досвіду життя англійського двору, незалежно від рівня володіння англійською мовою, привносили у виставу сакрально-ритуальний сенс.

Жанр придворної маски суттєво вплинув на розвиток англійського театру, який проклав шлях англійській опері, викликнув до життя оригінальну англійську мадригальну оперу.

Здійснено порівняний аналіз композиції «Вечорниць» П. Ніщинського з англійською придворною маскою й антимаскою (фальшивою маскою) епохи правління королів Стюартів, охарактеризовано танцювальне дійство «Вечорниць» як «славильне завершення» обряду-зібрання.

Розкрито мету експедицій чумаків, поведінково-психологічні стереотипи, властиві українському козацтву, чумацтву і лицарству Заходу.

Здійснено порівняння національних культур, географічно віддалених одна від одної. Дослідження основ культурної генетики націй надало можливість виявити поведінково-психологічні особливості в унікальних проявах національно-державного буття.

Ключові слова: язичництво, духовно-салонна театральна культура Візантії, творчість бардів-філідів, ірландсько-британська чернеча вченість, аристократизм, культурно-релігійні традиції Британії-Англії та Русі-України, лицарсько-аристократична культура, духовно-сакральна культура танцю, Вечорниці, придворна Маска, козацтво, чумацтво.

SUMMARY

Sokolova A. V. Byzantine-knightly cultural phenomenon in the religious and creative traditions of Britain-England and Rus-Ukraine. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Arts in Specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. Nezhdanova Odessa National Music Academy. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information policy of the Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertation examines the historical interactions of Britain and England and Rus-Ukraine from the Byzantine-Christian period of existence of the Undivided Church until the XVII century, based on knightly-aristocratic principles of cultural relations of the nations.

The work highlights the specific features of nations in the Europe of the Middle Ages, where Christian religious unity became indicative for the whole continental region, including the island lands of Britain; this specificity demonstrated unique features, whose appearance is explained by pagan, pre-Christian traditions of the world religions and the refraction of Christian values in them.

A specific feature of the allure of British paganism to Christian ideals and values is revealed by analogy with the adoption of Christianity by the Scythian-Slavs of the Crimea in the 1st century AD; such attraction laid the foundation for the cultural genetics of the Orthodox religion for subsequent times: from the religious movements of the XIX century in England, aimed at unification of Anglican-

ism and Orthodoxy, to the present manifestations of unification of higher Anglicanism and Orthodoxy in Great Britain.

The study covers the stages of occurrence and strengthening of religious and cultural relations between Britain and Rus-Ukraine, in the center of which were the intensive contacts of the Rus and British-Celtic scholarly preachers, and the influence of British-Irish preachers was traced back to the era of the Cossacks and the “Ukrainian Enlightenment".

The dissertation emphasizes the influence of the spiritual art of dance in Britain and the Ukrainian East, as the heritage of Byzantium, identifying signs of the continuity of sacred ancient dance, which were traced in movements-gestures-poses of "dematerialization" and were embodied through "separation from the ground" in high single jumps, round figures with a "light touch" of the ground, etc. The study traces the features of the continuity of the ancient West Orthodox traditions regarding the mysticism of the Druids, Slavic Magians, and Christian mysticism in the military actions of the Cossacks-characteristic.

It is emphasized that the ancient pagan and Christian-mystical traditions of masquerade performances in Eastern and Western Orthodox customs, were associated with pre-Christmas and Christmas holidays, which led to a synthesis of festive rites of veneration of the winter solstice, the feast of Kolyada for the Slavs, the feast of Saturnalia for the English, and similar holidays among the Celts, which were directly related to the traditions of Christian Christmas.

The sacred origins of the Christmas holidays have been determined by traditions of Christmas and Vechornytsi in Ukraine, and finally in the political-spiritual "theater" of Anti-Masque and Masque in Britain-England. In these outwardly entertaining, however in fact sacred celebrations, can be traced a political and educational basis, which is comparable to the proto-salon meetings of the Italian and French aristocracy, derived from intellectual "theater" of court meetings in Byzantium.

Masques, with the obvious theatricality of their performances, displayed the sacred-universal meaning of the world Harmonization. Masque performances end-

ed with a joint dance (revel) of all the participant of the performance. Subsequently, Masque performances began to fill with vocals, which, in the end after all, became the impetus for the development of the *original English madrigal opera*.

The Orthodox basis of spiritual culture was emphasized for Britain-England, due to the adoption of the Christian Faith during the existence of the Undivided Church in the IV–XI centuries, which was reflected in the creativity of Irish bards up to the XVII century, and in the unique aristocratic theater-salon traditions, which were a combination of categorically divided properties in the national traditions of other countries.

Features of knightly traditions in trade and military expeditions of Ancient Rus were recognized in the stereotypical behavior of the Ukrainian chumatstvo. Obvious analogies of behavioral stereotypes of Western knights and Ukrainian Cossacks are given, and the continuity of chivalrous behavioral stereotypes with imperial feasts in Byzantium were determined. The behavioral stereotypes of the Ukrainian Chumaks were demonstratively public, which encouraged the receipt of trophies (by analogy with military and pirate trophies in England in the 16th-17th centuries) and the willingness to generously give away what was accumulated.

A comparative analysis of the cultural typologies of nations that were geographically and culturally divided, but exhibited genetic memory in the adoption of Eastern Christian Orthodoxy in the era of the Undivided Church, was performed.

The comparison showed the imitation of virtues of Ukrainian nobility and British-English aristocratic circles, by analogy with the Christian-Byzantine system of the "Harmony of Power".

National preferences in the priority of religion by attitude to national-ethnic tribal and family relations, which affected the state-building and public administration activities in general, were identified.

A study of the foundations of the cultural genetics of nations led to the essential paradigm of ideas and behavioral distinctions that determine the manifestations of unique national-state events being as a "generic sign".

Key words: paganism, salon and spiritual theater culture of Byzantium, creativity of filids and bards, Irish-British monastic scholarship, aristocracy, cultural and religious traditions of Britain-England and Rus-Ukraine, knightly-aristocratic culture, spiritual and sacred culture of dance, Vechornitsi, court Masque, Cossaks, chumaks.

СПИСОК ПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та публікації, включені до міжнародних наукометричних баз даних

Монографія

1. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України : монографія, Одеса : Астропринт, 2020. 376 с.

Рецензія: Андросова Д. В. Рецензія на монографію А. В. Соколової «Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України» // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. збірник.* Одеса : Астропринт, 2020. Вип. 35, С. 254-255.

Колективна монографія у міжнародних виданнях

2. Соколова А. В. The traditions of the Irish bards in the context of sociocultural diversity // Колективна міжнародна монографія (ЄС) Modern culture studies and art history : an experience of Ukraine and EU. Wloclawek, Poland, 2020. P. 458–477.

Статті, що індексуються в наукових журналах в міжнародній бази даних Web of Science

3. Sokolova A. V. The Traditions of Mummers, Court Masquerades, and Secular Balls // *Journal of History Culture Art Research :* Karabuk University,

Vol. 9, No. 2. 2020. P. 297–306.

4. Sokolova A. V. The Court Culture in France, Italy and England in 16-17th Centuries : Interaction and Mutual Influence // *Journal of History Culture Art Research* : Karabuk University, Vol. 9, No. 4. 2020. P. 134–145.

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

5. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в культурі королівського двора Якова I Англійського // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям : «Культурологія»)* : наук. збірник, Рівне : РДГУ, 2019. Вип. № 33. С. 19–25.

6. Соколова А. В. Витоки походження жанру англійської Маски // *Культурологічна думка : науковий збірник* / Інститут культурології національної академії мистецтв. Київ, 2020. Вип. 17. С. 89–98.

7. Соколова А. В. Придворна маска як частина політичної культури Англії періоду правління Стюартів // *Культура України : збірник наукових праць* / Харківська державна академія культури, 2020. Вип. 68. С. 80–89.

8. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в творчості англійського поета і драматурга Бена Джонсона // *Культура і сучасність. Альманах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. Вип. 1. С. 91–97.

9. Соколова А. В. Танець як ключовий елемент придворної Маски королівського двора Англії періоду правління Якова I // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. Вип. 2-3 (47-48). С. 250–262.

10. Соколова А. В. Традиції православного християнства в духовній культурі Великобританії // *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород, 2019. Вип. 12. С. 88–93.

11. Соколова А. В. Кельтські друїди та їх вплив на культуру інших етносів // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2020. Вип. 2. С. 72–77.

12. Соколова А. В. Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній Масці // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2020. Вип. 3. С. 61–69.

13. Соколова А. В. Придворна культура Візантії в політико-духовному вимірі // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2020. Вип. 4. С. 56–63.

14. Соколова А. В. Придворна Маска як символ влади Короля Карла I Стюарта // *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. праць / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. Вип. 37, С. 3–9.

15. Соколова А. В. Еволюція придворної Маски періоду англійської революції 1640-1660 років та реставрація монархії Стюартів // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник державного гуманітарного університету*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 130–136.

16. Соколова А. В. Музична культура стародавньої та середньовічної Ірландії та її паралелі в українській музичній культурі // *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, Дрогобич, 2020. Вип. 31, том 1. С. 216–223.

17. Соколова А. В. Вплив культури Візантійської імперії на культуру країн середньовічної Європи // *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич. 2020. Вип. 33, том 2. С. 49–56.

18. Соколова А. В. Роль Британії в культурно-політичному просторі Візантії в епоху високого середньовіччя // *Культура і сучасність: Альманах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, Київ, 2020. Вип. 2. С. 97–103.

19. Соколова А. В. Специфіка національних форм соціуму Британії й Русі в їх спиранні на візантійську модель державотвореня // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць.* / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, Том № 38, 2020, С. 3–9.

20. Sokolova A. V. Artistic and cultural relations between the Byzantine empire and England in the early middle ages // *Вісник КНУКіМ (серія "Мистецтвознавство")*, Київ, 2020. Вип. 43. С. 33–38.

Статті у наукометричних та міжнародних виданнях

21. Sokolova A. V. Christmas traditions through the prism of paganism and Christianity // *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 3. P. 18–24.

22. Sokolova A. V. English court Masque as a source of inspiration in the works of Inigo Jones // *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 2. P. 149–154.

23. Sokolova A. V. Chumaks in Ukraine in the context of behavioral stereotypes of the Ukrainian Cossacks // *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue № 5. P. 40–46.

24. Sokolova A. V. The sacred dance in the court Theater of the Byzantine Empire // *The European Sciences Review : Scientific journal*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 7-8. P. 11–18.

25. Sokolova A. V. The stage innovations of Inigo Jones in the performances of the English court Masque // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences* : Scientific journal, Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 5-6. P. 54–61.

26. Sokolova A. V. Theater in England: from Elizabethan to restoration Theater // *European Journal of Humanities and Social Sciences* : Scientific journal. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 6. P. 8–14.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації. Додаткові (тези та інші)

27. Соколова А. В. Класична музика в сучасній інтерпретації. Інноваційні пріоритети у розвитку науки. *Збірник наукових матеріалів XXVII Міжнародної науково-практичної конференції.* Вінниця, 2019. С. 23–28.

28. Соколова А. В. Сучасні підходи до проблем в музичній освіті Великобританії // Міжнародний журнал «Virtus» Scientific Journal. Канада, Монреаль, 2019. Вип. 31. С. 131–134.

29. Соколова А. В. Культурна історія носіння масок. *Ерделівські читання : зб. матеріалів доп. на міжнародній наук.-практ. конф.,* 17-19 травня 2016 року. Ужгород, 2016. С.71-73.

30. Соколова А. В. Історія Венеціанської карнавальної маски. *Конференція «Захід-Схід: Культура і сучасність» : зб. матеріалів доп. міжнародної наук.-творчої конф.* Одеса, 2020. С. 96-98.

31. Соколова А. В. Бритсько-кельтські сліди в традиціях козацько-шляхетської України. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність : зб. матеріалів доп. міжнародної наук.-творчої конф.,* 30 квітня – 2 травня 2019. Одеса, 2019. С. 105–108.

32. Соколова А. В. Англійська культурна ідея XX століття і України. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі : зб. матеріалів доп. міжнародної дистанційної наук.-практ. конф.* Київ, 2019. С. 40–41.

33. Соколова А. В. Британський фольклор: сучасні виклики та шляхи розвитку. *Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід : зб. матеріалів доп. на міжнародної наук.-творчій конф*. Одеса, 2019. С. 147–148.

34. Соколова А. В. Вокальна музика в англійській придворної Масці і Антимасці. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень : зб. матеріалів доп. міжнародної наук.-творчій інтернет-конф.* Одеса, 2020. С. 106–114.

35. Sokolova A. Придворний театр Масок епохи Єлизавети I в Англії. *Scientific Achievements Modern Society : Abstracts of VII International Scientific and Practical Conference Liverpool, United Kingdom*. Liverpool, 2020. P. 840-844.

36. Соколова А. В. Візантійська трагедія в англійському театрі епохи Відродження. *Ерделівські читання : доп. на міжнародній наук.-практ. конф., 12-13 жовтня 2020 року*. Ужгород, 2020. С.18.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 16 наукових конференціях. Міжнародні: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», 5–6 травня 2011 р., Одеса; 25–26 квітня 2016 р., Одеса; 24–25 квітня 2017 р., Одеса; 17-19 травня 2016 р., Ужгород; 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», 9–10 квітня 2012 р., Одеса; 21–22 листопада 2017 р., Одеса; II Міжнародна науково-практична конференція «Роль інновацій в трансформації образу сучасної науки» 28-29 грудня 2018 р., Київ; II міжнародна науково-практична конференція «Модернізація та наукові дослідження: парадигма інноваційного розвитку суспільства і технологій» 25-26 січня 2019 р., Київ; XXVII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Інноваційні пріоритети у розвитку науки», 18 лютого 2019 р., Вінниця; «Захід – Схід: культура і мистецтво», 25-26 вересня 2019 р., Одеса; Міжнародна наукова-практична конференція «Актуальні проблеми реформування системи виховання та освіти в Україні», 27-27 квітня 2019 р., Львів; Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень», 30 квітня – 2 травня 2020 р., Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура і мистецтво», 26-27 вересня 2020 р., Одеса; Міжнародна наукова-творча конференція «Ерделівські читання», 12–13 жовтня 2020 року, Ужгород; VII International Scientific and Practical Confer-

ence «Scientific Achievements Modern Society» 4-6 March 2020, Liverpool, United Kingdom.

З М І С Т

ВСТУП……. 18

РОЗДІЛ 1 ХРИСТИЯНСЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКИЙ БАЗИС КУЛЬТУРИ БРИТАНІЇ-АНГЛІЇ ТА РУСІ-УКРАЇНИ

1.1. Візантійська модель державотворення як зразок для політично-культурних інститутів Британії-Англії та Русі-України …….32

1.2. Культурно-релігійні контакти Візантії і Британії-Англії в епоху Середньовіччя…….. 60

1.3. Політико-духовні аспекти придворної культури Візантії, її вплив на британсько-англійський і русько-слов’янський ареал…….90

1.4. Танець «дематеріалізуючого руху» як основа придворного театру Візантійської імперії, його вплив на хореографію Британії та України…….107

Висновки до розділу 1……. .125

РОЗДІЛ 2 БРИТСЬКО-КЕЛЬТСЬКЕ ПРАВОСЛАВ'Я ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РУСЬ-УКРАЇНУ

2.1 Традиції православ'я в духовній культурі Британії-Англії…….. ….127

2.2 Ірландсько-британська культура друїдів та її вплив на русько-українське духовне буття…….....146

2.3 Музична культура стародавньої та середньовічної Британії-Ірландії в її паралелях з музичною культурою України …… …….164

2.4 Традиції ірландських бардів в культурі Русі-України……...190

Висновки до розділу 2…….212

РОЗДІЛ 3 ІСТОРИЧНИЙ СИНКРЕТИЗМ АНГЛІЙСЬКОЇ МАСКИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ І БРИТСЬКО-КЕЛЬТСЬКОМУ ОБРЯДОВО-ЦЕРЕМОНІАЛЬНОМУ БУТТІ АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ

3.1 Маска в інтеріорізації театральності Візантії та британсько-кельтських ігрових святкових дійств……215
3.2 Придворна маска як складова політичної культури Англії періоду правління династії Стюартів …….240
3.3 Вплив французького придворного балету XVI–XVII століть на англійську Маску-Антимаску як авторську виставу ритуально-сакрального змісту…….....269
3.4 Еволюція придворної маски в період англійської революції і реставрації династії Стюартів……....350
Висновки до розділу 3…… …….357

РОЗДІЛ 4 ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ДІЙСТВА І ЛИЦАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ В РУСІ-УКРАЇНІ В ЇХ БРИТСЬКО-КЕЛЬТСЬКИХ ПАРАЛЕЛЯХ
4.1 Театралізовано-маскарадні дійства в аристократичній і козацькій культурі Русі-України ……. ……..359
4.2 Лицарські традиції в чумакуванні та їх аналогії до лицарства в Європі і Британії ……..... 384
Висновки до розділу 4……..397
ВИСНОВКИ……400
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……408
ДОДАТОК 1……449
ДОДАТОК 2……462

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлюють кілька чинників. По-перше, культурно-мистецькі явища XX–XXI століть мають оновлені ознаки неоренесансних і неоготичних тенденцій, пов’язаних з традиціями духовного служіння. Цінності минулого, зокрема Середньовіччя й Ренесансу, протистоять раціоналізму Нового часу, вони сповнені національного і загального змісту. Наприкінці XIX століття П. Валері у праці «Notion générale de l'art» писав про повернення до традиційних базових устоїв XIV–XVI століть. Починаючи з 2010-х років, «неоготичне» наповнення XXI століття стало предметом активних наукових дискусій.

По-друге, зацікавлення контактами «острівної» культури Британії-Англії і материкової України зумовлене увиразненням паралелей з епохою модерну-авангарду початку XX століття, а також увагою західних дослідників до історії Візантії, прагненням переосмислити події часів імперії. Крім того, виявлено особливі ренесансно-барокові складові в культурі XVII століття («Шекспірівська» й «Могилянська» епохи), затінені драматичними подіями цивільних безладів та війн у Британії-Англії і в Русі-Україні. Привертає на увагу й історична синхронність процесів розквіту культури протягом першої половини XVII століття в Британії-Англії і в Русі-Україні, зокрема: кромвелівська революція в Англії й антипольська війна в Україні, нетривала політично-культурна стабільність в часи англійської Реставрації, яку можна порівнювати з періодом кінця XVII–XVIII століття, коли Україна у складі Московії зберігала воєнно-політичну автономію і самостійне культурне значення.

Художнє буття Британії-Англії й Русі-України характеризується синхронним розквітом хорової культури, традиційно емблематичної для України. З розвитком світової інструментальної музики у XX столітті хорове мистецтво не втрачає свого значення для української культури. В англійській хоровій музиці, представленій митцями світового рівня (Дж. Тавенер, Дж. Раттер), відроджується британський «ген» музичного мислення, що протистоїть інстру-

ментальним досягненням Англії в першій половині XX століття, набувши розвитку у вокально-хоровій творчості потужної трійки Е. Бріттен – М. Тіппетт – У. Уолтон.

Культурологи й мистецтвознавці досить часто розглядають культурні відносини між націями, територіально, державно й релігійно відокремленими одна від одної. Так, наприкінці XX століття в суспільстві пробуджується особливий інтерес до релігії, її ролі в житті суспільства, зокрема увагу дослідників привертають витоки християнства, його вплив на розвиток культури.

На цій хвилі релігійного Відродження високо піднялася візантиністика, з'явився ряд значущих досліджень в Англії: Е. Гіббон [30] , Р. Грегорі [293], М. Летс [359], Р. Лопес [367], Д. Ніколь [410], Т. Райс [121], Д. Райс [120], К. Сігаар [229], Д. Шпільфогель [486], Дж. Харві [310]. На основі цих досліджень з'являються й інші матеріали, що характеризують зв'язки Франції, німецького світу та України від епохи Середньовіччя до XVII століття, що досліджено в працях українських дослідників О. Муравської [104], Н. Андрущенко Т. І. [7], Андросової Д. В. [8], Н. Чечель [172].

Деякі науковці (С. Перевезенцев [111], Б. Рибаков [126; 127]) виявляють паралелі між культурою Британії-Ірландії і Візантією в епоху Середньовіччя-Ренесансу. Відомо, що візантійські традиції збереглися в Європі до цього часу, однак вони не набули ґрунтовного осмислення й систематизації, культурно-мистецької конкретизації в українській, російській, англомовній літературі, не стали предметом наукових досліджень.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації узгоджено з планами наукової роботи кафедр теоретичної і прикладної культурології, теорії музики й композиції, з Перспективним тематичним планом науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, зокрема з темою № 6 «Джерелознавство та історіографія в контексті музикознавчого дослідження». Тему дисертації «Візантійсько-лицарський культурний феномен в релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України» затверджено Вченою радою Одеської націо-

нальної музичної академії імені А. В. Нежданової (протокол № 7 від 25.12.2015 року).

Формування наукової проблеми, нове розв'язання якої отримано в дисертації. У роботі розглянуто проблему становлення наукової концепції розвитку Британії-Англії й Русі-України, пов'язаних генезою візантійського православ'я й активним місіонерством в Русі британсько-ірландських ченців, а також князівськими шлюбними відносинами в часи Середньовіччя, збереженням лицарсько-аристократичного ядра націй доренесансної доби. Це набуло пролонгації в бутті Англії й України Нового часу, активізувалось в культурній пам'яті як візантійський фон історичного розвитку цих країн і їхніх народів.

Мета дослідження — виявити історичні взаємодії Британії-Англії й Русі-України, починаючи від спільних візантійсько-християнських засад неподіленої церкви до XIX століття, спираючись на лицарсько-аристократичні внутрішні культурні відносини в кожній із цих націй.

Своєрідність хронологічного періоду, обраного для дослідження, потребує обґрунтування термінологічних визначень щодо національно-державних показників національного буття, оскільки в цей час відбулись трагічно-драматичні зміни в етнічному складі країн. Протягом VII – XIII століть кельтське населення (брити, ірландці, шотландці) у Британії було витіснене внаслідок завоювань норманів-англів. У період війн Червоної і Білої троянд, а згодом і революції О. Кромвеля англи становили більшість населення, Британія справді стає Англією. Відповідно, у Київській Русі упродовж XIII–XIV століть формується уявлення про Русь-Україну, протягом XVIII–XIX століття закріплюється уявлення про значимість української нації, у XX столітті — Україна стає державою.

Завдання дослідження:

— визначити національну своєрідність Європи в епоху Середньовіччя, розкрити унікальні умови розвитку християнських цінностей в їх конкретних національних проявах;

— виявити закономірність «візантійського впливу» на культурні здобутки Британії-Англії і Русі-України від початків християнства й формування націй до XVII століття;

— розкрити становлення релігійно-культурних відносин Британії і Візантії в епоху Середньовіччя;

— охарактеризувати динаміку культурних, торговельних і релігійних зв'язків між Візантією і Британією в епоху Середньовіччя;

— усвідомити сутність салонно-духовної естетики Візантії, яка визначала характер театральної культури, світське й духовне начало візантійського театру;

— розглянути духовне танцювальне мистецтво в культурі Візантії, його вплив на європейський Схід і острівний Захід;

— визначити язичницькі віросповідні принципи, що зумовили раннє прийняття християнства у Британії, окреслити ранні форми християнського буття у Британії й у слов’янському світі;

— виявити вплив містицизму друїдів на давні західні православні основи, їхню причетність до «білої магії», що найбільш повно розкрилась у військовій діяльності героїв Київської Русі і козаків-характерників;

— розкрити православні засади духовної культури Британії-Англії, зумовлені позицією неподіленої церкви IV–XI століть, що набула продовження у творчості філідів і бардів, аж до XVII століття, а також у протосалонній культурі англійських масок;

— охарактеризувати внесок ірландців-британців у світову музичну культуру і роль чернечої вченості в культурному бутті Британії і Візантії;

— розкрити кельтській фактор у бутті України, вияв кельтсько-британських традицій у творчості українських письменників;

— усвідомити зв’язок британського християнства з православ’ям протягом XVII-XIX століть;

— виявити антично-язичницькі й християнсько-містичні корені масочних і маскарадних дійств у східних і західних православних традиціях;

— довести, що вечорниці й маски здійснювались з дотриманням політично-виховних норм поведінки в аристократичних колах, ґрунтувались на визнанні їх національної емблемності для різних верств, на зіставленні з протосалонними зібраннями імператорського візантійського «театру» й ранніми салонними зібраннями французької аристократії;

— здійснити порівняний аналіз композиції «Вечорниці» П. Ніщинського та англійської маски;

— виявити лицарсько-торговельні традиції Київської Русі в поведінковому комплексі українських чумаків і паралелі з поведінковими стереотипами лицарства на Заході, заснованими на традиціях придворної культури й імператорських бенкетів у Візантії;

— охарактеризувати основні ознаки українського шляхетства й британсько-англійських аристократичних верств, їх спорідненість із християнсько-візантійськими принципами служіння в системі «гармонії влад».

Об'єкт дослідження — культурно похідні явища й події, артефакти буття британсько-англійської й української націй від часів візантійського православ'я; різноманітність контактів та історичне відокремлення кельтсько-германського й східнослов'янського ареалу від I–III століть до XIX століття.

Предмет дослідження — православно-візантійські релігійно-культурні зв'язки британів-кельтів та їх завойовників англів з давньоруськими, а згодом з українськими етносами-націями від IV–V до XIX століття, особливі ознаки лицарсько-аристократичних спільнот Британії-Англії і боярських, а згодом — козацько-шляхетських верств Київської Русі й України.

Методологія дослідження базових положеннях історико-культурологічних концепцій М. Бердяєва [14], О. Лосєва [86] й П. Флоренського [168], герменевтичними розробками мистецтвознавців С. Аверинцева [1; 2], Т. Акиндинової [4], С. Алексашина [5], А. Амброза [6] , Б. Асаф'єва [9], А. Афанас'єва [10; 11], В. Бідзіля [15], О. Білецького [16], К. Биркіна [17], Левассера де Боплана [18], Ф. Боссана [19], В. Боткіна [21], М. Бубнова [23], П. Бутурлина [24], Л. Виноградова [26], Н. Гартман [28],

Е. Гіббона [30], В. Голобуцького [32], Н. Горюхіної [33], В. Гусева [34], Л. Гумільова [35], В. Даля [36], Ш. Діль [37], І. Дзюби [38], І. Забеліна [40], П. Зайцева [43], О. Зосіма [44, 45], В. Зубара [46], А. Іваницького [47], П. Іванова [48], О. Колесника [62], О. Козаренка [60], В. Личковаха [83], О. Маркової [88; 89; 90; 91; 92; 93], О. Муравської [104], О. Рощенко [124] та інші; музично-культурологічних проекціях вчення Б. Асаф'єва [9] в Україні. Важливими для здійснення дослідженні стали праці таких англійських вчених, як М. Батлер [214], Д. Бевінгтон [200], Г. Бентлі [197], Д. Беркот [247], Ч. Беріот [199], С. Бінет [202], М. Бідлл [201], К. Бланкс [204], Д. Блоу [205], К. Боуен [206], М. Боуман [207], М. Бранхам [208], Ш. Браун [210; 211], Г. Брук [209], Т. Брюс-Митфорд [212], Е. Гіббон [30], А. Джоунс [334], Д. Карні [220], У. Кервін [215], Т. Кехілл [216], А. Кемерон [217], Л. Кемпбелл [218], Дж. Купер [233], П. Лакроїкс [351], М. Липмен [355], М. Летс [259], Р. Лопес [367], С. Мальмберг [381], С. Манго [382], Д. Николь [410], Р. Оргел [417], Д. Райс [120], Т. Райс [121], К. Сігаар [229], С. Фокус [272; 273], К. Серуллі [223], Д. Кінгслей-Сміс [334], У. Чарльз [227], О. Чедвік [224], Э. Чемберс [225; 226], А. Харві [310], П. Харбісон [303], В. Хартман [308], П. Холбрук [200], Д. Шпильфогель [486] та інші.

Принципово важливим у роботі є відновлення для сучасників морального статусу аристократичних верств націй, у середовищі яких за певних історичних обставин сформувався соціальний прошарок лицарства як фундатора й гаранта буття націй в жорстких умовах середньовічних-ренесансних воєн і релігійно-громадянських протистоянь. Прогресивні настанови в європейській свідомості Нового часу ґрунтувались на приниженні-ігноруванні культурних досягнень аристократії, яку вважали «паразитуючим гнобителем народу». Таке спотворення історичної правди під впливом революційно налаштованих верств спричинило неадекватну оцінку історичних героїв і правлячих національних інститутів. В описах Запорізької Січі зазвичай ігнорували відомості про «недемократичне» обрання гетьманів, акцентуючи тільки на особах з великокнязівських і царських родів.

Подібні настанови трапляються й у працях з історії Англії, зокрема автори часом виправдовували криваві дії Кромвеля їх «політичною прогресивністю», замовчуючи вандалізм винищення бардів, носіїв британсько-ірландської культурної традиції, сформованої візантійським православним служінням.

Теоретико-методологічні засади дослідження охоплюють комплекс методів, принципів і підходів загального й спеціального характеру, їх міждисциплінарний зв’язок, що забезпечує об’єктивність і достовірність резуль-татів дослідження. Комплексний характер методології передбачає поєднання культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвозна-вчого, культурознавчого й філософсько-естетичного підходів.

Аналіз процесу формування типологічних ознак в Україні в контексті англо-британської культури передбачає такі **засади дослідження:**

— міждисциплінарний метод надає змогу відобразити інтегративні тенденції в мистецтвознавстві, культурології, естетиці, філософії, історії музики, історії світової та української культури тощо, а також всебічно осмислити матеріал і здобути нове знання з досліджуваної теми;

— історико-культурологічний підхід пов'язаний з комплексним дослідженням функцій, засадничих законів розвитку культури в конкретній історичній зумовленості своєрідністю буття націй;

— генетичний метод дає змогу розглянути етапи формування конкретної події в різних культурних зрізах;

— контекстуально-аналітичний метод передбачає характеристику певних творів, стильових тенденцій, різних інтерпретацій композицій, культурної місії мистецтва та його регіональних проявів у бутті нації;

— герменевтичний та етимологічний методи надають можливість розкрити духовно-смислову сутність концепцій.

Теоретичну основу дисертації становлять дослідження з таких проблем:

— культурно-історична взаємодія Британії-Англії і Русі-України, витоки, формування і розквіт протосалонної культури в Британії-Англії: Б. Асаф’єв [9],

Д. Геанакоплос [282], Е. Гіббон [30], Д. Данлоп [253], Дж. Дарроуз [242], О. Демус [245], Р. Дженіксон [331], В. М. Зубар [46], М. Летс [359], Д. Лопес [367], О. Ніколь [410], Х. Магуайр [379], М. Манго [383], А. Маркопулос [384], Р. Міншалл [395], О. Муравська [104], К. Сігаар [229], М. Поляковська [113; 114; 115], Т. Райс [121], Д. Райс [120], С. Рансимен [451], Е. Фріман [275], Дж. Харріс [304], А. Харві [310], Т. Шпільфогель [486], Р. Еттінгхаузен [263], Дж. Еш [187] та ін.;

— культурні традиції, зумовлені віросповідальними й науково-філософськими принципами світосприйняття: С. Аверінцев [1; 2], Т. І. Андрющенко [7], Ф. Бекон [191], О. Білецький [16], Л. Боровиковський [20], О. Білов [13], Т. Грегорі [293], І. Зінків [41], А. Іваницький [47], Дж. Келлі [340], М. Клейтон [231], Л. Корній [68, 69], О. Козаренко [60], П. Куліш [74], М. Леттс [359], П. Лливелин [366], Т. Ліванова [79], Г. Літаврін [81], Д. Ліхачов [85], В. Ліхачова [84], В. Личковах [83], О. Муравська [104], О. Каминська-Маркова [52], О. Кроуфорд [235], Р. Оргель [417], С. Оргель [419, 420], В. Пропп [118], Б. Равельхофе [443], О. Рафаельский [123], О. Рощенко [124], П. Сас [130], А. Скальковский [133], А. Скорик [135], Р. Стронг [491], Б. Сюта [157, 69], Е. Уілсон-Діксон [161], П. Флоренський [168], В. Уколова [162], Е. Холл [300, 301], А. Хорошевський [171], Е. Чемберс [226], С. Черасано [222], Н. Чечель [172] та ін.;

— специфіка виявів етносу-нації в культурі й мистецтві: М. Боуман [207], Ч. Брук [209], В. Даль [36], І. Джентлз [283], Л. Гумільов [35], О. Зосім [44, 45], О. Козаренко [60], Б. Діля [37], І. Дзюба [38], І. Забелин [40], Е. Ерлі [256], У. Еберхард [257], Т. Еліот [258], П. В. Елліс [259,260], Х. А. Еванс [266], Х. С. Еванс [267], В. Єрохин [39], П. Зайцев [43], В. Зубар [46], А. Іваницький [47], П. Іванов [48], Т. Кехілл [216], О. Колесник [62], Л. Корній [68, 69], В. Ключевський [58], П. Куліш [74], Ю. Кухаренко [76], В. Личковах [83], О. Маркова [90, 91], М. Мішалов [99], С. Пігготт [433],Р. Оргел [417], О. Рощенко [124], Н. Савушкіна [128], Б. Сюта [157] та ін.;

— релігійно-міфологічні начала в культурі, зокрема музиці: Т. Акиндінова [4], Т. Андрущенко [7], Н. Бердяєв [198], А. Грей [288], Л. Гумільов [35], М. Козлов [350], Д. Лаертський [77], Т. Лівій [80], О. Лосєв [86], Лукіан [87], Я. Маркович [96], Е. Міалл [392], О. Мишанич [82] В. Пропп, О. Рощенко [124], О. Зосім [44, 45], О. Маркова [89, 92, 93], Х. Шиманскі [494], А. Філіпс [431], П. Флоренський [168], Д. Харман [169], С. Цветков [170] та ін.;

— психологічно-естетичні засади дослідження культуротворчості: П. Валері [25], Л. Орел [109], М. Попович [116], Д. Наливайко [105], Дж. Норвич [107], Ю. Петухов [112], Д. Раєвський [119], Д. Райс [120], Т. Райс [121], С. Шарп [465] та ін.

Наукова новизна роботи зумовлена результатами, отриманими у процесі вирішення визначених завдань.

У дисертації вперше:

1) порушено проблему співвіднесення культурних досягнень Британії-Англії і Русі-України від дохристиянського періоду, епохи Середньовіччя і до XVIII століття включно, зумовлену православно-візантійськими традиціями Неподіленої Церкви, укоріненими у Британії протягом IV–V століть і в Русі упродовж IX–X століть, які сприяли формуванню Оксфордського (трактоpіанського) руху в XIX й русофільства у XX столітті;

2) розкрито багатогранні контакти Британії і Візантії, які спочатку ґрунтувались на православній проповідницько-просвітницькій діяльності ірландців-бритів, як складовій служіння християнській вірі і християнським ідеалам, а згодом на поширенні їхньої концепції в середовищі германців і слов’ян, про що свідчать дипломатично-релігійні контакти Русі і Британії;

3) охарактеризовано православну спадщину Британії в контексті драматичних подій в результаті англо-норманських завоювань, а далі й знищення значної частини кельтського населення Англії під час англійської революції на чолі з О. Кромвелем;

4) розкрито роль бритсько-кельтських проповідників у хрещенні Русі, що зумовило специфіку церковного музичного інструменталізму руського

православ'я, а також пустельницький принцип духовного служіння в Печерській лаврі, сформувало традиції вченого британського чернецтва для західноруської і східноруської церков, для пустельництва Паїсія Величковського у XVIII столітті з пролонгацією у XIX століття;

5) охарактеризовано високу культуротворчу активність імператорського двору й аристократичних кіл Візантії, що співвідноситься з державно-ієрархічними принципами королівського двору й аристократії Британії-Англії і Русі-України, де чітко усвідомлювалась монархічна сутність імператорської влади як цілісності духовного й державного факторів, з одного боку, і військового республіканізму для патриціанських і лицарських кіл, з іншого;

6) розкрито спадкоємність традицій унікального явища в українській культурі XVIII століття — творчості мандрівного філософа Г. Сковороди в діяльності «вчених мандрівників» чернецько-проповідницьких кіл Британії-Ірландії, в мандрівно-поетичному служінні бардів, які, починаючи з XI століття, емігрували до Візантії, розселились у православних країнах, поширюючи греко-візантійські знання у слов'янському світі епохи Ренесансу;

7) визначено паралелі музичної музичного інструменталізму Британії й Русі-України, що виявились у співочих і поетичних жанрах, зокрема в героїчних поемах Британії і билинах-думах, дотичних до типових образів чернечої вченої поезії, у творчості бардів-філідів у Британії-Ірландії та кобзарів-бандуристів в Україні, за аналогією до «чорної» балади у британсько-англійській і українській пісенно-баладній спадщині;

8) розглянуто й проаналізовано англомовні праці з питань зародження англійської маски й українських вечорниць від друїстичних зібрань, язичницького святкування сатурналій і протосалоних візантійських придворних бенкетів і зібрань аристократів філософсько-інтелектуальних кіл;

9) розкрито паралелі між воєнно-торговельними операціями українського чумацтва і подібними акціями середньовічних лицарів-хрестоносців, а також спадкоємність в державно-репрезентаційних воєнних діях «торгових гостей» в Київській Русі, суспільний статус яких співвідносився із князівсько-

боярським, а рівень соціального призначення підтримувався вмінням безоглядно «гуляти» після закінчення торговельно-воєнних дій.

Поглиблено і розширено:

10) уявлення про варягів-найманців слов'янського і британського походження, які становили ядро імператорської гвардії у Візантії, що пояснює ставлення до варягів в Давньому Києві і відповідає концепції Б. Рибакова про венедсько-слов'янську основу етносу варягів;

11) уявлення про спадкоємність британсько-англійських і українських танцювальних начал від «дематеріалізуючої політності» греко-візантійської церковної хореографії до іконоборчого періоду, збереженого в галіканстві, це набуло продовження у благородно-лицарських зібраннях Британії-Англії (жанр маски) й України (шляхетські вечорниці);

12) розуміння кельтської етнічної присутності в Україні: по-перше, щодо православних національних традицій; по-друге, за аналогією до сталого структурного «військового парламентаризму»; по-третє, в музичній емблематичності кантового співу, який в інтервально-змістовному наповненні більше споріднений із британсько-англійським гімелем, ніж з церковно-співочими аналогами Франції, Грузії й Новгорода-Московії.

Основні географічні ареали дослідження — Британія-Англія в її взаємозв'язках з культурою Русі-України I–XIX століть.

Матеріал дослідження — довідкова й історично-описова література, зокрема англомовні джерела, музичні нотні записи й аудіо- та відеозразки.

Теоретичне значення отриманих результатів зумовлене актуалізацією дослідження релігійно-культурних паралелей в розвитку націй і країн, територіально розділених, але культурно генетично споріднених.

Матеріали дисертації, її основні положення й висновки можуть бути використані для подальших досліджень з теорії та історії культури в її органологічному й соціально-культурологічному аспектах, культури Великобританії та України Нового і Новітнього часів, національно-релігійних стимулів

їхнього розвитку, мистецько-культурної спадщини представників слов'янського культурного регіону та Британії-Англії.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його матеріали можуть бути використанні у навчальних курсах закладів вищої освіти, зокрема з «Історії зарубіжної культури», «Історії культури України», «Музичної культурології», «Історії музики», «Історії української музики», для написання відповідних розділів у навчальних посібниках з теорії та історії культури, історії світової та української музики. Матеріали дисертації доцільно залучати в освітніх закладах мистецького спрямування вищого й середнього рівнів.

Матеріали дослідження дисертантка упровадила в таких навчальних курсах з «Історії зарубіжної культури», «Історії слов'янської та української культури», що викладаються в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової.

Хронологічні межі дослідження охоплюють епоху Середньовіччя й Ренесансу, аж до XIX століття, як цілком своєрідний період в історії Британії-Англії та Русі-України внаслідок воєнних і соціальних потрясінь. Нижня межа (I ст. н. е.) пов'язана з прийняттям християнства на території Британії і скіфо-слов'янського Криму, а верхня (XIX століття) — з епохою Реставрації в Британії-Англії й епохою Просвітництва в Україні. Релігійно-культурне єднання британців і русів, а пізніше англійців і українців триває від часів Київської Русі до початку XIX століття, коли особливо повноцінними були контакти Високого Англіканства й Православ'я в межах Оксфордського релігійного руху.

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримані автором особисто. Наукових праць з теми дисертації, опублікованих у співавторстві, немає.

Дисертантка розглянула проблему співвіднесення культурно-релігійних досягнень Візантії, Британії-Англії й Русі-України від часів прийняття християнства до епохи Середньовіччя, що надало можливість розкрити багатогранність контактів між цими країнами. Визначено витоки англійської придво-

рної Маски та її спорідненість з язичницькими святкуваннями, друїстичними зібраннями, візантійськими бенкетами.

Дисертацію «Професійна підготовка вчителя у системі педагогічної освіти Англії і Шотландії» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» захищено 26 лютого 2009 року у Південноукраїнському державному педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського (Одеса). Її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються. Сформульовані в докторському дисертаційному дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалась у формі наукових доповідей на 16 наукових конференціях. Міжнародні: Міжнародні науково-творчі конференції «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (5–6 травня 2011 р., Одеса; 25–26 квітня 2016 р., Одеса; 24–25 квітня 2017 р., Одеса; 19–20 квітня 2018 р., Одеса; 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (9–10 квітня 2012 р., Одеса; 21–22 листопада 2017 р., Одеса); II Міжнародна науково-практична конференція «Роль інновацій в трансформації образу сучасної науки» (28-29 грудня 2018 р., Київ); II Міжнародна науково-практична конференція «Модернізація та наукові дослідження: парадигма інноваційного розвитку суспільства і технологій» (25-26 січня 2019 р., Київ); XXVII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Інноваційні пріоритети у розвитку науки» (18 лютого 2019 р., Вінниця); «Захід – Схід: культура і мистецтво» (25-26 вересня 2019 р., Одеса); Міжнародна наукова-практична конференція «Актуальні проблеми реформування системи виховання та освіти в Україні» (27-27 квітня 2019 р., Львів); Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень» (30 квітня – 2 травня 2020 р., Одеса); Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура і мистецтво» (26-27 вересня 2020 р., Одеса); Міжнародна наукова-творча конференція «Ерделівські читання» (12–13 жов-

тня 2020 року, Ужгород); VII International Scientific and Practical Conference «Scientific Achievements Modern Society» (4-6 March 2020, Liverpool, United Kingdom).

Публікації. Основні положення дослідження викладені у 26 наукових публікаціях, зокрема: в одноосібній монографії «Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України» (15 авт. арк., 376 с.); у 16 публікаціях в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, та у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних; у шести статтях в міжнародних виданнях; одна — в міжнародній колективній монографії; дві публікації у виданнях Web of Science.

Структура дисертації та логіка викладу матеріалу зумовлені специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, що містять п’ятнадцять підрозділів, та загальних висновків. У списку використаних джерел — 519 позицій, із них 338 — іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації 467 сторінок, з яких 412 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ХРИСТИЯНСЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКИЙ БАЗИС КУЛЬТУРИ БРИТАНІЇ-АНГЛІЇ ТА РУСІ-УКРАЇНИ

1.1 Візантійська модель державотворення як зразок для політично-культурних інститутів Британії-Англії та Русі-України

Формула базової моделі націленості Візантії на встановлення Гармонії влади, Горішньої і долішньої, на *православно-патріархальній основі* розглядається у роботі О. Муравської [104]. У цій моделі уявлення про Отця Небесного встановлюється по вертикалі: від батьківсько-отцівських функцій правителів і пастирсько-батьківського піклування священика про свою паству, до батьківського обов'язку глави сімейства, якому були підпорядковані «чада і домочадці». Давньоруське слово «чадо» має фонічну подобу з англійським словом «child», що символізує генетичні паралелі відповідних мовних ареалів, які історично сформувалися в руслі християнсько-православних основ візантійської державності. Формування православної монархії часів легендарного короля Артура спиралося на візантійський імперський зразок, а лицарське оточення легендарного правителя повністю співвідносилося з патриціанським військовим оточенням, з якого, за певних політичних обставин, вибирався військовий начальник, який міг замінити правлячого монарха [28].

Легенда про короля Артура невіддільна від уявлень про сакральну святість чаші Грааля, наявність якої в центрі Круглого столу незмінно нагадувала про Вищу владу. Цей факт має прямі аналогії з ритуалами Візантійської імперії. Так, один з ритуалів припускав переможний в'їзд імператора в столицю не на коні на чолі воїнів-переможців, а скромно крокуючим поруч з бойовим конем, в сідлі була встановлена ікона Богоматері. Це неминуче призводило до усвідомлення не стільки фатальності і визначеності того, що відбувається, скільки про Волю Божу і залежність людини від Господа. Органіка

сприйняття державного порядку при королі Артурі існувала в наслідуванні візантійської імперської етики і трималася на винятковості унікального історичного факту: чаші з кров'ю Христовою, згодом названої чашею Грааля, і списом, яким римський воїн Лонгин пронизав підребер'я Ісуса Христа. За легендою, чаша Грааля була вивезена Йосипом Аримафейським з Єрусалиму до Британії, де була заснована перша, поза Єрусалимом, християнська громада. У Британії Йосип Аримафейський згодом проповідував Слово Боже [2].

Британія стала притулком для вигнанців з Єрусалиму. Для цього були створені умови: в переважній своїй більшості друїди-язичники *добровільно і цілковито* прийняли християнство, що не мало аналогів в язичницьких громадах дохристиянського світу. Торжество християнства у Візантії зробило устрій імперії над авторитетним для державно-релігійного устрою в Британії, що дозволило проводити паралель правлячих еліт Східної Римської імперії з Британським королівством. Монархічний устрій Великобританії зберігся і по теперішній час, а британський парламент, який сформувався в XIII столітті, значно урізав права монарха.

Наведена аналогія структури лицарського оточення короля Артура й імперського візантійського двору знаходить своє продовження в Київській Русі (одна з версій етимології слова «князь» — від «конязь», тобто вершник), в епоху *козацької гетьманщини* «золотого століття». Про військово-аристократичний республіканізм козацтва (козаки — нащадки князівських і боярських родів Київської Русі [65, 7], засновник Запорізької Січі герой Байда — князь Дмитрій Вишневецький) існує велика кількість досліджень у вітчизняній науці.

Козацтво формувалося на тлі «вольностей», які підтримувалися литовськими, а згодом і польськими князями-Ягеллонами, під владою яких, з оглядкою на права православної магнатерії, добровільно виявилися кияни після розгрому Києва Батиєм у 1242 році. На подібних умовах Україна була прийнята і в Московське царство. Гетьманщина була ієрархією воєнно- начальництва в складі потужної монархії, тобто транслювала своєрідне відлуння

імперсько-монархічного правління Візантії. Гетьман міг бути іншої крові, ніж козаки, що вказує на аналогії з візантійськими імператорами, у яких були кровні стосунки з різними етносами. Гетьмани в Запорізькій Січі сповідували православну віру, але не обов'язково були руськими-українцями по крові: славними гетьманами-героями й мучениками були Іван Лютий та Іван Підкова, козацький кошовий отаман і молдавський господар. Сказане свідчить про живе «світіння» візантійського світопорядку в державному устрої Британії-Англії і Русі-України, а також про спільні корені християнського віросповідання, яке базувалося на канонах Нерозділеної Церкви IV—XIII століть. Історично саме Британія (яка ще не знала англів), расово-культурно споріднена з Ірландією-Шотландією і Галлією (територіально частина Франції), стояла у витоках зародження християнскої релігії як державної, а потім і *світової*. Така історична місія британців-ірландців спонукала їх на подвиг проповідування, на створення спеціальної лінії в музичному оформленні Богослужіння, якої не було в Візантії – *із дзвонним дзвонінням*, що згодом було прийнято всім християнським світом. Однак басовиті дзвони стали надбанням виключно руського православ'я [111].

Історія Візантії, її виникнення як держави, розквіт і занепад імперії аж до повного краху державності, культура Візантії у відродженні і розквіті західної культури, ставала неодноразово об'єктом дослідження багатьох українських та російських вчених (В. Зубар [46], О. Муравська [104], М. Поляковська [113-115]) в різноспрямованості аспектів її охоплення і усвідомлення її значущості. Так, М. Поляковська [115] в монографії «Візантійський палацовий церемоніал XIV століття. Театр влади» розкриває аспекти культурного вжитку й звичаїв Візантії, смислові наповнення придворного церемоніалу, виписаного пером невідомого драматурга під ім’ям Традиція, де кожному була уготована своя роль, свої виходи й репліки, які передбачені сценарієм життєвих відносин найвищого інституту імперії.

Головне, придворний ритуал Візантії був предметом запозичення в країнах Західної Європи, починаючи з символіки кольорів і крою одягу, кінчаю-

чи поліглотством спілкування, в якому грецька, латина, мовленнєві здобутки народів, що населяли могутню імперію і сусідували з нею, складали предмет шанування і віддзеркалення у поведінкових стереотипах усіх владних осіб Європи. Український археолог, історик-антикознавець, дослідник Херсонесу Таврійського, В. Зубар вніс колосальну лепту у вивчення візантійської історії [46], вчені В. Уколова і О. Бородіна [162] в роботі «Візантія і Захід: Культурні відносини в VI–ХП столітті» детально розглядають взаємовідносини Візантії із Західною Європою в раннє Середньовіччя.

За словами дослідника О. Муравської [104], в духовно-релігійній сфері вплив Візантії торкнувся духовних устоїв Богослужіння ранньосередньовічного західного християнства, а через призму тих здобутків — традицій кельтської загалом, гальської-галіканської, мосарабської обрядності (літургійна традиція набула поширення на Піренейському півострові) [104,17].

Інтерес представляють роботи західних дослідників, які звернули увагу на історію існування Візантії порівняно пізно. Багато дослідників Західної Європи розглядали Візантійську імперію через призму підступності, зради, нескінченних воєн, православної релігії як устою «антипрогресивності», таким чином протиставляючи це все прогресизмам культурних надбань Західної Європи. Такий підхід узагальнив Дж. Норвич [107].

«Відносно Візантійської імперії вердикт історичної науки такий: це державне утворення являє найнижчу й презренну форму, яку коли-небудь приймала цивілізація… Історія не знає інших цивілізацій… котрі були б настільки повною мірою позбавлені всіх форм та елементів величності… протягом останніх більш ніж двохсот років так звана пізня Римська імперія подавалася у друку в найбіільш жахливому світлі…» [107, 9-10].

Однак часи мінялися — і для ряду дослідників питання взаємодії з Візантією і впливу її на культуру західних країн стає наріжним каменем досліджуваної проблематики. Так британські вчені Е. Гібон [30], С. Манго [382; 383], Н. Гермес [314], Д. Нікол [410], Н. Сигаар [228; 229] та інші активно шукали точки дотику між Візантійською імперією та країнами середньовічної

Європи у сфері культури, мистецтва, економіки і політики. Якщо більшістю західних дослідників Нового часу з їх ідеалами виробництва і прогресу Візантія розглядалося як чужий і сторонній об'єкт, що колись існував на околицях Європи, до якої вона ніколи не належала, то уже в XX столітті в середовищі західних дослідників в геометричній прогресії зростає інтерес до Візантійської імперії, а ряд вчених публікують об'ємні праці пов'язані з культурою, релігією, економікою, впливом Візантії на культуру Західної Європи. Так, Д. Райс [120], Т. Райс [121] Г. Магуайр [379], С. Рансимен [451; 452] Л. Гарланд [279], К. Ніколау [411] розглядають Візантію крізь дзеркальне відображення християнсько-культурного виміру.

У французьких філософів-просвітителів Ш. Монтеск'є і Вольтера Візантія як держава асоціювалася з моральним розкладанням, цивілізаційним занепадом і культурним безпліддям. Їм вторить, і частково опонує відомий американський візантиніст Д. Райс в об'ємній праці «Візантийці. Спадкоємці Риму», пишучи: «немає на світі країни, історія якої являла б нам настільки ж вражаюче змішання доблесті і зради, таланту і бездарності, вміння і безпорадності, побожності й угодництва. Немає в світі іншої держави, чия історія являла б собою таку єдність протилежностей, немає іншої культури, яка представляла б собою такий сплав матеріального і духовного» [120,14].

Для «прогресистів» і прихильників «динамічного» соціуму прогерманського забарвлення категорично неприйнятною була «статика» культури Візантії, її свідомий консерватизм, який згодом надихав монархії Франції, Іспанії, Росії, нарешті, імперської Британії. Консерватизм Візантії став усвідомлюватися і прийматися як історична цінність Новітньої історії. Разом з таким розумінням прийшло й усвідомлення величезної цінності візантійської спадщини, яка об'єктивно справила глибокий вплив на культуру різних країн у сфері релігійно-духовного і культурно-просвітницького буття [103]. Візантійська спадщина відчувається і до цього дня, народжуючи свідоме запозичення візантійського стилю від творчості геніальних художників К. Петрова-Водкіна і М. Бойчука до творчості британського композитора Дж. Тавенера й

естонського композитора А. Пярта. Це демонструє невіддільність візантійської спадщини від європейської культурної ідентичності [85].

Візантія — «втрачений світ», незважаючи на більш ніж тисячолітню історію існування, відомості про який історики та археологи збирали по частинах. Візантія не залишила після себе держави-наступника. У низці численних конфліктів, воєн і пограбувань унікальні архіви були знищені, внаслідок чого мозаїчна картина минулого Візантії була тільки частково відтворена тяжкою працею дослідників. Візантійська імперія, яка проіснувала понад тисячу років, в різні періоди своєї історії ставала політичним, культурним, релігійним або торговельним центром Європи, незважаючи на те, що протягом століть Візантія, в тій чи іншій формі, опинялася під загрозою впливу мусульман.

В боротьбі з ісламською армією імперія, здавалося, була приречена. Арабський халіфат володів землями площею, яка перевершувала землі Візантії в 10 разів, армія халіфата за чисельністю була за більшою від армії Візантії мінімум у п'ять разів. Араби взяли на озброєння доктрину священної війни (джихад), згідно з якою ті, хто гинув, борючись за віру, потрапляли прямо на небеса — навпаки, візантійська церква вимагала, щоб солдат, який убив ворога в бою, каявся у скоєному протягом трьох років, перш ніж знову міг бути допущеним до причастя. Все ж Візантія зупинила арабів завдяки *силі духу і вірі.* Протягом багатьох століть Візантії вдавалося вправно маневрувати і утримувати статус імперії [150].

Саме слово Візантія викликає в уяві двоїсту картину: з одного боку, це імператорські палаци, ієрархічно-структурована система, мозаїка, найтонші шовки, коштовності, велична церемонія коронації, кришталь, золоті і срібні чаші, бурштин, палаци з садами, ставки і фонтани, інтриги, війни і низка зрад, з іншого боку — аскетизм, християнська смиренність, блискучі богослови, полководці, філософи, вчені, видатні математики, астрономи, географи, історики і лікарі. Візантія прагнула нести світло християнської релігії в інші країни, проте до певного періоду свого розвитку не відкидала і язичництво. Християнські засади поступово замінювали культ язичницьких богів, Візантія

дбайливо вирощувала християнські чернечі традиції. Монастирі Синая й Афона духовно надихали й надихають православних паломників всіх країн світу і до цього дня. На Заході перші монастирі з'явилися у кінці V століття. Василь Великий стає для західних монастирів еталоном поведінки і буття. Василь Великий був шанувальником духовних танців (їх противником був Іоанн Златоуст), що було підтримано представниками древньозахідного православ'я і частково Новгородської Руссю [4, 80-112].

У перші століття християнської ери дві частини однієї цілої стародавньої Римської імперії — візантійський Схід і латинський Захід, мали загальні культурно-релігійні традиції, головними з яких були християнські ідеали і трепетне ставлення до античних (греко-римських) досягнень. Незважаючи на відчуження між частинами колись єдиної території, Схід зберіг безперервну спадкоємність з Римською імперією: візантійці називали себе римлянами або ромеями, справедливо вважаючи, що вони є спадкоємцями полеглої Західної імперії. Від Риму Візантія успадкувала розвинену правову систему. Візантійське суспільство жило за суворими правилами закону: судді вирішували спірні і конфліктні ситуації. Військові традиції армії Візантії (тактика відбиття нападів і оборонного захисту) будувалися на тактиці римської піхоти. Зберігати імперію такого значного розміру як Візантія було надзвичайно важко. Аде незважаючи на війни, військові невдачі, Візантійська імперія залишалася головною регіональною державою Європи до середини 1200-х років [486, 307-370].

Роль Візантії у формуванні православ'я неможливо недооцінити. Сучасна Східна Православна Церква є другою за величиною християнською церквою в світі. Візантія — християнська православна імперія, в якій суперництво з Римом часом, особливо, в період Великого розколу Церков, набувало гострого і безкомпромісного характеру. Візантійська імперія трималася на трьох китах: християнській православній вірі, схилянні до досягнень античної цивілізації та традиціях візантійського мистецтва, що представляло собою оригінальну і самобутню форму. Однак відомий англійський дослідник

С. Рансимен з недовірою ставився до прийняття Візантією християнства, в основі якої лежали православні християнські догми «еллінського характеру», які, за твердженням цього автора, були несумісними за своєю суттю з християнством [451, 18-44]. С. Рансимен, який знаходив «сліди язичництва» в «еллінізмі» візантійців, у книзі «Візантійська цивілізація» зазначав, що «християнство перемогло в епоху розчарування, тому що воно обіцяло прийдешній кращий світ і забезпечило містичну втечу від світу тут і зараз» [451,134-142]. Таким чином, в науковий світ закладалася концепція «несправжності» християнських основ релігії, їх внутрішньої «суперечливості», що само по собі виправдовувало історичну зраду Заходом Візантії в XI і XIII століттях.

Має місце й інший підхід: дослідник Дж. Ховард-Джонстон писав, що «найбільш значущим обґрунтуванням» існування Візантії була її «християнська місія», що справило визначальний вплив на зовнішню політику держави і забезпечило фундаментальну основу для такого тривалого існування імперії, незважаючи на вікове протистояння і запеклий опір ісламу, особливо останні три з половиною століття, коли Візантійська імперія переживала занепад [324]. Дійсно, саме Візантія поширювала християнські ідеали серед інших народів і етносів. На певній точці розвитку своєї державності Візантія стає найбільшим християнсько-просвітницьким центром, який за розміром і впливом міг конкурувати тільки з Персією й Арабським халіфатом.

Професор Ш. Габб [277], автор дев'яти історичних романів про Візантійську імперію, підкреслював, що візантійці провели більшу частину своєї історії віч-на-віч з ісламом, і лише глибока віра в Ісуса Христа, у власні сили дозволило православ'ю вижити. У підсумку, з об'єктивних причин, де зрада Заходу зіграла не останню роль, православні християни Візантії програли довгу і нелюдську боротьбу з ісламом. Для цього була необхідна жорсткість, якої, можливо, на Заході ніколи не вистачало. Константинополь, Єрусалим, Антіохія, Александрія, Афіни і все центри східної цивілізації і християнства були захоплені мусульманами. Центром православ'я стають Київ і Москва – православ'я збереглося і перемогло.

Ш. Габб [277] вважав, що поділ християнства на східну і західну гілки оголив непереборні протиріччя між Заходом і Сходом і закріпив їх на рівні нездатності пошуку компромісу згодом. Західне християнство, в розумінні Ш. Габба, представляло собою синтез амбіцій західних єпископів, богословського світогляду і культурних цінностей римлян. За його висновками, східне православне християнство, навпаки, було синтезом філософії еллінізму і характерних культурних цінностей народів, які прийняли православ'я. Західна Європа свідомо залишила ворота Східної і Центральної Європи широко відкритими для вторгнення турецьких загарбників. Західному християнству ніколи не доводилося стикатися з проблемами, з якими православні християни стикалися в кожному столітті свого існування.

Фактично в Візантії відтворювалась альтернативна цивілізація, яка привернула до лав своїх послідовників багато північних язичницьких племен. Так, формування давньоруської народності було тривалим, якою мірою, болісним процесом. Етнонім «рус» спочатку ідентифікувався з неслов'янськими представниками. У самосвідомості внеславняскіх представників військово-соціальні доблесті були вкрай бажані для кар'єри.

Формування руської нації навколо Києва і Новгорода йшло шляхом підпорядкування або «втягування» з військово-політичних міркувань слов'янських і неслов'янських племен. Для таких племен поведінковий зразок князя («конязь») і боярина («боярин» як «велика-велика» людина) ставали психолого-поведінковою основою і зразком для наслідування. Багато слов'ян добровільно приймали християнську віру, вбираючи елементи візантійської культури. Центром православ'я стає Крим, з яким пов'язують виникнення основ слов'янської писемності («Бравлінське Євангеліє»), на яку в IX столітті спирався святий Кирило. На Русі кирилиця широко поширилася в процесі християнізації. Володимир прийняв хрещення в Херсонесі в X столітті, в тому ж столітті прийняли християнство Польща і Моравія. Не тільки східні-південні, а й західні слов'яни хрестилися в візантійському православ'ї. Це мало особливе культурне значення для подальших культурних рухів. Візантія стала маяком пра-

вославної віри, а богословські знання і мислення в богословському контексті набувають у ній виняткові права [150].

Протягом століть багато західних учених ставили під сумнів існування науки в Візантії. Дослідник К. Манго, аналізуючи досягнення Візантії і тим самим висловлюючи думку багатьох науковців, зазначає, що історики часто схильні розглядати Візантію через призму відсутності видимих досягнень в області науки, філософії, створенні значимої художньої літератури – Візантія ніби лише використовувала досягнення своїх попередників [382, 143-166].

Багато західних дослідників принизливо відгукувалися щодо наукового та технічного потенціалу Візантії, відверто називаючи Візантію безплідною і стверджуючи, що візантійська ортодоксія була просякнута антинауковими настроями, а православні догми заперечували будь-яке раціональне пояснення причин природних явищ. Візантійські ремісники не вміли використовувати воду в ковальській або сукновальній справі, не здогадувалися про існування вітряних млинів [150]. Візантійські кораблебудівники не змогли освоїти перенесення рульового весла з борта на корму і мало що розуміли в сумісності вітрил. В результаті нормани, італійці, а потім і португальці виявилися на багато кроків попереду, винайшовши новий тип парусного судна — каравел і незабаром витіснили візантійський флот із Середземномор'я [308].

Однак, це один ракурс бачення статусу Візантії, оскільки був і зворотний. Візантійці розвивали науку, математику і філософію, понад тисячу років вони продовжили греко-римську традицію в мистецтві та науці. Вони були новаторами в багатьох областях, досягли успіхів в архітектурі, стали провідниками передових військових технологій. Візантія розробила складні системи оподаткування, правосуддя, управління і військовій справи. Собор Святої Софії, істинний подвиг візантійської інженерії, і до цього дня вважається «сучасним» дивом ранньої візантійської епохи завдяки своєму дизайну, формі і висоті будівлі.

Візантійська архітектура справила серйозний вплив на Західну Європу через «хрестово-купольний» тип храму, традиційний для зодчества Візантії.

Мозаїки стають відмітною рисою візантійських церков, саме візантійський дизайн церкви і до цього дня є «досконалим» [486].

Візантія могла похвалитися ще одним примітним досягненням, так званим «грецьким вогнем», створення якого приписується грецькому механіку й архітекторові Калиннику, вихідцю із Сирії. За легендою, в 673 році Калинник продав рецепт секретного складу «грецького вогню» візантійському імператору Костянтину IV. «Грецький вогонь» був революційним нововведенням у військовій науці, зброєю імперії, використовуваним військовими проти ворожих кораблі. Цей «запалювальний пристрій», вважався ранньою формою напалму і грав вирішальну роль в обороні Константинополя [308].

Візантійці створили систему сигнальних веж для передачі повідомлень. Візантійські богослови включали давньогрецьку науку в базову програму навчання, яку повинні були освоїти честолюбні релігійні мислителі. Вчений, перекладач і чиновник часів правління імператора Михайла VII Дукас Симеон Сет стверджував, що Земля є сферою, сонце сходить на сході і заходить на заході. Вчений Максим Плануд написав трактат, в якому пояснював, як в арифметиці використовувати арабські цифри. Інший вчений вчений-гуманіст, філософ, теолог і астроном Никифор Грегора, що вважається одним з кращих астрономів Візантії і відкрито виступав проти богословських канонів, в 1329 році передбачив три затемнення (одне сонячне і два місячних) [293, 40].

Візантійська освіта ґрунтувалася на вивченні тривіума і квадривіума, програми, яку візантійці успадкували від античних часів. Вивчення tetraktys tôn mathêmatôn (арифметика, геометрія, астрономія й музика) будувалося так: від осягнення елементарного рівня до високого рівня складності, останнім предметом квадривіума була музика. Значною мірою вивчення музики зводилося до вивчення музичної теорії, математичних співвідношень, які представляли музичні інтервали і гармонії, яку пов'язували з космосом. Вивчення програми здійснювалося без обмеження в часі. Однак справедливості заради відзначимо, що наука не отримувала серйозної підтримки з боку імператорської влади.

Візантійська наука була продовженням класичної науки, тісно пов'язаною з давньогрецькою філософією і метафізикою та традиціями александрійської школи протягом багатьох століть. Візантійські вчені трепетно зберігали класичні твори давньогрецьких філософів. На відміну від Заходу, візантійці ніколи не були відрізані від наукових і філософських досягнень Стародавньої Греції. Візантійська філософія була заснована як на традиційній грецькій аристотелівській думці, так і на канонічних догмах православного християнства [486, 307-370].

Після того, як імперія прийняла християнство у значенні державної офіційної релігії, велика частина візантійської науки спиралася на біблійну і теологічну філософію. Філософія (логіка й етика) викладалася в Константинополі в сьомому і восьмому століттях. У дев'ятому столітті відомий візантійський учений Лев Математик також викладав філософію в столиці. Він писав книги, вірші й епіграми, проте велика частина його робіт була безповоротно загублена. Одинадцяте століття ознаменувалося сплеском неймовірного інтересу до філософії, багато в чому завдяки великому візантійському філософу Михайлу Пселлу. Імператор Костянтин IX Мономах присвоїв йому титул «глави філософів» (ὕπατος τῶν φιλοσόφων). Михайло Пселл написав велику кількість філософських і наукових текстів, в тому числі відомі твори «De omnifaria doctrina» і «De Operatione Daemonum» [435].

Зважаючи на сказане, У. Хартман і К. Пеннінгтон [305] вважали, що Візантія досягла таких висот у галузі науки і мистецтва, які були недосяжними для Західної Європи. А в період свого розквіту Візантійська імперія, за їх спостереженнями, досягла кульмінаційної точки культурного розвитку, якого не знала жодна інша імперія. Вчені пояснювали, що візантійська наука перебувала під сильним впливом ісламської науки, і була свого роду посередником, передаючи ісламські знання про навколишній світ в Європу. Ісламські і візантійські вчені часто обмінювалися знаннями. У візантійських текстах часто цитувалися праці ісламські вчених. Протягом майже 1500 років візантійці

не тільки зберігали, а багаторазово примножували і поєднували знання греків і римлян з ісламською і східною (Індія, Китай) мудрістю [150].

Так, візантієць Григорій Хоніад вивчав і перекладав ісламські тексти з математики та астрономії грецькою мовою [430], тоді як ісламські інженери перейняли візантійські традиції в архітектурі для побудови Купола Скелі. Унікальна споруда Купол Скелі в Єрусалимі — це не модель класичної мечеті, а будівля, зведена в римсько-візантійському стилі, де круглий купол, яскрава мозаїка прямо вказують на візантійські корені [314] (додаток А).

Англійські науковці визнають, що, більше того, ісламська архітектура, живопис, поезія багато в чому схожі за стилем, до домінуючого в Візантії. Використання мармурової і золотої мозаїки, необхідність прикривати певні зони тіла жінки, вкривати їх від сторонніх очей, були перейняті в Візантії. Візантійці також вплинули на поезію арабів [263], а система співу, як частина давньогрецької теорії, була розроблена в Візантії і запозичена арабською музичною практикою [26,183-184].

Таким чином, у складних відносинах Візантії й арабів були і свої позитивні моменти. Іслам був важливим елементом в історії Візантії, фактично Візантія була мостом між християнським та ісламським світом, зразком відносин, де любов і ненависть химерно переплелися. Середньовічна Іспанія, французький Південь повторювали візантійський приклад стосунків-протиріч з ісламом, будучи спадкоємцями візантійського православ'я у неоднозначних умовах Реконкісти і галіканства.

У 800 році імператор Карл Великий, вперше після розпаду Західної Римської імперії, заснував Каролінгську імперію — західний аналог Візантії. Протягом усього періоду існування Каролінгів Візантійська імперія вважалася вищим символом вишуканості. Франкський двір при Карлі Великому мав активні контакти з імператорським двором в Константинополі, включаючи візит Карла Великого до Константинополя, обміну дипломатичними посланцями і змішані шлюби. Карл Великий і його наступники імітували візантійський церемоніал при своєму дворі. Каролінгська імперія стверджувала заявле-

ний імператорський статус в надії відтворити Римську імперію. Син Карла Великого, Людовик Благочестивий знайшов дружину завдяки візантійській практиці, коли численні потенційні наречені були представлені королевичу.

Візантійський вплив проявився і в візантійському церемоніалі. Під час святкового обіду дружина Людовика Благочестивого, ставши навколішки, поцілувала руку чоловікові, що було візантійською практикою поваги до імператору. Життя Каролінгської імперії виявилося недовговічним, вона впала незабаром після смерті Карла Великого, а Людовик Благочестивий розділив імперію між трьома своїми синами [2].

Епоха Каролингського Ренесансу, яскравого періоду становлення імперії Карла Великого [53, 550; 136] демонструвала протоpенесансний комплекс культурного вираження і становить паралель македонському Ренесансу в Візантії, вищим проявом якого стає діяльність Михайла Пселла [84, 99-133]. В цей період торгівля і військові експедиції сприяли обміну ідеями та товарами між Візантією і Заходом. Західна Європа дізнавалася про візантійську культуру переважно за допомогою торгівлі, що, кінець кінцем стало відправною точкою для поширення візантійського впливу на мистецтво й архітектуру в Європі. Візантійська золота монета залишалася непересічною цінністю серед торговців різної масті протягом багатьох століть. Репутація візантійської валюти збереглася навіть після її девальвації в одинадцятому столітті. Візантійські монети були шанованими далеко за межами Європи [310] (додаток Б).

З подоланням іконоборства і приходом на імператорський престол Македонської династії (з 867 по 1056 рік) Візантійська імперія досягає розквіту як в політичному, так і в культурному плані. Міста імперії ростуть за рахунок збільшення чисельності населення, блискучі мозаїки прикрашали інтер'єри нових церков і будинків аристократів. Економіка Візантії також переживала відродження: такі міста як Салоніки, Фіви і Коринф, де вироблялися скло, кераміка, метали і текстиль, швидко стають економічними центрами імперії. Дослідник А. Харві зазначає, що Константинополь в IX – XII століттях «був

великим і гучним містом, етнічно різноманітним, з домінуючою присутністю італійських купців, з численною армією ремісників і торговців» [310, 223-224]

Між італійським та візантійським світом існували численні зв'язки. Після знищення в VI столітті в Італії Остготського, православно вибудуваного королівства, центральні міста Апеннін припиняють тісні зв'язки з Візантією, яка в цій період охоплена політикою іконоборства. Однак на хвилі македонського Ренесансу відносини пожвавлюються. В XI–XIII століттях візантійські імператори прихильно дарують особливі привілеї трьом основним морським державам Італії — Венеції, Пізі та Генуї. В самому серці Константинополя компактно проживали італійські купці з Амальфі, розташованої на Півдні Італії [395]. Італійський Південь, заселений етнічними греками, щиро зберігав (і зберігає до стогодення) зв’язки з культурою православ’я, і мав активні комерційні зв'язки з Константинополем.

Назва Венеція, як і області Венето на північному сході Італії, пов'язана з назвою венетів, народу, який входив до числа індоєвропейських племен, що були предками слов'ян і спочатку були налаштовані на тісні зв'язки з Візантією. Багато впливових венеціанських сімей влаштувалися в Леванті, венеціанська колонія також існувала в столиці Візантії Константинополі. Венеціанці звільнялися від комерційних, портових зборів і мит у всій імперії, а такі привілеї йшли врозріз з жорсткими законами податкової системи Візантії. Однак існував і певний баланс: візантійські офіцери ретельно перевіряли особистості вениціанских купців і здійснювали контроль над їх торговими угодами. [245].

Венеціанці створили свою субкультуру і власну мову «fingue franca», що, в тому числі, містила непристойні слова, які досі вживаються в сучасних грецькій і турецькій мовах. Незабаром число венеціанців перевищивало кількість торговців з інших країн. У XII столітті венеціанська колонія в Константинополі налічувала близько двадцяти тисяч осіб, а загальна чисельність населення Константинополя наближалася до мільйона (в найбільшому місті Західної Європи — Парижі, до речі, тоді ще центрі православної Франції, про-

живало менше 100 000 чоловік) [282]. Венеціанські колоністи — торговці не часто цікавилися чимось, крім комерційного прибутку, однак існували і виключення – знаменитий венеціанський купець Джеймс, можливо, грек за походженням, переклав «Етику» Аристотеля на латинь і виступав в якості перекладача в церковних диспутах, які проводилися перед імператорським судом з питань відмінностей між грецькою і латинською Церквами. Такі випадки можна було розглядати як культурний обмін між Сходом і Заходом [395, 138-154].

Можна стверджувати, що італійські поселення у Візантії були одним з перших європейських колоніальних рухів в Європі [282], тим самим вплив візантійського мистецтва на культуру Італії був вагомим. Деякі дослідники вважали, що за межами Італії, у Далмації, державах Балканського півострова, Франції та Англії вплив Візантії визначався, швидше, через «треті» руки. Це узагальнення не зовсім точне: православна Галлія Меровінгів від IV століття з її центрами Марселем і Арлем наслідувала безпосередньо візантійські культурні принципи, які сукупно позначені на сьогодні як держава з «чернечо-аристократичним» статусом. Це зворотним чином характеризувало культурний стрижень візантійства, в центрі буття якого був розкішний і релігійно строгий побут імператорського двору і його найближчого оточення, зразком відносин для усіх громадян імперії.

Візантійські традиції сміливо переступили межі імперії й вкоренилися в інших країнах. Візантійська традиція простежується в церемонії сходження Благодатного вогню в Єрусалимі біля Святого Гробу Господнього, коли патріарх виходив з Кувуклії з палаючими свічками до вірних православних християн, котрі очікували цей момент. Ось як про це писав у 947 році клірик візантійського імператора Костянтина VII Багрянородного в донесенні: «Премудрий же архієпископ зі своїм кліром і з агарянами поспішав до Святого Гробу Господнього, і заглянувши туди, як тільки дізнався, що сяйво Божественного Світла ще туди не з'явилося, разом з поганими агарянами замкнув Божественний Гроб, і високо піднявши руки свої, безперервно з христоіменним народом

молився Богу. А близько шостої години дня, споглянув на Божественний Гроб Спасителя, побачив Божественне світоявлення: бо через вівтар ангели дали йому доступний вхід у двері» [122, 8-9].

Правителі Західної Європи зверталися до візантійських зразків у пошуках символів імперської величі. Вони переймали візантійські релігійні образи, а художники включали візантійські теми і стилі в свої роботи, переосмислюючи і адаптуючи їх до власної культури країни і інтересів своїх покровителів.

Три найближчих сусіда Візантії: Священна Римська імперія, Італія і Вірменія — частіше, ніж інші країни, за вищеназваним автором [372], переймали специфічний візантійський стиль в мистецтві, в тому числі це стосувалося і кельтської Галлії з готськими правителями, які ревно сповідували православ'я.

Шлюби між королівськими династіями Заходу і візантійською знаттю не були рідкістю. Король Німеччини Отто II одружився з візантійською принцесою Феофано Скліреною в 972 році (додаток В). Цей шлюб став політичним тріумфом двох імперій і справив серйозний вплив на середньовічну Німеччину і відносини між Сходом і Заходом, склалися надії на об'єднання східної і західної частин імперії.

Прибуття Феофано на Рейн справила фурор. Феофано була одягнена в найтонші шовки, щодня приймала ванну, відрізнялася особливою грамотністю, її мова була вивіреною, а під час трапези вона користувалася виделкою і ніколи не торкалася їжі руками. Цей період традиційно вважався кульмінаційним моментом візантійського культурного впливу в Західній Європі. Вийшовши заміж за короля Отто II, візантійська принцеса Феофано принесла до Німеччини не тільки значне придане, а й культивування візантійського стилю, культурні традиції Візантії і прагнення до розкоші [228, 74-166]. Однак, з огляду на несприйнятливість жителів Заходу до Візантії, багато аристократів ставилися негативно до запозичення східних звичаїв, засуджуючи розкіш (носіння шовку, прийняття ванн і використання виделок) з погано прихованою відразою. Після смерті Феофано її репутація виявилася зіпсованою, розказу-

вали про корумпованість грецької аристократії, про показні і гріховні розкоші.

Незважаючи на цей факт, німецькі художники переймають візантійський стиль, в своїх роботах вони формулюють принципи візантійської естетики, які пов'язані, перш за все, зі статичністю поз головних персонажів і статичністю їх рухів. Художники також створювали яскраві візерунки на екзотичних одежах героїв, складки, які надавали тілу реальні обриси під мантією і «олюднювали» святих, зображували Христа як уразливого і страждаючого на превелике несхвалення Західної Церкви, виділеної з XI століття.

На німецькій мініатюрі «Благовіщення», створеній близько 1240 року (а це вже після подій другого розграбування Константинополя 1204 р.) зображена Діва, одягнена в візантійський костюм, широкий плат-покривало, званий мафоріон (maphorion), одяг, що покриває голову і плечі, з зіркою в лобі. У драпіровці архангела Гавриїла німецький художник також використовував яскраві відблиски, що відображало аспекти візантійського стилю [196].

Будь-які політичні або воєнні альянси того часу супроводжувалися розкішними подарунками. Імператори Візантії обдаровували монархів і офіційних представників інших держав виробами слонової кістки, шовками, рукописами, при цьому виникала ілюзія щодо того, що прихильність можна купити щедрістю дара (ознака аристократичного поведінкового принципу), підвищуючи статус імперії й імператора, підтримуючи рівень культурного обміну між країнами [265]. Одним з яскравих прикладів може служити ілюстрований рукопис повного зібрання «Ареопагітики» Псевдо-Діонісія Ареопагіта, яку вчений Мануель Хрізолорас (Manuel Hrizoloras) віддав у дар ченцеві французького абатства в Сен-Дені в 1408 році з метою підвищити інтерес до античної грецької культури у галіканській Франції, де грецька культура і мова в той час були об'єктом підвищеної уваги.

До XI століття інтелектуальні та культурні обміни були багато в чому пов'язані з арабами, які демонстрували відчинені двері для діалогу між мусульманським і візантійським дворами [196]. Одним з центрів художнього об-

міну був острів Кандія (нині Крит), колонія Венеціанської Республіки. Ікона грецького іконописця Николоса Цафуріса, який працював в місті Кандія (нині Іракліон) «Христос, що несе хрест», показує, як практикується обмін художніми ідеями. Наприклад, художник підписує своє ім'я латиною, але пише назву сцени на грецькою мовою. Скельні масиви виписані як типові візантійські, в той час як іконографія сцени явно італійська, наприклад, золотиста мозаїка [267].

Вірменія, незалежна християнсько-апостольська держава на східному краї володінь, де Церква була відокремлена від візантійської православної системи, але спиралася на раннє візантійське духовне мистецтво, у зусиллях вірменських іконописців розробила свій особливий стиль, похідний від живописно-архітектурних досягнень Візантії: Вірменія шукала натхнення в візантійському православ'ї. Так, багато вірменських ілюстрованих рукописів виконані за візантійськими канонами фрескового розпису та іконопису: у зображенні святого Марка, наприклад, простежуються візантійські традиції прийомів втілення образу (золотий фон, складки одягу, урочистість погляду) [26] (додаток Г).

Починаючи з XII століття відносини між візантійцями і західними християнами погіршувалися, розбіжності здавалися непримиренними. З точки зору Заходу, імператор, який був зобов'язаний своїм троном хрестоносцям, повинен бути договіроздатним і контрольованим. Громадянські і релігійні хвилювання між греками і латинянами на початку 1200-х років закінчилися кривавими заворушеннями. У жовтні 1202 року флот з 200 кораблів покинув Венецію, вітер розвивав прапори із зображенням венеціанського лева і гербами знатних домів православної ще тоді Франції. Четвертий хрестовий похід стає вироком для ослабленої внутрішніми чварами Візантії. Хрестоносці, що прямували на Близький Схід, змогли скористатися ситуацією. В 1204 року армія західних країн на чолі з венеціанцями фактично захопили візантійську столицю. В результаті різанини, яка вважалась безпрецедентною у своїй жорстокості навіть в Середні віки, Візантії були нанесені смертельні рани.

С. Рансимен назвав кровопролиття в Константинополі «гріхом проти Святого Духа» [451].

Західна Європа «силовим шляхом» отримала культурні артефакти Візантії. Величезна кількість священних реліквій, пов'язаних з життям Христа і святих, дорогоцінних рукописів, релігійних скарбів і незліченних предметів мистецтва була захоплена і послужила прикрасою для церков і палаців Заходу [282].

Венеція, яка надала свої кораблі для Четвертого хрестового походу, заволоділа значною кількістю артефактів, що раніше належали Візантії. До таких артефактів можна віднести позолочених бронзових коней у натуральну величину (квадрига Святого Марка), встановлених на лоджії базиліки Сан-Марко. Їх створення приписується знаменитому скульптору Лисиппу, що жив у четвертому столітті до нашої ери. Порфірові статуї тетрархів, вбудовані в базиліку Сан-Марко у Венеції (зникла ступня одного з тетрархів була знайдена в Константинополі), численні мармурові рельєфи на зовнішній стороні Сан-Марко (наприклад, рельєф XI століття Александра Великого) також мають візантійське походження.

Підсумовуючи, науковці відзначали, що вкрадені реліквії потребували гідних приміщень і зберігання, і, як не дивно це звучить, шанування. Реліквії, привезені з Константинополя, стали важливою частиною релігійних обрядів, таким чином скрадаючи відмінності між грецькою і латинською культурою і сприяючи об'єднанню культурних шарів. Трагічне розграбування і осквернення Константинополя і його церков латинськими хрестоносцями в 1204 році супроводжувалося відчайдушними спробами Константинополя заручитися підтримкою Риму і західної знаті, але петля історії повільно затягувалася навколо імперії, що кінець кінцем призвело до її краху. Починаючи з 1200-х років, Візантія поступово втрачає свій статус однієї з найпотужніших імперій, а османські турки планомірно і безжально знищували залишки колись могутньої Візантійської держави [308].

До 1380 року Візантійська імперія фактично звузилася до розмірів Константинополя. Однак на допомогу прийшла відома дипломатія Візантії, яка дозволила відтягнути неминучий кінець. Прохання про допомогу останнього римського імператора Костянтина XI значною мірою, було відкинуте Європою. Не склалися контакти і з православною Московією, для якої прийняття візантійським імператором католицтва стало знаком зради віри.

Як писав У. Хартмен, 29 травня 1453 року, після двомісячної облоги Константинополя, феодосійські стіни були зруйновані, а Константинополь впав. Останній імператор Візантії Костянтин XI, надівши римські обладунки, повів своїх найбільш відданих солдат в останню смертельну сутичку. Західна Європа опинилася відрізаною від багатьох сухопутних торгових маршрутів, що існували в період розквіту Візантійської імперії [308]. Під стіни гинучого Константинополя ніхто із монархів Заходу не прислав вояків –тільки полки польських і угорських лицарів від королів-Ягеллонів встали на захист величної столиці християнського світу.

Після падіння Константинополя в 1453 році і подальшого розпаду Візантійської імперії багато візантійських вчених, філософів, художників, архітекторів емігрували переважно в Італію, Францію і Британію, де кельтський етнос становив більшість острівної держави і зберіг пам'ять про перші поселення християн. Еміграція візантійських вчених йшла і в напрямку православної Русі, так званого Третього Риму Московського царства. Центр столиці Москви будувався за проектами італійських зодчих у візантійському стилі. Візантійські контакти Русі-України були обумовлені політикою вірності Нерозділеній церкві королів-Ягеллонів, які в доленосній Грюнвальдській битві розбили тевтонський лицарський союз (вдруге після битви на Чудському озері).

Хвиля за хвилею візантійці іммігрували на Захід, багато хто виїжджав до Італії через її безпосередню територіальну близькість. Візантійські біженці знайшли родючий ґрунт саме в Італії, оскільки 1200-ні знаменувалися відносною стабільністю цієї країни. Однак їх залучали і землі Британії. Завдяки еміграції вчених з Візантії західні європейці заново відкривали грецьку і рим-

ську писемність, у багатьох виникав інтерес до античної філософії, активно почали зводитися собори і замки з використанням елементів візантійського стилю [486, 307-370].

Як підкреслюють вищецитовані дослідники, візантійські філософи, історики, художники, архітектори принесли знання, які згодом освітили епоху Відродження. Повернення до класики призвело до філософії, відомої під назвою гуманізм, а епоха гуманізму характеризувалася навчанням населення грамоти, історії, граматики і логіки, що були основою державних загальнопросвітніх шкіл у Візантії. У XV столітті візантійці викладали в кращих італійських університетах, перекладали твори Платона, велика частина яких до того часу залишалася невідомою для західного світу. Західні правителі продовжували захоплюватися знищеною Візантійською імперією, а художні традиції Візантії продовжували впливати на західних художників, навіть після її падіння. Художники малювали уявні візантійські сцени, які часто були далекі від історичної реальності. Багато вчених сходяться на думці, що знання і вміння ромеїв, як називали себе візантійці, сприяли культурному розквіту країн Західної Європи та Англії. Збережені історичні документи свідчать про те, що європейський Ренесанс був зобов'язаний великому переселенню візантійських вчених, яке почалося в 1200-х роках і фактично завершилося в 1450 році [150].

За висновками західних дослідників, зокрема Дж. Херріна, Візантія залишила світову імперську систему правління, засновану на добре навченій цивільній адміністрації, і податкову систему, правову структуру, засновану на римському праві, унікальний навчальний план світської освіти, здебільшого заснованої на класичному християнському світогляді, православне богослов'я, духовні православні традиції, які міцно вкоренилися в грецьких і слов'янських церквах, коронаційні і придворні ритуали, які згодом запозичувалися країнами Західної Європи та Англії [315].

Для європейських наукових кіл залишається болюче питання: чому, запозичуючи від Візантії її культурні надбання і часто явно «не дотягуючи» до

взірцевих візантійських культурних витоків, країни Західної Європи виявилися більш розвиненими і успішними, ніж Візантійська імперія, зумівши залишитися на карті світу? [315]. Почасти це пояснюють тим, що в Західній Європі створюється успішна система університетів, в якій знання піддавалися ретельному осмисленню. Але університетська освіта склалася у Візантії, університети Заходу часто копіювали засади Візантії. Вчені відмічають процвітання торгівлі і банківської справи в Європі, і те, що після XII століття західні держави домінували в торгівлі в Середземноморському регіоні. Дослідники вказують на невблаганний регрес наукової думки у Візантії в останні століття її існування, ігнорування підйому релігійної філософії ісихастів. Густонаселеність Західної Європи та її географічне положення, в порівнянні з Візантією, було більш безпечним з огляду на експансію Турції.

Все ж переконує висновок Дж. Херріна [315] щодо Візантії як *дивовижної* імперії з цінними традиціями і масштабною культурною спадщиною, самобутньої за визначенням. Якщо для жителів Західної Європи питання возз'єднання з Візантією лежало в площині зміцнення своїх позицій, то для візантійців-ромеїв можливе возз'єднання несло загрозу їх ідентичності [315]. Одночасно відзначається, що багато країн Заходу і, додамо, європейського Сходу, в силу культурних, ментальних та релігійних особливостей, здається, мали стійке протистояння візантійському впливу. Кінцевий підсумок може звучати так: *без Візантії не існувало би і Європи* [255, 270; 303].

Неможливо уявити, якою була б Західна Європа сьогодні, якби на карті світу ніколи не існувало Візантії. Візантійська тисячолітня цивілізація справила величезний вплив на культури багатьох країн світу. Візантійська імперія служила буфером між західною частиною Європи й армією ісламу. Візантійська цивілізація не була схожа на жодну іншу.

Вже за часи правління імператора Юстиніана Великого, коли імперії налічувалось близько двохсот років, її культура піднялася до категорії вічного і незмінного. Візантійська імперія сповідувала православне християнство, мала значний культурний вплив на країни Західної Європи, перш за все за-

вдяки християнсько-просвітницькій діяльності. Протягом понад тисячу років імперія служила оплотом для християнсько-православного світу і мужньо боролася проти орд невірних, таким чином ізолюючи Західну Європу від ворогів, даючи їй час, необхідний для відновлення в кризові періоди. Візантія, на відміну від Заходу, демонструвала сакральний образ священної влади. Західні художники і філософи шукали у Візантії не стільки самобутню культуру, скільки справжню, живу класичну традицію Римської імперії [150].

Візантія зберегла літературно-філософську спадщину стародавньої Греції і повернула Західній Європі грецьку мову, античну літературу і мистецтво, які були незаслужено поховані в безодні Темних віків. Однак Візантію неможливо розглядати виключно як пасивне сховище досягнень древньої цивілізації. Навпаки, у міру розвитку її культури вона демонструвала і синтезувала цілі філософські вчення греко-римського класицизму, християнсько-православні ідеали, які були виключно брендом Візантії і значно відрізнялися від ідеалів латинського Заходу, трансцендентно-містичні елементи культури (східний компонент), які частково можна віднести до впливу на Візантію культур Сирії, Єгипту та Персії, з власними самобутніми традиціями. Всі елементи були об'єднані візантійцями в унікальний і життєздатний синтез, який згодом зробив Константинополь культурною столицею всього православного світу.

Таким чином, Британія-Англія стає центром давньозахідного православ'я, розквіт якого досягає апогею в епоху правління короля Артура і зумовлює розквіт греко-візантійських засад культури у VIII–XI століттях [152]. Історична драма норманського завоювання Британії в 1066 році, яка хронологічно збігається з розколом християнської Церкви в 1054 році, привела до окатоличування британців. Однак до XIII століття візантійська культурна присутність активно підтримується англо-британськими королями й аристократичною знаттю Британії, зокрема це виражається в церковному культі Богородиці – Матері Божої з немовлям на руках, тип ікон явно вказував на їх

візантійське походження (типологія ікони «Нікопеї» та інших), а також культурною значущістю діяльності бардів до середини XVII століття [146].

Багатогранна культурна амальгама дозволила Візантії зіграти домінуючу роль у формуванні європейської цивілізації і мотивувала розвиток специфічних національних форм соціуму в різних націях-країнах. Візантія стимулювала Британію і Русь, територіально і географічно розділені, спертися на візантійську модель держави, в основі якої лежала ідея гармонії інтересів народу і влади і національної ідентичності.

Необхідно відзначити, що моноетнічний принцип національної ідеї ніс принципово інші виміри національної ідентифікації і лежав в іншій площині в порівнянні з візантійською національною ідеєю, яка представляла собою етнічно різноскладову державу. Вчений і письменник Л. Гумільов обґрунтував етнічне виявлення візантійців-ромеїв як «православних християн» [35]. Концепція, яка була висунута Л. Гумільовим, формально розмежовувала римських громадян від «римлян-ромеїв», що населяли Візантію. З одного боку, британський дослідник С. Рансімен був вражений ідеєю, що християнство ромеїв засноване на високій освіченості, елліністичній філософії та національній самобутності. З іншого, С. Рансімен [452] сумнівався в «християнській автентичності» візантійського православ'я. На його думку, подібна триєдність (самобутність, православ'я й елліністично-язичницькі традиції) склала принциповий вододіл між освіченістю стародавнього Риму і грецькою культурною спадщиною Візантії, хоча грецьке населення не становило домінуючої частки в етнічному складі імперії. Все ж візантійці по праву називали себе ромеями-християнами. Візантійці успадкували римсько-імперський поділ співгромадян на аристократів і плебеїв, визнавали патриціїв, для яких уміння і обов'язки в союзі з культом честі, представили блискучу демонстрацію моральних якостей, непорівнянних із вміннями-достоїнствами представників інших верств населення та націй. Ромеї, як християни, вирізнялися з-поміж інших націй високим рівнем освіченості й аристократизму, військовою доблестю і здатністю до смирення. Поняття «смиренність» представляло со-

бою «чуже» для простого раціоналізму християнізованіх представників німецьких народів. Смиренність розглядалася як почуття приниження, в смиренності вони вбачали паралель з біблійним сюжетом, де розбійник, розп'ятий поруч з Христом, запитував Господа: «Якщо Ти Христос, спаси Себе і нас». Християнським мученикам, згодом канонізованих, було властиво свідомо відмовлятися від привілеїв соціального стану і прирікати себе на соціальне і фізичне знищення.

Історичне буття нації являє різноманіття часового, просторового, етнічного, соціально-культурного виявлення тих національних ознак, які, за Л. Гумільовим [35], виражаються виключно ідеальною (ментальною) «ритмізацією» розумових операцій. Територіальна і мовна прив'язка повною мірою не пояснюють феномен «подорожуючих» націй, будь-то цигани, євреї, частково вірмени та інші. Ті нації, які в історичному просторі Нової ери виявилися закріпленими за певною територією, в генезі могли мати інше географічне походження, що ускладнює визначення історичних дат і місця зародження європейських рас і націй. Реалії етнічно-національного розподілу виявляються вкрай непростими.

Органічним продовженням розуміння національної ідентифікації (спочатку за ознаками «руса» до поведінкового зразка «князя-боярина») стають козаки та їх особистісні якості в Русі-Україні пост-Київської епохи. Козаки – лицарсько-військовий прошарок населення, за аналогією з лицарськими шарами середньовічної Європи і шляхти в Польщі (від часів правління династії Ягеллонів українських козаків часто називали «православною шляхтою», що зафіксовано в роботах А. Скальковського [133] ще на початку XIX століття). Для населення Європи військові дії були не тільки принципом виживання, а й принципом буття. Війни охоплювали різні напрямки, у війнах брало участь до половини населення Європи. Аристократи України успадкували статус «дружини» князів Київської Русі і волею обставин, аристократи стають емблемою для нації в цілому, тією ж мірою, як і англійський «денді», який уособлював для європейців Нового часу типову фігуру англійця.

Національна ідентифікація сучасного англійця й українця формально пов'язана з культурно-мовною сферою. Активне державне заохочення представників Західної України, як зберігачів національної ідентичності, парадоксально акцентує англомовну складову в комунікації, оскільки вихідцями з української діаспори стають переселенці переважно із Західної України, які усвідомили свою спорідненість не так зі слов'янським оточенням, скільки з мовною культурою англомовних країн.

Структури націй складалася по-різному, не всі нації ділилися на класи аристократів і плебеїв. Такий поділ по-різному виявлявся як в кількісному, так і в якісному відношенні. Чи не для всіх націй аристократичні верстви ставали символом національного світогляду, як це сталося в Великобританії і в Україні. У XIX столітті яскравим явищем культурного життя Англії і Європи в цілому стає потужний Оксфордський (тракторіанський) рух, спрямований на відновлення розділеної церкви через єднання англіканства з православ'ям [104, 90-93]. У XX столітті відроджуються середньовічно-ренесансні цінності Великобританії, що проявляється в затвердженій парламентом назві країни – Британія. В художньої культурі Великобританії відроджується шекспірівський соціально-політичний театр, що, в першу чергу, було пов'язано з творчістю ірландців-кельтів Оскара Уайльда і Бернарда Шоу. На чолі відродженого оперного та хорового мистецтва постає Б. Бріттен, чиє прізвище-етнонім символізує «британізацію» основ англійської художньої музики [146].

Повороти історичних подій поставили нації Великобританії і України в свідомо віддалену одну від одної позицію. Однак історичні звершення Британії-Англії «шекспірівської епохи» і Руси-України «часів запорізького козацтва», складові стрижневі культурні основи національного мислення, розгортають нас до епохи контактів Британії-Англії і Руси-України. Обидві країни успадковували традиції візантійської культури.

Підводячи підсумки, відзначимо:

— схожі риси правлячих республіканських форм владних інститутів Британії-Англії і Русі-України пов'язані з загальними візантійськими традиціями;

— визначення візантійських православних основ культурних начал Британії та Русі-України виразилося в потужному Оксфордському русі, направленому на об'єднання православної та Англіканської Церков;

— значно виріс інтерес до Візантії, і як наслідок, з'явилися об'ємні роботи вчених-візантистів (М. Поляковська, С. Рансимен, К. Сиггаар,Т. Райс, Д. Райс, Дж. Норвіч, О. Муравська та інші) в XX–XXI століттях;

— визначення аристократичного принципу самоідентифікації і культурних основ Візантії поширилися і стали частиною європейських культурно-освітніх і релігійно-педагогічних структур, чиєю метою було формування високоосвіченої особистості, відданої ідеї, орієнтованой на сімейні цінності і позбавленій егоцентричного начала;

— усвідомлене несприйняття візантійських культурних традицій з часів торжества атеїзму і проґресизму в Європі. Такий підхід змінився з моменту відродження цінностей віри і візантійських національних звичаїв, що наочно доводить англомовна література, в якій від епохи О. Кромвеля до епохи королеви Вікторії, панувало негативне ставлення до візантійської спадщини. Однак в XX столітті саме англійські дослідники-історики, мистецтвознавці та культурологи реанімують тему византизма;

— визнання візантійської моделі не тільки європейськими культурними інститутами, Британією-Англією, а також Руссю-Україною, дало можливість орієнтуватися на стереотипи національного надбання тих країн і націй, де різні етноси та національності детермінували релігійногнучкі відносини, заповідані Візантією;

— на певному історичному рівні християнство Візантії з його елліністичною філософією відштовхнуло від себе Західну Церкву і не дозволило прийняти «справжність» християнських засад вчення православ'я.

1.1 Культурно-релігійні контакти Візантії і Британії-Англії в епоху Середньовіччя

Протягом ряду століть візантійська культура так чи інакше вважалася чужою культурою для Англії, хоча при більш детальному розгляді стає зрозумілим, що візантійський вплив прослідковувався протягом Нового часу. Історичні хроніки, житія святих, артефакти, археологічні знахідки підтверджують існування значних контактів між Британією і Візантією у сфері релігійного служіння, торгівлі, політики та мистецьких проявів. Матеріали про Візантію почали накопичуватися у Великобританії від середини XX сторіччя, що значною мірою стимулювалося союзницькими угодами з СРСР у період Другої світової війни [481].

У 1945-1948 році вчений, дослідник Р. С. Лопес [367, 36-42] опублікував кілька статей (у тому числі статтю «Візантійська шовкова промисловість»), в яких спробував дати об'єктивну оцінку візантійського впливу на культуру Британії. Дослідник Дональд Нікол [410, 1974] в об'ємній праці відстежив англо-візантійські політичні та культурні контакти аж до моменту краху Візантійської імперії. Відомий вчений К. Сігаар [229] видав книгу про культурні та політичні взаємини між Візантією і Заходом, в якій присвятив цілий розділ Британії середньовічного періоду та її економічним і культурним контактам з Візантією. Дослідниця К. Грін [251] внесла значиму лепту у вивчення причин і результатів останнього візиту константинопольського імператора в Британію-Англію в 1400-1401 роках. Згодом англійські вчені неодноразово зверталися до тематики взаємин Візантії й острівної держави, визначаючи нові сфери їх контактів і історично-політичних розбіжностей. Ці об'ємні праці перелічених авторів стали основоположними в англійській візантистиці.

У свою чергу, розробки радянських вчених, у тому числі В. Лихачова [84], Д. Лихачова [85], С. Аверінцева [1; 2], Б. Рибакова [126; 127], Л. Гумільова [35], українських авторів С. Наливайка [105,], О. Толочко [159]

та інших спрямовують дослідження в напрямі культурної генетики і соціально-творчого контексту буття Древньої Русі, закономірно торкаючись візантійсько-британського ареалу.

Раніше європейські та англійськи дослідники демонстрували упереджене ставлення до візантійської культури. В праці дослідника Діонісія Фурни «Християнський іконописний посібник» («Manuel d'iconographie chretienne») відзначено: «Грецький художник поневолений традиціями, як тварина поневолена своїми інстинктами. Він робить ластівку своїм гніздом, а бджолу своїм вуликом» [248, 9]. В тому ж плані йшла оцінка візантійської культури англійським автором лордом О. Кроуфордом Ліндсеєм у праці «Нариси історії християнського мистецтва» [235], виданій у 1847 році.

Історично жителі Британських островів вели досить відокремлений спосіб життя в силу географічного положення своєї країни. Англійський єпископ Уілфрід, якого після смерті шанували як святого, з жалем відзначав, що Англія перебуває занадто далеко від християнських центрів світу, на «крайньому острові океану», що не сприяло зміцненню істинних християнських ідеалів у суспільстві [293].

Між Візантією і Британією не було стабільно стійких культурних відносин, хоча історія хрещення бритів і кельтів продемонстрували існуючі контакти на основі співвідносення язичницького віросповідання і християнських доктрин. В історії Британії-Англії існували періоди, які характеризувалися активними місіонерськими, дипломатичними, культурними або торговими зв'язками з Візантійською імперією, хоча, справедливості заради слід зазначити, що подібного роду контакти ніколи не відрізнялися інтенсивністю або стабільністю і мали тенденцію до постійного загасання.

Витоки взаємин Візантії й Англії йдуть в глибину раннього Середньовіччя, період з V по X століття. Саме в цей історичний відрізок часу вплив Візантійської імперії на територіальних сусідів посилюється внаслідок її культурного і військового підйому, в якому значне місце зайняло «музичне відродження» [73, 40]. В якості першого англо-візантійського контакту слід зга-

дати графство Корнуолл, що розташоване на південному заході Британії. Олов'яні рудники Корнуолла пов'язували Англію з Близьким Сходом, включаючи Візантію. У житії святого Іоанна Богослова розповідається про корабель, який прибув з Олександрії, приблизно в 610–620 роках і обміняв вантаж з кукурудзою на олово. За легендою, король Артур, герой кельтського епосу, постачав у Візантійську імперію олово, найкоштовніше природне багатство кельтів в обмін на середземноморське вино та інші товари. Олово і свинець були валютою високого рангу. Археологи, які проводили розкопки в гирлі річки Ейвон в Девоні, виявили 530 фрагментів східносередземноморських винних амфор VI століття, в основному з Північної Африки, Палестини, а також з території сучасної Туреччини (додаток Д).

На честь прибуття візантійських торговців кельти влаштовували масштабні святкування з маскарадними переодяганнями в шкури різних тварин і подальшими бенкетами, запиваючи страви елітним візантійським вином [342].

Археологічні розкопки допомогли зв'язати західне кельтське королівство Думнонія, яке розташовувалося на Півдні Британії та проіснувало з III по X століття, з наступницею Західної Римської імперії — Візантійською імперією. Спочатку історики висловлювали припущення, що в 410 році (рік закінчення римського панування в Британії) контакти з Римською імперією були втрачені. Однак археологічні знахідки в Тінтагелі (Корнуолл) і Бантамі (Девон) дозволяють припустити, що тісні зв'язки були відновлені через сторіччя [342]. У той час як на Сході Британії господарювали англосакси, Захід країни співпрацював з правонаступницею Римської імперії у сфері торгівлі. Характер відносин між візантійцями і жителями Південного Заходу Британії був, можливо, не стільки комерційний, скільки спів-залежний, оскільки історики схильні розглядати Південний Захід Британії як частково відокремлену частину Візантійської імперії.

У греко-християнському полемічному трактаті VII століття («Doctrina Iacobi nuper baptizati»), що датується приблизно 634-640 роками, стверджу-

ється, що «римські землі» простягалися від Британії (βρεττανίας) до Африки [383, 252-253]. Трактат «Худуд аль-Алам», один з найбільш ранніх зразків тексту перською мовою, містить таке твердження: «...Є дванадцять островів, званих Британія, деякі з яких оброблені, а деякі пустельні. На них знаходяться численні гори, річки, села і різні рудники», — коментує невідомий автор трактата [394, 59].

Побічно це підтверджується і розповіддю деякого Харуна ібн Яхья, сирійця за походженням, який був узятий в полон піратами в Ашкелоні (місто Ашкелон на території сучасного Ізраїлю) в 886 році. Харуна ібн Яхья переправили в Константинополь і тримали в полоні, однак згодом йому вдалося звільнитися [3, 72-80]. Збереглися уривки спогадів Харуна ібн Яхья, які містять і згадку про Британські острови: «З цього міста (Рим) ви пливете по морю і подорожуєте три місяці, поки не досягнете землі короля Бурджана (Бургундія). Ви подорожуєте звідси через гори та яри протягом місяця, поки не досягнете країни франків. Звідси ви пливете далі, поки не досягнете Бартинії (Британія). Це велике місто на березі Західного океану, яким правлять сім королів (семицарство). Біля воріт цього міста (столиці) вартує ідол. Коли чужинець забажає увійти в місто, він не зможе зробити це, поки жителі міста не перевірять його намір і цілі. Жителі Бартинії — християни. Це останні землі греків, і за ними немає цивілізації» [253,16].

Візантійський історик Прокопій у праці «Історія воєн» також стверджував, що імператор Юстиніан фінансував деякі області Британії і продовжував розглядати південно-західну територію Британії як частину володінь Візантії [201].

У 306 році Костянтин Великий, після смерті свого батька Констанція Хлора, який був зведений в ранг імператора в центрі древньої столиці Британії — Йорку. Костянтина назвали «батько західного християнства». Виходячи зі записів літопису, Костянтин Великий, залишаючи Йорк, забрав з собою в Константинополь близько 30 000 британців [357].

Деякі історики наполягають на факті спорідненості Костянтина Великого і британських королів. У XII столітті британський історик Генріх Хантінгдонський назвав Олену британською принцесою (додаток Е). Згідно з легендою, матір'ю Костянтина Великого була Олена, дочка короля Колчестера Коельо. Свята Олена — одна з улюблених святих християнської громади як на Сході, так і на Заході. На її честь протягом багатьох століть в Британії називали дівчаток, було побудовано 135 стародавніх британських церков. Ім'я святої Олени досі об'єднує східних і західних християн. Місто Колчестер в Англії і до цього дня зберігає пам'ять про святу покровительку Олену. Древній переказ свідчить, що в 326 році, коли Олені було за сімдесят, вона здійснила велику подорож до Єрусалима і знайшла там Хрест, на якому був розп'ятий Ісус Христос і цвяхи, якими Він був прибитий до Хреста. Герб Колчестера нагадує Животворящий Святий Хрест (зелений Хрест на кривавочервоному тлі), в який вбиті три цвяхи. На гербі також зображені корони Трьох Святих Королів, оскільки легенда свідчить, що під час свого паломництва Олена також виявила останки Трьох Королів (додаток Ж).

Інша гіпотеза висунута англійськими вченими, передбачає наявність родинних зв'язків з британськими і шотландськими королями в останніх шести імператорів Візантії. Достовірних доказів цього твердження немає. Однак навіть припущення про можливість кровної спорідненості першого християнського римського імператора і британських королів є, з одного боку, зухвалим, а з іншого, цікавим в загальній культурно-історичній сфері Візантії і Британії-Англії [228].

Протягом декількох століть після падіння «Римської Британії» (умовно 410 рік від Різдва Христового) Південь Британії продовжував залишатися в сфері впливу Візантії, її частково відокремленою частиною. Археологічні розкопки свідчать про досить обширні торгові зв’язки ромеїв і англійців. Перші грецькі місіонери прибувають до Британії в 596 році, щедро ділячись своїми знаннями з британськими та ірландськими ченцями, ті, в свою чергу, вільно володіли грецькою мовою аж до X століття. У ранньому Середньовіччі анг-

лійські духовні особи прикрашають латинські тексти грецькими словами, віддаючи належне обом, грецькому і латинському, центрам Нерозділенної Церкви, якими були Константинополь і Рим. Навпаки, британська знать наділяла грецьку мову іншими якостями, зазначеними такими термінами як розпуста, зіпсованість і язичницький дух.

Діяльність місіонерів Британії і Візантії була всебічною і взаємопроникаючою. Уже в VI столітті тисячі жителів Британського острова здійснювали паломницькі поїздки на Святу Землю, в Єрусалим. Для того, щоб дістатися до Єрусалима сухопутним шляхом, їм доводилося перетинати Східну Європу. Таким чином, шлях до Єрусалима лежав через Константинополь. Єрусалимські патріархи, як правило, тепло зустрічали високопоставлених прочан з Британії, розважали їх релігійними співами і танцями. Паломники, посли, дипломати ділилися своїми спогадами про Візантійську імперію, що зберігалися і після насильницького відлучення від православ'я у XI сторіччі.

Так, у знаменитій книзі подорожей XIV століття «Пригоди Сера Джона Мандевіля», збереглася докладна розповідь британця про Константинополь, датована 1350 роком. Він писав: «Чоловіки Греції — християни, але вони відрізняються від нашої віри (автор коментує з позицій прийнятого в Британії католицтва в XI столітті). Вони кажуть, що Святий Дух виходить від Отця і Сина, і це дивно. Вони кажуть, що християнська віра повинна бути єдиною, вони повинні бути слухняні Папі, який є намісником Бога на землі» [359, 232-233].

У поширенні візантійської культури особливе місце займали ченці і духовенство, які часто виступали в ролі послів, дипломатів, мандрівних місіонерів, художників і лікарів. Завдяки місіонерству уривки з візантійської літургії можна було зустріти в британських співах, таких як «Вінчестер Тропер», одній з найвідоміших древніх збірок музики, єктенія візантійського походження була додана до Псалтиря, а в британському мартирологу, списку визнаних святих, зустрічалися розповіді про візантійських святих (житіє перського святого мученика Анастасія) [212, 263-265].

Святитель Етельвольд, єпископ Вінчестерський, заснував скрипторії (майстерні з перепису рукописів), рукописи вінчестерської школи були прикрашені яскравими слайдами, деякі з мініатюр не просто змагалися з константинопольськими ілюстраціями, але також безпосередньо демонстрували візантійський стиль, що приводить до висновку про контакти «Вінчестерської школи» з грецькими місіонерами [352, 67-111].

Від античного світу Візантія успадкувала праці грецьких письменників-медиків, значною мірою втрачені Заходом. До них належать твори Гіппократа, Галена, Павла Егинського, Олександра Тралльского, Педанія Діоскорида. Роботи давньогрецьких лікарів стають предметом ретельного вивчення в світських навчальних закладах, в монастирях, серед практикуючих лікарів, духовенства і мирян у Британії. Знання в сфері медицини, зафіксовані у всіляких трактатах, поширювалися в Британії через візантійських ченців, в чиї обов'язки входило давати поради про способи лікування хворих [211; 428].

У 668 році Феодор, візантійський чернець з Тарса, стає архієпископом Кентерберійським, його необмежений вплив на церкву Британії, реформування церковних законів неможливо недооцінювати. Архієпископ Феодор і його соратник Адріан, африканець і настоятель монастиря, заснували школу грецької мови в монастирі святого Августина Кентербері, де навчали студентів грецької мови, латини, Закону Божого, духовної музики. Саме в Кентерберійській школі була відкрита перша бібліотека, в якій дбайливо зберігалися грецькі рукописи, включаючи праці Гомера. Архієпископом Феодором був складений збірник «Laterculus Malalianus», який поряд з іншими питаннями регулював і передбачав покарання за порушення моралі, де легко вгадувалися традиції і звичаї Візантійської Православної Церкви [210, 169-194].

У 673 році архієпископ Феодор Тарський скликав синод в Хертфорді, згодом саме цей синод був визнаний знаковим в становленні християнських цінностей у Британії. Дослідник Р.С. Лопес припустив, що завдяки активній діяльності архієпископа Феодора Тарського елементи візантійського стилю проникли і в британське мистецтво (*що справедливо в цілому, але Р. Лопес*

недооцінює православне тло культури Британії V–VI століть). Як приклад втілення візантійських стильових запозичень в Британії VII століття можна привести мотив завитка виноградної лози у значенні символу Царства Небесного, Вселенської Церкви і всіх віруючих. Цей мотив зустрічається згодом і на англосаксонських кам'яних хрестах в королівстві Нортумбрії [367], що засвідчує основоположний зміст грецько-візантійських релігійних переваг на Британській землі – навіть для пришельців-скандинавів [481].

Архієпископ Кентерберійський Феодор вважався авторитетом і в галузі медицини, в деяких його творах містяться численні рецепти усунення кровотеч, лікування дизентерії та інші (додаток З).

У VIII–IX століттях відносини між Візантією й Англією стали обмеженими, оскільки багато ченців, художників, філософів, письменників були налякані агресивною іконоборчою політикою Візантії і шукали безпечний притулок у Західній Європі і Британії. Деякі ромеї, як називали себе візантійці, добиралися до Британії з нехитрими пожитками, серед яких зустрічалися цінні речі — давньогрецькі рукописи й ікони. Однак до X століття західні правителі, відновлюють втрачені зв'язки з Британським островом, часто копіюють стиль візантійського двору, приймаючи візантійські титули, в тому числі і титул василевса. Саме поняття «імперія» несло в собі візантійський дух. Так, король Британії Етельстан культивував імперський стиль при королівському дворі, називаючи себе rex Anglorum per omnipatrantis dexteram totius Bryttaniæ regni solio sublimatus (король англів, правицею Бога зведений на трон всієї Британії.)

Титул rex totius Britanniæ (король Британії) використовувався на більшій частині території Британії і на монетах. У деяких документах він також іменується Василевсом, що пов'язує правління Етельстана з візантійським світом і імператорським статусом.

Дослідники Р. С. Лопес [367] і Ф. Барлоу [193] вважали, що візантійський вплив, наслідування візантійських традицій, «імперські устремління» Британії і сакральність королівської влади досягли апогею в епоху правління

Едгара Миролюбного [367]. За часів правління короля Едгара Миролюбного (959–975 роки) атмосфера двору сприяла відродженню культури та мистецтва. Король підтримував зв'язок зі Священною Римською імперією, Францією і Візантією. У записах церемоніальних книг згадуються «посланці імператорів», як відомо, за часів правління короля Едгара Миролюбного в Європі було тільки два імператори.

Візантійська іконографічна традиція в період правління Едгара Миролюбного стає стилем, який британські художники переймають, копіюють через призму власних традицій.

Візантійська модель образу Богородиці і свят, приурочених до днів пам'яті Богородиці, набула поширення в Західній Європі до VII століття. У IX–X століттях Британська церква ввела в літургійний календар Богородичні свята: Різдво, Благовіщення, Зачаття й Успіння Богородиці.

З перехрещенням в католицтво в XI культ Богородиці преображається у культ Діви Марії, у XII–XIII століттях відбулося його повсюдне поширення, частково підтримуване працями богословів, воно призвело до повсюдного поклоніння Богородиці – Святій Діві. Іконописний тип зображення Богородиці у візантійському стилі надихав художників та скульпторів також і в Британії. Яскравим тому підтвердженням є плита в Йоркському соборі, на якій зображена Богородиця з немовлям на лівій руці, своїм виглядом вона нагадує лик Божої Матері в Софіївському соборі Константинополя. Поясне зображення Марії з немовлям на руках в церкві Святої Марії в невеликому селі Дірхерст в Глостерширі написане у візантійському стилі і нагадує образ Божої Матері «Нікопеї». У деяких церквах, розташованих на узбережжі Уельсу та Ірландії, і до сьогодні збереглися фрески у візантійському стилі. Поклоняючись Богородиці, мало хто замислювався про візантійське походження цієї традиції [231].

Однак згодом, зі скасуванням православ’я в Британії (XI століття) інтерес до грецької мови поступово зійшов нанівець. Слід зазначити, що 1066 рік знаменує останнє успішне вторгнення іноземців на Британський острів. Істо-

рики висловлюють припущення, що Вільгельму Завойовнику вдалося підкорити Британію, тому що він використовував візантійські технології для зміцнення військових кораблів, а також організував військовий табір в Див-сюр-Мер за візантійським зразком [367].

Коронація Вільгельма Завойовника на Різдво 1066 року стала чудовим зразком, що демонстрував ритуальні елементи візантійської врочистості. Так, у Вестмінстерському абатстві єпископ благословив корону, перш ніж вона була покладена на голову Вільгельма, сама корона була, можливо, виготовлена грецькими ювелірами у візантійському стилі [367] (додаток И).

Син Вільгельма Завойовника, Вільгельм Іль у 1087–1100 роках видає закони, за якими осліплення, як покарання за скоєний злочин, ставало нормою і в ряді випадків замінювало смертний вирок, така практика була широко поширена також у Візантії.

З приходом норманів на британські землі багато жителів залишали свої домівки, багато з них емігрували до Франції, а деякі добиралися до Константинополя [409, 41]. Британська ідентичність і високий рівень етнічної свідомості британців, які емігрували до Візантії з різних причин, дозволяло їм зберігати національну культуру і рідну мову протягом багатьох століть. Це підтверджується задокументованою історією британця-емігранта: «У той час як перший нормандський король Вільгельм Завойовник правил Британією, благородна людина, що служила в Раді при єпископській кафедрі блаженного Августина, разом з багатьма іншими благородними вигнанцями (patrie profugis) емігрувала до Константинополя. Він домігся прихильності імператора й імператриці і отримав командування над військами і великим числом товаришів, жоден з емігрантів більше не удостоївся такої честі. Він одружився на знатній і багатій жінці і, пам'ятаючи про дари Бога, побудував недалеко від свого будинку британську церкву на честь святого Миколая і Августина» [414,113]. Деякі вчені згодом ідентифікували згадану в описі церкву зі зруйнованою каплицею святого Миколая в Богдан-сараї.

Інший приклад англо-британської ідентичності в Візантії — розповідь паломника-ченця Йосипа, який, перебуваючи в Константинополі, «знайшов там безліч чоловіків, вихідців з Британії, які були вхожі до імператорського будинку, але не забули свою культуру» [311, 3].

Історики й археологи неодноразово виявляли докази несення служби британцями в гвардії візантійських імператорів. За традицією, імператори приймали іноземних найманців (*термінологічний нюанс: варяг-найманець*) для імперської гвардії з моменту перенесення столиці Римської імперії до Візантії Костянтином Великим. Варязька гвардія була частиною особистої охорони візантійського імператора з часів Василя II Болгаробойця (976–1025 роки правління).

Солдати гвардії відрізнялися особливою відданістю, тому що були далекі від внутрішньої політики імперії. У складні для імперії періоди, за часів громадянських конфліктів, саме варяги виступали як ударна сила для придушення бунтів. Першими варягами на імператорській службі стають слов'яни [311, 179]. В кінці XI століття етнічний склад гвардії змінився на користь британців-англійців: насильницькі методи перехрещення в католицизм спонукали багатьох вірних вірі короля Артура відправитися до Візантії. Такі відомості зафіксовані в звіті Госкеліна Кентерберійського, середньовічного британського хроніста, й автора «Церковної історії Ордеріка» Віталія, а також в оповіданні, написаному британським ченцем в Лаоні [416]. У надії облаштуватися на чужій землі багато британців пропонували свою допомогу і меч візантійському імператору. Візантійці ставилися до британців з особливою прихильністю. Їх мужність і хоробрість цінувалися надзвичайно високо. Англо-британські солдати, завербовані в армію Візантії, звільнялися від сплати податків, британці виявляли особливу відданість візантійським імператорам. Саме на британців була покладена й важлива місія з оборони Константинополя у 1204. Британські варяги, що входили в особисту гвардію імператора, героїчно билися на стороні візантійців в ході Четвертого хрестового походу, коли хрестоносцями був обложений Константинополь. Непрямим чином ці

факти підтверджують гіпотезу про еміграцію британців в Константинополь, починаючи з 1066 року [151].

Британські варяги зберегли свою самобутню ідентичність до XIV століття [457]. Наприклад, дотримуючись звичаїв своєї країни, британці бажали імператору здоров'я на Різдво: «Тоді приступили варяги і почали бажати імператору багато років мовою своєї країни, тобто британською, і гучно били сокирами» [275, 627-633].

У зв'язку з цим найбільш цікавими видаються дослідження професорки К. Грін, що стосуються розміщення колонії британців ймовірно на Кримському півострові (історичне свідоцтво дотичності до історії України).

Факти, якими оперує К. Грін [251], взяті з незалежних історичних свідчень, в тому числі з ісландської саги про Едуарда Сповідника, імовірно, написаної в XIV столітті («Saga Játvarðar konungs hins helga»), в якій описуються події, наступні за вторгненням норманів на Британський острів у 1066 році. Залишивши свої землі, британці втекли з країни з великим військом на 350 кораблях. Англійський аристократ Лорд Глостер і його соратники попрямували на південь до Середземного моря, по дорозі зробивши жорстокий набіг на Ла-Куето в Іспанії, після цього вони поспішили в Міклегарт, нині відомий як Стамбул (?!). Приєднавшись до армії Візантії, британські воїни билися за місто так несамовито, що імператор Олексій I Комнін удостоїв британців особистої зустрічі і запропонував британцям залишитися в Константинополі в якості його охоронців. Однак британці попросили землю в якості нагороди за проявлену відданість. Не захотівши позбавляти своїх дворян земель, імператор порадив британцям взяти землі, які колись належали римлянам, а тепер були населені варварами. Британці вирушили в дорогу на кораблях до вказаного місця, знайшли землі, вигнали язичників і захопили їх. Англійці дали землі назву «Нова Англія», а містам або невеликим поселенням — назви британських міст: Лондон, Йорк, Оксфорд. Будучи побожними, вони побудували невеликі храми та запросили угорських священиків, які проводили там літургії» [251].

К. Грін [251] представила опис продовження цих подій: «Британці, які компактно проживали на острові, ідентифікували себе як окремий народ зі своєю власною культурою аж до середини тринадцятого століття. Францисканські монахи (католицький чернечий орден) залишили цікаві записи, особливо відзначаючи героїзм британців: «Коли ми були там, нам сказали, що татари взяли в облогу якесь місто і намагаються його підкорити. Однак... татари так і не змогли підійти до міста. Нарешті вони проклали підземний хід і, увірвавшись у місто, спробували підпалити його, в той час як інші боролися. Але жителі виставили групу для гасіння вогню, а інші відважно билися з тими, хто проник в місто, і, убивши багатьох з них і поранивши інших, вони змусили їх піти. Татари, розуміючи, що нічого не можуть зробити проти них і що багато їх людей вмирали, відступили з міста» [251].

Професорка К. Грін підкреслювала: «Ця територія (східна частина Кримського півострова), мабуть, була заселена англосаксонськими вигнанцями вже в кінці XI століття, і взята під їх контроль, існуючи протягом декількох століть. Можливо, таким чином була забезпечена регулярна «поставка англо-британських варягів» у Візантійську імперію, що допомагає пояснити, чому «рідною мовою» варязької гвардії залишалася англо-бритська мова аж до середини XIV століття» [251]. Вчений Джонатан Шепард також відзначав [457], що відсилаючи британців на Кримський півострів, Візантія переслідувала власні інтереси і намагалася відновити свою владу на морі.

Місіонерські контакти Британії й Візантії тривають і після завоювання острова норманами. Між 1100 і 1116 роками монастир Абінгдон, розташований неподалік від Оксфорда, стає власником священної реліквії — руки святого Іоанна Златоуста, яка потрапила в Британію завдяки британцю на ім'я Ульфрік Лінкольн. Ульфрік Лінкольн, посланник імператора Олексія I Комніна, доставив лист і дорогоцінні подарунки англійському королю Генріху I Боклерку та його дружині Матильді Шотландській [367, 6-42].

За часів правління Генріха I Боклерка (1100–1135 роки) ширилися торговельні контакти між Візантією та Британією. Часи, коли лише деякі торгов-

ці з Константинополя перетинали Ла-Манш, ризикуючи своїми кораблями, здоров'ям і життям, залишилися в минулому. Дами Лондонського королівського двору воліли використовувати шовку у своїх туалетах, які привозили з Візантії. Зразки візантійського шовку зберігаються в скарбниці Кентерберійського собору і в одній з церков Йорка.

У сфері культурних контактів і зв'язків особливі відносини між Британією і Візантією склалися в епоху царювання Генріха II Плантагенета (час правління — 1154–1189), одного з наймогутніших королів XII століття. Дипломати королівського двору Генріха II Плантагенета активно розвивали міжнародні зв'язки. При королівському дворі Генріха II жили вчені та історики, які скрупульозно записували всі значущі події. Документація подібного роду не завжди була надійним джерелом. В королівських архівах Британії залишилося кілька записів, що підтверджували візит до Британії візантійських послів у 1176 році. Англійський король Генріх II радо зустрів гостей у Вестмінстері, до приїзду гостей було приурочено офіційний обід і маскарад (Mummers). Згодом британський лицар Джеффрі де Хайе відправився до Константинополя, з візитом у відповідь, щоб віддати імператору данину поваги.

Англо-британський літописець Гіральд Камбренсіс зазначав, що візантійський імператор Мануїл I Комнін прагнув дізнатися про традиції та культуру Британії. Король Генріх II люб'язно надав детальний звіт про британські традиції, який і відправив до Константинополя разом з цуценятами рідкісної породи [507].

Згодом зв'язок між двома державами (а це вже були події після 1204 року, тобто остаточного розділу Церков на Православну і Католицьку) знову став обмеженим аж до 1400 року. Візит візантійського імператора Мануїла II Палеолога до Лондона на запрошення короля Генріха IV Болінгброка відбувся тільки в 1400 році. Незадовго до своєї подорожі до Британії-Англії імператор Мануїл II Палеолог звернувся по допомогу до правителів Західної Європи, в надії на фінансову підтримку або військове підкріплення, яке було необхідне імперії для боротьби з турками-османами. Відправившись зі сви-

тою, що складалася зі священиків, воїнів та аристократів, до Італії, а потім до Франції, імператор сподівався заручитися підтримкою західних королів. За візантійською традицією він віз із собою цінні подарунки: рукописи, ікони, коштовності, шовки і бурштин.

Одинадцятого грудня 1400 року імператор Мануїл II відплив з Кале до Дувра, а через кілька днів настоятель церкви Христа в Кентербері урочисто зустрів імператора на Британській землі. Відвідавши Кентерберійський собор і поклонившись останкам Томаса Беккета, впливового архієпископа і мученика, імператор Візантії в супроводі англо-британських аристократів відправився до Лондона, де зустрівся з королем Генріхом IV в Блекхіті 21 грудня, і провів в його компанії близько двох місяців (додаток К).

У хроніці Томаса Уолсінгема записано: «В цей час (1400 рік) імператор Константинополя в супроводі греків прибув до Англії, щоб попросити про допомогу проти турків. На свято святого апостола Фоми король Генріх IV Болінгброк зустрів його належним чином з численною свитою в Блекхіті, прийнявши його як героя, і привіз його в Лондон. Там протягом багатьох днів він славно розважав його і обсипав щедрими подарунками. Король провів Різдво того року в своєму палаці в Ельтамі, і з ним був імператор Константинопольський зі своїми грецькими єпископами, які щодня відвідували церкву і причащалися» [507, 334-335] (додаток Л).

Англійський літописець Адам з Уська згадував: «Імператор завжди йшов зі своїми людьми, одягненими в однаковий білий довгий одяг, скроєний у вигляді накидок, грекам не подобався вигадливий і вульгарний одяг англійців, що, за їх твердженням, було ознакою норовливості та мінливості характеру. Жодна бритва не торкнулася їх голів або борід. Ці греки були побожними в церковних службах, на службі до них приєднувалися і солдати, і священики, що оспівували Бога рідною мовою. Я думав про те, як сумно, що цей великий християнський лідер з далекого Сходу був вимушений силою невірних відвідати далекі острови на Заході, щоб шукати допомоги проти них» [502, 57].

Різдвяні урочистості на честь імператора Візантії в палаці Ельта під Лондоном вражали уяву своєю розкішшю. На честь гостя на території палацу англійський король влаштував великий лицарський турнір, в якому взяли участь кращі королівські лицарі. Також в королівському палаці був даний маскарад (Mummers play), де англійська знать танцювала один навпроти одного в масках, які приховували їхні обличчя.

Почуття подяки, яке відчував імператор Мануїл II Палеолог по відношенню до англо-британського монарха, стало очевидним з листа, що був написаний імператором під час перебування в Лондоні своєму другові Михайлу Хрізолорасу: «У чому причина цього листа? Звідусіль ми отримали безліч листів, що містять чудові обіцянки, але найбільш важливим є правитель, з яким ми зараз живемо, король Великої Англії, другого цивілізованого світу, у якого стільки всіляких чеснот. Його репутація викликає захоплення людей, які з ним не зустрічалися, а для тих, хто колись бачив його, він блискуче доводить, що слава короля не порожній звук. Його міць вражає всіх, а його розуміння привертає друзів, він простягає руку до всіх і всіляко служить тим, хто потребує допомоги. І тепер, у відповідності зі своєю природою, він стане притулком посеред бурі» [357, 175-178].

Імператор Мануїл II подарував королю Генріху IV безшовну туніку, виткану Дівою Марією для свого сина, що привело короля в невимовний захват. Пізніше, розділивши туніку навпіл, Генріх IV урочисто передав на зберігання одну половину Вестмінстерському абатству, а іншу — в Кентерберійський храм, де вона була вміщена в позолочену срібну посудину, яка дбайливо зберігалася поруч з шипом від Тернового Вінця і краплею крові Томаса Беккета. В середині лютого 1401 року імператор Мануїл II покидає Лондон, так і не досягши головної мети — військової допомоги Англії. Деякі з чиновників імператора залишилися в Британії-Англії до травня, були обласкані увагою знаті і, як відомо, відвідали Стейнс, Віндзор і Глостер. Перед від'їздом з Британії король надав візантійському імператорові Мануїлу II фінансову допомогу в

розмірі 2000 фунтів стерлінгів, але Британія-Англія так і не надала Візантії військової допомоги [410].

На щастя для Візантійської імперії військова допомога не знадобилася — турецький султан Баязид I був переможеним і взятим в полон турецько-монгольським правителем Тимуром у битві при Анкарі в 1402 році, що відстрочило остаточне падіння Візантійської імперії ще на 51 рік.

Після падіння Візантійської імперії справжній інтерес до візантійської культури в Англії-Британії відродився лише у XVI столітті. Грецька мова і література зайняли гідне місце в освіті і придворній культурі країни. Так, в сюжети придворних Масок в Англії лягали міфи Стародавньої Греції.

Таким чином, динаміку культурних і торгових зв'язків між Візантією і Британією-Англією можна розглядати з точки зору політико-культурної доцільності. Безсумнівно, в різні історичні періоди характер взаємин між двома країнами зазнавав трансформації, проходив пік свого розвитку і мав тенденцію до поступового згасання.

Візантія була центром християнства і східним форпостом християнського світу. Відзначимо, що 1054 рік зазвичай називають роком поділу Вселенської Церкви на Західну і Східну. Однак багато істориків і релігієзнавців називали цю дату неточною щодо британсько-англосаксонської церкви. Ця церква була тісніше пов'язана з православним Сходом, ніж з римсько-католицьким Заходом, про що свідчить канонізація святого Едуарда Сповідника, а також життя і смерть короля Гарольда II.

Завоювання Нормандією Британії-Англії в 1066 році запускає кризові та еміграційні процеси, внаслідок чого частина британців знаходить притулок у Візантії. В цей же період візантійська армія ставала все більш залежною від послуг найманців. До кінця XII століття британці становили основний контингент іноземної найманої армії, особисто відданої імператору. Британсько-англійські художники, скульптори й іконописці проявляли інтерес до візантійського мистецтва. У роботах відомих англійських живописців легко вгаду-

ється візантійський вплив. Культ Богородиці, що набув широкого поширення в Британії-Англії в епоху Середньовіччя, також має візантійські корені [151].

Таким чином, протягом більш ніж тисячолітньої історії існування Візантії культура Британії-Англії транслювала і переломлювала традиції Візантії крізь призму власних національних традицій. Британія-Англія зберігала незмінний інтерес до візантійського мистецтва, а Візантія відповідала взаємністю [481; 151].

Епоха Відродження породила інтерес до особистості людини, що особливо яскраво виразилося в класичній (як грецькій, так і латинській) драмі. Перші англійські п'єси, чудо-п'єси або містерії, ставилися ще в XIV столітті. Їх сюжети переказували біблійні історії та були наповнені глибоким релігійним змістом. Релігійні середньовічні п'єси виконувалися або всередині церкви, або на площах біля церков [483].

У XV столітті в Англії в моду увійшли так звані «моральні п'єси», які виросли з середньовічних містерій. Моральна п'єса – це по суті алегорія в драматичній формі. Як правило, п'єса ставилася на релігійний сюжет, однак в основі сюжету лежав конфлікт між добром і злом. Конфлікт лежав у площині християнської парадигми: від невинності до гріхопадіння, від гріхопадіння до покаяння, від покаяння до спасіння. Персонажі п'єс могли бути представлені у вигляді людських пороків: Сім смертних гріхів, Плоть, Диявол, або чеснот: Скромність, Милосердя, Невинність, які боролися за душу людини. Діалогам у п'єсах був притаманний психодраматичний характер [501].

До найбільш відомих моральних п'єс XV століття можна віднести п'єси «Людство», «Кожна людина» і «Замок стійкості», в яких розповідалося про битву доброчесних якостей і вад. До XVI століття сюжети моральних п'єс відрізнялися більшою розмаїтістю: крім релігійних сюжетів, зустрічаються і соціально-політичні, наприклад, п'єса «Пишність», поставлена в 1516 році, висміює екстравагантність і розкішний спосіб життя аристократії. Згодом сюжети моральних п'єс набувають аристократичну витонченість, розкривається вся глибина характеру персонажів, що вказувало на еволюцію і ро-

звиток жанру. Однак церква не схвалювала різноспрямованість моральних п'єс [501].

Ще одним відомим жанром епохи Відродження стає інтермедія, музично-театралізовані вистави, які виконувалися між актами п'єси. Інтермедії ставилися в королівському дворі або в будинках багатих людей. Сюжет інтермедій був сповнений алегорії, грубого гумору і сатири.

У другій половині XV століття в моду увійшли невеликі п'єси, які розігрувалися на ринкових площах бродячими трупами акторів. Сюжети п'єс були далекі від релігійних, в них домінувала побутова тематика. Постановка подібних п'єс всіляко засуджувалася церквою, яка намагалася заборонити вистави [401].

В кінці XVI століття п'єси, сюжети яких були запозичені з «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» («The Chronicles of England, Scotland and Ireland») відомого англійського хронологія Рафаеля Холиншеда, набули особливої популярності завдяки видовищності. Сюжети ґрунтувалися на історичному матеріалі і представляли серію слабо пов'язаних між собою історичних подій. Пізніше англійський драматург К. Марлоу у п'єсі «Едвард II» (1592 рік) і В. Шекспір поклали початок формуванню історичного матеріалу як логічно вивіреного, єдиного цілого. У наступні два століття тематика п'єс докорінно видозмінилася. У п'єсах епохи пізнього Відродження релігійні теми відходять на другий план [401].

Загальноприйнято вважати, що епоха театральної драми часів правління Єлизавети I почалася в 1558 році, з моменту вступу королеви на престол, і закінчилася зі смертю королеви в 1603 році, в той час як інші дослідники вважають, що кінець епохи класичної єлизаветинської драми, яка збереглася і в період правління королів Стюартів, припав на закриття театрів урядом Кромвеля в 1642 році [446].

Єлизавета I була сильним, рішучим монархом, вміло справлялася з внутрішніми потрясіннями, об'єднала етнічно розрізнену націю і повернула Англію до протестантизму. За сорокап'ятирічне правління Єлизаветі I довело-

ся зіткнутися з багатьма викликами: релігійною нетерпимістю, що процвітала в британському суспільстві, загрозою іноземного вторгнення, чумою. Єлизавета I ставилася з повагою до грецької і латинської культури, вільно володіла французькою, італійською та іспанською мовами, була прекрасним оратором, із завидною завзятістю вела свою країну до епохи стабільності і процвітання [490]. «Її освіта та її смаки забезпечили статус англійського двору, який став центром інтелектуальної витонченості» [373, 64]. Більшість жінок в Англії не мали можливості здобути освіту. Королева Єлизавета I служила зразком для наслідування, надихала жінок своєї епохи.

Час правління Єлизавети I ознаменувався сплеском небувалого інтересу до театрального мистецтва. Професійні актори отримали підтримку від монаршої влади, а популярність театру неухильно росла. Участь Єлизавети I в придворних розвагах стала кращим засобом популяризації театрального мистецтва. Багато відомих драматургів епохи Єлизавети I перебували під її заступництвом, що забезпечувало їм фінансову стабільність [490].

П'єса Томаса Секвілла і Томаса Нортона «Горбодук», короля Британії, нащадка і спадкоємця Брута – перша самостійна трагедія єлизаветинської епохи в жанрі політично- моральної п'єси.

Серед англійських драматургів епохи Єлизавети I виділяються Крістофер Марлоу, Бен Джонсон і Уільям Шекспір. Трагедії К. Марлоу «Тамбурлен Великий» і «Мальтійській єврей» рясніють сценами насильства.

Багатий єврей Варавва, мстивий і ранимий одночасно, шалено любить свою дочку. Він ненавидить християн за їх презирство до євреїв. Він ніби кидає виклик суспільству і хоче змінити його, але не добром, а силою грошей.

В а р а в в а

«На хитрости и держится их вера,
Не простота, а хитрость — их слова.
Египетские казни, громы неба,
Земли бесплодье, ненависть людей
На них пошли, великий Primus Molor!

Здесь на коленях, грудь себе терзая,
Я проклинаю их мученьем вечным.
И пламени геенны предаю
Тех, кто так подло поступил со мною!»

І ще:

«Меня Флоренция учила лести;
Склоняться, если назовут собакой,
И приседать смиренно, как монах.
По мне такие люди хуже нищих
У стен собора или синагоги,
И мне б хотелось, коль протянут чашку
За подаяньем — плюнуть бы в нее!» [94, 239-292]

«Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» Крістофера Марлоу (1604) заснована на відомому сюжеті про людину, яка продала свою душу дияволу, в надії здобути владу і багатство.

«Ах, Пифагор, когда б метемпсихоз
Был правдою,
Моя душа покинула б меня
И стал бы я скотом; скоты счастливы:
Едва умрут —
Их души тотчас в воздухе растают,
Моя же будет жить для адских мук.
Проклятье вам, родившие меня!
Нет, проклинай себя и Люцифера,
Что горнего тебя лишил блаженства!» [385, 173].

Драматурги складали п'єси, за основу яких було взято сюжети з міфів Стародавньої Греції, творі римського філософа-стоїка Сенеки також користувалися популярністю. Драматурги не оминали увагою героїчні сюжети, в центрі яких була особистість, зруйнована власними пристрастями і амбіціями.

Драматурги епохи Єлизавети I представляли готову п'єсу на розгляд керівнику театру, потім актори отримували аркуші із заздалегідь прописаним текстом для ознайомлення, після чого приймалося спільне рішення про постановку п'єси. Таким чином, драматург, директор театру і актори демонстрували спів-залежні відносини.

Акторська трупа складалася приблизно з сорока чоловік. Театральні трупи того часу щодня ставили різні п'єси, що вимагало від акторів хорошої концентрації уваги і пам'яті. Провідним акторам необхідно було вивчити близько п'яти тисяч рядків за тиждень. Якщо певна п'єса не мала успіху, вона зазвичай виключалася з репертуару. Актор розучував свою роль, але не мав уявлення про те, хто буде його партнером на сцені. На репетиціях з'ясовувалися деталі, не прописані в сценарії [468, 623-639].

Текст п'єси піддавався цензурі. Перед кожним спектаклем спеціальний чиновник уважно вивчав рукопис, вилучаючи з нього текст, який міг бути розглянутий як образливий для монархії й аристократії [291,19]. Потім спектакль виносився на суд мерів або старійшин, щоб вони переконалися у відсутності непристойності або крамоли, здатної викликати громадські заворушення. Велика частина інформації про те, яким чином ставилися п'єси, була втрачена. Мало що відомо і про акторів, які брали участь в театральних виставах [291,48].

Про прем'єру вистави сповіщав піднятий над дахом театру прапор. Прапор чорного кольору сповіщав про трагедію, прапор білого кольору – про комедію, червоний колір повідомляв про постановку історичної драми. Вистави ставилися щодня, кожен день — різні п'єси. Прем'єра вистав проходила виключно при денному світлі.

У міру того, як спектаклі ставали все більш популярними, в Англії зростала кількість театрів. Господарі заїжджих дворів із задоволенням дозволяли розігрувати п'єси на спеціально ведених майданчиках.

У період між 1587 і 1598 роками в Лондоні були побудовані повноцінні театри «Роза», «Лебідь» і «Глобус». Вистава «Юлій Цезар», можливо, була

першим спектаклем, поставленим на сцені театру «Глобус» 21 вересня 1599 року. «Глобус» був самим чудовим театром, який коли-небудь існував в Лондоні. Трирівнева будівля, що складалася з галерей, вміщала в себе до 3000 глядачів. Над галереями було споруджено солом'яний дах, що, ймовірно, стало причиною пожежі, яка знищила театр в 1613 році. Нечисленні декорації прикрашали сцену. Дві третини аудиторії використовували дерев'яні лавки без спинок, в той час як власники найдешевших квитків платили один пенні і стояли навколо сцени [291,75].

Аристократи, що належали до вищого класу, займали місця в галереї, використовуючи подушки для комфорту. Сцена добре проглядалася з трьох сторін. У театрі не передбачалося штучне освітлення, звукопідсилення, не було пересувних сценічних декорацій. Сцена мала значні розміри. За сценою знаходилися приміщення, які використовувалися як гримерка (актори виходили на сцену зі своєї гримерки) і двоє дверей: для входу і виходу. Центральний отвір закривався завісою. Над сценою містився люк і брашпиль, який передбачав ефектну появу акторів, що спускалися згори, якщо того вимагав сюжет [183].

Жіночі ролі виконували хлопчики. Багато жінок, які відвідували театральні вистави, носили маски, щоб приховати свою особистість. Незважаючи на те, що жінкам було дозволено відвідувати театр, на них часто дивилися з презирством. Театр вважався невідповідним місцем для дам. За усталеною суспільною думкою жінка повинна була залишатися вдома і доглядати за дітьми. [193,76]. Театр також привиртав і огидних персонажів, включаючи кишенькових злодіїв і жінок легкої поведінки.

У п'єсах могло бути присутніми багато насильства й еротики, що прихильно сприймалося англійською публікою. Через невеликоий простір між сценою і безпосередньо глядацьким залом перед акторами стояло нелегке завдання встановити контакт з публікою і захопити її дією, що відбувалася на сцені. П'єси не були розділені на акти або сцени, самі актори повідомляли публіці про закінчення тієї чи іншої сцени [222].

Костюми акторів не були відтворені з історичною точністю. Навіть коли дія п'єси розгорталося в античні часи, актори були одягнені в костюми єлизаветинської епохи. У 1599 році швейцарський гість Томас Платтер був запрошений на постановку лорда Чемберлена «Юлій Цезар». Згодом він писав, що «актори були одягнені дуже дорого, а їх костюми ретельно продумані, але позбавлені будь-якої історичної логіки» [485, 3-4].

Театральні компанії закуповували костюми у компанії «Lords and Knights». Існував і інший шлях придбання театральних костюмів. Аристократи могли заповідати одяг своїм слугам, які, слідуючи законам ієрархії, не мали можливості носити його і продавали театральним компаніям.

У будь-якому випадку, єлизаветинский театр був публічним місцем, відкритим для людей всіх соціальних верств і станів. Спектакль мав відповідати очікуванням всіх соціальних класів: як освічених дворян, так і неписьменних селян.

Єлизаветинська драма не вмерла і в епоху королів Стюартів. Особливе місце в сюжетах п'єс епохи Якова I і Карла I займають візантійські сюжети. В епоху Відродження англійські королі Тюдори і Стюарти мало цікавилися історією і культурою Візантійської імперії. Однак історія Візантії турбувала неприборкану уяву відомих англійських письменників і драматургів. З одного боку, містичні сюжети про змови і вбивства були привабливі для глядачів епохи королів Тюдорів і Стюартів (наприклад, за легендою Юстиніан I і його дружина Феодора були вампірами, які таємно спілкувалися з демонами). З іншого боку, було важко писати про Візантію, не торкаючись релігійних питань, які могли образити почуття віруючих Англії і накликати гнів короля. Таким чином, незначна кількість п'єс на візантійську тематику в XVII столітті в Англії відрінялася релігійними і ідеологічними різночитаннями [331].

У 1620 році Томас Деккер, відомий англійський драматург, який написав близько 50 п'єс, включаючи кілька придворних Масок, і співпрацюючи з іншим відомим драматургом Філіпом Массінджером, представив публіці п'єсу «Незаймана мучениця», в якій розповідається про переслідування і му-

ченицьку смерть святої Дорофеї Кесарійської за християнську віру. Легенда про діву-мученицю була неймовірно популярною як серед клерикалів так і серед мирян [328]. Сам факт адаптації цієї легенди про святу, чия пам'ять шанується і православною і католицькою церквою, в пост-реформаційній Англії був унікальною подією.

Незаймана цнотливість, яку зберегла Дорофея, особливо вражає, адже культурні традиції протестантської Англії забороняли безшлюбність [330]. У п'єсі «Незаймана мучениця» зображується непохитна віра християн Римської імперії, в ній цитується один з найкрасивіших віршів епохи Стюартів.

«Тоді поспішайте в порт,
Ви знайдете там два вітрильних корабля,
В яких знаходяться бідні душі.
Віднесіть їх від тиранії,
Не питайте, куди вони направляються,
Те, що вони люблять, принесуть вам назад вдячні вітри» *(переклад А.С.)*.
[387, 74-81]

У «Незайманій мучениці» звучить тривога про недостатність віри і духовної рішучості. В кінцевому підсумку, в п'єсі стверджується ідея про віру, яка повинна бути захищена зі зброєю в руках. За твердженням однієї з героїнь, збереження християнських ідеалів залежить в рівною мірою від цнотливої християнської жінки, і християнського чоловіка, який частіше виявляється на чужині і стикається зі спокусою. Герой Антонін бере зображення Дорофеї в бій, вважаючи її своєю заступницею:

«Скажи Дорофеї, що я носив,
У всіх боях її зображення,
Її божественний образ в моєму серці,
Він захищав мене завжди» [387, 64- 461] *(переклад А.С.)*.

Антонін поклоняється Дорофеї, як божеству. Жіночі образи на внутрішній стороні середньовічних щитів, образ Дорофеї, який Антонін но-

сить з собою, символізують модель чоловічого героїзму, що, як і середньовічне лицарство, культивується на образі жіночої цнотливості.

У п’єсі присутні два найбільш вульгарних персонажа, які коли-небудь були показані на сцені Лондона: Хірціус і Спунгіус, слуги головної героїні п'єси. Один з них є сексуальним маніяком, другий — п'яницею. П'єса немов порівнювала англійську аристократію і християнських героїв, які захищали суспільство від моральної деградації.

Іншою п'єсою із візантійської тематики була п'єса відомого англійського драматурга Філіппа Мессінджера «Імператор Сходу», поставлена в 1631 році. Герой цієї трагікомедії — візантійський імператор Феодосій, недосвідчений юнак під опікою своєї сестри Пульхерії, яка із задоволенням бере на себе кермо влади в імперії. Це спектакль про ревнощі, він наповнений відгомонами п'єси Шекспіра «Отелло» (проте хустка тут замінена яблуком) [328].

Хронологія п'єс відомого англійського драматурга Джозефа Саймонса відрізнялася від історичних подій, що відбувалися в Візантійській імперії. Єдиним винятком з цього правила був сюжет п'єси «Зенон», написаної Джозефом Саймонсом і надрукованої в 1669 році під назвою «Імператорська трагедія» (адаптована для англійської сцени сером Вільямом Кіллігру, що фактично вводило міжконфесійний діалог в країні). У сюжеті п'єси «Зенон» розкривається образ правителя східної імперії, «сумно відомого своєю жорстокістю» [341, 6 -34].

Видатний англійський драматург Натаніель Лі в драмі «Костянтин Великий», дія якої розгортається у 293–312 роках, періоді, коли Костянтин виступав в якості трибуна, вступив на посаду римського імператора Галлії і бився проти узурпатора, римського імператора Максенція. Натаніель Лі вводить сцени- бачення, які розповідають глядачеві, яким чином імператор Костянтин був натхненний ідеєю прийняти християнство.

Романтичні п'єси з візантійськими елементами стають надзвичайно популярними в Ісландії з початку XIV століття. Зазвичай, головні герої п'єси відправлялися в Константинополь, щоб довести свою силу і врятувати

Візантію від язичницьких ворогів, подружитися з імператорами, одружитися на їх дочках та іноді навіть наслідувати імператорський трон. Прийняття такого сюжету публікою могло статися лише з огляду на глибокі сліди культурної пам'яті про щирі контакти Візантії й Британії-Англії і участь британських вигнанців у почесній службі при імператорських особах [328].

Театр єлизаветинської епохи відтворив складну систему світогляду «...виразну і красномовну, пристрасну, сміливу, самовпевнену, мужню перед обличчям смерті, мінливу і непослідовну» [449, 353].

Громадянська війна, страта Карла I, встановлення влади уряду О. Кромвеля, відомого своїм негативним ставленням до театру, призвели до низки подій, які поклали край епосі єлизаветинського театру. Пуритани відкрито виступили проти театрального мистецтва, тому що вважали розваги гріхом. Уряд О. Кромвеля закрив міські театри в 1642 році, з їх закриттям перервалася театральна традиція шекспірівського Лондона на довгих 18 років. У період між 1642 і 1660 роками театральна драма зберігала ознаки життя, для невеликих аудиторій влаштовувалися таємні музично-театралізовані вистави. Однак актори і глядачі не відчували себе в безпеці, у драматургів не було стимулу до творчості, театральне мистецтво не отримало справжнього розквіту.

У 1660 році англійський парламент відновив монархію. Новим королем стає Карл II Стюарт. Добу Карла II багато істориків схильні розглядати як складний період в історії Англії. Однак саме ця людина, проявивши волю, мужність і цілеспрямованість, зуміла уникнути політичних пасток.

Правління Карла II, відоме як період Реставрації, відрізнялося ослабленням суворої пуританської моралі попередніх десятиліть. Карл II стає покровителем театру, він вдихнув нове життя в англійську драму. Відроджується придворна культура королівського палацу.

21 серпня 1660 року за розпорядженням Карла II був заснований «патентний театр», в якому дозволялося ставити спектаклі з елементами комедії, пантоміми або мелодрами, перемежованими співом або танцями. З цього моменту почалася епоха сучасної англійської драми. У театрі часів Єлизавети

І жінкам було заборонено з'являтися на сцені. Проте 8 грудня 1660 року роль Дездемони в «Отелло» вперше офіційно зіграла жінка. З цього моменту потреба в жінках-актрисах лише зростала. Афра Бен стає першою жінкою-драматургом в історії Англії. Її стиль-фарс, фемінізм непристойний зміст літературних творів стають відмітною характеристикою. А. Бен писала, що вона присвятила своє життя задоволенню і поезії.

Епоха Реставрації привнесла ряд нововведень в театральну практику: розкішні будівлі театрів, авансцена, складні пересувні декорації й освітлення. У Лондоні існувало чотири великих театри. Сидіння для глядачів були розділені на три зони: яма, галерея і ложі. Найзаможніші глядачі сиділи в ложах, менш заможні – в галереї, інші розташовувалися в ямі на дерев'яних лавах. Відстань між сценою і залом для глядачів радикально змінила відносини між акторами і глядачами [424].

Гра акторів театру епохи Реставрації представляла собою синтез традицій єлизаветинського і французького театру XVII століття. Карл II віддавав перевагу всьому французькому, будь то архітектура, література, музика, театральний стиль або мода. Це спонукало видатних театральних діячів вивчати французькі театральні традиції. Кожна емоція актора (пристрасть, смуток, ненависть) була пов'язана з рухами тіла: жестикуляцією, мімікою, рухом очей, рота, рук. Всі негативні емоції виражалися за допомогою лівої половини тіла, а позитивні – за допомогою правої половини тіла.

Театральний сезон тривав з вересня по червень, театри були відкриті шість днів на тиждень. Протягом одного театрального сезону могло бути поставлено близько 50 вистав, що говорить про продуктивність драматургів і акторської трупи.

Таким чином, епоха королеви Єлизавети I — це період в історії Англії, коли акторська майстерність досягає небувалих висот, а англійська драма – найвищого піку свого розквіту. Єлизаветинська драма була спонтанною і оригінальною. Драматурги епохи Єлизавети не любили штучних обмежень і

вільно адаптували тексти п'єс. В. Шекспір неодноразово порушував драматичну єдність, а в його творах звучала вся гамма людських почуттів.

В епоху правління Якова I і Карла I Стюартів традиції театру Єлизавети продовжують культивуватися і домінувати. Зростає інтерес до візантійської історії та культури. На сцені лондонських театрів ставляться трагедії, що розкривають найпохмуріші сторінки історії Візантійської імперії.

Театр епохи Реставрації відрізнявся від театру епохи Єлизавети використанням рухомих декорацій, присутністю жінок-актрис на сцені, складними сценічними ефектами. Драма часів епохи Реставрації деякою мірою наслідувала придворні Маски. Драматурги епохи Реставрації слідували встановленим правилам. Вони запозичували сюжети, не піддаючи їх змінам. У драматургії епохи Реставрації була присутня легковажність, вседозволеність, порок і розкіш. Якщо головні герої драми епохи Єлизавети I намагалися осягнути світ, головні герої драми епохи Реставрації осягали світ, не виходячи за межі Лондона. Театр епохи Реставрації радикально змінив традиції єлизаветинського театру [152].

Підсумовуючи вищевикладене, можна констатувати православно-християнські основи культури Великобританії:

— Британія-Англія стає центром древньозахідного православ'я, розквіт якого досягає апогея в епоху правління короля Артура і зумовлює розквіт греко-візантійської культури в VIII–X століттях;

— історична драма норманського завоювання Британії в 1066 році хронологічно збігається з розколом християнської Церкви в 1054 році і подальшим окатоличенням британців. До XIII століття візантійська культурна присутність активно підтримується англо-британськими королями і аристократичною знаттю Британії, зокрема це виражається в церковному культі Богородиці - Матері Божої з немовлям на руках, подібні ікони явно вказували на їх візантійське походження (як приклад можна навести ікону Божої матері «Нікопеї»);

— норманська навала і окатоличення сприяли від'їзду в Константинополь не тільки знатних родин, а й британських найманців-гвардійців, які втекли від

Вільгельма Завойовника і шукали службу на чужині. В кінцевому підсумку найманці-гвардійці змінюють на цій службі слов'ян. Щодо поняття «найманець» англійські вчені застосовують термін «варяг», що підтримує концепцію Б. Рибакова [124, 125] про варягів на Русі, яких можна розглядати не як етнічно виражену спільність, а швидше, як спільність, яка існувала в силу різних військово-службових погоджень;

— британці, за свідченням британської вченої К. Грін, отримали в дар землі Криму, які належали їм з XI і аж до XIII століття, протягом цього часу британці протистояли татарам (доречно провести аналогію з монголо-татарськім навалою на Київську Русь). Частину території Криму, яка була населена варягами-британцями, можна розглядати як самостійну і незалежну в релігійній і соціально-державній сфері одиницю;

— віддаючи частину Криму варягам-найманцям, Візантія мала власні корисливі цілі: намагалася відновити обсяг своєї території; відомо, що після розгрому і розграбування Константинополя в 1204 році територія імперії катастрофічно звузилася;

— важкі часи для Британії, пов'язані з періодом Столітньої і Громадянської воєн, фактично зацементували відносини Британії-Англії з гинучою імперією Візантією, проте контакти на рівні британських королів і візантійських імператорів, збереглися аж до краху імперії і побічно свідчать про «генетичну пам'ять» бритсько-англійської знаті, що пов'язано з православними коріннями британської культури;

— розрив з папством з подальшою опорою на протестантизм, який в особистих цілях здійснив англійський король Генріх VIII, може розглядатися як компромісний варіант (у порівнянні з кальвінізмом і лютеранством) і свідчити про нерозривність бритської культури з візантійськими витоками, така нерозривність простежується в сюжетах до-шекспірівського і післяшекспірівського театру аж до епохи Реставрації 1648 –1696 років.

1.3. Політико-духовні аспекти придворної культури Візантії, її вплив на британсько-англійський і русько-слов'янський ареал

Візантійська культура була динамічним сплавом складових елементів, досягнення давньогрецької (елліністичної), римської цивілізацій і догм християнства служили фундаментом унікальної цілісності яку Захід з його раціоналістичним підходом згодом затаврував як «язичництво». Це стало формальним приводом для хрестових походів проти Константинополя.

Культура Візантії увібрала в себе видатні традиції дохристиянського пері оду, трепетно ставлячись до праць Гомера, Есхіла, Софокла, Еврипіда і Платона, які дійсно минала західна прокатолицька концепція віри, намічена від VII ст. Починаючи з VII століття, у вирії іконоборчих диспутів Візантія знайшла нові політичні і культурні форми, в яких православ'я опинилося в основі ідеологічних доктрин, з яких головною було поєднання в особі імператора світської-державної і духовної влади, чим уособлювалася ідея Гармонії влад – Небесної і земної [146].

Клас аристократії у Візантії був досить розрізненою групою, оскільки відрізнявся відкритістю вступу нових членів, будь то вихідці Східної чи Західної Європи, з материкових країн або Британських островів. Візантійське суспільство в цілому представляло собою суспільство нерівних можливостей і було, безсумнівно, патріархальним: основним принципом побудови суспільства виступало подвижництво за допомогою навчання. Службово-організаційні або військові здібності відкривали можливості для отримання аристократичного статусу, життя придворних контролювалося шляхом поширення ідей шанування і поваги влади.

Чернечий принцип духовного служіння, як найвищий ступінь церковності зумовив сувору ієрархію інституту євнухів-кастратів. Саме євнухи-кастрати стають відмітним символом Візантії і складають важливу ланку в придворній культурі, в тому числі і в музично-співочій сфері, яка поєднувала-

ся з державно-військовими обов'язками, однак виключала духовно-монастирську сферу [104].

За висновками англійських науковців, євнухи фактично створили особливий клас кастрованих чиновників-менеджерів, керуючих імператорським палацом, що складало виключне явище в цивілізаційному бутті. Вони займали високі пости, почасти тому, що заслуговували особливу довіру через нездатність мати нащадків. Освічені чоловіки Візантії також з легкістю знаходили роботу на державній службі і активно просувалися по кар'єрних сходах [359].

Ставлення до жінок в Візантії було двоїстим. Християнське богослов'я одночасно виражало дві протилежні крайності: інерція римської цивілізації, яка відсувала жінок у суспільному житті на задній план, і язичницькі традиції (також і матріархальні традиції кельтів), в рамках яких часто відтворювався культ жінки. Таким чином, з одного боку, жінки були маргіналізованою групою теоретично нижчої статі, передбачалося, що їх рідко бачили на публіці. Жінок характеризували як слабких і ненадійних, в силу їх сексуальної привабливості, основними атрибутами ідеальної жінки були невинність, терпимість і смирення, жінки були позбавлені можливості служіння в церкві. Але християнство визнавало, що жінки духовно рівні чоловікам, і це виражалося у легітимності чернечої безшлюбності. Тому, з одного боку, жінки-аристократки, як і простолюдинки, були виключені з громадських сфер, пов'язаних з політикою і війною, в які були активно залучені чоловіки.

Але, з іншого боку, жінка в Візантії брала активну участь у повсякденному житті церкви, і в аристократок тут були широкі можливості самоствердження у благодійному подвижництві, будучи наділеними правами заповідати і успадковувати власність, жінки відігравали важливу роль в економічному житті Візантії, могли володіти магазином або керувати майстернею і т.п. [108; 271].

Шляхетні дами засновували монастирі і виступали в якості меценатів, жінка вважалася главою сім'ї, якщо вона була вдовою, а її діти були ще мале-

нькими — це мало відверті проекції на буття князівських-боярських сімей в Русі і особливо згодом в Україні. Вдів більше не розглядали в ролі сексуальних спокусниць, до них ставилися з повагою і довірою, вдови досягали фінансової безпеки, отримавши повний контроль над своїм приданим, найщедріші візантійські меценати були вдовами, вони засновували церкви і монастирі [108; 271].

Держава Візантії забезпечувала початкову освіту для дівчат, хоча та освіта, як правило, обмежувалося читанням, запам'ятовуванням псалмів і вивченням письма. Незаміжні молоді дівчата проводили більшу частину свого часу на самоті і були надійно захищені від поглядів чоловіків. Дівчата також служили при імператорському дворі в якості прислуг, найбільш благородні з них виступали в ролі потенційних наречених для численних синів імператорів. Провінційна сім'я з привабливою дочкою відповідного віку могла розраховувати на становище в суспільстві завдяки вдалому заміжжю, що частково вказує на відкритість візантійського двору [411, 81-94].

Ставлення до жінки в Візантії характеризує навіть факт, що до приїзду київської княгині Ольги, яка в середині десятого століття відвідала Константинополь, церемоніальні правила прийому глави держави чоловічої статі були переписані в терміновому порядку. Ольга була прийнята імператрицею Оленою, дружиною Костянтина VII, а на урочистому обіді на честь Ольги Київської брали участь всі жінки імператорського двору Візантії, в той час як чоловіків розважали візантійські придворні. Хоча окремі заходи чоловіків і жінок були нормою і наділяли імператрицю особливими повноваженнями, Ольга, як почесна гостя, брала участь в змішаному обіді, де були присутні і чоловіки, і жінки. Княгиня Ольга сиділа з імператорським подружжям, що означало особливу значимість події. Княгині Ользі було надано найвищий статус серед іноземців-жінок, що, швидше, було винятком із загального правила [379].

У придворній культурі Візантійської імперії жінки відігравали важливу роль, деякі завдяки своєму таланту і красі досягали високого становища в су-

спільстві. Візантійська історія знає приклади, коли жінки ставали впливовими імператрицями і правили як василевс (імператор), що було немислимо для Заходу часів епохи раннього і середнього Середньовіччя [68].

Інститут шлюбу в Візантії відбивав зміни, що відбувалися на рівні держави, що призводило до великої кількості випадків так званого «незаперечного розлучення» (διαζύγιον κατά συναίνεσιν). У суспільстві з вільними принципами чоловік мав право ініціювати розлучення, давши дружині письмову заяву про наміри (ἀποστάσιον) в присутності семи римських громадян, без будь-якого подальшого судового розслідування. Церква, голосом святих отців, неодноразово висловлювала своє різке несхвалення, вважаючи розлучення загрозою інституту шлюбу, й остаточно відмовилася від цієї практики в десятому столітті [410, 81-94].

Шлюбні союзи між монаршими особами мали вирішальне значення в успішних дипломатичних переговорах. Імператорські дочки грали важливу роль в придворній культурі Візантії. Їх відправляли за кордон в якості наречених для зміцнення зв'язків з іншими державами. Імператорські діти приносилися в жертву політичній доцільності. Така традиція була успадкована від Риму. Політичні союзи, підкріплені шлюбом, стають поширеним способом підтримки міжнародних відносин, а не особистого вибору. При вступі в шлюб жінки змінювали свої імена та титули, однак вони щедро ділилися своєю родовою культурою з іншим етносом, залучаючи його до візантійського стилю життя. У імператорських дітей, дівчаток і хлопчиків, не було вибору: їх шлюби були влаштовані з метою зміцнення імперської політики [66; 271].

Імператриця і дружина Юстиніана I Феодора була актрисою й авторитетом для свого чоловіка. Історія її перетворення в одну з найвпливовіших жінок імперії нагадує казку про Попелюшку. Феодора мала великий вплив на всі сфери життя імперії, від релігії до політики [319]. Її народження в родині артистів цирку, робота танцівницею і актрисою, була наложницею в Північній Африці. Це не завадило їй зачарувати імператора і підкорити його серце. У листі високопоставленому перському чиновнику імператриця Феодора пи-

сала, що її чоловік «нічого не робить без її згоди». Феодорі не вистачило вродженого таланту у співі і танцях, проте вона чарувала своєю сексуальною енергією. Вольова, розумна і найвпливовіша жінка Візантійської імперії була зарахована до лику святих Православною Церквою [457] (додаток Л).

В 768 році імператор Костянтин V вибрав наречену для свого сина і спадкоємця Льва IV. Нею виявилася Ірина, дівчина шляхетного походження, але вона не була нащадком імператорської сім'ї. Після смерті чоловіка Ірина стає одноосібною правителькою Римської імперії і проголошує себе василевсом. Менш успішною виявилася Анна Комніна, дочка імператора Олексія I Комніна. Добре освічена жінка, в 1118 році, після смерті свого батька, вона спробувала узурпувати трон у свого брата Іоанна II Комніна, проте її планам не судилося збутися.

Починаючи з XIII століття, після остаточного розділення Вселенської Церкви, коли політичний вплив Візантії значно послаблюється, візантійські принцеси все частіше відправлялися за кордон, для укладання союзів з правителями держав, які оточували Константинополь. Наслідком такої політики стає створення «сім'ї королів», де імператори ставали частиною спадково-ієрархічної системи старшинства.

Ця сторона монаршого способу життя була запозичена руськими князями, для яких шлюби з королевами-іноземками і одруження дочок з монархами інших держав простежуються на прикладі Ярослава Мудрого, який поєднався в шлюбі з дочкою першого християнського короля Швеції Олафа Шетконунга і королеви Астрид Ободритської, а також Володимира Мономаха, дружиною якого стає британська принцеса Гіта Уессекська. Надалі одруження Московського царя Івана III і Софії Палеолог стало знаменною подією, зміцнило авторитет царства і підвищило статус монархічної системи правління. Ці події хронологічно співпадали зі зверненням Мануїла II Палеолога до короля Британії-Англії з проханням про надання військової допомоги проти турків.

У Візантійській імперії вся влада була зосереджена в руках імператора. Імператор виступав в ролі духовної особи, а придворне життя представлялося дією, що окутує імператора. За словами Костянтина VII, імператорський одяг був принесений йому ангелом, імператорські розпорядження вимагали беззаперечного викона. Імператор брав участь в церемоніях поклоніння з релігійним підтекстом. Церемонія супроводжувалася запаленням свічок та ладану, а піддані падали ниць в очікуванні дозволу поцілувати ноги і коліна імператора.

Придворна культура Візантії — це офіційні та неофіційні переговори, жести і символіка, дорогі подарунки та листи. Придворні ритуали візантійців приголомшували іноземців, які відвідували Константинополь. Численні іноземні посли були вражені розкішшю візантійського двору. Стародавні статуї в отворах дверей, за легендою деякі з них могли передбачати майбутнє, мозаїка і дорогоцінні метали, які прикрашали будівлі, вводили відвідувачів в стан ступору [229]. А до того треба додати могутнє музичне оформлення прийомів, вишуканість співочої підготовки і самих придворних, і спеціально навчених співаків [104].

Роль імператорського двору середньовічної держави важко переоцінити. Імператорський двір з його золотом і пурпуровою пишністю був центром політичного життя, органом центральної влади, спільнотою зі своєю ідеологією та культурою, а також місцем, де велися важливі переговори і демонструвалася сила влади. Імператорський двір являв собою високо- централізовану та ієрархічну систему, був ніби дзеркалом, що відображає волю Бога.

Імператорський палац, з його величною архітектурою, височів на східній околиці міста і був значних розмірів. Він був громадським пам'ятником, призначеним для того, щоб викликати у глядача трепет перед міццю держави та її найяснішого правителя, і в той же самий час, дозволяв простому смертному відчувати гордість від одного лише погляду на імператорський палац. Всі офіційні церемонії проходили у Великому палаці, який залишався головною резиденцією візантійських імператорів протягом багатьох століть. Таким

чином, імператорський палац був фіксованою точкою візантійської політики [379, 183].

Великий палац в Константинополі включав в себе кілька величезних обідніх залів, в тому числі так званий «зал дев'ятнадцяти лож». Судячи з назви, це був довгий прямокутний зал з дев'ятьма апсидами з кожного боку і останньою на кінці, що означало, що він міг вмістити в цілому дев'ятнадцять стібадій (крісло, диван або кушетка напівкруглої форми). У IX столітті Папа Римський Лев III побудував в своєму палаці на Латерані трохи меншу копію «залу дев'ятнадцяти лож», таким чином демонструючи сакральний зв'язок з імператором. Як і в давнину, в середньовіччі в Візантії гості розташовувалися в залі відповідно до їх соціального становища. Очевидно, що імператор розміщувався в головній апсиді в самому кінці залу, і тільки найпрестижніші гості могли розділити трапезу з ним. Всі інші були розміщені в інших апсидах, аристократи нижчого рангу розташовувалися біля входу, і можливо, навіть не бачили імператора [379].

В їдальні свого палацу, імператор сидів за спеціально піднесеним столом в оточенні дванадцяти гостей, як Христос на Таємній Вечері. В останні роки існування імперії імператор був змушений замінити золотий посуд на позолочений, а потім і на срібний, але церемоніал не змінився. На імператорських прийомах імператор з'являвся на піднесеному троні в золотому залі, побудованому в кінці VII століття, під мозаїчним зображенням Христа. Гідравліка була використана для створення приголомшливих ефектів, будь то музичні інструменти, фонтани або золоті птахи, що співали. У палаці Магнаури, будівлі, яка розташовувалася в Константинополі поруч з Великим палацом і часто використовувалася як тронний зал, де приймалися іноземні посли, імператор зустрічав гостей, сидячи на величезному троні, виконаному з чистого золота, в оточенні скульптур левів і птахів, а також дерев, прикрашених дорогоцінним камінням. У той час як посол робив прокінез (уклін до землі), трон раптово піднімався до рівня стелі [229].

Історіограф епохи Оттона I Великого Ліутпранд Кремона надає два доповідних звіта. Він описує Різдво Христове, яке відзначалося в залі Великого палацу, де імператор їв із золотих тарілок в стародавньому римському стилі, коли раптово розверзлася стеля і звідти на стіл спустилися важкі блюда з фруктами. Ліутпранд Кремона був особливо вражений акробатичним номером, в якому людина намагалася утримати стілець на лобі. Інші акробати лазили вгору і вниз, виконуючи небезпечні трюки на канаті. Схожа сцена зображена на фресках у південній вежі Софійського собору в Києві збереженням великої групи музикантів, котрі грають на струнних, ударних и духових інструментах, а також на органі, та двома акробатами, один з яких піднімається жердиною вгору [371].

Мета подібних трюків полягала в розгортанні картини фатальності підпорядкування імператору, демонстрації абсолютної переваги імператора над своїми підданими і одночасно солідаризації з ним, в стимуляції посилення імператорської влади і згуртування суспільства, затвердження Візантії-держави як центру світової культури.

Музика, яка звучала в імператорському палаці, на світських заходах світсько-політичного або релігійного характеру, при проведенні бенкетів, у музично-театралізованих виставах, на іподромі, була ритуалізованою і підпорядковувалася суворим правилам. В імператорському палаці часто звучали пісні у супроводі різних інструментів: орган (відомий як ургун), ліра, авлос, плагіауло і аскаулос (інструменти, чиє звучання схоже з сучасними гобоєм, флейтою і волинкою). Музика пронизувала драматичне мистецтво, пантоміму і балет [514].

Жанри поліхронії (вихваляння, яке було складено для урочистого входу імператора) і акламації (вітальні вигуки і славослів'я, які співали на віршовані тексти), виходили за рамки формальної і ритуальної музики і більше належали до світської музики. Духовна освіченість імператора задавала тон всьому, що звучало в палаці, і головне, духовне наповнення. Це підтверджують зразки церковної музики з акламаційнними прийомами звукоутворення. Англійські

дослідники з жалем відзначали, що зразки світської візантійської музики майже не збереглися. Швидше за все це виходить з раціоналістичної звички Заходу розділяти світську і духовну сферу.

Для православної традиції життя імператорського двору було сакральним, хоча і носило позацерковний зміст. У числі авторів-композиторів британські дослідники Х. Магуайр [379], К. Сиггаар [228; 229], С. Рансимен [451; 452], Л. Гарланд [279], Т. Райс [120], К. Николау [411] називають Іоанніса Кукузеліса, Ксеноса Коронеса і Іоанніса Глікіса, що не є достовірно точним, оскільки вони не залишили авторськи збудовані виразні «композиції» (такі композиції увійшли в ужиток не раніше XV століття), а швидше типові мелодії, збудовані згідно з риторичними правилами, що мало принципово надособитісну значимість.

Сучасні дослідники, розглядаючи семантику візантійських церемоній, сходяться на думці, що імператорський церемоніал у Візантії був ретельно спланований для кожного окремого випадку, всі деталі готувалися заздалегідь. Мета будь-якої святкової події зводилася до бажання справити враження – візантійський церемоніал мав релігійний підтекст, який повинен був змусити всіх – християн, язичників і невірних – повірити в вічну славу і велич імперії Нового Риму. Церемоніали являли собою суміш вітань, музики, світла, барвистих костюмів, які були значущими, жестів і декорацій.

«Церемоніальна книга» складена за наказом Костянтина VII Багрянородного, містила цінну інформацію, що стосувалося придворної культури Візантії: «Коли імперська влада здійснюється послідовним і впорядкованим чином, Всесвіт знаходиться в гармонії» [397, 864].

Імператору було важливо показати, що «влада може здійснюватися в божественній гармонії і порядку», і «імперія, таким чином, відображає рух Всесвіту в тому вигляді, в якому вона була створена Творцем», згідно із записами Костянтина Багрянородного в «Церемоніальній книзі» [397, 864]. Аристократи, оточуючі імператора, були головними учасниками і бенефіціарами

цього способу життя. За дотриманням придворного етикету стежили придворні євнухи.

Візантійський імператор Василь II був тонким цінителем мистецтв, що стало характерною рисою візантійського придворного життя. В XI столітті Костянтин IX Мономах оточив себе справжніми інтелектуалами. Згодом їх стали називати «урядом філософів», в цей уряд входив відомий письменник Михайло Пселл. В імператорському дворі ставилися музично-театралізовані вистави. Такий придворний спосіб життя поширився і за межами палацу, в палацах аристократів, незважаючи на певні церковні заборони. Жінки, яким надавалося право вибирати свої власні форми розваг, належали до членів імператорської сім'ї [114].

Ці зібрання отримали назву «театрів», послуживши зразком для протосалонних спільнот у різних країнах світу, у тому числі зразком для шляхетських Вечорниць в Україні і Масок в Британії-Англії.

Сучасні дослідники (М. Поляковська [111–113], О. Муравська [104], Т. Райс [121]) візантійського церемоніалу сходяться на думці, що організатори й учасники ретельно продумували всі деталі придворного етикету, наділяючи кожен елемент глибоким змістом. Хваління, лестощі і глузування, які проявлялися відкрито чи приховано, були невід'ємною частиною придворних вистав, а найдрібніші зміни в церемоніалі не могли вислизнути від погляду візантійського придворного, для якого можливість вловити настрій імператора і його сім'ї була питанням його виживання.

Церемоніал, незалежно від того, де він проводився, в імператорському палаці, на іподромі або в храмі, мав одну кінцеву мету: справити враження в затвердження імператорської влади, не дозволити язичникам, невірним або підданим імперії засумніватися в славі імперії Нового Рима.

Політично заявлене православ'я Візантії сприяло правильному осмисленню життя імперії та імперської ідеології, що, по суті, було священним для візантійців. Богословська ортодоксальність знаходить своє вираження насамперед у Божественной літургії. Політична ортодоксальність, в свою чергу, бу-

ла сформульована культурною елітою Візантії і доходила до громадян імперії за допомогою риторики. Використання риторики як інструменту політичної культури мало давнє коріння. Багато з риторичних кліше, сформульованих афінським ритором Ісократом, звучали протягом усього візантійського періоду. Імперський уряд формулював свої постанови в риторичному стилі, щоб зробити їх більш урочистими і такими, щоб вони легко запам'ятовувались [152].

Візантія стояла на риторичних принципах спілкування, які допомогли сформувати особливий клас, еліту, куди входили імператори й імператриці, світське духовенство, єпископи, монахи й *освічені* миряни. Духовною скріпою різнорідних шарів виступала риторика або «спілкування букв». Це відрізняло візантійців від неосвічених племен за межами їхньої країни, запобігало змішанню з варварами, зберігало наступність з культурою Рима і Греції. Більшість риторичних творів призначалися для читання вголос друзям або імператору і його придворним. Такі читання були уподібнені театралізованому дійству й отримували критичну оцінку від глядачів. Мова ораторів супроводжувалася певними жестами та мімікою. Хвалебні оди, які виголошувалися вголос, могли бути складені в річницю битви або будь-якої іншої важливої події, в тому числі з приводу смерті видатної людини, а також для прославлення імператора.

Публічні виступи, що уславлювали імператора, походять з історії людства, але класична форма сформувалася приблизно в V столітті до нашої ери в Греції і до IV століття нашої ери досягла свого розквіту, остаточно затвердилась і кодифікована давньогрецьким комедіографом і майстром новоаттичної комедії Менандром. Церемоніальні вітання-панегірики в Візантії писалися у формі віршів. Візантійським панегірикам була властива тенденція згадки конкретних деталей, імен людей і місць. Деякі панегірики були просто стилістичними вправами і ніколи не вимовлялися публічно [121, 72].

Основний формат бесіди імператора з іноземним послом або іншим офіційним представником держави було викладено в риторичних посібниках і

не відрізнявся складністю. Оратору в церемоніальному виступі належало згадати походження імператора, згадати імена його батьків, схвально відгукнутися про зовнішність імператора і його чесноти, згадати його внесок у справу мира і війни, розкрити такі якості як мудрість, мужність, справедливість і благочестя. Форма церемоніального виступу могла варіюватися, деякі моменти свідомо опускалися, а деякі, навпаки, розкривалися найбільш повно. Однак, незважаючи на деякі вільності, візантійський панегірик володів усіма характеристиками класичного жанру.

Незважаючи на те, що візантійські риторики надавали велике значення дотриманню стандартного формату, сучасника вразила би велика кількість уславлюючих гіпербол, якими безпафосна культура «критичного мислення» Нового часу надавала статус «лестощів», не вловлюючи в цих образах архетипових і міфологічно-міфотворчих посилань. Образ імператора в панегіриках — це образ сонця (рідше місяця), що несло тепло і світло всьому світу (корені сягають до дохристиянських і першохристиянських уявленнь про сонце; князь Володимир-Хреститель - Червоне Сонечко, король-Сонце Людовик XIV і т.п.).

Так, візантійський чернець, письменник, філософ, політик та історик Михайло Пселл звернувся до Костянтина Мономаха: «Імператор Сонця! Чи може хто-небудь звинуватити мене в тому, що я назвав вас цим ім'ям, яке так вам підходить? Твоїм кругом чеснот, твоєї швидкістю інтелекту, твоєю природною пишнотою і твоєї сяючою красою ти підкорював всіх на цій землі. Мова імператора подібна до мови Демосфена, Ісократа і Лісія. Він зачаровує своїх слухачів так само, як зачаровують оди Піндара і Сапфо…» [379, 134].

Імператора щедро хвалили за його прихильність, благочестя, його військову доблесть і безліч інших достоїнств. Але тільки єдиний імператор Мануїл Комнін не прийняв лестощі подібного роду і висловив догану Деметріосу Хрізолору, наказавши йому приборкати свою мову – і це сталося в умовах кризи імператорського буття на початку XV століття, коли реальною ставала очікувана навала турків-османів на беззахисний тоді Константинополь.

Вимагаючи від слухачів-глядачів беззастережної вірності імператорській владі, оратор міг давати привід засумніватися в своїй щирості. Так, оратор і монах Мануель Холоболос був понівечений, поміщений у в'язницю і засланий за наказом Михайла VIII Палеолога, оскільки Мануель Холоболос відкрито ненавидів церковну політику, що проводилася Михайлом VIII Палеологом [511, 10]. Однак незважаючи на цей факт, в одній своїх Різдвяних промов він порівнював імператора з океаном благодаті, золотою рікою і сонцем, що сходить. У промові, яку він виголосив на Водохреща, ймовірно, в 1273 році, він вихваляв якості Михайла VIII Палеолога і зводив їх до вищої моделі чесноти, при цьому чітко усвідомлюючи, що імператор зайняв трон завдяки ряду зрад і вбивств [425]. Але документалістика в цьому жанрі ні до чого, на першому плані – архетиповий мотив захвату, який стає напуттям, заохоченням і перспективою втілення, вносячи сугестивний компонент в урочисте звернення до можновладця.

Оратори, які вихваляли імператора ніби на шкоду істині, розглядали його як «помазаника Божого» або священну особу, яка уособлювала «царство Боже» на землі. Імператорська влада у Візантії мала абсолютний сакральний сенс. Ідеї божественного походження влади монарха лежали в основі соціальної покірності. Ще в IV столітті священик і богослов Євсевій Кесарійський сформулював теорію про те, що імператор отримував владу з волі Бога, а ідеологія західних і східних римлян становила єдине ціле, але з перевагою Візантії [425].

Урочисті промови у віршованій формі на честь імператора вимовлялися в свята Різдва Христового і Хрещення Господнього, після закінчення офіційної частини в імператорському палаці влаштовувалися бенкети: вміння їх організувати було одним із доказів доброчесності правителів різних рівнів і обсягів їх влади. Однією з перших знаменних промов візантійських ораторів стає панегірик на честь Лева VI, виголошений 6 січня 901 року, після чого імператор дав бенкет. Незабаром такі прийоми стають частиною придворного обряду.

У X столітті частиною бенкету були жваві танці, які виконувалися під звуки органу. Гімнастика, акробатика та інші циркові вправи були обов'язковим атрибутом придворних свят. Танцюристи і співаки, музиканти та органісти тішили слух імператора, який сидів по центру залу.

До XII століття особливу популярність набули музично-театралізовані вистави, де змішувалися виступи жонглерів, гімнастів, борців, співаків, блазнів (часто карликів), танцюристів чоловічої і жіночої статі, акробатів на верблюдах, хор євнухів, звучання органів, кастаньєт і лір [113; 115].

Після бенкету придворним ораторам надавалася можливість представити імператорові своїх найбільш талановитих учнів, як це було зроблено Михайлом Пселлом на святі Хрещення Господня між 1045 і 1050 роками: «О, самий священний імператор, ти бачиш ці священні і філософські збори; всі вони — плоди від мого насадження і все пили з моїх джерел» [2, 157].

Виникає справедливе запитання: що сподівалися отримати оратори від їх щедрої похвали імператору? З одного боку, вони хотіли бути визнаними і представленими візантійській аристократії, а при особливій удачі, і самому імператору, хвалебні промови просували індивідуальні та колективні інтереси. З цією метою багато з амбітних риторів шукали державної фінансової підтримки. Промовці також жадали уваги, поваги й оплесків. Аудиторія ораторів складалася не тільки з членів імператорської родини, але також з придворних, вчених, поетів, художників і відомих архітекторів, тобто зібрань явно *просалонного* складу.

Промовці прикрашали свої панегірики, однак, гіперболізуючи ті чи інші риси адресата звертання, не відступали від правди подій і в цьому сенсі панегірики цінні й як історичні джерела, іноді вони надавали цінну інформацію, яку не можна було знайти в інших матеріалах [280, 228] .

Так, історик М. Атталіат пише, що Костянтин X любив розважати своїх підданих, демонструючи екзотичних тварин. Михайло Пселл в промові, яку він виголосив навесні 1043 року, розповідає про слонів, які були подаровані візантійському імператору іноземними послами. Слонів навчили вставати на

коліна перед престолом імператора і торкатися лобом землі. Якою мірою оратори пропагували політику імперії, формували ставлення населення до тієї чи іншої події. Творчість візантійських ораторів можна було порівняти з чаклунством, така була сила їх слова. Враження, вироблене їх словесним чаклунством, було важливим для їх репутації – і для репутації ними уславлюваних осіб [242].

У візантійській риториці також існував жанр псогос (мовлення, в якому робиться спроба образити, принизити) як протилежність риторичного придворного уславлення імператора. Суть жанру псогоса зводилася до пародіювання церемоній імператорського двору або церковних обрядів.

Фактично посгоси представляли собою ритуалізовану пародію на життя імперії й імператора. Сатиричні пародії використовувалися ворогами імператора як всередині, так і за межами Візантійської імперії. Як приклад можна розглянути «Житіє святителя Василя Великого», в якому описано, як фальшивий патріарх співав образливі пісні на мелодії священних гімнів, тоді як інші здійснювали танці-стрибки під звуки цимбал та інших музичних інструментів [22].

Зі сказаного випливає важливий висновок: у Візантії існував мисленнєво-поведінковий стереотип аристократів, що було характерною рисою націй імперії, втілювалася вишукана велич і одухотворене наповнення державної системи Візантії. У цьому простежується наслідування спартанської еліти Давньої Греції, саме в Спарті було прийнято демонструвати суворе самообмеження заради чистоти служіння вищому і нації. Концентрація освіченості і захват, який відчували від служіння, згодом надихали лицарів Європи та перенесли в новий час традиції минулого.

Підкреслимо, що візантійська придворна культура була значно більш стриманою, ніж культура Заходу Середньовіччя, наприклад, до почуття любові ставилися не з точки зору благословенного дарунка, а як до акта, схваленого Небесами. Придворна культура Візантії поступово балансувала в сторону створення повноцінного етикету за аналогією до придворного етикету,

який був прийнятий у Франції, Британії-Англії, починаючи з X століття. У спеціальних книгах детально описувалися тонкощі придворних ритуалів, а також порядок на імператорських весіллях. Захід сформував придворний образ як ідеальне середовище для культивування грації, естетики, інтелектуальної переваги, бойових мистецтв, доклав неймовірних зусиль для ідеалізації ролі придворного [308].

Однак негативне ставлення до придворних пронизує західну літературу, починаючи від творів філософа-неоплатоніка Аніція Боеція до письменника Джона Селсбері, італійського гуманіста Енея Сільвія Пікколоміні, англійського придворного, поета і письменника сера Уолтера Релі. Навіть візантійський генерал Катакалон Кекауменос, ймовірно, не аристократичного походження, написав посібник з виживання в імператорському палаці. Візантія, в цілому, транслювала позитивний образ придворного імператорського двора, надаючи приклад розвитку психології захоплення і пафосу як об'єктивних факторів творчої енергії й особистісної обдаровності її носіїв.

В першій половині XVII століття придворна культура Британії-Англії транслювала схожі з Візантією функціональні особливості придворної культури королівського двору. Вони полягали, з одного боку, в демонстрації могутності держави через призму музично-театралізованих вистав і урочистих прийомів, а, з іншого боку, культура англійського двору ґрунтувалася на славленні монарха, піднесені його достоїнств, хвалебних одах у віршованій формі, які ставали частиною вистав придворних Масок. Однак на відміну від Візантії, британські-англійські аристократи, незважаючи на численні чвари між різними расово-віросповідальними фракціями, проявляли монолітну єдність аж до подій, які привели до громадянської війни в Англії.

Візантійський імператорський двір, з його хвалительними промовами, інтригами, конфліктами ворогуючих угруповань, наклепами, всілякими людськими вадами, а також суворою ієрархічною системою, нескінченною боротьбою за близькість до імператора, двоїстим ставленням до статусу жінки в суспільстві, як жоден інший двір, був близький до британсько-англійського ко-

ролівського двору епохи англійського Відродження XV – першої половини XVII сторіччя [304].

Як і в британсько-англійському дворі часів Генріха VIII, Єлизавети I, Якова I і частково Карла I, в Візантії культивувалися риторичні принципи як духовна скріпа придворної культури. У Візантії хвалебні оди пояснювали природу імператорської влади і владних відносин, візантійські оратори розділяли кращі традиції давньоірландських бардів. Однак, на відміну від Давньої Ірландії, де традиції бардів були шановані по всій країні, не існує прямих доказів того, що хвалебні оди були поширені по всій Візантійській імперії.

Придворна культура Британії-Англії першої половини XVII століття, як і в Візантії, зводилася до політико-духовного виміру, де духовність виявлялася в прославленні монарха як помазаника Божого, а політичні питання вирішувалися через призму музично-театралізованих вистав Масок, які своєю розкішшю і оздобленням звеличували статус Британії-Англії в Європі [146].

Як підсумок зазначемо:

— містичний ореол життя імператорської сім'ї, духовність влади, зосередженої на особі імператора, був обумовлений зразковими відносинами монарха і підданих, здатністю імператора вибирати найбільш обдарованих і освічених придворних зі свого оточення і сформованим принципом одруження імператора, заснованим на виборі нареченої з різних верств суспільства; можливо, сюжет знаменитої французької казки про Попелюшку був запозичений з країни з патріархальним укладом і способом життя (Візантії), де імператор сам вирішував свою долю, історія знає приклади подібних шлюбів у Русі і в Британії;

— палацова культура Візантії була зразком високої концентрації аристократизму. Імператор збирав навколо себе освічену й інтелектуально потужну еліту, що, з одного боку, стимулювало клас аристократії постійно оновлюватися за рахунок прийняття нових членів, з іншого боку, існувала можливість позбутися тих, хто не зумів продемонструвати імператору високий інтелект та інші чесноти. Імператор демонстрував національну значимість соціального

шару аристократів для імперії на прикладі невеликої, але освіченої частини суспільства. Згодом такий підхід був характерний для українського казацтва як лицарського стану України і православної шляхти;

— жанр панегірика, поширений в аристократичних візантійських колах, визначався як форма мистецтва хвали-прославлення. Раціоналізоване світосприйняття визначало панегірики як надмірні лестощі, пафос і захват. З іншого боку, панегірики закладали психологічну основу для розуміння поведінки імператора, який був гідний прославлення-хвали хоча б тому, що був помазаником Божим на грішній землі. Саме візантійський «ген» ліг в основу інтелектуальних зібрань аристократів Британії-Англії, в яких поєднувались артистична підготовка, широта обізнаності, щирість віросповідання, шанування можновладців, готовність до захисту вітчизни і честі свого роду.

1.4 Танець «дематеріалізуючого руху» як основа придворного театру Візантійської імперії, його вплив на хореографію Британії та України

Дослідження появи, розквіту і занепаду візантійського театру є складним завданням, починаючи з термін: «театром» називали інтелектуально-творче зібрання аристократів *протосалонного* призначення. З одного боку, візантійці дбайливо зберігали спадщину своїх попередників, будь то писання Святих Отців або класична, «еллінська» література, що непрямим чином може свідчити про існування архівів і бібліотек в імперії. З іншого боку, кількість архівних документів, які так чи інакше висвітлюють тематику придворного театру в будь-якій формі, вкрай мало, а збережені тексти дають мізерну інформацію [479].

На думку відомого синолога професора В. Еберхарда, театр зародився в сакральному танці, саме з танцем пов'язані миметичні (наслідувальні) й агональні (змагальні) функції. Така тенденція простежується в театральних традиціях багатьох культур і етносів: Індії, Китаю, Японії, Індонезії, Туреччини й Ірану [257]. Багато дослідників та філософів розглядали танець як осмисле-

ну ритуальну дію, молитву в русі, священний ритуал, театральне дійство, яким пронизаний весь світ.

Прагнення з'єднатися з богом за допомогою танцю було присутнє в первісній культурі, в язичницькій міфології Єгипту, Греції, Стародавнього Риму та Індії. Язичництво і священний танець — це одночасно і жертовний обряд, і молитва, і зв'язок з минулим, для цього імператорський палац був ідеальним місцом для танців на вишуканому рівні.

Християнська традиція запозичила традицію священного танцю в еллінів і єврейського народу, для яких танець був важливою частиною релігійного життя. Щодо єврейських традицій сакрального танцю, то у другому столітті нашої ери дитячий хор не тільки співав, а й танцював під час богослужінь, а самі віруючі танцювали в кінці богослужіння. Танець був невід'ємною частиною таїнства хрещення.

Танцюючий і співаючий хор на честь Діоніса, а згодом хор у виставі трагедії склав реальну основу для формування богослужбової практики в Візантії, в тому числі й у вигляді танцювальних виходів, які схвалив Василь Великий. Звідси простежується танцювальна експансія, яка «зчитується» в зображеннях Ангелів і святих на іконах, а також застосовується в богослужбовій практиці визнаного святого Франциска Асизьського: «…Сюжети танців ангелів і святих в зображеннях Страшного Суду епохи Середньовіччя та Відродження ведуть своє походження від святкових літургічних танців і процесій епохи раннього християнства» [4, 34-35]. І ще: «Франциск Асизьський називав себе и своїх прихильників «скоморохами Господа».

Священники танцювали після першої меси і супроводжували танцями спів псалмів на службі, брали участь у театралізованих містеріях і в річницю посвяти приймали участь у танцювальних процесіях. Часто виконувалися танці на Пасху, в день якогось- святого, і під час процесії на честь свята Тіла Христового» [4, 152].

Богослов Східної Православної Церкви Григорій Назианзин настійно радив виконати тріумфальні хороводи на честь Бога. Василь Великий і єпископ

Константинопольський Іоанн благословляли прихожан виконувати хороводні танці (хорос).

Євсевій Кесарійський описував дійство, в якому справжні християни виконували танець на честь Бога. «Все було наповнене світлом, і саме усміхненими обличчями, блискучими очима вони дивилися один на одного, ледь опускаючи очі, з танцювальними приспівами, гімнами в містах і селах, вони шанували Бога, суверенного Царя» [426, 620].

Римський вчений Варрон Реатінський бачив сенс танцю в християнстві в наступному: «Сенс танців на релігійних святах в тому, що, на думку наших предків, жодна частина тіла не повинна залишатися осторонь релігійних відчуттів» [343, 49].

Після закінчення першої Пунічної війни світські і народні танці стрімко набирають популярності [456, 36]. В III столітті в Римі надзвичайну популярність отримав Піррів танець. Давньоримський письменник Апулей, автор романів, написаних латинською мовою, писав про піррів танець: «Юнаки та дівчата, виблискуючи першим кольором молодості, прекрасні по зовнішності, в ошатних костюмах, з красивими жестами, рухалися взад та вперед, виконуючи грецький піррів танець: то прекрасними хороводами спліталися вони в повне коло, то сходилися звивистою стрічкою, то квадратом з'єднувалися, то групами нарізно розсипалися. Але ось пролунав звук труби і поклав край цим складним сполученням зближень і розбіжностей. Опустилася головна завіса, складені були ширми, і сцена відкрилася перед очима глядачів» [343, 49].

Піррів танець мав схожі риси з драматичним балетом, який виконувався танцюристами-чоловіками і танцюрами - жінками на різні міфологічні сюжети. Для цих вистав у Рим з Азії доставлялися хлопчики і дівчатка благородного походження. Іноді Піррів танець виконувався злочинцями, спеціально навченими і підготовленими для такого заходу. Безсумнівно, Піррів танець, передуючи основні дії пантоміми, манерою і стилем виконання нагадував сучасний балет.

Далеко не всі виявилися прихильниками танців. Давньоримський письменник і філософ Амвросій Феодосій Макробій зауважує: «В епоху високої моральності, між двома Пунічними війнами, вільнонароджені громадяни, навіть сини сенаторів, ходили в танцювальні школи і вчилися танцювати і трясти бубнами. Я соромлюся зізнатися, що навіть матрони не бачили в танцях нічого непристойного. Навпаки, ними цікавилися найповажніші, хоча вони і не прагнули стати досвідченими танцівницями» [377, 10].

Публій Корнелій Сципіон, римський воєначальник і політичний діяч, одного разу зайшов в таку школу і побачив там більше п'ятдесяти юнаків та дівчат. Серед них був дванадцятирічний хлопчик, син кандидата в магістрати: хлопчик виконував «танець з бубнами, який не зміг би гідно виконати навіть безсоромний раб» [434, 36].

Давньоримський історик Амміан Марцеллін, сирійський грек за походженням, в середині IV століття зазначав: «...навіть деякі сім'ї, перше- славні своєю серйозною увагою до наук, занурені в забави ганебного ледарства, і в них лунають пісні і гучний дзвін струн. Замість філософа запрошують співака, а замість ритора — майстрів потішних справ. Бібліотеки замкнені навічно, як гробниці, і споруджуються гідравлічні органи, величезні ліри завбільшки з віз, флейти і громіздкі знаряддя акторського спорядження... А жінки ковзають ногами на підмостках в різноманітних фігурах, зображуючи незліченну безліч сцен, які складені в театральних п'єсах» [97, 169].

Таким чином, танці стали невід'ємною частиною суспільного життя у Стародавньому Римі, а після поділу і падіння Західної Римської імперії, й у Візантії. Автор книги «Сексуальне життя в Стародавньому Римі» О. Кіфе писав: «... римляни, за своєю суттю, не мали артистичного начала. Вони не розуміли істинної суті танцю, цієї безцільної діяльності, а греки з їх природженим артистичним чуттям віддавалися танцям як справжні артисти» [343, 67].

Візантія багато в чому наслідувала традиції еллінського танцю. Так, танець бібасіс (βίβασις) суть якого зводилася до підстрибування вгору, традиційні хороводи, які називались намисто (ὅρμος), мають грецьке коріння. Ве-

лика частина інформації про візантійські танці виходить з промов Отців Церкви, які відкрито виступали проти танців. Однак ритор Лібаніос, учений, візантійський чернець Михайло Пселл, письменник і історик Нікіта Хоніат, навпаки, виступали на їхній захист, що підтверджується опублікованими промовами.

Необхідно зауважити, що танцювальне мистецтво охоплювало вищі і нижчі верстви суспільства, танці виконувалися як в імператорських палацах, на вулицях і в храмах. Адже в Константинополі важливі події завжди супроводжувалися танцями. Наприклад, солдати танцювали після закінчення воєнних дій, а по поверненню переможної візантійської армії городяни виходили на вулиці і танцювали з солдатами. Візники танцювали на іподромі, а моряки виконували танець, повний вигинів і поворотів, ніби імітуючи спіралі лабіринту (сакральний знак!).

Танці культивувалися і на фестивалях (фестиваль Агати, присвячений єдиної почесної професії жінки — професії ткача, в тавернах, у великих містах Візантії, також мали місто інструментальні розваги, під котрі чоловіки и жінки танцювали, плескаючи в долоні). У більш пізньому візантійському мистецтві рух танцюристів все більше уособлював спокій і скромність [289].

Історик Тіт Лівій вважав, що ранній театр в Стародавньому Римі фактично являв собою танець з музичним супроводом, ця форма була привезена в Рим етрусками в 364 році до н. е. (збереглося мало історичних документів, що проливають світло на театр етрусків): «Але оскільки ні людське розуміння, ні божественне вспоможення не пом'якшує нещадного мору, то марновірство запанувало в душах, і тоді-то, як кажуть, в пошуках способів умилостивити гнів небес були засновані сценічні ігри — справа для військового народу небувала, бо до тих пір єдиним видовищем були перегони в цирку» [8, 328].

Театральні вистави були приурочені до щорічних релігійних свят, військових тріумфів, до весілля або похорону аристократів, вони були невід’ємною частиною містерій. До 60-х років до н. е. п'єси ставилися в тимчасових дерев'яних будівлях, які прикрашалися колонами і бронзовими статуя-

ми. Першим постійним театром в Римі був Театр Помпея, побудований в 55 році до н.е. в епоху правління Помпея Великого. Будівля вміщала до 20 000 глядачів. Це свідчить про непідробний інтерес до театральних вистав. Римський театр відрізнявся від традиційного грецького театру, який складався із зони відпочинку і безпосередньо будівлі, в якій розгорталася театральна дія. У римському театрі, п'єси, які ставилися на сцені, були по суті видозміненими сюжетами грецьких міфів, проте вони містили сцени насильства й еротики, що було не властиво театральним виставам Стародавньої Греції [1].

Маски були обов'язковим атрибутом і в грецькому, і в давньоримському театрі. Зазвичай вони закривали обличчя, мали отвори для очей і рота і були зроблені з дешевих матеріалів. Маски висловлювали прості емоції, такі як страх, щастя, смуток і жаль. Для чоловіків виготовлялися коричневі маски. У пізній давньоримській комедії особливу популярність отримали напівмаски.

Наприкінці I століття до нашої ери римський театр, пов'язаний з постановкою традиційної класичної драми (трагедія, комедія) вступає в фазу розпаду і асоціюється з розбещеністю, вульгарністю і втратою часу. Негативний погляд на театр домінує у багатьох вчених і письменників, яскравим представником яких є давньогрецький письменник, історик і «останній еллін» Зосим [217]. У IV столітті впливовий архієпископ Константинопольський Іоанн I Златоуст приписував театру такі риси як аморальність і цинізм. За словами Отців Церкви, пісня, музика, танці, гра становили небезпеку для мирного сімейного життя [42].

Західна і Східна Римська імперія в особі духовенства, Отців Церкви, прагнула заборонити театр і танець, як його ядро, засуджуючи за язичницьке коріння, відмежовуючись від здобутків сакрального танцю і містеріальних конструкцій доіконоборчого періоду. Так, у 425 році Церкві вдалося заборонити танці та вистави по неділях й у великі християнські свята. [194, 39-45].

У 692 році Вселенський Собор Quinsext в Константинополі, проведений в епоху правління Юстиніана II, який відрізнявся крайньою консервативністю, по суті, заборонив театр, фестивалі й усі подібні заходи і постановив роз-

глядати театр як форму язичництва. Однак існують серйозні підстави вважати, що заборона не досягла своєї мети. У Візантії любили свята і розваги. Весілля, ярмарки, театральні дійства, верхова акробатична їзда, а також танцюристи, фокусники, жонглери й акробати стають відмітною рисою візантійської культури. Діячі Церкви не зуміли остаточно переконати навіть вірних християн відмовитися від театру і від участі в «вакханальних» карнавалах і маніфестаціях. В цілому вороже ставлення Церкви, яка розглядала видовищність в ракурсі язичницьких традицій, справило негативний вплив на еволюцію театру [194].

Східна Православна Церква брала ініціативу в свої руки, очищаючи і одухотворюючи сутність театрального мистецтва і танцю, затребувані у святкових і спеціальних містеріальних дійствах. Так, танці, які отримали схвалення Церкви, являли собою групові ходи або хороводи, в яких чоловіки, відокремлені від жінок, здійснювали урочисті і відповідні до даного моменту рухи. Це виглядало як християнське переосмислення дохристиянських свят і символів.

І критики, і захисники театрального мистецтва та танця залишили нащадкам нечисленні, але цінні відомості про танець. Існує кілька класичних джерел, на які спираються історики, розмірковуючи про витоки виникнення театральних вистав і танців. До них належать Лукіан з трактатом «Про танці» [87] та історик Тит Лівій з масштабною роботою «Історія Риму від заснування міста» [80].

В Римській імперії, до її розділу на Західну і Східну, танцювальні вистави умовно ділилися на три групи, які включали виступи ателланів, мімів та власне пантомімів. Ателлани (fabulae Atelannae) представляли собою південноіталійський фарс, грубий і непристойний за змістом. Міми (мімос грецькою означає імітація) мало чим відрізнялися від перших. Їх виступи характеризувалися сценами, багатими непристойними та еротичними елементами. Актори брали участь в коротких сценах в масках або без масок, залежно від того, що вимагала сюжетна лінія, іноді в виставах брали участь жінки. Танець

становив ядро вистави і не був схожий на жоден раніше відомий. Актор супроводжував монологи красивими і плавними рухами рук і тіла, а танцюрист, що знаходився на тій же сцені, танцював під музику, яка йшла фоном або під хоровий супровід [343].

Однак через деякий час довгі і найчастіше беззмістовні монологи акторів перестають практикуватися, а акторські репліки звучали все рідше. На сцені стали домінувати танцюристи, які в стихії рухів виражали свої почуття. Так народилася пантоміма.

Давня пантоміма одна з найяскравіших пам'яток і професійних вистав античної сцени, яка фактично проіснувала з кінця першого століття до нашої ери до кінця шостого століття нашої ери. Слово «пантоміма» є також грецьким, однак, за твердженням давньогрецького письменника Лукіана Самосатського, широко використовувалося італійцями. Витоки пантоміми, безсумнівно, ведуть до язичницьких релігійних ритуалів. Спочатку пантоміма відрізнялася благородною простотою, але з часом ускладнилася і трансформувалася в механічне повторення певних елементів.

Вчений-дослідник Е. Т. Кірбі переконаний, що «п'єси-маскаради, пантоміми й інші вистави, пов'язані з перевдяганнями, являють собою сплав шаманського субстрату і примітивних народних звичаїв» [335, 275-288].

Танцюристи пантоміми, яким поклонялися і яких зневажали одночасно, були загрозою жорсткій системі усталених культурних і соціальних ролей. Давня пантоміма представляла собою сольну танцювальну виставу без слів на трагічний сюжет під назвою fabula saltica. Танцюрист «розповідав» історію за допомогою жестів і мови рук. Виступ міма супроводжувався хором або оркестром, що складався з духових і струнних інструментів. Пантоміми були поставлені на сюжети творів кращих драматургів і поетів.

У древніх пантомімах блищали римський танцюрист Пілад з Кілікії та Батілл Александрійський часів імператора Октавіана Августа. Піладу Кілікійському приписують першість у виступах з сольними пантомімічними номерами. Відомий римський танцюрист Батілл Александрійський розважав гля-

дачів іншими сюжетами: під нескінченні оплески глядачів він легко перевтілювався в козлоногого сатира [513].

Костюм пантоміма складався з довгої шовкової туніки, яка підкреслювала рух тіла танцюриста. Коротка мантія (паллі) доповнювала наряд актора. Актор носив маску з закритим ротом і великими отворами для очей, а також накладне волосся. Отвори для очей передбачили, що вираз очей танцюриста мав бути помітним крізь маску.

Грецька пантоміма була представлена «танцюристом», або «актором трагічного танцю». Грецький виконавець прагнув висловити свою прихильність грецьким традиціям за допомогою танцю і музики. Пантоміму, як форму, що склалася в Римі, складно відокремити від інших театральних видовищ Греції саме через широко представлені різноманітні форми танцю. До них належать культові танці, іноді пов'язані з культом грецького бога Діоніса, з військовими танцями, з жанрами хорового танцю та релігійними танцями. Однак існує ряд відмінних моментів грецької пантоміми, до яких можна віднести одяг актора (плащ і шовковиста туніка, що доходила до щиколоток), акомпанемент оркестру, до складу якого входили сопілки, флейти, труби, бубон, хор, маски, які повністю або частково покривали обличчя особи. Особливе значення набувала дерев'яна тріскачка (scabellum), прикріплена до ноги музиканта. Час, відведений на спектакль, обчислювалася годинами, тому що танцюристам було необхідно кілька разів переодягатися. Міми користувалися масками, а сольні виступи танцівниць-жінок з масками увійшли в моду тільки після V століття, в часи, коли Західна Римська імперія впала.

Багато римських і грецьких філософів таких як Тит Лівій у праці «Картини з побутової історії Риму» [80], ритор Лібаній в своїх промовах, античний історик Зосим розглядали пантоміму як ознаку аморальності, що панує в суспільстві. Однак пантоміма відіграла вирішальну роль в становленні балету як автономної форми мистецтва в епоху Просвітництва. Реформатори танцю сімнадцятого століття взяли древню греко-римську пантоміму в якості моделі. Англійський балетмейстер, вчений, просвітитель, Джон Уівер (1673–1760)

першим спробував відродити давню пантоміму в своїй постановці «Любовні пригоди Марса і Венери». Джона Уівера справедливо називали родоначальником англійської пантоміми. Стародавня пантоміма – зразок, який доводить, що танець – мистецтво, яке здатне виражати найбільш піднесені людські емоції.

Пантоміми Сходу і Заходу ріднить не тільки феномен поділу на комедійні і трагедійні, але і сюжети, які переважно були запозичені з давньогрецьких міфів [300]. У Візантії, яка всіляко підкреслювала свою спадкоємність з Західним Римом, пантоміми набули поширення і були популярні в різних частинах імперії. Пантоміма транслювала традиції римського театру, помножені на культурні традиції самої Візантії. Вистави складалися з танців, іноді танці змішувалися з короткими монологами або діалогами на теми, взяті з міфологічних сюжетів, з повсякденного життя або священних текстів, тобто пантоміма наділялася і словесною формою і, по суті, нагадувала музично-театралізоване дійство, де за основу було взято пластику і рух. Монологи і діалоги в тій чи іншій формі оспівували чесноти імператора, супроводжувалися звучанням інструментальної музики і співом. Показово, що кілька разів пантоміми були поставлені в Софійському соборі на урочистих церемоніях [300].

Визначальним критерієм пантомім у Візантії була видовищність. У пантомімах були навні стрибки, імітація боротьби, тривалі завмирання і навіть сальто. І все ж відмінною рисою пантомім була їх «точність» в імітуванні зображуваного характеру. У цій дії руки танцюючого мали першорядне значення, руки повинні були «говорити» і «чарувати».

Обов'язковим атрибутом танцюриста була маска, яку він міг змінювати кілька разів під час вистави, якщо того вимагав сюжет. Маска сприяла розкриттю характеру персонажа. Особливістю візантійських масок в пізніх пантомімах були маски з довгими пасмами натурального волосся [300].

Драматичний танець становив основу пантоміми трагічного характеру, був надзвичайно популярний у Візантії раннього Середньовіччя. Відзначимо, що якби сучасник за часів раннього Середньовіччя був запрошений на візантій-

ський театральний захід, з великою ймовірністю така вистава називалася б пантомімою [398, 57-66].

Спочатку жінки, які брали участь у пантомімах у Візантії, прямо виступали в якості учасниць змішаних хорів. Пізніше виділялися жінки-актриси, які виконували головні ролі в пантомімах. Безумовно, найбільш наочним свідченням присутності жінок у виставах пантомім був лист від імовірно візантійського чиновника Арістейнтоса до мім-актриси Панарет: «Хто не був засліплений, коли ти танцювала; хто міг спостерігати і не закохатися в тебе? У богів є Поліхімнія й Афродіта. Ти граєш на сцені, ти відзначена самими богинями. Чи повинен я назвати тебе ‘оратором’ або назвати ‘художником реалізму’? Ти — образ всієї природи, ти використовуєш свої руки замість квітів під акомпанемент пісні і хору. Ти німа і твого обличчя не розгледіти під маскою. Люди в подиві дивляться на тебе, рухають руками за тобою і махають тобі, описуючи один одному кожен твій рух, і кожен глядач отримує надзвичайне задоволення» [300, 111].

Далі Арістейнтос резонерствує: «Ця неординарна жінка, що зуміла сконструювати свій власний стиль в чоловічій пантомімі, виконувала ролі Афродіти, Поліхімнії в супроводі вокального ансамблю» [300, 111].

Письменник Леонтій Візантійський вихваляв танцівницю Хелладію в трьох епіграмах [300,112], захоплюючись її здатністю змішувати «жіночу грацію з чоловічою силою», що найбільш повно розкрито у виконаної нею чоловічої ролі Гектора під акомпанемент інструментальної музики та пісень. Грецький письменник-богослов Леонтій Візантійський сміливо зазначав: «Жіноча природа чудова в танцях! Муза і Хелладія зробили це законом: перша, тому що встановила ритми руху, а друга досягла вершини художньої форми танцю» [300, 112].

У VI столітті поет Луксоріус описує актрису Македонію, яка танцювала ролі Андромахи й Олени [323, 7-126]. Існує цікаве свідчення, що 80-річна аристократка Елія Кателлі танцювала в пантомімі, приховуючи свої зморшки

під маскою. Це наводить на думку, що аристократи в Візантії і самі брали участь у виставах пантоміми.

Однак, поза всяким сумнівом, актори-чоловіки, які виконували пантоміми, кількісно переважали. Вчені сумніваються у існуванні жінок-мімів в більш ранні періоди, а посилання на літературні джерела надзвичайно мізерні і не дають повного уявлення, залишаючи питання відкритим [300, 114].

У VI столітті імператриця Феодора, колишня актриса пантоміми, провела часткову реформу в пантомімі, яка не стільки торкнулася сюжетної або стилістичної лінії, скільки надала пантомімі чуттєво-еротичний характер. Проти пантоміми, як різновиду театрального мистецтва, відкрито виступали певні діячі Церкви. Вони пов'язували театральне мистецтво з дохристиянським уявленням про світ і людину, вважали театр пережитком язичницького світу і рішуче боролися проти нього [436].

Пантоміма залишалася досить популярною аж до VI–VII століть, тобто до початку епохи іконоборства, подаючи іконоборцям аргумент грецько-язичницького походження цього виду мистецтва. З VII століття пантоміма втрачає добре впізнавані риси. Театр пантоміми в тому вигляді, в якому його знали стародавні греки і римляни, фактично вмирає в Візантії в процесі довгої, складної і багатофакторної трансформації.

Однак можна стверджувати, що із занепадом жанру пантоміми театр в Візантії не помер. Витончені театральні вистави (поєднання хвалебних одпанегіриків, музики, танців, хору, пісень, барвистих костюмів, символічних жестів, декорацій, а також виступи мімів, акробатів, жонглерів) стають невід'ємною частиною імператорських церемоній. Церква встановила особливі відносини з імператорським «театром», як прямі, спрямовані на створення релігійної драми, так і непрямі, де літургія ґрунтувалася на принципах театральності, а світський театр існував у межах імператорських володінь і приватних будинків аристократів. Представники Церкви змушені були дивитися крізь пальці на театрально-музичні вистави, які проходили в імператорському палаці.

Зміст п'єс був пов'язаний з міфологічними сюжетами, рідше з подіями з життя імператорів. Жінкам було дозволено брати участь у театральних виставах [271]. Цікаво зауважити, що імператор Михайло III П'яниця особисто брав участь у театральних виставах. Особливу пікантність дії надавало використання гострої сатири в виставі, спрямованій проти Церкви [323].

Візантійська дипломатія зіграла значну роль у розвитку світсько-духовного театру в межах імператорського палацу. Візантійська дипломатія була настільки ефективною, що багато істориків схильні розглядати успішну дипломатичну діяльність імператорів та інших офіційних осіб Візантії в якості ключового елемента, який пояснює таке тривале тисячолітнє існування імперії. За допомогою дипломатії Візантія прагнула захистити свою державу. У дипломатії Візантії імператорський палац асоціювався з полем битви. Саме там остаточно закріпилася культура офіційних і неофіційних переговорів, яка виражалася в придворному етикеті, театральних виставах, жестах, символіці, умінні правильно складати текст листів і підносити дорогі подарунки.

Візантійський палац був величезною театральною сценою, що вселяв благоговіння і захоплення в тих , хто переступав його поріг. Аж до XII століття Великий палац служив імператорською резиденцією і був привілейованим місцем для прийому іноземних делегацій, відправлених до Візантії вирішувати складні політичні питання.

«Книга церемоній», яка кодифікувала протокол, що використовувався в палаці в середині X століття, інформувала істориків про певний офіційний стандарт для прийому емісарів [319]. Цей стандарт був значною мірою розроблений на основі чудових прийомів, що включали масштабні театральні постановки. Особливі прийоми були дані зокрема з нагоди приїзду представників Кордовського халіфату, а також делегації на чолі з київською княгинею Ольгою.

Таким чином, візантійські театрально-музичні вистави були формою пропаганди. Вистави перемістилися в імператорський палац, на іподром, в

аристократичні літературні клуби, де вірші, діалоги, п'єси, які розігрувалися, супроводжувалися музикою і танцями.

У VIII–IX століттях встановлюються особливі форми одягу для різних соціальних груп, наприклад, на бенкетах, даних на честь імператора або імператриці, різні групи офіційних осіб виконували церемоніальні танці, причому одна група була одягнена в «біло-блакитний одяг з короткими рукавами, з золотими стрічками і кільцями на щиколотках. В руках вони тримали те, що називається фенгія», друга група фактично здійснювала ті ж дії, але в «одязі зеленого і червоного кольорів із золотими смугами». Ці кольори були відмінтими знаками старих аристократичних груп. Протанцювавши три рази, всі ставали біля підніжжя столу імператора. Потім хор співав: «Боже, збережи імперію назавжди», і народ співав тричі: «Боже, збережи імперію назавжди» [187, 227].

Обідній ритуал (бенкети) візантійського періоду тісно пов'язаний з біблійними сюжетами і ранньохристиянським ритуалом, що передбачало спільну трапезу. Слово бенкет має грецьке коріння і означає «пити разом». Латиною слово бенкет перекладається як «жити разом», таким чином наголошуючи на важливості спілкування. Вчений С. Мальмберг відмічає, що святкові придворні бенкети припадали на Різдво і Великдень, на дні народження імператора і членів його сім'ї, весілля, поховання і поминання, рідше вони давалися на честь приїзду високопоставлених гостей.

Лікар Шараф Ал-Заман Тахір Марвазі, автор праці «Природа тварин», писав: «Вранці імператор входить [в імператорську ложу з видом на іподром] зі своїми близькими і слугами, всі вони одягнені в червоне. Він сидить на узвишші з видом на це місце, і там з'являється його дружина на ім'я Дізбуна зі своїми слугами і близькими, і вони одягнені в зелене, і вона сідає навпроти короля. Вони мають трапезу. Потім прибувають артисти і гравці на струнних інструментах і починають свій виступ» [315, 170].

Столи були заставлені розкішним срібним або золотим посудом. Кухня відрізнялася особливою вишуканістю [381]. Історик Е. Долбі [240] описував

візантійську кухню як синтез воістину імператорської розкоші, запозиченої у грецьких династій Сирії та Єгипту, і витонченості пізньої Римської імперії. Візантійська кухня, як і візантійська історія, зверталася до минулого, але при цьому шукала нові ідеї та смисли.

Бенкети, присвячені іменинам імператора або імператриці, у викладі Костянтина Багрянородного нагадують швидше балет з ораторією, ніж звичайний обід. Коло служило основою композиційної побудови танців. Візантійський історик і письменник Ефстафій Солунський згадував танець, який починався по колу і закінчувався зустріччю танцюристів, коли вони не танцювали в колі, а високо піднімали руки або махали ними вліво і вправо. В руках вони тримали хустки, а красу їх рухів підкреслювали довгі рукава. Так, емалеві бляшки на Святий Короні Угорщини візантійської роботи приблизно 1050 року зображують танцівниць-жінок з руками, піднятими над головою і різко відведеною назад ногою, які розмахують довгими смугами тканини над своєю головою [304]. Часто танцюристи одночасно виконували пісню або імпровізували на ходу, іноді в унісон повторюючи слова. Цей опис вказує на візантійський вихід танцювальних рухів із довгими рукавами, які мали місце у східнослов’янському танцювальному вжитку.

В кінці танцювального дійства глядачі могли приєднатися до загального танцю, що символізувало духовне об'єднання. Це має прямі аналогії до танців в англійській Масці, де сольні виходи обов’язково завершувалися спільним виконанням танцю всіма учасниками.

Танцювальні хороводні номери під акомпанемент флейти і гітари набули особливої популярності в імператорському палаці. Ведучого танцю називали koryphaios або chorolektes, саме він виконував пісню і стежив за тим, щоб коло зберігалося, а танцювальні па виконувалися вчасно. Готські танці також виконувалися в імператорському палаці і являли собою зразок екзотичного танцю поряд з традиційними візантійськими. Танці непристойно-сексуального характеру, такі як кордакс, виконувалися аж до XV століття.

Іноді професійні співаки і музиканти самі складали вірші, які декламували в проміжках між танцями [265]. У багатьох танцях простежувалися елементи пантоміми. Виконувалися і самі пантоміми, викликаючи захоплення гостей візантійського імператора і його гостей.

Станово-ієрархічне положення аристократичної знаті впливало на розстановку танцюючих. Деякі дослідники вважають, що придворні танці високопоставлених осіб більше були схожі на стриману «стилізовану прогулянку» з вивіреними кроками і відсутністю різких рухів. В цьому описі ми впізнаємо колорит придворних танців, які утвердилися у європейському вжитку на грані Ренесансу і Нового часу [479].

Подібні бенкети часто служили живильним середовищем для пліток і інтриг, проти чого різко повставали візантійські моралісти, і вони ж виявлялися ареною для серйозних розмов про літературу, філософію та богослов’я, а також місцем представлення нових літературних і музичних творів. Але бенкети були і важливою частиною політичного ритуалу, вони демонстрували соціальну ієрархію, силу влади, мали релігійний підтекст і часто асоціювалися з Євхаристією [384].

До X століття імператори й аристократи, подібно Ісусу Христу на Таємній Вечері, лежали на ложах під час трапези. У бенкетах часто брав участь і Константинопольський патріарх. Його сажали за стіл імператора. Цікаво відзначити, що він не лежав, як це робили інші, а сидів на стільці під час вживання їжі. Це, ймовірно, символізувало його особливе становище як священнослужителя. Деякі священнослужителі також відмовлялися лежати на ложах на святкових обідах. Своєю відмовою вони демонстрували смиренність. Звичай лежати під час трапези здається чимось далеким італійському історику X століття Ліутпранду Кремонському, навіть для імператорського двору в Константинополі це було схоже на рудимент, що зберігся з давніх часів. Через кілька років після згадки Ліутпранда про традиції лежання імператор Никифор II Фокас побудував нову будівлю навколо Великого палацу і відмовився від зведення зали «дев'ятнадцяти лож».

До X століття практика лежання за трапезою значною мірою вийшла з ужитку в усій імперії, проте чудові обідні зали імператорів у Константинополі все ще використовувалися за прямим своїм призначенням. В XI столітті деякі візантійські аристократи, як і їх предки, традиційно лежали за трапезою. Однак це вже не відображало звичаї імператорського двору. Дж. Еш, автор праці «Візантійська подорож», зазначав: «Римський звичай лежати на ложі був у X столітті забутий, і гості, число яких могло досягти сорока, сиділи навколо круглого або прямокутного столу, інкрустованого мармуром, золотом, сріблом і слоновою кісткою» [187, 286].

До XII століття імператори майже повністю відмовилися від використання Великого палацу на користь Великого Влахернського палацу в північно-західній частині Константинополя. У новому палаці були обідні зали, однак вони вже не були призначені для стібадій.

Таким чином, пантоміма, як вид театрального мистецтва, мала давньогрецьке походження, була важливим елементом культурного життя Римської імперії. Традиції пантоміми отримали продовження в придворній культурі середньовічної Візантії. Танець, як основна частина пантоміми, ніс у собі сакрально-духовний сенс.

Найбільш загадковими аксесуарами костюма, пов’язаними з пантомімою, були маски. Візантійська культура масок слідувала складній естетиці. Маску розглядали як ефективну і очевидну перешкоду ясності сприйняття, маска проектувала образ множинної ідентичності, здатності до метаморфоз.

Пантоміма була заново відкрита в епоху Відродження у багатьох країнах Західної Європи, а також Англії, в основному через трактат давньогрецького письменника Лукіана Самосатського «Про танці», який став надзвичайно популярним давньогрецьким письменником у XVI–XVII століттях. Засновники балетно-танцювальної концепції в XVI–XVII століть свідомо надихалися прикладом давньогрецької пантоміми.

Кінець кінцем естетичні принципи пантоміми відіграли вирішальну роль у виникненні придворних світсько-духовних музично-театралізованих вистав у культурі Візантійської імперії.

В епоху Середньовіччя театральна і придворна культура Візантії транслювала салонно-духовную естетику. Світське начало проявлялося у вирішенні політичних, філософських, богословських питань під час музично-театралізованих вистав і проведення бенкетів. Духовність придворного візантійського театру особливо повно розкривалася в релігійній сфері, в наверненні язичників на сторону християнства, в читанні од і панегіриків як частині театральної культури, які звеличували імператора, що претендував на роль духовного лідера, в підкресленні його божественного статусу, а також в сакральному значенні візантійського танцю.

Театр пантоміми і використання маски в театральних спектаклях Візантії раннього іконоборчого періоду мали широкий резонанс у країнах Європи. З традицій придворної культури середньовічної Візантії виросли аристократичні спільноти європейських камерат-салонів і українських різдвяних Вечорниць як втілення «думності» (буквально «гордості») православної шляхти, що творчо-узагальнено засвідчили «Вечорниці» П. Ніщинського з їх історичною трагедійно-драматичною картиною в центрі веселощів колядування [479].

Музично-театралізовані вистави, а також збори благородних мужів Візантії стали прообразом паризьких салонів XVIII століття, але і прообразом придворної Маски в Англії в першій половині XVII століття. Танцювальна культура Візантії виробила свої значущі фігури-смисли, з яких хороводно-кругові танці і стрибкові виходи, сам принцип плавної «ковзаючої» ходи складали суттєву сторону вираження одухотвореного уславлення, співвідносного співочими оздобами аккламацій і умовною церемоніальністю палацового життя у цілому. Саме вказана краса надбуттєвого вираження єднала містеріальні і театрально-світські видовища-вистави, осягаючи їх духовним подихом історичної наслідуваності і дематеріалізуючого преображення [479].

Отже на відміну від Заходу, *Візантія ніколи не стикалася з проблемою глибокого культурного розриву зі своїм минулим*. Це вплинуло на процес становлення, розквіту і занепаду театрального мистецтва та придворній культури Візантії.

Висновки до розділу I

Вивчення матеріалів, що стосуються становлення культури Візантії, виводить на принципове розуміння наслідування Візантією великої спадщини Античності. У XI–XIII століттях Рим звинувачував Візантію в язичництві за послідовний пієтет грецької Антики і вивчення праць Платона й інших давньогрецьких філософів у духовній сфері. Такий підхід дозволяє суттєво переглянути уявлення про Темні століття Середньовіччя, в яких «відірваність» культури Європи від спадщини давньогрецької і давньоримської культури стосувалася виключно німецького Заходу. Починаючи з IV–V і аж до XI століття кельтський Захід і Південь Європи були носіями візантійського православ'я. На тлі розграбування Константинополя фактично намічається перший розкол Вселенської Церкви. В цей же час в Ірландії й Британії відбувається насильницьке окатоличення духовних верств суспільства. Православні традиції Британії стають безпосереднім продовженням православних традицій Русі, що склало органічне продовження подій I століття, коли Христова чаша Грааля була переправлена Йосипом Аримафейським до Британії, де Грааль стає священною реліквією для перших християн.

Починаючи з XI і до XIII століття британцям-найманцям належали землі Криму, які вони отримали в дар від візантійського імператора. Частину території Криму, яка була населена британцями, можна розглядати як незалежну територію.

Форма віросповідного й інтелектуально-філософського спілкування була наслідуванням апостольських зборів Ісуса Христа. Такий вид спілкування продовжився в Візантії у вигляді практики зборів «театру» і бенкетів, в яких

поетично-інтелектуальні обміни думками базувалися на щирому захопленні цінностями духа и віри. Згодом зразок зборів візантійських аристократів склав потужну базу для салонного і салонно-культурного побуту Нового часу.

У християнській Візантії мистецтво пантоміми і танцю стає продовженням римської традиції і традицій грецького театру. Танець і пантоміма займають домінуюче місце в культурних відносинах, аж до заохочення до танців, танцювальних дійств, хореографічних принципів, хороводів і стрибкових па деякими Отцями Церкви, починаючи від Василя Великого до Франциска Асизьського.

Ставлення до духовних танців в доіконоборскій Візантії стає основою для збереження танцювальної церковної культури в аристократичних колах і придворної культури кельтського світу, в британських традиціях Англії і галіканської Франції.

Візантійська культура грунтувалася на системі загальної державної освіти для хлопчиків і дівчаток. Для дівчаток така освіта була усіченою, але обов'язковою, оскільки краса і культура давали можливість за допомогою вдалого заміжжя досягти найвищих щаблів влади і впливу в державі. Таким прикладом блискучої жіночої кар'єри стає життєвий шлях імператриці Феодори в VI столітті.

Християнська практика шанування вдів і надання їм майнових і юридичних прав відкрила можливості для аристократичного жіночого меценатства. Це дозволило, на новому ідеологічному й віросповідальному рівні, жорстко протиставити іудаїстським, а також римсько-античним традиціям кельтський матріархальний нахил соціовідносин.

РОЗДІЛ 2

БРИТСЬКО-КЕЛЬТСЬКЕ ПРАВОСЛАВ'Я ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РУСЬ-УКРАЇНУ

2.1 Традиції православ'я в духовній культурі Британії-Англії

Християнство швидко поширювалися на території Європи і Британії з кількох причин. Перш за все, християнство несло всім зрозумілий сенс, який полягав в існуванні єдиного Бога, увірувавши в якого, людина знаходила вічне життя. З іншого боку, в земному житті християнство передбачало єднання людей, загальну рівність, турботу один про одного, байдужість до становища в суспільстві, неприйняття насильства, альтруїзм християн, які не боялися нести у світ моральні догми християнського вчення [57].

Християни були зосереджені в більшою мірою на вірі, ніж на обрядах і ритуалах, уникали участі у святах і церемоніях, намагалися вести скромний спосіб життя, що відповідав істинному християнину, це відрізняло християн від язичників, які приносили жертвоприношення, дотримувалися суворої ієрархічної системи. Ці аспекти життя перших християн швидко ставали надзвичайно привабливими для багатьох представників різних соціальних класів.

В 303 році римські імператори Діоклетіан і Галерій дати початок процесу, який історики згодом назвуть великими гоніннями на християн, які розв'язали цілу низку мученицьких смертей і їх жахливих страждань. Однак саме завдяки гонінням християни виявляли небачену стійкість і мужність і все більше зміцнювалися в своїй вірі.

У 316 році імператор Костянтин під враженням від побаченого ним сяйва навколо сонячного диска на Півдні Франції, приймає християнську віру. Його рішення підтримує значна частина населення, в тому числі і кельти галльської гілки, які проживали на території Франції та Центральної Європи.

Ставши одноосібним правителем імперії в 324 році, Костянтин Великий надає значну моральну і фінансову підтримку християнам, проводячи відверто дискримінаційну політику стосовно людей, які сповідують іншу віру. Релігійна політика активно насаджувалася імператором Костянтином, що призвело до несподіваних і неоднозначних результатів. Собор єпископів, які отримали необмежену владу, агресивно диктував свою волю, на свій розсуд визначаючи рівень істинності й чистоти віри, що неминуче вело до конфліктів на релігійному ґрунті і до гонінь єретиків [57].

Християни займають високі посади, стають вхожими в королівські родини, або, більше того, рідняться з королями. Це зайвий раз доводить, що християни мали високу здатність не тільки до самопожертви, а й до самодисципліни, що дозволило їм інтегруватися в суспільно-політичне життя суспільства.

З початком четвертого тисячоліття з'являється величезна кількість серйозних робіт, що ознаменували собою появу християнського богослов'я як серйозного предмета для вивчення [139]. Християнські інститути зберегли і значно зміцнили позиції християнського вчення в IV столітті, але поступово спотворили і відійшли від суті ранньохристиянського вчення, яке перш за все полягало в зреченні земної системи цінностей.

Розкол між східноправославними і західними католиками є результатом так званого Великого розколу 1054 року, що стався в силу накопичених нерозв'язних суперечностей, після якого остаточно відбувся поділ Церкви на Римсько-Католицьку Церкву на Заході з центром у Римі і Православну — на Сході з центром у Константинополі. Єдина до того часу Церква була зруйнована, і шлях до примирення знайти так і не вдалося. Навпаки, з плином часу Східна і Західна Церкви ставали все більш віддаленими та ізольованими одна від одної. Західна частина Європи беззастережно підтримала Рим в остаточному розриві з багатонаціональним Сходом. Апогеєм розколу колись єдиної неподільної Церкви стає розграбування Константинополя католиками-хрестоносцями в 1204 році.

Східне і західне православ'я мало свій підхід до розбіжності і подальшого розколу Церков. Західний християнський світогляд часто розглядається як своєрідний маркер, з підтримкою якого визначають різницю між східною і західною гілками. Однак і до цього дня існують загальні риси, традиції, обряди та вірування, які прямо вказують на існування колись єдиної вселенської релігії як частини нерозривного християнського спілкування.

Історія церкви Британії — це історія стародавнього християнства як такого. В І столітті нашої ери населення Британського острова здебільшею жителі острова поклонялися язичницьким богам, тоді як на континенті помісні церкви Сходу та Заходу вже почали формувати єдину громаду і Церкву. Друїстичне язичництво Британії мало віросповідальні пересічення, які дозволили безболісно прийняти християнське віровчення як свій Новий Заповіт [139].

Перше документальне свідчення про поширення християнства на Британському острові належить одному із найвидатніших ранньохристиянських письменників та теологів Квінту Септиму Флоренсу Тертуліану, який писав, що християнська віра досягла «притулку британців, недоступних римлянам, але підлеглих Христу аж в третьому столітті» [101, 109-121]. Грецький християнський теолог, філософ та учений Оріген у 239 році нашої ери, кажучи про багатобожжя, запитує: «Коли земля Британії вірила в єдиного Бога? Сила Спасителя відчувається навіть серед тих, хто відділений від нашого світу в Британії» [101].

Фактично неможливо прорахувати швидкість поширення християнства в Британії, проте існують докази того, що вже до шостого століття нашої ери християни стали частиною політичної системи, а Церква Христа з релігії меншості, яка піддавалося гонінням з боку можновладців, поступово перетворювалася в добре структуру, яка має церковну власність [57].

Християнську Церкву Британії можна умовно розділити на британську, та ірландську, яка в набагато меншому степені залежала від Риму. Стародавні кельтські церкви, що існували на Британських островах, не залежали від

Риму. Це було пов'язано не з їх ворожістю до римської церкви, а з відстанню, яка відділяла острів від континентальної Європи.

Західні дослідники схильні пов'язувати прихід християнства в Ірландію з прибуттям на острів святого Патрика в 432 році на язичницький острів [429]. Християнство Британії пов'язують з місією Августина в 597 році. Але релігійні традиції древніх ірландців мали схожі риси з древніми візантійськими й апостольськими християнськими традиціями. Російський письменник та історик В. Михайловський писав: «...не підлягає ніякому сумніву, що Британський острів прийняв віру християнську від східних проповідників» [101, 183-192]. Він вказував, що візантійські традиції «вторгалися» до Британії через море, через нинішню частину східної Англії (сучасне графство Ессекс), а поява християн у Східній Римській імперії датувалася третім століттям нашої ери.

Центром, який притягував християн зі східної частини Європи, стає перша римська столиця Британії — Камулодун (теперешній Колчестер). Непрямим доказом духовної спорідненості ірландських і візантійських традицій можуть служити й інші факти. Святий Патрик вчився в монастирі Лерін, в якому наставниками були святі Іоанн Касіян Римлянин і Вікентій Лірінський. Як добре відомо, Іоанн Касіян Римлянин був учнем святого Іоанна Златоуста і єгипетських православних монахів.

Святий Патрик — унікальна особистість, один з найбільш значущих представників древньої Кельтської Церкви. Святий Патрик навернув представників знатних родів древньої Ірландії до Христа, а також заснував кілька монастирів. За легендою святий Патрик, пояснюючи складний догмат про Святу Трійцю, продемонстрував це поняття для кельтів на пелюстках трилисника. Три пелюстки – три окремих особи Святої Трійці, але при цьому вони пов'язані один з одним в один лист — єдині в трьох особах. Таким чином виник національний символ Ірландії трилисник (зелений, трьох кінцевий лист), який уособлює собою Святу Трійцю: Бога-Отця, Бога-Сина і Святого Духа (додаток М).

Унікальність кельтської Ірландії можна розглядати в контексті християнізації кельтського етносу. Ірландія — єдина з усіх відомих країн, в якій навернення до християнства відбулося в безкровній формі, незважаючи на язичницьке коріння та наявність ритуалів з людськими жертвоприношеннями. Не збереглося історичних свідчень, які б прямо вказували на вбивство кельтськими вождями чи воїнами християнських місіонерів або новонавернених в християнську віру. Проте за визнанням істориків християнство стало домінуючим на острові після падіння друїдів, легендарних мудреців-пророків, носіїв таємних знань [152].

Дослідник Т. Кехілл вважав, що це сталося завдяки образу думок і психології святого Патрика, чий менталітет в точності відповідав менталітету кельтів, що дозволило Патрику пояснити догми християнства доступним для кельтів чином. Так чи інакше, кельти з готовністю сприйняли ідеї християнства [216]. Новонавернені християни зіткнулися з помірною протидією лише з боку деяких кельтських вождів, які не бажали втрачати свої позиції. Християнські цінності укоренялися серед кельтів з вражаючою легкістю, а рабство було офіційно скасовано невдовзі після смерті святого Патрика [360, 110]. Однак чимало кельтських традицій було фактично вбудовано у «нову» релігію [213].

Прийняття християнства в Ірландії змінило багато на острові, поступово перетворивши його на справжній *інтелектуальний* центр. Протягом багатьох століть Ірландія сприймалася як «острів святих», вогнище християнської освіти. Звернувшись до християнства, ірландці стали найпалкішими «учнями Христа» з усіх народів, що населяли Західну Європу. Населення Ірландії, Англії і Шотландії, незалежно від соціального походження і положення в суспільстві, становили значну частину паломників, які прагнули дістатися до святинь на материковій частині Європи. Британські місіонери удостоювалися честі бути особистими представниками Папи Римського, а добровільний податок, відомий як «лепта святого Петра», що

стягувалася в розмірі одного пенні з сім'ї на користь Папи, сплачувався навіть за часів вторгнення вікінгів.

Ірландська Церква, в силу географічного положення Ірландії, була відділена від Європи, перебуваючи на периферії західного світу. Виникає справедливе запитання: чому кельтські народи з готовністю прийняли християнство? Ірландці володіли складною системою вірувань, як і багато древніх народів, поклонялися сонцю і язичницьким божествам. У стародавньому світі кельти-язичники славилися агресією, нескінченними війнами і безумовним підкоренням пророкам-друїдам, які практикували людські жертвоприношення [288].

Одночасно кельти були тонкими цінителями природи. Вони сприймали природу як первозданну цнотливу красу. Головні герої кельтської міфології були позбавлені агресії або ворожості до людей. Кельти поклонялися знанням, давній історії та стародавнім законам. Число три було культовим знаком, що кінець кінцем послужило основою для розуміння православного вчення про Святу Трійцю. Кельти сприймали покаяння як повернення людини до первозданного стану. Віра кельтів у загробне життя, в праведників, чиї душі знаходили безсмертя в раю, багато в чому перегукувалася з християнськими цінностями. Соціальна-ієрархічна структура кельтського суспільства, сімейно-суспільна модель, племінна сімейність кланів, архаїчність економіки, аскетизм не конфліктували, а гармоніювали із християнськими ідеалами і сприймалися як зразок ірландської державної моделі [303].

Кельти заперечували юридизм відносин між Господом і людьми, їх уявлення про благодать і її взаємодію зі світом збігалися з християнськими ідеалами. Кельти ставилися до духовних отців як до «друзів душі», здійснювали богослужіння не латиною, як це було прийнято в Європі, а рідною мовою, ставилися до послуху як до фундаменту духовного зростання, а не як до повинності. Їх розуміння мети життя зводилося до отримання святості, що відповідає візантійсько-православній формі вираження цієї

святості. Все це стає фундаментом для усвідомлення і повного прийняття християнських ідеалів, аскетизму, подвигу місіонерства, любові до єдиного Бога, протистояння небезпеці в ім'я Господа Бога [260].

Церква не визнавала формалізму Риму. З одного боку, Церква Ірландії визнала Римського Папу як верховного пастиря, верховного вчителя і первосвященика, з іншого боку, ірландське духовенство не приймало його судову владу, що ріднило Ірландію з православним поглядом на Римського Папу як на першого серед рівних.

Ірландія використовувала застарілий спосіб підрахунку дати Пасхи, що стало причиною серйозних розбіжностей між Римом і Церквою Ірландії. Так, монахи з Айона тільки через 50 років після Собору в Уітбі у 664 році прийняли римський розрахунок дати Пасхи. Таїнство хрещення і висвячення в церковний сан, спосіб гоління чернечої тонзури (в ширину лоба), звичаї зберігання святої води, запалювання великодніх свічок відбувалися в Ірландській і Римської Церквах по-різному.

Спаситель на ранніх ірландських хрестах зображувався як переможець, що строго відповідає православним звичаям: Воскресіння Господнє було важливіше, ніж Різдво Христове. Ірландці часто називали себе «радісними християнами». Однак після Великого розколу Ірландія переймає римські традиції, зображуючи Христа в стражданні, Христа-жертву [431].

Нарешті, Православна Церква вшановує західних святих, які жили до 1054 року, коли християнський світ Західної Європи, Британії та Ірландії перебував у спілкуванні з Церквою Сходу. Так, святий Албаній, який навернувся в християнство, згодом був засуджений на смерть і страчений, вважався першим мучеником Британської Церкви. Пізніше, в XIX столітті цей факт змусив Преподобного Арсенія Пороського палко вигукнути: «Церква на Британських островах виросте тільки тоді, коли знову почне шанувати своїх справжніх святих» [431, 67-72].

У зв'язку з цим цікаво відзначити, що Священний Синод РПЦ офіційно затвердив 21 серпня 2007 року днем вшанування всіх святих на Британських

островах і в Ірландії. Це свято на честь всіх святих, що жили в Англії та Ірландії до 1054 року, відзначається в третю неділю після П'ятидесятниці.

Існування культурного і духовного зв'язку між Ірландією і Константинополем зберігалося аж до десятого століття. Ірландські єпископи були присутні на важливих Соборах в Сардіці (територія сучасної Болгарії) в 343 році, в Аріміні (Італія) в 359 році та інших. Отець Ендрю Філліпс, згадуючи про короля Етельберта I, який одним з перших серед Кентських королів прийняв християнство, був хрещеним святим Августином імовірно в 597 році та був канонізованим після смерті, в одній зі своїх робіт вважає, що Етельберт I, ставши одним з чтимих королів, був зобов'язаний відданістю імператору Нового Рима [431, 272-283].

Іконоборство, що охопило Візантію у восьмому і дев'ятому століттях, спонукало численне східне духовенство бігти до Європи, в тому числі вони виявлялися і в Ірландії. Ослаблення Візантійської імперії дало відлік безпрецедентної ворожості в східній християнській свідомості стосовно Заходу. Відбувалося поступове, але невблаганне відчуження східних і західних християнських громад одна від одної. Православні письменники, яки емігрували на Британський острів, закликали християн охороняти «чистоту» віри, щоб уникнути сповзання в єресь [402, 104-107].

Вбивство короля Едуарда Мученика в 979 році можливо охарактеризувати як кінець «єдиної Вселенської Церкви», багато східних дослідникив розглядають цей період як «кінець православ'я» в Британії-Англії. «Нічого страшнішого не могло трапиться для англійців, ніж вбивство їх короля», — записано в англосаксонському літописі [402, 14-18; 78-86].

Едуард-Мученик — це останній король Англії, який утримував рівновагу між Церквою й державою і для якого чернецтво було подвигом, покаянням, продовженням аскетичних традицій. Наслідком вбивства Едуарда стає впровадження нової ідеології завдяки правлінню Пап німецького походження, яке неминуче вело до відходу від витоків Церкви першого тисячоліття не тільки Британії, але і більшої частини Західної Європи.

Таким чином, ірландська-британська церква залишалася відокремленою і самостійною одиницею лише до XI століття. Специфічна своєрідність кельтсько-ірландського християнства було знищена в XI столітті через розкол Церкви.

Після розколу вплив Церкви на британське суспільство продовжує зростати і стає необмеженим. Церква контролювала освіту, суспільство і суспільні організації, була багатою організацією, найбільшим землевласником у країні, зміцнюючи соціальну ієрархію. В XI столітті за правління короля Едуарда Сповідника християнство в Британії досягло небувалого розквіту: населення Британії налічувало близько 1,5 мільйона чоловік, тоді як храмів налічувалося близько 10 000 [376].

На сьогодні Ірландія залишається релігійно католицькою країною, однак саме ця країна має глибокі православні коріння. З православної точки зору ірландська Церква була православною до Великого розколу 1054 року. Так, протоієрей Максим Козлов прямо вказує: «…британське сповідання ближче інших стоїть до православ'я. Ставлення до англіканства в православ'ї більш прихильне, ніж до інших протестантських церков» [350, 311-312].

У будь-якому випадку, кельтське християнство своїм формуванням і розквітом зобов'язане як східному, так і західному християнству. Але православна традиція, як нескінченне джерело, зберігалася в Ірландії й Британії [339].

Існує гіпотеза щодо серьозного впливу християнської Ірландії та Британії на Київську Русь. Так, кельтський хрест представляє унікальний символ хреста, хоча коріння його виникнення слід шукати в древніх язичницьких віруваннях. Кельтські хрести можна зустріти на сотнях кладовищ в Ірландії і Шотландії, а також в Уельсі, Англії, Європі та за її межами. Кельтський хрест розглядається як один з головних символів кельтського християнства [429] (додаток Н).

Одним з найбільш поширених священних символів — хрест Одіна — уособлення взаємозв'язку різних пір року [71]. Форма пресвітеріанського

хреста — це кельтський хрест з колом усередині. В релігії кельтів кам'яні кола використовувалися як магічні символи. Кельти вважали, що символ у вигляді жердини з круглим диском на кінці захищав від нечистої сили.

У язичницькі часи кельти вперше почали зводити монументальні хрести. Хрест був часто прикрашений химерними гельськими візерунками. Хрести іноді встановлювалися на пагорбах або стояли особняком. Деякі кельтські історики припускали, що форма цих хрестів пов'язана з формою дерева, якому поклонялися пророки-друїди. Форма кільця посередині хреста вважалася фірмовою відмінністю кельтського хреста. Така форма надавала кам'яному хресту міцність. Однак дослідники схильні вважати, що кільце могло зображати німб або небесну сферу, таку як сонце. Дослідники також припускали, що кільце на ранніх хрестах могло бути пов'язано з образом кельтського щита. Кола були символами друїдів і означали круговорот життя, пір року, образ темряви і світла [152].

Кельтський хрест дуже схожий на коптський хрест, який також мав коло з вписаним в нього хрестом. Копти — жителі Північної Африки і Близького Сходу, які сповідували християнство візантійського типу. Коптський хрест схожий з древнім єгипетським хрестом — «ключем Нілу», що символізує життя в Стародавньому Єгипті. Такий же символ існував у індіанців Північної Америки, він носив назву Колесо Життя. У будь-якому випадку, форма кельтського хреста — це синтез язичницьких християнських і споконвічно кельтських традицій. Шляхом синтезування, у спробі навернути кельтів в християнство йшов святий Патрик [273].

Новгородський хрест, де в середині знаходиться коло (символ перемоги над язичництвом), нагадує кельтський хрест і може вказувати на факт відвідування Київської Русі кельтськими ченцями.

Вчені припускають, що одними з перших проповідників на Руській землі були ірландці. Історик Аполлон Кузьмін у книзі «Падіння Перуна» допускав, що в 1085 році багато ірландців, незгодних з політикою Риму, кинулися на Схід, з яким завжди мали тісніші зв'язки, ніж з Римом [72].

За припущенням історика С. Алексашина, норвезький король Олаф, послідовник британсько-англійських традицій, був батьком князя Всеволода Ярославича. С. Алексашин писав: «Хлопчик отримав чудову освіту, знав п'ять мов. Княгиня вдало одружила його на візантійській принцесі Анні Мономахині. Так князь Всеволод, у силу сформованих політичних інтриг і феодальних міжусобиць, став Великим князем Русі і засновником роду Мономаховичів» [5, 78-85].

В Новгороді благочестиво правила дочка англійської церкви, так звана шведська принцеса свята Анна Новгородська [380]. За деякими даними Гіта Уессекська, дочка останнього англосаксонського короля Гаральда II Годвінсона вийшла заміж за смоленського князя Володимира Всеволодовича Мономаха, згодом князя Київського. Причина укладення подібного шлюбу може пояснюватися політичною, економічною і династичною доцільністю.

Надалі, Британія все більше віддалялялася від традицій Римської Церкви. Період правління Генріха VIII (1509–1547) ознаменувався низкою релігійних конфліктів, пізніше королева Єлизавета I здійснила ряд реформ, спрямованих на захист церкви від іноземного впливу з метою формування національної ідентичності. Це був протестантський нахил, який протиставляв себе католицтву і вказував на певну солідарність із православ’ям.

Епоха правління Єлизавети I відрізнялося суперечливістю. Британський вчений Н. Пенник писав: «Єлизавета, як і її брат Едуард, сповідувала протестантизм, а тому усвідомлювала небезпеку, що виходила від анархічної, як і раніше, католицької *(від XI століття — А.С.)* Ірландії, розсадника ворожих сил, що жадали її повалення і знищення протестантської Реформації в Англії. Але і протягом більшої частини правління Єлизавети Ірландія залишалася такою же хаотичною державою, як і при її попередниках» [429, 27].

Справедливості заради зазначимо, що королева Вікторія сповідувала прямо протилежні погляди на католицьку Ірландію: «Хоч я завжди була

справжньою протестанткою... я не виношу образ на адресу католицької церкви» [444, 78].

В епоху Реформації вся міць реформаторів-іконоборців повернулися проти католицького мистецтва. Велика частина мистецтва Середньовіччя була безжально знищена іконоборцями в XVI–XVII століттях. В основі іконоборства лежала ненависть до традиційно пишних богослужінь, прийнятих в Католицькій Церкві [402]. Після Реформації в Англії замість іконопису була поширена вишивка на різні біблійні сюжети із Старого й Нового Заповіту (подібні зразки вишивки можна зустріти навіть на початку XX століття).

Грецьке духовенств підтримувало тісні зв'язки з Британією у ці буремні часи XVI–XVII століть. В 1677 році греки побудували церкву в Сохо (за наказом Генріха VIII в 1536 році біля королівського палацу Уайт-хол було побудоване маленьке село, яке до XVII століття мало назву Сохо).

В 1712 році патріарх Александрійський послав архієпископа Арсенія в Лондон, з проханням допомоги в боротьбі з Османською імперією. Скориставшись прихильністю Лондонського королівського двору, Арсеній заснував грецьку каплицю в приватному будинку і щотижня проводив літургію. Пізніше в одному з листів він впевнено заявляв, що в період з 1716 по 1725 рік багато англійців були зачаровані божественною красою грецьких богослужінь і просили прийняти їх в лоно православної церкви. Натхненний успіхом, Арсеній намагався встановити контакт між православними єпископами і патріархами, а також з англіканськими громадами на території континентальної Європи, однак англійське духовенство постало проти такої ініціативи, і переговори були припинені. У XVIII столітті Російська імперія запропонувала створити православний прихід в Лондоні, який мав відповідати православним і західним традиціям. Однак фінансові складності не дозволили здійснити намічені плани.

Однак в кінці XVIII на початку XIX століття на так званій «кельтській хвилі», яка охопила Європу, розгорнулся Оксфордський рух. Культурний

сенс кельтської хвилі коментувався в енциклопедичних виданнях так: «На рубежі XVIII–XIX століть Європу захлеснула справжня «кельтоманія»: всі інтелектуали, всі освічені люди того часу вважали своїм обов'язком публічно виказувати інтерес до кельтської спадщини, захоплено вивчати кельтські «диковинки», вести гарячі диспути про те, кого, власне, вважати кельтами – чи відносити до них, наприклад, скандинавів та древніх фракійців. Цей сплеск кельтоманії був викликаний публикацією знаменитих «Поем Оссіана» Дж. Макферсона — твору, що заволодів розумами читачів спочатку в Британії, а згодом й у всій Європі…» [104, 525].

У 1830-х роках лектори Оксфордського університету Джон Генрі Ньюман, Джон Кебл і Едвард П'юзо виступають за відновлення «богословської думки» в Англіканській Церкві. Вони ратували за повернення до чистоти древньої релігії. Англійський історик Джон Ніл представив роботу «Історія Святої Церкви Сходу», яка була високо оцінена православним духовенством і імператором Миколою I. Богослов Джордж Вільямс написав книгу про історію контактів Православної і Англіканської Церков [224].

14 липня 1833 року в університетській капелі Кебл прочитав проповідь під назвою «Про національне відступництво». Його проповідь поклала початок знаменитому руху, який згодом отримав назву тракторіанського або Оксфордського руху. Оксфордці робили акцент на спадкоємності Англіканської Церкви відносно Вселенської Церкви. Представники Оксфордського руху слідували в напрямку єдності, ратували за примирення між Сходом і Заходом. Тракторіанці повсюдно будували церкви, де віддані справі священики служили за канонами Вселенської Церкви [316].

Тракторіанці виступали проти поділу людей на бідних і багатих, вони пристрасно бажали духовного єднання, незважаючи на соціальний статус суб'єктів того єднання. У 1849 році священик описував церковні звичаї так: «Тут, у Британії ми приносимо класові відмінності в дім Господній... біднякові дають зрозуміти, що він бідний, а багатієві, що він багатий... відгорожене місце в церкві, можливо, з килимом і фіранками, і далі лави

різного ґатунку, безкоштовні місця, якщо вони взагалі існують, зберігають поділ між класами... ми виділяємо особливі місця для бідних, тому що патологічно боїмося злиднів...» [392,167].

Оксфордці-тракторіанці сподівалися відновити давню практику Церкви здійснювати літургію мовою народу, а також заохочувати мирян до побожного прийняття таїнства причастя на недільних літургіях. Реформатори намагалися відновити практику проведення літургії по неділях і у великі свята. Традиційно британці проводили неділю вдома, в лоні сім'ї. Тижневий обід був священною сімейною традицією, а господиня будинку весь ранок готувала на кухні. Але тракторіанці відзначають, що регулярне відвідування церкви є однією з ознак благопристойності. Оксфордці були радикальними релігійними реформаторами, натхненними безкомпромісними принципами, які спонукали їх рухатися до відновлення ранньохристиянської доктринальної ортодоксії і відроджувати католицьку етику.

За подібними дискусіями стояло уявлення про єдину Церкву. Наростаюча хвиля християнського соціалізму стає основоположною в позиціях оксфордців-тракторіанців. Оксфордський рух стає відправною точкою для зближення Церкви Британії та Російської імперії.

У 1863 році в Англії при Кентерберійській конвокації (загальні збори духовенства Англіканської Церкви, які скликались у надзвичайних випадках) був створений Греко-російський комітет з питання зближення зі східною церквою: «коріння церкви Англії на Сході і... вона завжди певною мірою зберігала незалежність і відданість древній традиції, і тому цілком природно... прагне до зближення з тими, хто є вірними послідовниками великих Святих Отців» [39, 23].

Єпископ Оксфорда Семюел Уїлберфорс, єпископ Лінкольна Крістофер Вордсворт, єпископ Солсбері Уолтер Гамільтон вважали, що «коріння Церкви Англії на Сході, а Церква Сходу зберегла спадкоємність з Неподільною Вселенською Церквою. Прагнення до зближення зі Східною Церквою розглядалося як повернення до витоків, в лоно послідовників великих Святих

Отців». Комітет став працювати над питанням про зближення й можливе об'єднання Церков. В одному напрямі з комітетом діяла й «Асоціація Східних Церков» (Gastern Church Assosiation), яка була заснована у 1864 року з метою надання допомоги православним людям на Заході. Згодом Московський патріарх написав листа «британським католикам», в якому висловив готовність до об'єднання: «Що стосується звичаїв і церковних порядків, а також форми і дисципліни здійснення таїнств, то вони будуть легко врегульовані, коли одного разу союз здійсниться» [57, 311-322].

У 1868 році представники духовенства Шотландії відвідали Росію і провели бесіди неформального роду з Московськім митрополитом Філаретом та іншими російськими церковними лідерами. Висловлювалися припущення і подавалися серйозні сигнали про об'єднання Британської і Православної Російської Церкви. По поверненню про результати зустрічі було повідомлено архієпископа Кентерберійського. Однак подальших дій не сталося [117, 23].

Незважаючи на цей факт, контакти Західної і Східної Церков принесли свої плоди. З 1870-х років у Великобританії відкрилися два вида православних церков: канонічна православна церква, утворена етнічними громадами різних православних країн Європи, які поступово освоїли землі і культуру Британії і використовували англійську мову в текстах богослужінь, і неканонічні православні церкви, з власним укладом канонів православ'я, низкою нововведень, до яких можна віднести використання англійських гімнів у православній Божественній літургії. Неканонічні церкви вшановували кельтських та англосаксонських святих, яким поклонялися до 1054 року. В Британії існує і кельтська церква, яка в даний час розкололася на Кельтську і Свято-кельтську Церкви (місія святого Галла) [117].

Слід визнати, що парафії православних церков невеликі за своїми розмірами і відрізняються етнічним розмаїттям. Британські православні християни розсіяні в єпархіях, що базуються у Великобританії і в Східній Європі.

Отже зв'язок між Британією і Православною Церквою був пронесений крізь століття. Православна візантійська традиція, хоч і в фрагментованому вигляді, вижила та збереглася в Англії і після подій XX століття.

Протягом століть британці відкривають для себе справжні православні традиції. Е. Філліпс у книзі «Православне християнство і англійська традиція» зауважував, що англійські різдвяні пісні (carols) спочатку містили глибокий православний сенс, за змістом і музичним оформленням вони нагадували слов'янські колядки і сербські різдвяні народні пісні. Е. Філліпс також нагадував, що свято Благовіщення в Англії зветься «Днем Богородиці», а в особливо шановані свята Богородиці ікони Божої Матері уквітчуються [431]. У православній традиції престольні ікони також прийнято прибирати квітами.

В Англії епохи Середньовіччя перестало використовуватися хресне знамення. Але своєрідним нагадуванням про накладення хреста, як про потужний релігійний символ, є традиція, яка збереглася в Великобританії: перехрещення пальців та відомий вираз: «Перехрести моє серце, сподіваюся, що помру» (cross my heart and hope to die), що можна трактувати як «Якщо я не правдивий, я даю Богу дозвіл вразити мене» (If I am not truthful, I give God my permission to smite me) [209, 59-63].

Богослов та історик, чернець ордену святого Бенедикта в монастирі святого Петра, Беда Преподобний, у VIII столітті називав білу лілію символом свята Успіння Богородиці. Білі лілії («Madonna lily», «Mary lily») символізували цнотливість та чесноту і були символом чистоти Діви Марії. На Благовіщення в оформленні ікон Діви Марії використовуються білі лілії як символ цього свята. Їх ставлять і до святкової ікони архангела Гавриїла, який приніс Добру Новину. Блакитний колір весільної сукні нареченої, з одного боку, асоціювався з образом Діви Марії, символом чистоти, вірності та вічного кохання (обручки з сапфірами несли той же символічний сенс), а з іншого боку, блакитний колір тісно пов'язаний з православною літургійною традицією, де в свято Богородиці священики одягаються в блакитне.

Блакитний колір символізує небесну чистоту і непорочність Приснодіви. Ця весільна традиція збереглася у Великобританії до наших днів, проте давно втратила свій первісний зміст [431].

Як в Україні й Русі, в Британії існувала практика освячувати в церкві крашані яйця на свято Великодня. Традиція забарвлення великодніх яєць практикувалася як у східних православних, так і в західних церквах з часів Середньовіччя. У православній традиції яйця фарбувалися в червоний колір, символізуючи кров, яку Ісус пролив, щоб змити первородний гріх Адама і Єви. В епоху королеви Вікторії британці покривали червоним атласом картонні яйця і наповнювали їх великодніми подарунками.

У Великодню неділю в Англії одягали чистий і бажано новий одяг. Пасхальна трапеза включала в себе пофарбовані в червоний колір яйця і страви з м'яса молодого ягняти (така традиція існувала і в Греції) [431]. В Англії практикувався звичай вставати до сходу сонця в світлу неділю Седмиці, щоб помилуватися світанком і вимовити молитву на славу Божу. Ця традиція існувала і в православних країнах. У деяких графствах Англії до цього дня існує традиція їсти рибу по п'ятницях, що можна порівняти з православною традицією постити по середах і п'ятницях, середа нагадує про події Страсного тижня і зраду Юди, а неділя — розп'яття Ісуса Христа і Його смерть.

Протоієрей Н. Деліцін стверджував: «У зовнішньому устрої та богослужіннях у церкві англійські реформатори залишили багато такого, що єднало її з Церквою Вселенською і відрізняло від інших протестантських громад. Книга загальних молитов 1548 року носила на собі характер давнини» [39, 42].

Православ'я стало частиною релігійного життя Великобританії, проте з урахуванням національних особливостей британського народу. Митрополит Серафим Гластонберійський, голова Британської Православної церкви, що належить до канонічної Східної Православної Церкви, охарактеризував православних британців як православних, які в вірі і практиці залишаються

британцями назважаючи на оцінку православної спадщини Британських островів.

Британське минуле, пов'язане з існуванням єдиної Церкви, не пройшло дарма. Протягом наступних століть багато британців відкривали для себе справжні православні традиції.

Таким чином, Британія, як держава-нація, склалася не тільки з расово різних етносів, але і з різних християнсько-релігійних традицій, по суті своїй несумісних (православ'я – католицтво - протестантизм).

Кельтський світ з готовністю відгукнувся на ідеали християнства. Кельтська Британія, в яку зі священний дарами вирушив святий праведник Йосип Аримафейський, прийняла аристократизм мучеництва, заснований на аскетизмі друїдів і сприйнятий від друїдів. Починаючи з VII століття, Британія опиняється під гнітом обставин, що пов'язано з навалою норманів-скандинавів, які зачищали для себе «життєвий простір». В кінцевому підсумку, британці утворювали нестійкі домовленості з автохтонами, що призвело до синтезу монархічних принципів і монархічного парламентаризму, який існує і в даний час.

Англіканська церква була усвідомлена у вселенському сенсі і поєднувала расово різних англів і шотландців, а також вихідців з численних колоній, які осіли в Британії. Англіканська церква всіляко підкреслювала «серединність» свого богослужбового чину.

Єдність Церкви в першому тисячолітті була цінним даром. Релігійна західно-східна спадщина до моменту Великого розколу наочно показує відсутність знакових відмінностей християнського Заходу і Сходу. Вивчення житій святих і мучеників стародавньої Церкви, які поширювали християнську віру на Британських островах, заслужили шанування і особливе місце в православному календарі Святих Отців. Знаменита місія Августина в 597 року и святого Патрика в 432 році поклала початок об'єднанню британців в єдину християнську націю [278].

Після Великого розколу XI століття британське християнство поступово втратило зв'язок зі східним православ'ям і до XIII століття було поглинене матрицею середньовічного європейського католицизму. Проте контакти Православної Церкви з Англіканською Церквою з часів формування англіканства в XVI столітті відзначено взаємним інтересом і прагненням до співпраці. Знаменитий Оксфордський рух додав новий імпульс зусиллям по об'єднанню двох Церков. Однак незважаючи на прагнення обох Церков, союзу з Православною Церквою так і не сталося. Вселенська релігія, яка колись була частиною єдиного християнського спілкування і охоплювала Схід і Захід, проросла глибоким корінням в Британії, вижила та досягла певного розквіту. В релігійних традиціях Британії простежуються загальні риси з православними традиціями східних слов'ян. Це доводить, що православ’я ніколи не було чужим західній європейській культурі. Православ'я залишається частиною релігійного життя тисяч людей у Великобританії [139].

В узагальнення сказанного необхідімо відзначити:

— православні основи нерозділеної Вселенської Церкви заклали міцний фундамент у віросповідні принципи Британії, яка до розколу XI століття солідаризувалася з ірландським православ'ям і існувала як британська-ірландська церква, яка залишалася берегинею реліквій і органічним продовженням існуючої легенди про чашу Грааля;

— друїстичне язичництво бритов, як і расово споріднених їм ірландців і шотландців, мало ряд істотних переваг, які дозволили їм безболісно прийняти християнство:

— ірландсько-британське православ'я цілком органічно сприйняло догми візантійського християнства, в якому знаходили безпосередні аналогії друїстичних уявлень про віру, мучеництво, вищіх цінностій моралі, поетику і танці, як способи прославлення Бога; легенди про британське походження святої Олени вказують на сприйняття грецького православ'я британцями як культурного детермінанта нації;

— православні основи Британії сприяли встановленню прямих контактів з Київською Руссю, в тому числі підтверджені шлюбними узами;

— у період XI–XIII століть Великий розкол Неподіленої Церкви збігся з новою хвилею норманського завоювання Британії і був відзначений активністю британців і асимільованих англів у Візантії, які стали ядром імператорської варязької армії Константинополя, де вони перетиналися з «варягами» -слов'янами;

— окатоличення Британії зруйнувало усталені контакти з Візантією, але не винищило їх остаточно. В епоху англійської Реформації зароджується ряд традицій в лоні церков, в яких видатні діячі російського православ'я пізнають споріднені риси, що символізують першообраз принципів британського православ'я. У XVIII–XIX століттях цей рух поєднання церков підтверджується «кельтською» культурною хвилею в Європі і зародженням релігійного Оксфордського руху на возз'єднання англіканства і православ'я;

— специфіка англо-британського протестантизму, який пройшов етапи солідаризації з лютеранством (торжество «німецької культурної ідеї» в період правління німецькомовного короля в Англії і, в той же час, протистояння Ірландії, яка намагалася відокремитися), а згодом з руським православ'ям (наполеонівська епоха). При цьому для Англії стають актуальними позиції раннього лютеранства, яке було схильне до солідаризації з православ'ям і протистояння з католицтвом [104, 142].

2.2 Ірландсько-британська культура друїдів та її вплив на русько-українське духовне буття

До початку християнської ери острови сучасної Британії та Ірландії були заселені племенами кельтського походження. Перші згадки про кельтів належать до VII–VIII століття до нашої ери. Кельти представляли собою сукупність племен зі спільною мовою, релігійними віруваннями, традиціями і культурою. Кельти відрізнялися агресивністю. Так, Страбон, грецький

історик і географ писав у I столітті нашої ери: «Усі люди цієї раси... войовничі, запальні і завжди готові до бою... Будь-хто може привести їх у лють коли завгодно, де завгодно і з будь-якого приводу...». «Їх сила полягає як в розмірі їхніх тіл, так і в їх величезній кількості» [156, 775-790].

До III століття до нашої ери кельти контролювали велику частину Європейського континенту на північ від гірського хребта Альп, включаючи сучасні Ірландію і Британію. Але під час правління Юлія Цезаря римляни розгорнули військову кампанію проти кельтів, вбиваючи їх і знищуючи їх культуру в більшій частині континентальної Європи. Однак саме на островах біля західного узбережжя Європи кельтська культура процвітала в міру розширення Римської імперії на Європейському континенті [144].

Римляни називали кельтів варвари. Кельтів можна було назвати як завгодно, але тільки не варварами. Культурна спадщина кельтів і до цього дня — значуще явище як для Ірландії і Великобританії, так і для всього Європейського континенту [349]. Багато аспектів їхньої культури і мови зберігалися протягом століть.

Французький лінгвіст, міфолог Ж. Дюмезиль називав кельтів носіями культурного фонду індоєвропейських народів. За словами Ж. Дюмезиля, це означало, що кельти (так само, як і індійці) виявилися на околиці своєї культурно-мовної сім'ї, зберігши архаїчні риси [167]. На території сучасної Великобританії кельтська культура не тільки вижила, а й досягла розквіту, переживши багато інших етносів. Нащадки кельтів (ірландці, валлійці, шотландці та бретонці) є нащадками великого кельтського племені, колись поширеного від Атлантики до Карпат. Вони дбайливо зберігають свою давню культуру, що представляє для Європи явище, багато в чому унікальне.

Міф про кельтсько-ірландську винятковість має серйозні підстави для існування. Ірландія набула репутацію «країни святих і вчених». Ірландські вчені створювали граматичні тексти на своїй рідній мові, в той час як священнослужителі були на передньому краї науки, обчислюючи дати Пасхи, вивчали юридичні тексти латиною й ірландською мовою. Деякі церковні

центри, в тому числі в Глендалоху, Клонмакнойсі і Армі, займалися дослідженнями з філософії, астрономії, музики, математики, залишаючись в рамках вузької спеціалізації і будучи прообразом сучасних університетів. Наукові та граматичні тексти писалися в просторих бібліотеках церков.

Британські вчені розглядають дослідження щодо кельтських друїдів як одну з найбільш спірних проблем у зв'язку з суперечливістю і неточністю джерел інформації. Існуючі античні і кельтські джерела, представлені збереженими описами духовного життя друїдів у Юлія Цезаря [27], Плінія Старшого [434], Діогена Лаертського [77], Поседонія, Титмара Мерзебурзького, С. Пігготта [433], святого Патрика та Публія Тацита. До сучасних досліджень історичного періоду, пов'язаного з діяльністю друїдів, можна віднести масштабні праці Франсуаза Леру, Кервіна Вільямса, Патрика Форда, Пітера Берресфорда Елліса, Рональда Хаттона, Діодора Сікулуса та інших.

Знання про друїдів засновані на невеликому запасі стародавніх текстів, записаних римлянами, які часто грунтувалися на свідомому знищенні репутації лідерів кельтських духовних вірувань. С. Пігготт описував класичні джерела про друїдів як «мізерні і неакуратні, часто в цитатах з других рук» [433]. Так чи інакше дослідження, що стосуються друїдів, є захоплюючими з точки зору історії та культури.

Існують кілька періодів, пов'язаних з друїдською культурою. Перший період характеризується переміщенням племен з Європи на територію Британії та Ірландії. Племена володіли великими знаннями в області астрономії та математики. Другий період, так званої задокументованої історії, можна віднести до часів, коли історики, філософи і богослови залишали нащадкам праці про кельтів і друїдів. Третій період почався з християнською епохою. В цей час кельтсько-друїдські традиції зберігалися християнськими священнослужителями, які навіть навернувшись в християнство, зберегли вірність друїдам.

Друїди, ймовірно, були не такими, як бачили їх римляни. Можливо, агресія друїдів була перебільшена в політичних цілях, у цілому образ друїдів, створений римлянами, був необ'єктивним. Спосіб життя, традиції і ритуальні дії кельтів та друїдів були перебільшені лише для того, щоб виправдати їх фізичне винищення, щоб стерти їх культурну спадщину з лиця землі й прискорити романізацію кельтських територій [144].

Слово «друїд» походить від латинського «druidae» і від галльського «druides». Також вважається, що це слово походить від кельтського по'єднання двох слів: «dru-wid» – «dru» (дерево) і «wid» (знати), що вказує на особливе символічне значення дерева в кельтській практиці. Що стосується давньоірландської форми слово друїд нагадує слова «друї», що в перекладі на сучасну ірландську і гельську мову звучить як «драой» або «друад» (маг, чаклун).

Ірландська форма drui (однина) і druid зустрічаються в середньовічній ірландській літературі, що збереглася до наших часів. В індоєвропейській версії прото-кельтська форма dru-wid сформована з кореня «deru» — сильний і «wid» — бачити. Друїд в перекладі буквально означає «сильно бачить» [349; 408]. Давньоримський письменник Пліній Старший, автор «Природничої історії», вважав, що слово «друїд» грецького походження. Існують згадки про іншу назву друїдів — семнотеі. Семнотеі (semnotheoi) — грецьке слово, яке перекладається як шановані боги [433; 80].

Британський археолог Б. Канліфф, професор Оксфордського університету, вважає, що перша згадка про друїдів датується приблизно IV століттям до нашої ери. Друїди згадуються псевдо-Аристотелем (так називали авторів, що приписують свої праці Аристотелю) у другому столітті до нашої ери. Юлій Цезар вважав, що друїдизм був родом з Британії і привезений в Галлію близько 200 року до н.е. [27]. Пізньоантичний історик філософії Діоген Лаертський зазначав: «Серед кельтів і галлів є такі, що називають себе друїдами» [77, 55].

Александрійська богословська школа, центр вченості і філософії, розглядала комплекс найважливіших питань пізньоантичного і ранньохристиянського світогляду, збирала і цитувала джерела в спробі синтезувати історію. Багато з втрачених текстів історії відомі завдяки оалександрійській школі. Ф. Леру, відомий дослідник кельтських традицій, вважав, що Александрійці були схильні до нестримної ідеалізації кельтів, і довіряв судженням давньогрецького філософа та історика Поседонія. Текстам Поседонія була властива завуальована ідеалізація друїдів, однак, на думку багатьох дослідників, саме Поседоній оцінював друїдів більшою мірою об'єктивно [78]. Святий Патрик також зберіг інформацію про етику і соціальну структуру дохристиянської кельтської культури, задокументувавши всі старі закони Ірландії [213].

Давня Ірландія існувала в рамках жорсткої ієрархічно-соціальної структури, подібної до кастової системи в Індії. Винятком з правила було кочове і таємниче життя кельтских друїдів. На зорі Залізного віку друїди представляли собою еліту кельтського суспільства, були ядром кельтсько-ірландського суспільства. Друїди відповідали за збереження релігії та освіти. Вони були священиками, вчителями, політичними радниками і послами, несли службу при королівському дворі, були головними помічниками кельтського короля. Друїди були єдиними в своєму роді хранителями кельтських традицій, переказів і міфів і зберігали кельтско-ірландський світ таким, яким він був. Представники вищого шару втілювали видзначальні, суттєві риси племені та демонстрували чистоті ідею аристократичного сенсу кельтської культури.

За словами Цезаря, друїди були високоорганізовані [27]. Головний друїд займав своє становище за допомогою меритократії, системи, при якій на високі пости претендують найбільш талановиті і компетентні люди, незалежно від їх походження, багатства, зв'язків.

Друїди вимагали повної покори від кельтів. Слово друїда було незаперечним. Людина, яка насмілилася не підкоритися друїдам,

оголошувалася поза законом. Одним помахом руки друїди могли зупинити війська, примирити ворогів. Друїди володіли необмеженою владою над людиною. Це підтверджує і Поседоній, який з деяким задоволенням помічав, що «друїди були правителями-мудрецями, стояли вище, ніж інші жерці і користувалися безсумнівним авторитетом серед королів і простих кельтів» [484, 179]. Артистичні таланти друїдів могли справляти незабутнє враження. Друїди володіли музичним слухом, відмінним почуттям ритму і пластики, умінням ораторствувати. Можна припустити, що друїди були чудово обізнані в особливостях людської психології. Судячи з усього, друїди володіли гіпнотичним впливом на людину [517].

Значною мірою друїди були незалежні від племені. Вони вільно переміщалися з місця на місце, що підвищувало ефективність врегулювання конфліктів і припинення воєн. Юлій Цезар знаходив цю якість друїдів надзвичайно корисною [27]. Щорічно друїди збиралися в Карнуті, центрі Галлії, район Орлеана — історичній провінції Франції, для вирішення спільних питань. Вважалося, що збори проходили під час літнього сонцестояння в священному гаю.

Знання були в пошані у друїдів, вони утворили свої власні язичницькі школи. Друїди починали навчання з вивчення алфавіту Огама (геометризованих літер з неясними генетичними зв'язками, структурно близькими скандинавським рунам), граматики, філософії, епічної прози, права, науки (особливо математики і фізики, філософії, астрономії та цілительства). Під час своїх обрядів друїди користувалися кулями синього кольору і музичним інструментом, який *за будовою і звучанням нагадував дзвін.* Цікаво відзначити, що в християнській традиції дзвін набув сакральне значення, але історія його виникнення йде в язичництво [390].

Цифра 3 була важливою для друїдів. Так, відомі вислови друїдів, складені у формі тривіршів, так звані тріади. Друїди сформулювали принцип, який виражався в троїчності всього, що відбувається в світі. Причин, за якими друїдів могли з ганьбою вигнати з ордена було три: вбивство, обман і зрада.

Деякі збережені записи складаються з трьох частин, наприклад: «Поважайте богів, не робіть зла, практикуйте хоробрість». Друїди були зобов'язані не тільки володіти знаннями (1), а й мати сміливість використовувати їх (2), а також зберігати мовчання про таємниці походження отриманих знань (3) [408].

Для того щоб умилостивити богів, жертви умертвлялися трьома способами: 1. спалюванням, 2. задушенням, 3. повішенням на дереві. Деякі дослідники відзначали, що культ числа три пов'язаний із загальною індоєвропейською традицією, яку кельти, на відміну від інших народів, трепетно охороняли. Як відомо, у християнстві число три — також культове. Воно символізує три Іпостасі в Пресвятій Троїці.

Друїди розглядали вогонь як елемент сонячної символіки, бачили в ньому особливий ритуальний сенс. Два кельтських свята, Белтайн і Самайн, були пов'язані з культом вогню. Відзначимо, що кельти гасили вогонь на ніч, щоб вранці розпалити його знову від священного багаття. Ця *традиція була характерна і для слов'ян.* Друїди вважали, що будь-яке дерево, на гілках якого є омела (Viscum Album), є священним. Омела — паразитична рослина, вона вкорінюється на гілках дерев за допомогою насіння, які зазвичай поширюється птахами. За часів, коли не існувало науки біології, стародавні люди були зачаровані властивістю вічнозеленої омели, яке проростає взимку, немов рослина концентрувала магію й очищала сутність дерева. Як і для древніх слов’ян, для друїдів омела, що росла на гілках дерев, була доказом того, що сам бог вибрав дерево в якості об'єкта його особливої милості [327]. Одягнені в біле друїди піднімалися на священні дуби й акуратно видаляли омелу за допомогою маленьких золотих кіс. Друїди використовували омелу як підсилювач заклинань, омелу носили як амулет, виготовляли із омели зілля проти отрути і ліки від безпліддя. Жоден з релігійних обрядів не відбувався без застосування омели [327].

Друїди могли перетворюватися на різних істот або перетворювати людей на тварин, дерева, монстрів. Численні історії трансформації друїдів

звучать у древніх легендах Ірландії. В роботі шотландського адвоката Дж. Деліелла «Темні забобони Шотландії» [241] наводиться ряд історій-перетворень. Так Мінерва змінила вигляд Улісса:

«Шеспаке, потім доторкнулася до нього своєю паличкою;
Шкіра зморщилася і засохла на руці,
Швидка старість поширилася по всіх його членах,
Раптово голову окропило інеєм [241, 498].

Як і в християнстві, тема смерті і відродження була однією з головних тем духовної практики друїдів. У своїх ритуалах друїди використовували людей для жертвопринесень. Давньогрецький історик і міфограф Діодор Сицилійський описував жертвоприношення друїдів: «Вони встромлюють в людину кинджал в області діафрагми, а коли жертва падає, вони читають майбутнє по сіпанню його кінцівок, а також по крові, яка фонтанує з нещасного» [192, 62].

Історик Діодор Сікулус також зазначав, що друїди передбачали майбутнє, завдаючи удару людині в груди і спостерігаючи, як вона звивалася в смертельних муках. Давньоримський історик Тацит описав битву в Уельсі, в якій друїди «[окропляли] свої вівтарі кров'ю бранців» [192, 63]. За словами Юлія Цезаря, друїди іноді організовували масові жертвоприношення людей, роблячи гігантські фігури з гілок, наповнюючи їх жертвами і підпалюючи їх. Пліній Старший в «Природничій історії» описував жертвоприношення, що проводилися друїдами, так: «Вбивати людину — значить здійснювати акт найвищого благочестя для здобуття вищого благословення здоров'я» [434, 190]. Пліній Старший також стверджував, що друїди приносили в жертву биків. Символ бика був одним з головних символів кельтського життя. А кельтський рогатий бог Кернунн був прообразом християнського сатани, занепалого ангела, уособлення зла.

Друїди відзначали Новий рік 31 жовтня, день, який зараз називається Хеллоуїном. Це був час останньої жниви, день, повний містики, коли живі і

померлі ставали ближчими один до одного. Свято Йоль, час зимового сонцестояння, також культивувалося в кельтському суспільстві.

Кельтські жінки володіли більш високим соціальним статусом, ніж гречанки або римлянки. Друїдеса носила назву бан-друї, тобто «жінка-друїд». Жінки-друїди вважалися рівними чоловікам у багатьох відношеннях, що незвично для стародавньої спільноти. Вони могли брати участь у війнах і навіть залишати своїх чоловіків. Пітер Берресфорд Елліс у книзі «Друїди» писав: «Жінки не тільки грали рівну роль в діяльності друїдів, але і сама їхня позиція в кельтському суспільстві була значно вище в порівнянні з їх позицією в інших суспільствах. Однак патріархалізація суспільства поступово послаблювала роль жінки в суспільстві. З приходом римського християнства статус жінки, як і раніше, високий, і тому свідченням величезнего число кельтських жінок-святих» [259, 91-94]

Друїди ділилися на три групи: 1. друїди (жерці і філософи, які здійснювали найурочистіші з жертвоприношень і виконували політичні функції), 2. овати, які виконували другорядні жрецькі функції і різного роду магічні обряди, славилися як цілителі і провидці, 3. барди, поети та зберігачі пісень [259].

Серед друїдів виділявся архідруїд, якив був довіреним радником короля, головним священиком, пророком і законником кельтської нації. Важливою функцією архідруїда була функція навчання: архідруїди вчили дітей королів і вождів, що також значно посилювало їх вплив при дворі короля. Одягнені в золотий одяг з намистом на шиї або вінцем з прозорих, можливо, кришталевих намистин, вони відразу виділялися з натовпу. Бути архідруїдом означало бути істотою вищого стану. Друїди одягалися в білий одяг (символ чистоти) і мали дерев’яний посох. Посох друїда був для нього не тільки символом його влади (посох як символ влади виділяє Кия, легендарного засновника Києва, кореневе значення імені якого як раз вказує на володіння посохом), але і незамінним помічником у магії. Здійснюючи жертвоприношення, друїди одягалися в червоний одяг. Жрецький одяг

друїдів відрізнявся барвистістю, але не міг конкурувати з пишними шатами християнських священиків.

Овати (друїди нижчого рангу) воліли одягатися у зелений колір і носити такі ж намиста, і також мали високий посох. Овати були не тільки писарями, а й астрономами і лікарями, славилися знаннями в географії та математиці, розуміли розмір і форму світу [428]. А молодші за званням друїди користувалися меншою пошаною і одягалися в коричневий або чорний одяг [517].

Барди серед бритів, ірландців, шотландців були професійними оповідачами, поетами, музикантами, могли виконувати ряд інших ключових функцій. Барди володіли порівняно низьким статусом, одягалися в сині кольори, і всупереч їх таланту, їм виявлялося менше поваги. Часто їх зображували з ірландською арфою в руках. Бард не мав закінченої освіти, але володів високим інтелектом.

Ірландське слово філі, яке також відоме, як фатхі — «пророки» зазвичай перекладалося як «поет», який складає за суворими правилами поетичних прийомів і техніки. Згідно з древними гельськими законами Брехона вимоги до філіда зводилися до таких постулатів: «чистота рук, чистота рота, чистота навчання, чистота обітниць». Однак у філідів були й інші функції, однією з яких було провидіння [215, 21] і пророцтво.

За Урайчечем Бекком, филіди мали високий соціальний статус, належали до класу лордів, тоді як друїди — до майстрів. Ірландські філіди займали досить високе соціальне становище в кельтській Ірландії, мали риси подібності зі статусом поетів-бедуїнів в доісламській Аравії. Філіди, подібно до друїдів, вчилися роками, віддаючи пріоритет історії, генеалогії та закону. Філіди приміряли на себе роль духовних вчителів, поступово узурпувавши важливі ритуальні і церемоніальні функції, колись виконувані друїдами. Філіди виступали в ролі сакральних поетів-віщунів. Згодом класи філідів і бардів злилися в одне ціле. Важко визначити, чи являли філіди «гілку друїдного дерева» або сформовували окрему групу.

Британський острів був священним помешканням друїдів, зручним місцем, де рятувалися від переслідувань римлян та знаходили прихисток. Друїди були силою, з якою необхідно було рахуватися. Друїди повставали проти Риму, пророкували про кельтів, які в майбутньому перетворяться на господарів світу. Практика язичництва була екзистенціальною загрозою римлянам, які боялися влади друїдів над кельтськими громадами, завойованими Римом. Могутня Римська імперія зневажала друїдів, розглядаючи їх як дикунів і язичників, готових до кінця боротися за свої переконання і очолювати рух опору. Римляни справедливо розглядали острів як потенційне джерело хвилювань [365].

Американська письменниця Дж. Вебстер припускала, що саме апокаліптичні видіння й обряди друїдів розглядалися римськими завойовниками як акти опору. Так, римський претор і майбутній правитель Британії Светоній Паулін зі своїми військами досягли берегів Менайської протоки. Те, що побачили римські солдати, вразило їх уяву: «На березі стояли сили ворога, густий масив чоловіків, жінки носилися по рядах, як фурії» [406, 326]. Кінець кінцем, коли війська досягли берегів, то за словами Тацита: «кельти та друїди поразили всіх, хто протистояв їм і кинули їх в полум'я, яке самі й запалили» [406, 337] .

Християнські ідеї затьмарили друїдизм і давні язичницькі вірування. Поширення християнства в Ірландії призвело до поступового нівелювання статусу друїдів, які були викриті в жахливих злочинах — жертвоприношенні. Друїди піддалися жорстоким гонінням, за винятком лише тих, хто з готовністю приймав християнство [40]. З прийняттям британсько-ірландським суспільством християнства більшість друїдів направили свої зусилля на вбудовування «в новий час». Це частково можна пояснити тим, що у повсякденному житті друїди мало чим відрізнялися від звичайних людей. Вони заводили сім'ї, прекрасно володіли зброєю і брали участь у бенкетах. Завдяки своїй універсальності вони вписалися в нову парадигму часу, прийняли християнство в переважній своїй більшості [215].

Друїди, які не змогли вбудуватися в існуючі реалії, були фізично знищені або вигнані, перейшли в ранг чаклунів і знахарів у маленьких британських-ірландських селах. Таких чаклунів можна було зустріти в Ірландії ще в X–XI століттях. [54]. Філіди ж, відмовившись від язичницьких вірувань, поповнювали верстви вчених.

Існує ряд друїдичних традицій, які збереглися до наших днів. Одна з найвідоміших – різдвяна ялинка, яка нагадує про поклоніння древніх друїдів деревам, про могутню магію, яка приписувалася вічнозеленим рослинам як символам вічного життя і його відродження в період зимового сонцестояння.

Інша традиція пов'язана із зображенням «зеленої людини». У Європі церкви, собори та інші будівлі прикрашені зображеннями людини, відомі як Зелена Людина. На кам'яних різьблених фігурках зображено обличчя, веселе або суворе, утворене з допомогою листя або повите ним. Майже всі ці зображення були зроблені всередині соборів безіменними різьбярами по каменю, іноді в важкодоступних місцях, які неможливо відразу розгледіти. Зелена людина в розумінні друїдів уособлювала природу або чоловічу сутність бога [208] (додаток П).

Сплеск інтересу до традицій і звичаїв друїдів, про існування яких, так чи інакше, встигли призабути, спостерігався в XVIII столітті. В середині XVIII століття Британія переживала промислову революцію, в цей же період піднялася «кельтська хвиля» в культурі, зріс інтерес до минулого країни. Однією з найяскравіших постатей, причетних до відродження національної ідентичності, відтворення ритуалів бардів і філософії, став Іоло Морганут (Едвард Вільямс). Іоло вплинув на уельську культуру зі значимістю, яку можна порівняти з індустріалізацією країни. Однак діяльність Едварда Вільямса викликала і нарікання [332].

Дослідниця М. Боумен писала: «У 1780-х і 1790-х роках валлійський патріот, масон і унітарій Едвард Вільямс — більш відомий як Іоло Морганут — представив і пропагував, як він стверджував, справжню давню друїдську традицію Британських островів, яка вижила в Уельсі завдяки бардам, саме

барди зберегли поетичну традицію валлійського мови. Записи Моргануга були прийняті як справжні в той час, і тільки в кінці дев'ятнадцятого століття стало зрозуміло, що це підробки. На той час вплив текстів зростав, і зростання цього впливу на громадські уми триває і донині» [207, 443].

Сучасний друїдизм є продовженням відродження XVIII століття і розгалужується на дві частини: культурну і релігійну. Культурний друїдизм проявляється в інтересі до поезії, літератури та музики. Але існує і релігійний друїдизм, який в сучасності представляє собою форму неоязичництва. Неодруїди черпають відомості з відносно рідкісних римських і ранньосередньовічних джерел і мають багато зв'язків з іншими неоязичницькими громадами в Британії і Європі, але вони, на щастя, не практикують жертвоприношення.

Традиції кельтів і друїдів дохристиянського і ранньохристиянського періоду, безсумнівно, впливали на культуру інших етносів. Стародавні мотиви кельтської культури простежуються в ритуалах у східних слов'ян, в діяльності волхвів на Русі, а також в традиціях непереможних воїнів — українських козаків-характерників, що володіли надздібностями.

Стародавні слов'яни також приносили людські жертви язичницьким богам. У «Хроніці» Титмара Мерзебурзького можна прочитати: «страшний гнів богів умилостивляли кров'ю людей і тварин» [166, 90-91]. Німецький священик і місіонер XII століття Гельмольд вторив Титмару Мерзербурзькому: «слов'яни приносять богам своїм жертви волами, і вівцями, а багато і людьми-християнами, кров яких, як запевняють вони, доставляє особливе задоволення їх богам». Богу Святовиту щорічно приносять в жертву «людину-християнина, яку вказав жереб» [29, 130].

Про людські жертви у слов'ян писав візантійський хроніст Лев Диякон. Божествам призначалися в дар не тільки люди і худоба, а й пахучі квіти, і трави. Омела була однією зі священних рослин і для слов'ян. Слов'яни з благоговінням зрізали омелу з дерев, щиро вважаючи, що Перун залишав її на

гілках, коли хотів нагородити язичників. Стародавні слов'яни, як і друїди, поклонялися Сонцю, називаючи його джерелом життя.

З певною увагою потрібно придивлятися до рис подібності жрецьких верств кельтів і слов’ян, тим більше, що волхви на Русі виділялися причетністю до балтського слов’янства як представники батьківського племені у слов’янській єдності. Не випадково наступники балтів литовці більше ніж інші народи утримували вірність язичництву. Захищаючи привілеї свого знання як «лісових людей» (це, перш за все, пруси – знищені у XV столітті, балтський народ, споріднений з литовцями), вони не приймали християнства, що різко відрізняло їх від бритів-ірландців. Таким чином, існують певні перехрестя – друЇстичного і слов’янсько-волховського.

Термін волхви (мудреці) — переклад грецького слова magoi. У грецькому перекладі Біблії під магами малися на увазі вавилонські і єгипетські мудреці, тлумачі священних книг, лікарі й чарівники. Знаменитий язичницький полеміст Цельсій не бачив відмінності чаклунів від християн і приписував самому Христу знання магії, яке і допомогло йому творити дива, зціляти і воскрешати людей [1; 10; 11; 62].

Волхви в слов'янській культурі — служителі слов'янських язичницьких культів та аналог кельтських друїдів. Пліній Старший бачив зв'язок друїдів з волхвами: «Магія процвітала і в галльських провінціях, аж до періоду нашої пам'яті, оскільки саме за часів імператора Тіберія був виданий указ проти друїдів і для всіх нащадків віщунів і лікарів. Тоді практика друїдів перетнула океани і проникла в найвіддаленіші куточки землі. В даний час Британія так зачарована магією, що іноді здається, саме вона передала свої традиції персам» [4, 324].

Таким чином, Пліній висуває гіпотезу про магічні ритуали друїдів і ритуали персів, що мають схожі риси, що, в свою чергу, вказує на можливість міграції культових обрядів друїдів вглиб Європейського континенту.

Багато вчених-дослідників схильні проводити паралель між культурою і релігією друїдів і слов'янських волхвів. Безсумнівно, загальні риси

простежуються. Так, слов'янські волхви відрізнялися дивовижною здатністю заглядати в майбутнє, були захисниками поселень і міст від ворогів, хранителями традицій і переказів, були експертами з трав. Як і друїди, волхви вчилися різним мистецтвам протягом багатьох років. Князь Вольга Всеславович (Волх Всеславович) володів мистецтвом перетворення на звірів, птахів і риб.

Однак у слов'янських волхвів не сформувалася ієрархічна система, і на відміну від кельтів, не існувало архіволхва [11]. Прокопій Кесарійський в праці «Війна з готами» наводив унікальні відомості про слов'ян: «Ці племена, слов'яни і анти, не управляються однією людиною, але здавна живуть в народоправстві [демократії], і тому у них щастя і нещастя в житті вважається справою загальною» [55, 4].

Як і друїди, значна частина волхвів, покинула обжиті землі і пішла на північ, внаслідок християнізації населення і гоніння на волхвів (додаток Р). Присутність волхвів серед слов'ян спостерігалася і після християнізації Русі, але в меншій кількості (збереглися свідчення перебування волхвів у Новгороді до XIII століття).

Єпископ Володимирський і Суздальський святитель Серапіон, руський проповідник і письменник, в четвертому і п'ятому повчаннях прямо виступав проти зайвої жорстокості щодо колдовства: «Где це є В Писання, еже чоловеком владоті обільем або убогістю? подавати або дощ, або теплоту? О, Нерозумні! вся Бог творить, якоже хощет; боди і убогість посилаеть за грихі наша і наказ нас, приводячи на покаяння» [131]. Переслідуванню волхвів не завадив той факт, виходячи з якого східні мудреці-волхви Каспар, Мельхіор і Валтасар перебували в печері разом з матір'ю Ісуса Христа та її новонародженим немовлям. Церква позиціонувала себе як запеклого борця проти всякого роду магів, чаклунів і чарівників, що приносило видимі результати. У 1227 році в Новгороді влада наказала спалити чотирьох волхвів.

Історик С. В. Цветов висуває теорію, згідно з якою стародавні слов'янські волхви і кельтські друїди могли мати спільних предків. Його теорія підтримується антропологічними дослідженнями будови людського черепа. Однак теорія С. Цветкова не знайшла одностайної підтримки в інших істориків та археологів [170].

Загальні специфічні риси простежуються між друїдами і козаками-характерниками — військовою елітою Запорізької Січі. Слово «характерник» (від грецького character — відмінна риса) вказує на незвичайні здібності людини (козаків також називали «галдовниками», «заморочниками», знахарями і чаклунами).

Козаки-характерники протягом багатьох тижнів могли легко обходитися без води та їжі, мали здатність перетворюватися на звірів і птахів, тривалий час знаходитися під водою, воскрешати мертвих, заговорювати рани, переміщуватися, передбачати майбутнє, розмовляти дванадцятьма мовами, лікувати, зціляти невиліковні хвороби травами, наводити мороки (тобто здатність показувати іншим предмети в тій формі, в якій козаки хотіли їх показати), були невразливі для куль і шабель [75]. Козаки-характерники були славними продовжувачами майстерності древньої слов'янської магії, спадкоємцями багатовікових ведичних знань волхвів, використання яких заборонялося християнською Церквою [179] (додаток С).

Отже поширення християнства в Ірландії призвело до поступового нівелювання статусу друїдів, які були викриті в жахливих злочинах – жертвоприношенні. Практика язичництва була екзистенціальною загрозою римлянам, які боялися влади друїдів над кельтськими громадами, завойованими Римом. Друїди піддалися жорстоким гонінням, за винятком лише тих, хто з готовністю приймав християнство [40]. Ця спадщина являє собою багатий матеріал для вивчення життя давньої Британії та Європи.

Культурно-духовна діяльність друїдів не справила достатнього впливу на філософські роздуми того часу. Друїди прагнули до знань, що підтверджується наявністю язичницьких шкіл, але їх світогляд багато в чому

відповідав стандартному світогляду язичницьких громад [144]. Культові знання друїдів ревно охоронялися від зазіхань ззовні. Одним з основних правил друїдів була здатність зберігати таємницю походження знань. Важко припустити, що друїди могли розділяти свою магічну майстерність з культурно чужим для них плем'ям. Однак багато дослідників припускають, що стародавні слов'яни мали тісний зв'язок з кельтськими друїдами, які вижили, та за часи жорстоких гонінь на друїдів, рятували їх, приймаючи на своїй землі.

Виходячи із факту компактного проживання кельтів на території Британії і їх впливу на етнічний склад населення, гонінням на друїдів, і як результат, їх вимушеного проникнення вглиб материка, дослідниками з великою долею вірогідності припускається, що уклад, релігія, обряди і традиції давніх кельтів проникали всередину народів-етносів і націй Європи, взаємодіяли і впливали на культуру в різних напрямках, аж до спроб відродити її основи у програмі-філософії й поетичній творчості амекриканського ірландця Т. Лірі [144].

Але, безсумнівно, традиції словянских волхвів, козаків-характерніків і друїдів мали свій історичний шлях розвитку и відрізнялися замкнутим характером.

Згодом друїстичні навики впізнавані в діяльності німецького філософа-містика Я. Беме, який справив велике враження на романтиків, друїстичний «заряд» виділив діяльність протосимволіста У. Блейка, містичний погляд на світ якого надав його особистості як поета, філософа, художника дещо незрівняно більше, ніж чисто мистецькі риси.

Білоруський композитор і літератор Д. Смирнов підвів «слов’янську рису» під пошуками символістів кінця XIX і просимволістів усього XX сторіччя. Друїстичний «зріз» отримує біографія унікального філософа-мандрівника України Г. Сковороди [134], якого підтримували елітарні верстви нації, його згідне із ідеями світського Просвітництва вчення різко

відмежоване від релігієборчих позицій енциклопедистів і німецьких раціоналістів рівня І. Канта.

Таким чином, на окраїнних північно-західних островах Британії, а також у Британії та Ірландії культурна спадщина стародавніх кельтів мала вирішальне значення і стала основним фактором у формуванні етносів і мов, що збереглися протягом всієї історії Великобританії. С плином століть кельтські традиції розчиняються в християнстві. Навернення ірландців у християнство пройшло безкровно, що є заслугою покровителя Ірландії святого Патрика. З І по IV століття сформувалася мовно-політична карта Європи та Британії, яка оформилася в добре нам знайому структуру. Спадщина друїдів являє собою багатий матеріал для вивчення життя давньої Британії та Європи. Можна стверджувати, що загальні риси кельтської язичницької культури з культурою стародавніх слов'ян існують, але їх не можна повністю ототожнювати [152].

Таким чином:

— культура друїдів Стародавньої Британії, де збереглася перша, поза Єрусалимом, християнська громада, була приречена на знищення спочатку римлянами, а потім і католицтвом, оскільки її ірраціональні містичні основи були неприйнятні для європейського Заходу в цілому, що зумовило солідаризацію язичницьких культурних традицій Британії з християнським Сходом, в якій не останню роль зіграла діяльність святого Патрика;

— ритуали і традиції друїдів віталися привілейованими шарами кельтського світу, кельтською аристократією, в цьому виражалася специфіка кельтського феномена, яка транслювала принципові паралелі до аристократизму культури Візантії і слов'янських країн, а згодом й України;

— друїди були носіями високої освіченості і рітуалотворення, що викликало глибоку ненависть у римлян та їх послідовників на європейському Заході з властивим їм раціоналістичним мисленням, проте друїди отримали схвалення в середовищі греків-інтелектуалів, що і зумовило їх масовий перехід в православ'я;

— кельтське присутність серед різних народів, в тому числі в німецькій та слов'янській культури, в певні історичні періоди призвела до підвищеної уваги дослідників (особливо виділяється «кельтська хвиля» кінця XVIII і першої половини XIX століття, а потім і «кельтське відродження» на тлі розквіту молодіжного руху в США і Великобританії в 1950-ті – 1960-і роки);

— слов'янська культура, пов'язана з існуванням волхвів, свідчить про схожість звичаїв і традицій з буттям друїдів, що неодноразово підкреслювалося не тільки вітчизняними, а й численними зарубіжними дослідниками. Така схожість виражалося в соціально привілейованих функціях, в аксесуарах, одязі; магічний характер обрядності жорстоко переслідувався на Заході, але в певних межах допускався (і допускається) в православ'ї;

— якщо друїди, в переважній своїй більшості взяли ідеали християнства в безкровній формі, то волхви надали християнству жорсткий опір, багато з волхвів залишилися вірні язичництву аж до XV століття, хоча справедливості заради відзначимо, що незначна частина волхвів на Русі була християнізована (тому приклад Вольга Всеславович і козаки-характерники в Україні);

— можна відзначити вплив друїдів на мислення європейців навіть у Новий час, що привело до появи ірраціоналістичної філософії Нового часу (Я. Беме, У. Блейк, І. Морганут) і Новітньої історії (Т. Лірі), друїстична філософія вплинула на творчість унікального мандрівного мудреця Г. Сковороди [136] і творчість білоруса Дм. Смирнова, який прославився літературними перекладами творів У. Блейка.

2.3 Музична культура стародавньої та середньовічної Британії-Ірландії в її паралелях з музичною культурою України

Кельтська музика за унікальністю не може зрівнятися з жодною іншою. Ми об’єднуємо описи ірландської і британської музики, оскільки остання представлена нечисленним на сьогодні етносом уельсців-валійців, а національну і

державно-самостійну позицію зуміли утримати тільки ірландці. Особливість стародавньої британсько-ірландської музики криється в її кардинальній відмінності від музики інших національностей. Це підтвердила щедро виплекана в популярній сфері «ірландська хвиля», що підняла з небуття не тільки ірландську, але загалом кельтську музичну відмінність [149].

Популярність кельтської музики виходила далеко за межі країн, в яких проживали кельти. Вчений А. Кірван писав: «Якщо й існував народ, обдарований музичної душею і чутливістю в більшій мірі, ніж інші, я б ризикнув стверджувати, що стародавні кельти Ірландії були саме такими людьми» [346, 222]. Вони це пронесли і в умовах примусового виселення на Захід та Південь США, де західні та південні штати до сьогодня складають осередок артистичної експансії, що живить націю у цілому.

Споконвіку кельти славилися особливим ставленням до музики. Музика була важливою частиною їх життя. Словосполучення «кельтська музика» привносить смак містицизму. Музика Ірландії – це голос самої природи. Витончений музичний смак був притаманний споконвічним мешканцям цього острова, поступово удосконалюючись з розвитком британського-ірландського суспільства. Специфіка ірландської музики – у звивистій чуттєвості, яка пробивається до серця, пронизує все тіло, пробуджує чутливість, хвилює або заспокоює душу і здатна на фізичному рівні вплинути на людину. Вважалося, що музика має цілющі властивості, здатні вилікувати душу і фізичне тіло людини від недуг. Уміння грати на музичних інструментах демонструвало ступінь освіченості людини. Кожен ірландець був повиннен хоч раз в житті доторкнутися до арфи.

Давньогрецький історик і міфограф Діодор Сицилійський, який першим згадав слово «кельт», в своїй праці описує кельтів Ірландії, які співають пісні на честь Аполлона і мелодійно грають на арфі [260]. У стародавній ірландській літературі збереглися численні згадки про музику і музикантів, про яких, як правило, відгукувалися з глибокою повагою. У древніх записах присутні переконливі докази того, що ірландці, незалежно від того, до якого соціально-

го класу вони належали, пристрасно любили музику. Музика була частиною їхнього життя в язичницькі часи.

Сама назва «кельтська музика» і до цього дня викликає суперечки в ряду вчених. По-перше, кельтів як націю, яку можна ідентифікувати, за висновками деяких дослідників [346], вже давно немає. По-друге, між традиційною музикою різних кельтських етносів існують відмінності. По-третє, давня кельтська музика, можливо, має мало спільного з традиційною кельтської музикою, яка звучить сьогодні.

Кельтські племена-нації не були єдиними. «Кельтська музика» охоплювала традиційну музику кельтських країн, включаючи територію Ірландії, Шотландії, Уельсу, Бретані (Франція) і Галісії (Іспанія). У кожного кельтського племені було своє наріччя, культура і музичні традиції, можливо, пов'язані, але не взаємозамінні. Музика кожного племені несла багатство і різноманітність музичного матеріалу: «У кожного було трохи, і ні у кого не було всього» [346, 27].

Ірландська і шотландська музика має добре впізнавані характеристики. Найтісніший зв'язок існує між ірландською та шотландською музикою в силу спільності музичних традицій (схильність до ангемітоніки, до пенатоніки має аналогії і до старовинних східнослов’янських мелодій). Однак незалежність, вистраждана і набута саме Ірландією, дозволила цій країні просувати «кельтську» музику як специфічний ірландський продукт. Що ж до валійців, їх внесок в музику через характерний тембральний знак – також впізнаваний (валійські музичні традиції нагадують русько-українські духовно-співочі традиції: здатність *басіння* у співі). Цю особливість підкреслив історик християнської музики Е. Уілсон-Діксон: «Цей валлійський спів пробирає до самих глибин серця… Наші англійські хори, як церковні, так і світські, звично слабкі в басах, і з того спів їх доволі малоефективний. Ці ж валлійські баси змушують вібрувати меблі, подібно до педальних клавіш органу. Під час співу, особливо в місцях з сильним звучанням, я бачив, що аркуш паперу, котрий я тримав у руках, починав дрижати» [161, 177].

Можна провести аналогії басіння Уельса з традиціями басіння в Грецькій і Руській Церквах, у певні періоди міць басової вокалізації означала можливість доторкнутися до співу ангелів для істинно віруючих.

Музика давньої та середньовічної Ірландії, унікальна і самобутня, дала імпульс до розвитку інших музичних культур, справила серйозний вплив на розвиток західної музики. Незважаючи на те, що ступінь, в якому ірландська музична традиція впливала на західну музику не може бути виміряний повною мірою, оскільки фактично неможливо відокремити нечисленні історичні факти про стародавню музику від національних амбіцій кельто-ірландців [376, 176]. Внесок Ірландії і Шотландії в музичну культуру Європи і Північної Америки є заперечним історичним фактом.

Так, ірландцям приписують винахід форми сонати і використання діатоніки задовго до її появи в Європі. Кельтські монахи з часів життя богослова ірландського походження Седулія складали мелодії для псалмів, що згодом було використано Католицькою Церквою. Ірландський чернець Дунган, що заснував школу в Павії, був близьким другом імператора Карла Великого [53]. Карл Великий заповідав ірландському монастирю свою бібліотеку, в тому числі три прекрасних антифонарія. Ірландські ченці забезпечували всю територію Німеччини рукописними книгами григоріанських співів, всі вони були дивовижно ілюстровані.

Музичний центр всієї Європи — Сент-Галленський монастир, заснований у V столітті святим Галлом. Ім'я монастиря вбирає в себе багатство візантійських знань, помножених на кельтську проповідницьку пристрасть. Від ченців Сен-Галлена йшла традиція «переспівувати» аполонійські гімни Стародавньої Греції на християнський лад, при цьому «підтягуючи» під звукоряд-пентатоніку грецькі діатонічені мелодійні побудови. У ченців Сент-Галлена ці мелодії ангемітонно «освітлювались», особливо в порівнянні з давньогрецькими мелодійними ходами. Безсумнівно: «Досить порівняти гімн Гвідо (X століття) і оду Горація (*мається на увазі праця Т. Ліванова — А.С.)*, з якої явно проросла знаменита мелодія та закріпила назви ступенів

гексахордної діатоніки ut-re-mi-sol-la, щоб продемонструвати ангемітонне просвітлення античного джерела. Це живилося давньогрецькою теорією тетрахордної, поступнево заповнюваної, організації ладів, в котрих положення півтонного ходу створювало відмітно-розмежувальний показник. Привнесення ангемітонності в мелодику центрального Середньовіччя є *напрацьованою* християнською практикою, що має своє пояснення» [79, 107].

Більшість літургійної музики в Ірландії передавалася усно до XII століття, а позацерковна музика — до XIV століття. Фактично не існує ірландських середньовічних рукописів, які містили б примітки про світську музику і діяльність музикантів, як не існує відомих музикантів-теоретиків, що дають докладний опис особливостей ірландської музики. Це пояснюється відгомоном усної культури друїдів, з однією сторони, а, з другої — усним принципом музичної освіти в Візантії: записувати ноти стали сент-галленські монахи для неосвічених германців, які не здатні були запам’ятати мелодії, бо в державних школах їх тому не вчили, як це здійснювалося у Візантії. Цей навик був переданий на Русь, де записувалася основна мелодія, а підстроювання до неї у «трьохрядковому» співі робилося на слух (в традиціях Новгорода, і судячи з усього, Києва). Це багатоголосся було незнайоме у Москві. Для московських півчих з’явилися «кіноварні помєти», згідно з яких вибиралися інтервальні орієнтири — «верх» і «низ».

Деякі свідоцтва про музичний склад британсько-ірландської музики можна почерпнути з документів, які датуються XVI століттям. У цих записах представлені некрологи чотирнадцяти професійних музикантів-арфістів, які служили при королівському дворі. З іншого боку, в рукописах, складених давньо ірландською мовою, є розповіді, багаті вихвалянням музичних інструментів і музикантів, а також описами естетично-емоційних переживань, пов'язаних з музичними образами.

Кельтські музиканти в основному передавали свої традиції усно зі збереженням модальності, мелодії і її варіативності. Стародавня ірландська музика має деякі специфічні особливості: багатоголосся «стрічкового» типу за

основним наспівом і засноване на семи ступенях діатонічної ладової системи, з використанням давньогрецьких і дорійських ладів, пентатоніки (A, C, D, E і G, де B і F пропущені), мікротонових вигинів, мелодія відрізняється фактичною відсутністю пауз, рясніє синкопами і великими інтервальними стрибками. В кельтській музиці гармонійні принципи були вторинні, мелодійна лінія пропонувала нескінченні способи варіативності [346].

Специфічна особливість ірландської музики — чуттєва туга, якою пронизана мелодійна лінія. Пісні-скарги, співи та гімни, дитячі колискові були наповнені почуттям смутку і невідворотності плину часу. Ірландські композитори домагалися такого незвичайного звучання шляхом опори на звукоряд пентатоніки. Ірландський музикант і поет Томас Мур зазначав: «Але як часто ти повторював глибокий подих смутку, який навіть у момент радості прослизав у тебе» [399, 216].

У книзі «Історія ірландської музики» Вільям Х. Граттан Флуд стверджував, що «майже всі [ірландські] стародавні мелодії мають симетрично коротку структуру і тричі повторювану каденцію» [335, 147]. Сер Вільям Стокс з біографічної повісті Джорджа Петрі «Життя Петрі» вторив: «Мелодія повторюється три або чотири рази, складається з двох частин по вісім тактів у кожній» [335, 149].

Музичні інструменти чарували і захоплювали слух делікатністю модуляцій. Дивно, що при швидкому русі пальців, що гарантує високоточну техніку виконання, музиканти зберігали музичні пропорції [450, 562-567].

Уміння грати на музичному інструменті асоціювалося у кельтів з умінням використовувати білу магію, а також сприймалося як служіння Богу. Основоположник кельтології, німецький історик Й.К. Цейс (часів «кельтської хвилі» у європейському культурному світі) у книзі Grammatica Celtica (1853) [519] був першим, хто дав ключ до природи музичних інструментів, котрі використовувалися в стародавній Ірландії і Британії у цілому. Й. Цейс посилався на праці, які, як ясно з попереднього викладення, були написані ірландськими монахами монастиря Сент-Галлен. Традиційна ірландська музика пред-

ставлена невеликою кількістю інструментів. Й. Цейс посилався на праці, які були написані ірландськими ченцями цього монастиря.

До традиційних музичних інструментів кельтів можна віднести арфу (емблематичний інструмент для Ірландії, народний інструмент Франції), мандоліну, ліру, лютню, волинку й флейту. Деякі з інструментів мають дуже давню історію. Традиційна ірландська арфа, можливо, вперше з'явилася в Єгипті, а єгипетські монахи передали звичай гри на арфі кельтським ченцям. Один з найстаріших будь-коли виявлених духових інструментів, відомий як Wicklow Pipes, був знайдений саме в Уїклоу, в Ірландії. Вік цього інструмента становить понад 4150 років.

Немає жодного сумніву в тому, що задовго до англо-норманського вторгнення аерофонів, інструментів, у яких джерелом звуку служить коливання повітряного стовпа, в Ірландії було не менше семи аерофонів. Два інструмента були різновидом рогу, один з яких за конструкцією нагадував фагот, а інший — трубу. Можливо, ці інструменти були імпортовані з Європи, хоча роги згадувалися в древніх сагах і в законах Брегона, тобто стародавніх ірландських законах, що діяли на острові до моменту вторгнення англо-норманів. Британські дослідники також вважають, що волинка є національним ірландським, а не шотландським музичним інструментом, оскільки сучасні шотландці походять від ірландських поселенців, які вступали у відносини з британами і таємничим народом — пиктами (Pictii). Велика частина шотландської культури, включаючи мову і музичні інструменти, була імпортована з Ірландії [346].

Безперечно арфа – національний символ Ірландії, що явно наслідує давньоєгипетську музичну традицію. Перші згадки арфи можна віднести до V століття. Зображення людей, що грають на арфі, часто зустрічаються на кам'яних хрестах в Грейгу, Улларді, Клонмакнуазі, Дарроу і Монастербойсі, арфа також зображена на древніх святилищах [230].

Ірландськім арфам властиво особливе звучання. Арфа виготовлялася з твердих порід дерева, таких як вишня, горіх або клен. Іноді арфу вирізали з дубу. Оскільки дуб був священним деревом для кельтів, такий інструмент на-

діляли надприродною силою. Зустрічалися кілька видів кельтських арф: з жильними й металевими струнами. Арфу прикрашали майстерним різьбленням, сріблом і коштовним камінням для того, щоб посилити магічну дію музики на слухача. Арфі, як і новонародженій дитині, давали ім'я, вірили в те, що вона має душу. Коли дув вітер, струни арфи мимовільно видавали звуки, і це приводило кельтів у захват і здивування [438,53].

Гра на арфі свідчила про витонченість смаку. Ранні арфи могли поміститися на колінах музиканта. Арфа Clairseach вважалася найдавнішим видом у древніх кельтів і представляла собою арфу великих розмірів з 60 струнами, хоча тридцятиструнна арфа була домінуючою на території Ірландії. Діапазон арфи становив близько чотирьох октав. За деякими свідченнями, арфа мала досконалий і повний діатонічний звукоряд. Її красивий дзвоноподібний звук тішив слух гельських вождів з часів раннього Середньовіччя до кінця XVIII століття, коли благородний інструмент арфа Clairseach був замінений арфою, прототип якої прийшов до Ірландії з континенту [346, 154] (додаток Т).

У раннє Середньовіччя багато ірландських священнослужителів отримували особливе естетичне задоволення від гри на арфі. Священики носили з собою невелику кишенькову арфу [438]. Вони прославляли Творця за допомогою музики і поезії. Зазвичай вони співали без акомпанементу, але іноді виконували гімни під акомпанемент арфи. Так, в «Церковній історії англійського народу» Бєда Високоповажний згадував про звичай ченців складати гімни і супроводжувати їх виконання звучанням арфи в Стренсаллі, нині відомому як абатство Уітбі. Бєда згадав певного ченця Кедмона, який не вмів співати надихаючі священні пісні і з цієї причини пішов з монастиря. Однак вночі уві сні його відвідали ангели, монах був обдарований талантом писати пісні і виконувати їх під мелодійне звучання арфи. Бєда писав: «У монастирі був один брат, особливо чудовий за милістю Божою, який мав звичку складати релігійні вірші, так що все, що тлумачилося з Писання, він вкладав у поетичні вирази солодощів і смиренності англійською мовою, яка була його рідною мовою. Його вірші часто звучали під акомпанемент арфи, надихали уми і

вчили людей зневажати світ і прагнути до неба» [12, 24]. Вчені датують служіння Кедмона в Уітбі приблизно між 657 і 680 роками.

Християнський апологет і проповідник Климент Александрійський був прихильником гри на арфі та лірі серед єгипетських християн. У «Стародавніх історичних документах Ірландії» під редакцією О'Каррі можна прочитати, що за часів нормандського вторгнення в Ірландію лицарі були чимало здивовані фактом, що всі ірландські абати і єпископи вміють співати і грати на арфі.

У валійських ченців також був давній звичай грати на арфі. Святий Давид, учень Ілтіда, засновника монастиря Ланілтіда Фаура, часто зображувався з арфою [335].

Англійський святий Дунстан, настоятель Гластонберійського абатства, навчався у кельтських ченців. Саме у них він з ентузіазмом вивчав гру на арфі і став дуже майстерним у грі на цьому інструменті. Його любов до благочестивої музиці настільки зросла, що, відновивши абатство, він підніс церкві орган як дарунок. Християнський король Альфред Великий також вважався майстром гри на арфі [346].

Однак вже до X століття використання музичних інструментів у Богослужінні перестало вітатися, і більшість церков засуджували використання арфи в лоні церкви. Фома Аквінський, провідний римсько-католицький вчений XIII століття, зауважував: «Наша церква не використовує музичні інструменти, такі як арфи, щоб прославляти Бога, щоб уникнути порівняння з Іудою» [3, 127].

Однак гра на арфі залишається одним з найпрестижніших і шанованих занять в Ірландії. Відкриваються школи з навчання гри на арфі. Освіта барда-арфіста зобов'язувала до письменництва та імпровізації. Арфіст міг виконувати церемоніальні, ритуальні та соціальні обов'язки, і на додаток до письменництва і виконання інструментальних прелюдій повинен був уміти декламувати героїчну поезію. Арфіст користувався повагою у родових кельтсько-ірландськіх кланів, які обдаровували музикантів одягом, землею і худобою.

Арфіст співав пісні біля каміна про давні події, перемоги і поразки, народження і смерть героїв. Барди-арфісти складали божественні хвалебні панегірики, за красою і глибиною порівнювані з візантійськими [303].

Кожен аристократ вважав за честь приймати барда-арфіста у своєму замку. Він, його сім'я і гості збиралися у великому залі навколо обіднього столу, де бард, взявши в руки арфу, читав вірші співуче під акомпанемент свого інструмента. Арфіст вихваляв предків свого покровителя і героїчне минуле країни. Іноді сюжети його пісень були схожі з оповіданнями Гомера і ґрунтувалися на тонких натяках, де бувальщина перепліталася з вигадкою. Тексти бардів були дотепні, сповнені сарказму. Однак бард завжди знав межу, за яку переходити було небезпечно. Барди викликали в аристократів благоговіння.

Пригадується доля знаменитого українського бандуриста Остапа Вересая, який був записаний кріпосним, але його «власник» представив його аристократичним особам, у тому числі і сім’ї царя, після чого М. Лисенко та інші представники мистецтва стали з повагою ставиться до творчості сліпця. А у XIX столітті видатний піаніст і композитор Дж. Філд, ірландець за походженням, винайшов форму романтичного ноктюрну, «нічний спів» Трипсалмія у Заутреній, де жанровою ознакою виступає риторично вишукана мелодія з фіоритурами – під арфоподібний акомпанемент. Дж. Філд творив у час «кельтської хвилі», коли відомості про спів у Нерозділеній Церкві тримали у напрузі розум й почуття музичної публіки.

Арфіст, який отримав заслужене визнання і високий титул майстра, повинен був досконало володіти майстерністю виконання пісень, яка змушувала б людей плакати, сміятися і занурюватися в глибокий сон за бажанням майстра. Порушення зору зрідка ставало на заваді для музичної освіти. На деяких зображеннях, чи на картинах або різьблених фігурках у храмах, ірландські музиканти, що грають на арфі або цитрі, зображені сліпими (порівняння з практикою кобзарів в Україні!). Сліпі музиканти в своїх творах використову-

вали остінато, повторюваний візерунок ритму, що дозволяло їм запам'ятовувати мелодію [346].

Не існує прямих доказів того, що серед бардів-арфістів були представники жіночої статі. Але відомо, що жінки отримували освіту через жіночі чернечі громади. Збереглися записи, в яких можна прочитати, що «дочка Морана взяла арфу, і її голос був чудовим. Душі слухачів танули від цієї пісні, мов сніг під сонцем» [450, 552-553]. Кельтський внесок в історію Європи — також особлива ініціативність жінок, у тому числі в справах Богослужіння і морально-патріотичного заклику (нагадуємо паралель до творчості «української Сафо» Марусі Чурай у кінці XVIII сторіччя) [152].

Високий рівень музичної майстерності гри на арфі був характерний і для Шотландії. У 1170-х роках історик Джеральд Уельський писав: «Шотландія не тільки наздогнала Ірландію, її наставника, але вже далеко випереджає і перевершує цю країну в музичній майстерності. Тому люди тепер дивляться на Шотландію як на джерело мистецтва» [504, 59].

Джеральд Уельський писав і про валійців: «Коли вони [валійці] грають на своїх інструментах, вони зачаровують і радують слух солодкістю своєї музики. Вони грають швидко, тонко і гармонійно. Їх пальці настільки швидкі, що вони створюють цю гармонію з розбіжностей... в кожному валійському дворі або родині чоловіка вважають гру на арфі найбільшим досягненням» [504, 125].

В Ірландії музика була тісно пов'язана з монастирями і Богослужінням. Монашество в Ірландії — система, яка виросла з понять містицизму й аскетизму. Містицизм розглядався через призму союзу з Богом в земному житті. Аскетизм вів до очищення душі, спокутування гріха шляхом зречення людиною гріховних пристрастей.

«Беззаперечна виключна роль християнізованих кельтів, галлів та ірландців, в розповсюдженні християнства на європейському Заході. …повідомляється про бретонських святих, яких шанували й шанують в основному в районі Корнуолла, Бретані та Уельса. У VIII–IX століттях забагато

бретонських монахів відправлялися в Ірландію вчитися. Монастирі нагадували єгипетські, де кожний чернець вів достатньо незалежний спосіб життя, мав власну келію, і в сукупності утворювали цілі чернецькі міста численністю до трьох тисяч ченців в одному монастирі, иноді чернецький постриг приймали королі і королеви [79, 107-108].

Ідея чернечого подвигу стає популярною задовго до того, як чернецтво асоціюється з християнством. У перші століття християнства чернецтво набуває реальних форми у Сирії, Єгипті та Вірменії. В середині четвертого століття перші монахи з'являються в Римі завдяки Афанасію Великому, відомому Отцю Церкви, поборникові Божественості Христа. Перші кельтські монахи Ірландії, Шотландії, Уельсу та Франції мали прямий зв'язок з «отцями пустелі», такими як Антоній Єгипетський. До сьогоднішнього дня залишається відкритим питання, чи дійсно він засновував монастирі. Однак достеменно відомо, що Святий Патрік провів кілька років свого життя в Лерін, острівному монастирі в Середземному морі. Життя Патрика являло собою подвиг місіонера, що вимагало неймовірних витрат енергії і часу. Він фізично не міг би керувати монастирським життям [374].

Новонавернені християни в Ірландії, багато начувшись про життя і смерть християнських святих і мучеників в континентальній Європі, пристрасно бажали проливати свою кров за Господа Бога. Зважаючи на відсутність можливості понести красне мучеництво (смерть в ім'я Господа), ірландці винаходять нову, національно-самобутню форму мучеництва — зелену [374, 151], яка передбачала відмову від мирського життя, пост і постійну працю у Славу Божу. І знову тут напрошується паралель до пустинництва на Русі, особливо в тяжкі часи XIII–XIV століть, коли заселення безлюдної тоді Півночі здійснювалося за рахунок пустинницьких чернецьких подвигів.

Багато кельтів прийняли зелене мучеництво і, відправившись у безлюдні місця, стали відлюдниками. Згодом зелені мученики стають духовними лідерами, а християнські громади під їхнім керівництвом формують ядра перших монастирів. В силу менталітету ірландців, які розглядали життя в монас-

тирі як безсумнівне благо і служіння Господу, на території Ірландії утворилася величезна кількість монастирських поселень, які стали піддаватися нападкам і критиці з боку інших християн. Так в побут увійшло нове словосполучення — біле мучеництво, під яким розумілося не тільки аскетизм і виснаження плоті, а й переселення ірландських ченців на територію Британії та Європи, прийняття чину *мандрівного* ченця, який з доброї волі на Славу Божу назавжди залишав свою землю, з метою створення на цих територіях нових монастирів [374, 184].

Чернечі поселення в Ірландії швидко стають центрами навчання, поширення грамотності і літературно-музичних традицій. Члени ірландських чернечих орденів виступали в ролі місіонерів і вчителів в шотландських, північно-англійських і континентальних центрах-монастирях з VI століття. До IX століття в ірландських монастирях вивчалися грецьке богослов'я, латинь та іврит. У деяких ірландських чернечих поселеннях служили черниці, а також проживали одружені пари, що близько до православної практики. Серед найбільш впливових чернечих шкіл були Інішморська (заснована святим Ендою), Бангорська (заснована святим Комгалом), Клонардська (заснована святим Фініаном) і Клонмакнойська (заснована святим Кіараном).

Бєда писав, що ченці Бангора (монастир біля Честера) «підтримували себе фізичною працею» [12, 24], наслідуючи святому Давиду Уельському, який приділяв велику увагу фізичній праці. Фізичній праці приділяли увагу і послідовники Сергія Радонезського, що виховував монахів-воїнів, і лицарі українства — запорізькі козаки.

Ченці, будучи освіченими і творчими особистостями, робили дивовижні відкриття в області географії та астрономії. У IX столітті чернець Дікуіл Клонмакнойский написав книгу, де розповів про полярне сяйво на Крайній Півночі, пояснював явище подвійного сонячного затемнення («принцип Коперника»). Ірландський чернець Дунгал був запрошений на посаду директора університету Павії, де музика була частиною навчальної програми.

Музична слава монастиря Сент- Галлен у Швейцарії вийшла далеко за межі цієї країни. Заснування монастиря в 612 році пов'язане з ірландським святим Целлахом, ім'я якого було латинізоване, і з часом стало звучати як Галлус або Галл [272, 200]. Святий Галл навчався в монастирі Бангор (у графстві Даун, Ірландія), був другом і учнем ірландського монаха, просвітителя, церковного поета і проповідника-місіонера Колумбана, якого він супроводжував на континент. У 870 році святий Марселл (Marcellus), або Моенгаль був призначений керівником музичної школи Святого Галла, саме під його керівництвом школа швидко перетворюється в «чудо і захват Європи» [272].

Переписування нот — відмітний знак монастиря Сент-Галлен, відомо, що книжники цього монастиря забезпечили всю Німеччину рукописами григоріанських співів з дивовижними ілюстраціями. Школа Святого Галла досягла свого розквіту під керівництвом трьох учнів Моенгаля: Ратперта, Ноткера і Туотіло. На думку дослідника Х. Ціммера, благотворний вплив на Німеччину в дев'ятому столітті справили Моенгаль і його послідовники. Гідним наступником Моенгаля в 890 році стає чернець, поет, художник, скульптор і музикант Туотіло, досвідчений музикант, поет, оратор, художник, ювелір і скульптор. Спустошення монастирів в Ірландії призвело до зміцнення позицій Римської Церкви в цьому регіоні [272].

Культура Ірландії ніколи не була ізольованою від музичних традицій інших країн. Ірландські ченці сприяли практичному і теоретичному вивченню музики в Європі. Монах Седуліус в V столітті написав «Месу Пресвятої Богородиці», яка досі співається у католицьких церквах. У 653 році від Різдва Христового два ірландських ченця, засновники монастиря в Фоссі, на прохання Гертруди Хельфтської, канонізованої католицької святої, вчили ченців співати в Германії і Франції. Це все – свідчення базисності православної культури греко-візантійського типу, до якого пристрасно приєналася Ірландія і вся кельтська Північ, частково іспанський Південь, які донесли до сьогоднішнього дня дихання музики Нерозділеної Церкви [262].

Англійський церковний діяч і латинський письменник Альдхельм, що вважався засновником латинської словесності в Англії і першим, хто використав невми, був учнем ірландського монаха Мелдуба. Альдхельм визнавав, що багато хто з послушників семінарії були відправлені до Ірландії для навчання в чернечих школах. Це побічно підтверджує факт, що ірландські ченці викладали музику англійцям і європейцям і, фактично стали джерелом поширення поліфонічної традиції в Європі, корені якої – ісонна і контрасна поліфонія Греції-Візантії [272].

Ірландський філософ, богослов і поет Йоганнес Скотт Еріугена у знаменитій філософській роботі «De Divisione Naturae», написаній у 867 році, викладає «Organum» за сто років до появи трактату з теорії музики «Scholia Enchiriadis» [262]. Чернець на ім'я Ноткер Балбулус у 870 році написав один з найзнаменитіших тропів всіх часів «Антифон де Морте№ — «Посеред життя ми в смерті» [346, 183]. Слава православної Ірландії-Британії запліднювала континентальну Європу. У IX столітті насельнику Туотіло приписують авторство тропів «Quoniam Dominus Jesus», «Omnipotens genitor» і «Gaudete et cantate».

Існують певні підтвердження того, що перші зразки текстів з елементами поліфонії і гомофонії зустрічаються приблизно в той час, коли ірландські ченці почали засновувати свої монастирі в Європі [312], а монастир Сент-Галлен розробляв концепції поліфонії і гомофонії, які пізніше поширилися по всій Європі. Величезна кількість пісень була складена ірландськими монахами і додана до книжки співу [346]. В подальшому ірландські співи стають відомими в Європі.

Ірландська народна пісня – одна з найпоетичніших і образних у світі, характеризується різноманітністю тематики. Зустрічаються пісні-плачі, бунтівні пісні, пісні про кохання, сатиричні та танцювальні пісні. Можливо, «Irish cry» є найдавнішим музичним закінченим твором. Ірландська пісня-плач веде свій початок від римських похоронних церемоній, коли біля покійного, по

обидва боки труни, шикувалися жінки, які, розвівши руки в сторони, погойдувалися, супроводжуючи цю дію несамовитими голосінням
(це має паралелі до голосіння за померлими у слов'ян і в Україні зокрема). Відомо, що в Ірландії жіночі голоси вливалися в хор пісень, званих похоронними. Зазвичай, такі жінки належали до нижчого класу. Жінки були одягнені в білий або чорний одяг. Традиція жіночого хору, який бере участь у похоронній процесії, збереглася в Ірландії і донині [346].

Ірландські пісні-плачі характеризуються багаторазово повтореними спадними інтонаціями і пасажами, рис.1 [487].

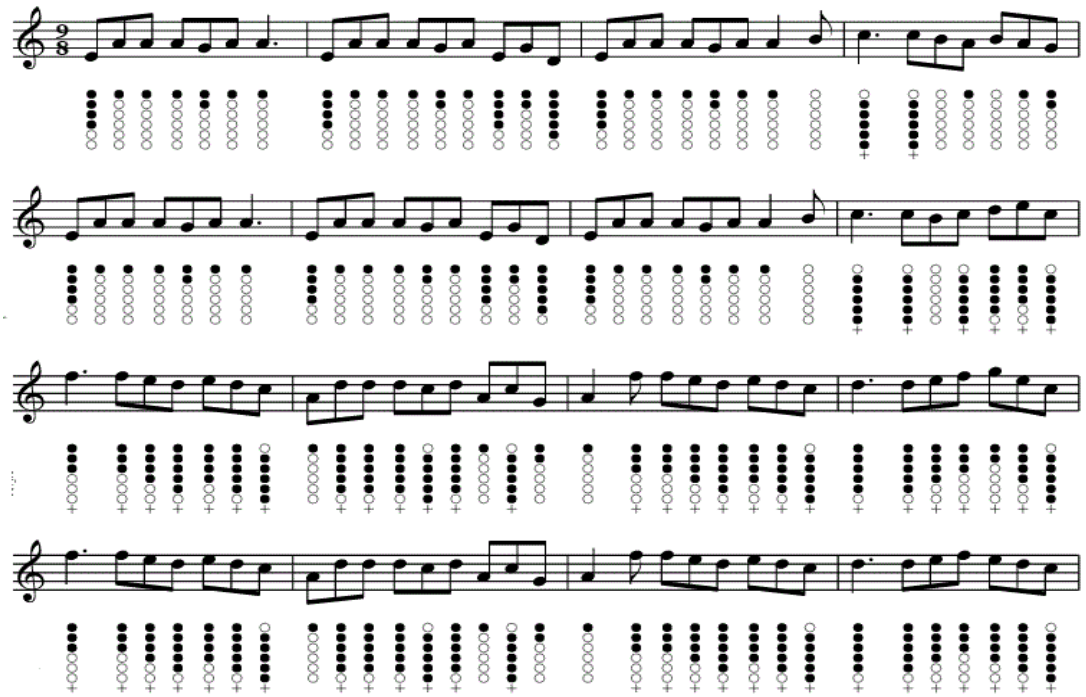


Рис. 1 — Традійна ірландська пісня-плач

Традиційні ірландські пісні Середньовіччя можна поділити на дві категорії: повільні баладні пісні і швидкі танцювальні пісні [15].

Основний композиційний стиль давньої ірландської пісні називався Adhbhantrirech і в свою чергу розпадався на декілька частин. Стиль Geantraighe використовувався для створення пісень про кохання, святкових пісень, для підняття бойового духу, пробудження любові і весни [346]. Музичні твори, написані в стилі Geanttraidheacht, представляли собою твори в по-

вільному темпі з опорою на пентатонічний звукоряд. Стиль Goltraighe використовувався для створення військових пісень і урочистих мелодій, Suantraighe — для колискових пісень і літургійних гімнів.

Наведемо приклади декількох ірландських пісень. Ірландська пісня «Смерть і грішник» двочастина за структурою. Мелодія розповідна і неквапливa, світла і невибаглива. Ритмічна структура акомпанементу не змінюється протягом усієї пісні. Перед глядачем постає картина мирного пейзажу, що фактично не відповідає заявленій назві, рис.2 [487].

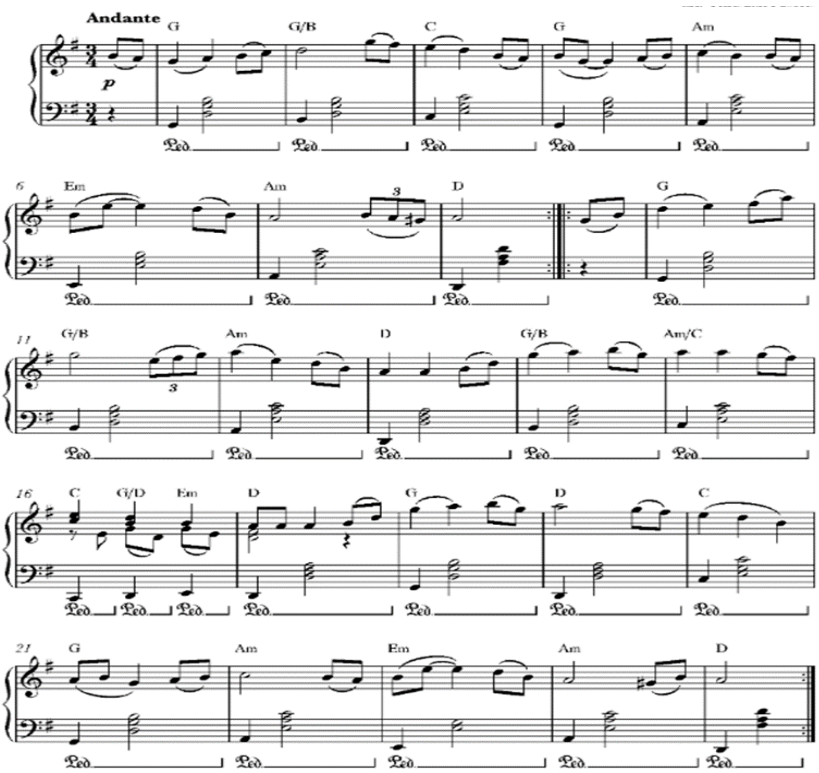


Рис. 2 — Ірландська пісня «Смерть і грішник»

Інша пісня «Альдебран» перекладається з арабської як «послідовник». Червона зірка-гігант Альдебаран в сузір'ї Тельця. У цій пісні зображені кельти, що пливуть на світло зірки, в надії знайти нові землі, де їм було б затишно і спокійно. Оповідний, неквапливий характер мелодії, поступальний рух мелодійної лінії малює спокійну морську гладь і холодне світло далекої зірки, рис. 3 [487].

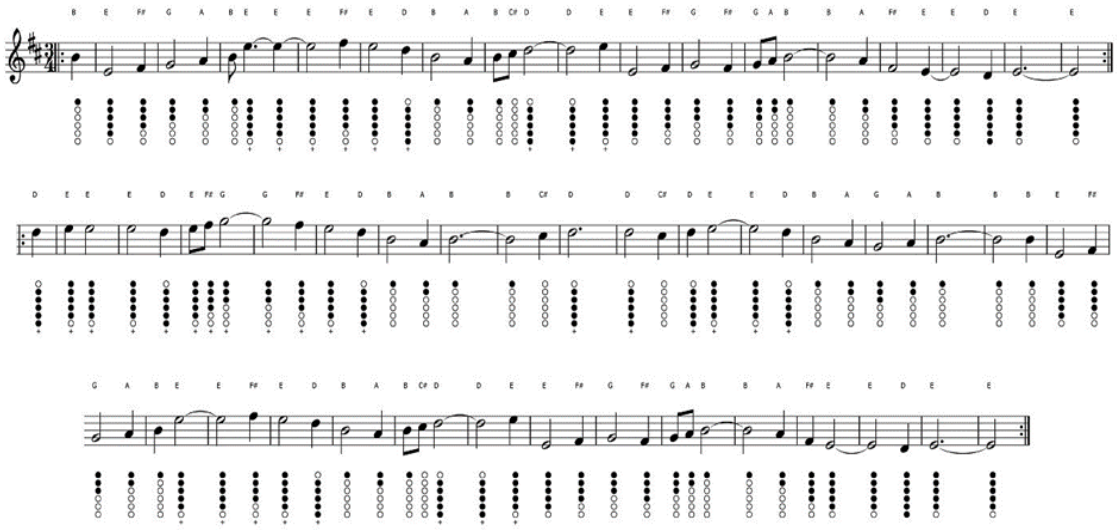


Рис. 3 — Ірландська пісня «Альдебран»

Інша ірландська пісня «Ку Чулін» означає «собака Кулана». Ку Чулін - один з великих ірландських героїв. У дитинстві він вбиває собаку Кулана в цілях самооборони і пропонує зайняти її місце, поки господар не купить нову. Ку Чулін робить безліч подвигів в образі монстра. Двочастина структура, широкі інтервальні ходи, проте характер мелодії не є героїчним, навпаки, малює веселого і безтурботного хлопця, рис. 4 [487].

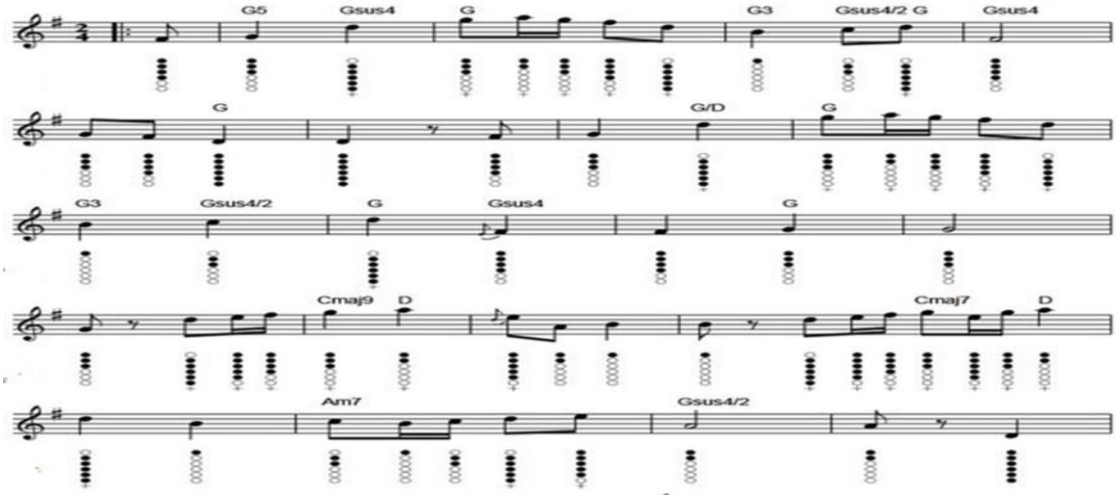


Рис. 4 — Ірландська пісня «Ку Чулін»

Стиль Шан-Ніс — стародавній і популярний стиль ірландської пісні і танця. Пісні в стилі Шан-Ніса завжди виконуються ірландською мовою без музичного супроводу, з хитромудрим мелодійним малюнком, певним типом орнаментації, що виключає можливість хорового виконання. Слова і музика

мали еквівалентне значення і передавалися з покоління в покоління. Пісні Шан-Ніса мають властивий їм вільний ритм, прискорення й уповільнення, які могли відповідати настрою виконавця. Ліричний характер пісень диктував їх теми — смерть, голод і біди, що обрушувалися на людину [346].

Танцювальні пісні в стилі Шан-Ніса майже завжди супроводжувалися Ceilidh, групою танцюристів, які в рамках одного танцю змінюють партнерів і напрямки руху з різними часовими інтервалами, створюючи відчуття хаосу.

Позацерковна музика в середньовічній Ірландії була представлена творчою діяльністю бардів і арфістів, а в Європі різними групами поетів-музикантів: менестрелями і трубадурами, скоморохами, які служили в королівських дворах або розважали народні маси. Репертуар трубадурів і менестрелів відрізнявся від репертуару бардів, однак їх функції були багато в чому ідентичними і зводилися не до розважальних, а до охоронних і соціальних за значенням. Як і трубадури, барди-арфісти славили монархів і аристократичну знать, були хранителями традицій і джерелом інформації. Цікаво відзначити, що середньовічна світська музика в Європі мала риси, характерні для музики, що виконується ірландськими бардами і музикантами [300].

Ця теза про передування британсько-ірландської бардівської поезії лицарській пісенності трубадурів і міннезінгерів – надзвичайно важлива: вона також була відома як традиція візантійської аристократичної вченості, яку, з загибеллю Візантії, перехопила континентальна Європа.

В Ірландії XVI століття виділялися три досвідчених артиста: бард-поет, бард-читець і бард-музикант, який грав музику. До кінця XVII століття функції трьох виконавців об'єднуються в одне ціле. Ірландська музика була популярна і в Англії і займала особливу нішу при дворі королеви Єлизавети I. Королева тримала в своїй свиті ірландського арфіста, а англо-ірландські дами королівського двору виконували ірландські джиги, що викликали захоплення. Гра на арфі уявлялася англійським аристократам витонченим і піднесеним заняттям.

Перша постанова Єлизавети I, спрямована проти діяльності ірландських бардів, танцюристів та інших лиходіїв, була офіційно випущена в 1563 році. Причиною появи подібного наказу була те, що: під приводом виконання музики в королівському дворі ірландські музиканти і танцюристи вели підривну діяльність проти англійської корони і несли особисту відповідальність за створення хвилювань у неспокійних районах Лондона. Підозри королеви Єлизавети I були небезпідставними: ірландські арфісти і барди ніколи не відрізнялися відданістю до своїх англійських сюзеренів. У 1570-х роках королева Єлизавета I продовжила політику повного вигнання ірландських арфістів. Період її правління був періодом розквіту Англії, проте він також стає початком кінця існування старого гельського ордена, представники якого проживали на території Англії [230, 67-76].

Почесне заняття, гра на арфі, втрачає свої провідні позиції в Англії, а арфа займає скромне місце серед музичних інструментів. Ставлення до ірландського мистецтва видозмінилося, оскільки поезія стародавнього і високого стилю поступилася місцем, популярності набирала англійська та континентальна поезія й музика.

У другій половині XVII століття знатні ірландські сім'ї, які протягом століть захищали бардів і арфістів, були змушені покинути свої будинки під натиском англійців, а їх землі були конфісковані. Землевласники, які зайняли їх місця, були прихильниками О. Кромвеля, носіями англійської культури, а не хранителями традицій і культури кельтів. Проте в Ірландії виділяються кілька патріотично налаштованих сімей, які культивували ірландські традиції і виступали в ролі покровителів нечисленної групи бардів і арфістів, яка ще залишилась [407]. Таким патріотам ірландці зобов'язані появою знаменитого сліпого арфіста Турло О'Каролана, який жив у період законів, прийнятих в 1695 році в Ірландії, які позбавляли католиків всіх цивільних, релігійних, освітніх та майнових прав. Це призвело до фактичного руйнування старого порядку в Ірландії. Turlough O'Carolan (ірландський: Toirdhealbhach Ó

Cearbhalláin) був сліпим арфістом, композитором і співаком Ірландії (додаток У).

Сліпота Турло О'Каролана стала для нього божим благословенням, саме повна відсутність зору пробудила в ірландця особливий дар — вміння складати, грати й імпровізувати. Турло О'Каролана не можна розглядати в рамках загальноприйнятого взірця класичного композитора. Однак він, безсумнівно, був національним композитором і символом Ірландії, чиє ім'я знайоме кожному ірландцеві. Деякі з творів арфіста О'Каролана увібрали в себе риси, властиві європейській класичній музиці, яка була популярна в Ірландії в XVII столітті. На твори Турло О'Каролана особливо вплинула творчість А. Вівальді та А. Кореллі. Однак інші музичні композиції демонструють тісний зв'язок з кельтськими та давньоірландськими музичними традиціями [423].

За давньою усталеною традицією, барди починали своє навчання в пору, коли вони були ще маленькими дітьми. О'Каролан здобув музичну освіту в досить зрілому на ті часи віці. Його перший твір «Сі Біг, Сі Мор» (Sí Bheag, Sí Mhor), що в перекладі англійською означає «Big Hill, Little Hill» принесло йому славу, яка швидко поширилася по всій Ірландії. Назва «Великий пагорб, маленький пагорб» мала відношення до графства Міт, де, згідно з легендою, друїд перетворив двох гігантів, які боролися, на два пагорба. Музична п'єса до цього дня вражає своєю красою і часто звучить на ірландських весіллях.

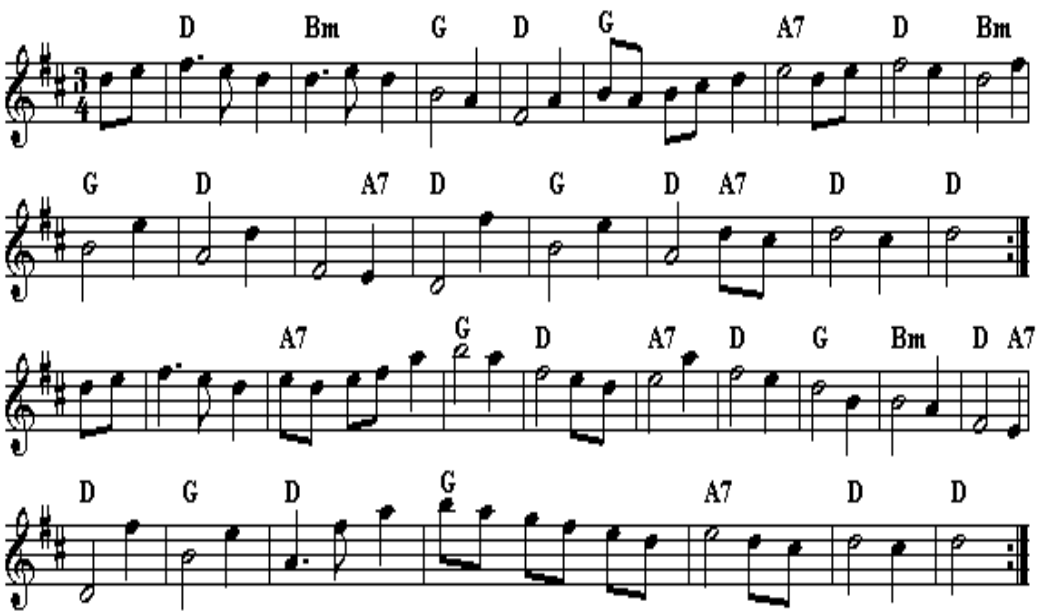


Рис. 5 — Т. О'Каролан «Великий пагорб, маленький пагорб»

У п'єсі чітко виділяються два контрастних образи, дві мелодичні лінії: лірична, світла і співуча чергується з мелодією з широкими інтервальними ходами.

Турло О'Каролан був *мандрівним* національним композитором, заробляючи собі на життя виступами, які він давав у будинках відомих і багатих людей Ірландії того часу. Мелодії, що писав бард на прохання багатьох домовласників на честь днів народжень, хрестин та інших свят, він називав «Planxties», що означало пісню на честь господаря. Це була плата арфіста за гостинність [423].

На час смерті Турло О'Каролана, традиції бардів були незатребувані і забуті. Однак уже в XIX столітті інтерес до кельтської давньої та середньовічної музики Ірландії прокидається. Кельтська музика переживає друге народження. Твори О'Карола користуються незмінним успіхом у сучасних ірландських арфістів і музичних колективів.

Можна провести паралель між ірландськими арфістами й українськими кобзарями, бандуристами і лірниками — представниками унікального явища української культури. У класичну козацьку добу бандуристи і кобзарі Украї-

ни відрізнялися мандрівним служінням вірі і честі, співаючи думи, героїчні балади-билини, присвячені героям-мученикам (згідно з етимологією слова «дума» збереглася у польській мові і означає «гордість»).

Кобзарство як явище сягає своїм корінням історії Київської Русі. Так, знаменитий сивочолий давньоруський співак-сказитель і гусляр Віщий Боян, одягнений в білі шати, подібно кельтським священним жерцям-друїдам, згадувався у творах «Слово о полку Ігоревім» і «Задонщина». Хоча реальність існування Бояна викликає сумнів у деяких дослідників, які розглядають його як збірний образ «віщого піснетворця», більшість істориків сходяться на думці, що Боян Віщий був історичною особою, яка жила в XI столітті при дворі князів, він був не тільки придворним поетом, але і свого роду критиком і огудником влади, що ріднить його творчість з творчістю ірландських арфістів-бардів [23].

Кобзарі були кастою закритого типу. Стати кобзарем було не тільки надзвичайно почесно, а й важко. У Русі-Україні не існувало спеціальних шкіл, подібних школам бардів в Ірландії, але козацький стан передбачав широку і перш за все музичну освіту. В козацьку добу бандуристи і кобзарі вирізнялися більш високим воїнським статусом перших (не менше полковників) і більш низьким статусом других.

В Запорізькій Січі існувало 11 шкіл і філія Греко-Могилянської академії, «…школи при 16 церквах Запорозької Січі. Вчили латинську мову, поетику, риторику, музику… В Чортомлинській Січі було спеціальне відділення для співаків і музикантів. На цій базі – Глухівська школа з 1730 року» [68, 190- 205]. Всі козаки були навчені співати й грати, але не всі могли після закінчення бойової путі податися в бандуристи й кобзарі. Кобзарі вивчали лебійську мову, таємну мову українських кобзарів, заучували родоводи князів, знали легенди і міфи, студіювали «Устянські книги», що представляли собою кодекс законів, осягали обряди білої магії, а також духовні постулати, засновані на Біблії.

Згодом діяльність бандуристів-кобзарів комерціалізувалася, і відмінності в їх спеціалізації стералися. Комерціалізація кобзарства виникає після втрати воєнно-державних пріоритетів Запорізькою Січчю від середини XVIII століття. Пізніше в кобзарі поддавалися покалічені козаки. Д. Яворницький зазначав: «Будучи високими цінителями пісень, дум і рідної музики, запорожці любили послухати своїх баянів, сліпців-кобзарів. Нерідко вони самі складали пісні і думи, самі бралися за кобзи, які були для них найулюбленішими музичними інструментами» [178, 238].

Період кінця XVII століття по праву називався «козацькою епохою», у цей час в Україні з'являються картини із зображеними на них козаками. Так, знаменитий український козак Мамай зображувався на картинах з незмінними атрибутами: кобзою, люлькою і конем. Стає символічно-сакральним зображення козака, який сидить під дубом, склавши ноги «по-турецьки», з бандурою в руках. Зображення такого козака можна було побачити на стінах, печах, меблях і посуді, що по суті стає оберегом.

Д. Яворницький стверджував, що мета запорізького січового козацтва зводилася до споконвічної місії зберігати традиції, заповіти і звичаї. У цій місії особливе місце займав кобзар, чиє мудре слово допомагало запорожцям вирішувати внутрішні суперечки, а іноді мало визначальне значення в прийнятті козацьким товариством рішень про майбутні битви [178,142-143].

Кобзарі, що жили в Запорізькій Січі були свого роду духівниками і тримали обітницю безшлюбності. Кобзар в Запорізькій Січі був справжнім християнином: не лихословив, пробуджував у козаків милосердя до ворогів, піднімав дух перед вирішальними битвами. Часто кобзарями ставали сліпі. За однією з версій, кримські татари виколювали очі українським полоненим після невдалої втечі. Внаслідок чого українці втрачали можливість вести повноцінне життя після повернення на батьківщину і знаходили вихід у кобзарстві. За іншою версією вважалося, що сліпі здатні бачити те, чого не бачать зрячі. Саме тому сліпі були ближче до Бога, Царства Небесного і могли грати роль посередників між людьми і Богом, заступаючись за грішників. За легендою,

кобзарі свідомо засліплювали своїх дітей в надії, що вони зможуть повторити шлях своїх батьків [99].

Композитор Д. Д. Шостакович відгукувався про сліпих кобзарів так: «В Україні, по її дорогах споконвіку бродили співаки. Їх там називали лірниками і бандуристами. Це були майже завжди сліпці. Чому саме сліпі — питання особливе. Це були люди сліпі і беззахисні. Але ніхто їх ніколи не чіпав. І не ображав» [174]. Кобзарі виконували й іншу роль в Україні: як і барди-арфісти, вони дбайливо зберігали історію і традиції свого народу. З одного боку, кобзарі були аскетами і не мали потреби в матеріальних цінностях, багато дослідників відзначали високі моральні цінності, яким кобзарі завжди слідували. Для кобзаря випрошувати милостиню вважалося ганебним явищем. З іншого боку кобзарі брали плату за свою працю, дари приймали з вдячністю і не славилися в народі жебраками.

К. Паустовський відзначав: «...в ті часи не тільки на базарах в маленьких містечках, а й на вулицях самого Києва часто зустрічалися сліпці-лірники. Вони йшли, тримаючись за плече босоногого маленького поводиря в посконній сорочці. Лірники майже ніколи не співали. Вони говорили співучим речитативом свої думки, «псальми» і пісні... дивлячись перед собою незрячими очима, просили милостиню. Просили вони її зовсім не так, як звичайні жебраки. Я пам'ятаю одного лірника в місті Черкасах. «Киньте грошик, — говорив він, — сліпому і хлопчику, бо без того хлопчика сліпець заплутається і не знайде дорогу після своєї кончини в Божий рай» [110].

У різні історичні періоди в Україні кобзарі виконували різні функції. Так, Б. Хмельницький використовув кобзарів як пропагандистів і посилав кобзарів туди, де хотів знайти підтримку. Кобзарі виступали в ролі носіїв духовності, віри в Бога, християнської моралі. Хоча кобзарів ніколи не можна було зустріти в церкві, біля входу до церкви або в притворі, вони часто виконували псалми і канти. На відміну від ірландських бардів і арфістів, християнська складова в творчості кобзарів була основою їх діяльності. Однак барди, арфісти ірландського походження, як і кобзарі, лірники українського похо-

дження були мандрівними музикантами і поетами. Вони вбирали в себе те, що відбувалось навколо, отримували інформацію і пропускали її через свою творчість. Барди й арфісти є одним з головних символів Ірландії, тоді як кобзарі — символом й уособленням України.

Підсумовуючи зазначене, можемо констатувати, що кельти, які проживали на території Ірландії, будучи надзвичайно музичним етносом, були першими, хто освоїв невматичну нотацію, «розцвітив» знаменні і григоріанські розспіви ірландськими мотивами. Кельти були одними з перших, прямими наступниками греків-візантійців, хто використав гармонію і контрапункт, елегійні, двоскладові, трискладові і чотирискладові рифми, асонанс, метричні романси.

Саме кельти були відомі школою арфістів і, нарешті, кельти поширювали музичні знання в Європі. Традиції поезії і музики кельтів і ірландців найбільш повно розкрилися у творчості бардів і музикантів-арфістів. Після затвердження християнської релігії в Ірландії, традиції бардів і арфістів були підхоплені, успадковані, а також поширені ірландськими ченцями на інші території. Монастирі в Ірландії вже в ранньому Середньовіччі перетворилися в найбільші культурно-просвітницькі центри Європи.

Музична освіта займала ключове місце в просвітницькій діяльності ірландських монастирів, тому що музика в розумінні ірландців — сакральне явище [149].

Традиції мандрівних бардів і арфістів Ірландії надихали музикантів Західної Європи. Ірландці поширювали і викладали ранні християнські, а пізніше і григоріанські піснеспіви, внесли свою лепту в розвиток системи невменного письма, орнаментації, поліфонії, контрапункту і гармонії. Музичні традиції Ірландії дали новий поштовх розвитку європейської музики.

Унікальне явище існування кобзарів в Україні можна порівняти з феноменом бардів і арфістів в Ірландії. Однак, на відміну від ірландських бардів і арфістів, християнська складова в творчості кобзарів більшою мірою була фундаментом, на якому базувалася їх діяльність.

2.4 Традиції ірландських бардів в культурі Русі-України

Ірландський бард, за сучасними вимірами історичних подій, складає виток лицарської аристократичної культурної традиції всієї Європи і, можливо, запліднює мистецькі династії світу, що в умовах капіталізації і класової боротьби за демократію «розчиняється» в популярній сфері, випливає на новому рівні в маскультурних проявах у вигляді рок-культури. Бардівська поезія й мистепцтво у цілому живилися культурними стимулами аристократії православної Візантії. Тільки воєнно-державне служіння і складна церемоніальність буття візантійської аристократії обмежували артистичні самозначущі прояви, які для чернечо-освітньо налаштованої Британії-Ірландії дали більше розвороту для особистісного артистичного ствердження. Завдяки саме ірландсько-британським збереженностям візантійства останнє більш повно постає у досконалості своїх інститутів і воєнної доблесті стримування напору азіатської навали на Європу. Наскільки Русь заслонила європейські надбання від монголо-татарських ударів, настільки Візантія утримувала ісламську загрозу, яка повною мірою так і не реалізувалася [482].

Принципово новою тезою історично-культурного огляду виступає тлумачення бардівського мистецтва як спадкоємця панегірика Візантії і засновника лицарського мистецтва трубадурів-міннезінгерів. Не останню роль у цій історичній еволюції відіграли «віщі співці» Русі, а згодом бандуристи-кобзарі України. Недарема саме у нашій вітчизні у 1970-ті – 1980-ті роки розквітла *бардівська* пісня, що йшла в паралель із «кельтським відродженням» у США й Англії, але в XX столітті в самій Ірландії про бардівський феномен не йдеться. Ймовірно, це історичне свідоцтво підкреслює укоріненість зв’язків мистецтва крайнього Заходу Європи і її Сходу, генетично пов’язаних витоком з візантійським православ’ям.

Ірландська ідентичність будувалася на понятті особистого простору. Вільна людина була господарем своєї землі і будинку, в свою чергу, будинок

ірландця був не тільки його власністю, а й свого роду фортецею, вхід на територію якої був строго заборонений. Сукупність ірландських сімей або ірландського родового клану, вважалася суверенною і незалежною одиницею, що входила в ірландський клан.

Ірландці вибирали своїх лідерів. Відносини з лідером роду ставилися на перше місце, оскільки статус чоловіка чи жінки, можливість просування кар'єрними сходами, вдале одруження, престижна служба на військовому поприщі визначалася виключно і завдяки відносинам з лідером клану. Така сувора ієрархія наклала відбиток на самобутню культуру Ірландії у всіх її сферах.

Вважалася, що поезія і музика ірландців – невід'ємна частина ірландського життя. Ірландці були «сп'янілі й одурманені силою слова і звуку!». Ірландська поезія – це своєрідна суміш складних ритмічних схем, метафор і символів. Ірландський стиль відрізнявся від поетичних традицій інших етносів [220].

Захоплення ірландців поезією і музикою бардів було великим. Навіть після зречення ірландцями язичництва, знищення стародавнього ордена друїдів, навернення до християнства і спроб заборони діяльності бардів ставлення до поезії не змінилося. Історичні свідчення, залишені давньогрецькими істориками Страбоном [156] і Діодором Сіцилійським дають підстави припустити, що барди, які проживали в Ірландії і на півночі Шотландії в давнину і в епоху Середньовіччя, зуміли зберегти свої традиції незмінними протягом багатьох століть [233].

Поезія була сімейним ремеслом. З'єднання слів у художній формі за складністю прирівнювалося до ковальської справи або роботи по металу. Особлива майстерність у поезії було подарунком богів (зокрема бога любові Оенгуса). Культивування Оенгуса як джерела натхнення тривало навіть після остаточного утвердження християнства.

Філіди і барди грали схожу роль в ірландському суспільстві, однак належали до різних соціальних класів. Філіди були вихідцями з аристократичних сімей, пов'язаних з королівським кланом. Поети, провидці і філософи-

філіди вели своїх королів до слави або поразки. Барди виконували більш обмежені обов'язки, виступаючи в якості музикантів, оповідачів, істориків і поетів. Згодом ці два класи об'єдналися під загальною назвою бардів.

Роль філідів в Ірландії була схожа з роллю поетів-бедуїнів в доісламскої Аравії. Філіди були поетами, але не співаками або музикантами [365]. Філіди навчалися близько двадцяти років. Вони прекрасно орієнтувалися, зрештою, в поетичних метрах, композиції, мистецтві пророцтва і передбачення майбутнього, знали напам'ять епічні легенди, родоводи ірландських королів [290]. В кінці навчання кращий з філідів отримував почесне звання оллама або вчителя.

Оллам мав бездоганну репутацію. Оллам виконував функції важливого функціонера і не був підпорядкованою фігурою. Навіть у християнські часи король, єпископ і оллам зрівнювалися в правах. Олламу призначалася плата в розмірі 20 голів великої рогатої худоби, надавався «маєток на необмежений термін і безкоштовна оренда», «володіння майном за межами власного житла» [290, 80-179], свита, що складалася з 24 чоловік, які виконували роль прислуги. До всього перерахованого за філідом-олламом закріплювався офіційний статус поета короля, який фактично прирівнювався до статусу короля, що призводило в жах англійську аристократію епохи королеви Єлизавети I.

Ірландці не практикували тілесні або смертні покарання. Покарання за скоєне обмежувалося виплатою штрафу, величина якого варіювалася залежно від тяжкості злочину. Так, якщо оллам був ображений, принижений або йому заподіяли фізичну шкоду, кривдника карали конфіскацією майна. [376, 176]. Олламу належало наставляти свого покровителя. Король приділяв йому найбільшу увагу, а оллам оточував свого покровителя пошаною і любов'ю [220]. Філіди не просто сиділи за одним столом з гельськими королями, але і трапезували з ними, користуючись одним столовим сервізом. Король просвячував філіда в усі політичні проблеми і питання національної безпеки. В обов'язок філіда входила турбота про своїх покровителів.

До кінця не вивченим залишається питання появи філідів в кельтсько-ірландському суспільстві: чи були вони відгалуженням від священних жерців друїдів або ж представляли окрему групу. Однак достеменно відомо, що незважаючи на дар передбачення майбутнього, філіди, на відміну від друїдів, були сфокусовані на матеріальному, а не на духовному світі. Філіди, володіючи безсумнівними достоїнствами, талантами і заслугами, поступово перетворювалися на придворних поетів, радників і привілейованих акторів, послуги яких добре оплачувалися.

Так, відома театральна практика (reacaire), коли філід читав королю твір в речитативному стилі під звуки арфи. В цілому розподіл ролей між поетом, читцем і музикантом означав, що один складав баладу, інший грав на арфі, а третій виступав у ролі читця (часто філіда). Читання зазвичай супроводжувалося звучанням інструментальної музики. Вимова читця мала бути бездоганною. Вірші, які декламувалися під звуки інструментальної музики, звеличували гідності королів, закріплювали в пам'яті «образ» людини шляхетного походження, що володіла щедрістю, мужністю і хоробрістю. Коли королі героїчно гинули в битві або вмирали, «камені його слави» були підібрані філідами і бардами й увічнені в поемах, які рясніють епітетами. Поеми передавалися з покоління в покоління. Існувало повір'я: якщо герой незаслужено забутий, то його привид буде вічно бродити по землі, оплакуючи свою жалюгідну долю [233]. Філіди ніколи не забували своїх героїв.

Пізніше християнські священики звинувачували філідів в заохоченні марнославства і зарозумілості в аристократичного класу через надмірне вихваляння їх достоїнств. Однак філіди вважали, що похвала і турбота сприяли здійсненню добрих справ і прояву героїзму.

Цікаво відзначити, що в кінці XVI століття в Англії поширюються і набувають популярності музично-театралізовані вистави придворних Масок, основна функція яких полягала в прославленні монаршої персони й увічненні її імені, що фактично виявляє спадкоємність традицій між Ірландією і Англією.

Бард — символ Ірландії, голос нації. Поняття «бард» еквівалентне поняттю «поет» і лежить в одній площини з ним. Однак поняття «поет» не завжди можна розглядати в єдиній зв'язці з поняттям «бард» [295]. Більшість з поем бірдів були створені на честь особливих випадків, але не були записані і збережені. У 1757 році англійський поет-сентименталіст Томас Грей, який написав знамениту оду «Бард», визначив роль і статус барда рівнем освіти суспільства в цілому [295].

Бард — слово, утворене від кельтського слова baird, що означає гельський Баїр або інше кельтсьтске слова bardh – кімрський бард. У кельтів слово бард позначало музиканта або поета.

У європейській культурі існують поняття, значною мірою схожі з поняттям «бард»: скандинавські «scops», французькі «jongleuri», німецькі «gauklers» і «minnesingers», благородні «troubadours», слов'янські сказителі, гуслярі, лірники та кобзарі, чия діяльність була пов'язана з територіями південної Франції, північної частини Іспанії, північної Італії, Англії, Русі і України. Давньоєврейські рабини мали деякі схожі риси з ірландськими бардами: бард і рабин виконували освітню функцію, користувалися алегоричними і символічними поняттями, а також трактували музику як важливу частину ритуального дійства [404, 16-17].

Образи поетів-бардів зустрічаються в збережених грецьких і римських літературних джерелах. Так, в поемі «Одіссея», чиє авторство приписується перу давньогрецького поета Гомера, є згадка про двох бардів і глашатая: божественний співак Феміе, виконавець поем під акомпанемент ліри Демодок і Медоне. Герой древнього фінського епосу «Калевала» бард Вяйномейнен за допомогою божественного таланту повернув вкрадене темними силами сонце своєму народу. Великий музикант Орфей був «музикантом такої сили і солодощів, що навіть дикі істоти збиралися, щоб послухати його». Жертовна доля поетів і музикантів була платою за перехід кордону, проведеного богами. Давнім язичницьким богам Діонісу, Аполлону і Музі також приписували покровительство бардам. Старий кентавр Хірон, який навчав багатьох героїв, серед

яких, можливо, був і Орфей, вважався «джерелом мистецтва зцілення і музики» [249].

Барди — поети розповідають про життя героїв, про любов і пристрасті, про історію свого народу і його героїв, про поразки та перемоги, негаразди, людські страхи, чесноти і низинних інстинктах.

Ірландські барди — хранителі історії і традицій своєї нації. Традиції бардів, їх здатність запам'ятовувати, передавати і зберігати в усній формі історію і звичаї свого народу пов'язані з традиціями дохристиянського язичницького періоду. Так, племена, що жили на території Європи, до яких можна віднести норвежців, англосаксів і кельтів, сповідували певний язичницький світогляд, який виражався в системі вірувань, міфів і язичницьких ритуалів. Кодування і збереження цієї інформації було життєво необхідне для виживання племені. Існувала низка законів, які забороняли передавати знання в письмовій формі.

Барди зазвичай були професійними оповідачами. Вони переводили на вірші історичні, генеалогічні тексти, кодекси законів і навіть медичні тексти. Барди, зазвичай стоячи на узвишші, оприлюднювали закони, використовуючи речитативний стиль або монотонний спів. Цілком ймовірно, що їхні голоси звучали у супроводі музичних інструментів, тоді барди уподібнювалися грецьким і римським ораторам. Seanachaidhe (барди похилого віку) були родовими істориками. Вони запам'ятовували важливі події і зберігали родоводи своїх покровителів у своєрідній поетичній формі. Збіднілі барди, які фігурують в деякіх ірландських літературних джерелах, зустрічалися досить рідко [322].

Справжні барди майже завжди були представниками чоловічого роду. Однак однією з основних тем, що пронизує поезію бардів, було поклоніння богині і повага до жінки.

Бард був схильний до медитації. Виходячи за межі власного тіла, він «набував знання з перших рук», тобто від бога. У творі «Cad Goddeu» («Битва за ліс») говорилося про здатність барда змінювати форму і перетворюватися

на будь-якого звіра завдяки особливому дару [216]. Ці ж здібності були властиві друїдам, волхвам, і козакам-характерникам. Вважалося, що поети отримували талант від вищих сил. Після поширення і прийняття християнства в Ірландії про особливі магічні властивості бардів говорити стало небезпечно. Церква заборонила два язичницьких ритуала, які практикувалися серед ордена бардів і носили назву «спів по кістках» і «палаюче знання».

Поети-барди, до якої б релігії або нації вони не належали, ставилися до церкви і державної влади з почуттям погано прихованою неприязні, навіть якщо вони були обласкані нею. Церква і влада, в свою чергу, в кращому випадку цуралися, а в гіршому переслідували поетів, які відкрито висловлювали свою точку зору, що могло бути небезпечно для держави. Іноді барди подавали поганий приклад, звертаючись до нижчих інстинктів людини.

Основна функція бардів — не розважальна, а освітня. Барди виступали в ролі миротворців і, як і друїди, могли утримати армії, яка була готова до бою. Бардів особливо шанували і за дар інстинктивно розпізнавати в людях хороші і погані якості, які не були настільки очевидними для інших. Обов'язком бардів було не тільки зберігати традиції, а й тлумачити їх. Іноді барди могли дозволити собі виносити судження з того чи іншого питання. Однак на практиці вони прагнули зберігати нейтралітет. Ірландці вірили в здатність бардів руйнувати і навіть вбивати, використовуючи сатиру [376, 182]. Багато ненавиділи бардів за їх гострий язик, здатний знищити репутацію будь-якої людини. Барди менше були прив'язані до тієї чи іншої місцевості або покровителя. Саме тому вони дозволяли собі те, що не дозволяли собі філіди, – писати сатиричні твори, жорстко висміюючи аристократів, і таким чином вони виконували роль викривачів. Сила сатири барда була велика і небезпечна. Існує легенда, за якою король був недостатньо гостинний до барда. Користуючись свої даром, бард склав сатиричну поему, після прочитання якої король був зганьблений, розчавлений і принижений і змушений зректися престолу на користь більш щедрої людини [453].

Професор Кервін Вільямс, який написав «Придворний поет в середньовічній Ірландії», вводить в обіг поняття «придворний поет», маючи на увазі під цим «придворний бард». Придворний бард багато подорожував, і користуючись милістю перебування в будинку у чергового аристократа, почував себе зобов'язаним вставляти в кожен вірш по два катрена, що вихваляли лорда, у якого він гостював в даний момент.

Ірландські барди до шостого століття носили довгий одяг, облямований золотом або сріблом, що покривав їх ступні. Швидше за все у бардів була довга борода, а волосся було розпущене. В одязі бардам було дозволено використовувати лише п'ять кольорів: білий, синій, зелений, чорний і червоний. Анонімний автор оди, під назвою «Орден Святого Патрика», опублікованої в 1783 році, описує барда, одягненого в зелену мантію, підбиту золотом, як носили «королі і барди старовини» [505]. Кольори мантій бардів змінювалися в залежності від статусу сім'ї, до якої вони належали. Щоб отримати уявлення про одяг древніх ірландських бардів, досить поглянути на різнокольорові плащі англійців, які демонстрували їх статус. Такі плащі англійці носили в середні віки.

У 575 році нашої ери верховний король Аед Слейн (Áed of Slane) вирішив раз і назавжди покінчити з традицією заступництва бардів ірландським кланам. Однак аристократична знать стала на заваді вигнанню філідів і бардів, але деякі привілеї були все-таки обмежені. Ірландський чернець святий Колумб, проповідник християнства в Шотландії, який вважався одним з «дванадцяти апостолів Ірландії» і користувався користувався в країні великим впливом, захищаючи традиції бардів Ірландії, заявив, що «поезія і музика – невід'ємна частина ірландського життя» [303,186]. Вплив бардів обмежили шляхом закриття шкіл бардів, на місці яких стали утворюватися монастирі і монастирські школи. Однак в цілому можна констатувати, що спроба знищення бардів як класу провалилося. Барди вижили і знайшли свою вдячну аудиторію серед значної частини ірландської аристократії, у монастирях і придорожніх заїжджих дворах середньовічної Ірландії.

З активним поширенням християнства монахи стали записувати вірші та родословні на полях рукописів, таким чином переймаючи цю традицію у бардів, перехоплюючи ініціативу і поступово домінуючи в області поезії. Оскільки послуги переписувачів коштували дуже дорого, в деяких монастирях проживали барди, які виконували функції генеалогов і істориків, фіксували ті чи інші події. Хоча ірландські ченці були фанатичні в своєму завзятті зберегти і донести старі легенди, історії та родоводи, вони продовжували ділити цю відповідальність з філідами і бардами. Однак до XII століття потомствені поети-барди остаточно втратили зв'язок з церковними школами, тому що релігійні ордени взяли зобов'язання з вивчення генеалогії, поезії і права в церковних школах.

Згодом барди утворили орден, який становив особливий сегмент суспільства. Ірландський історик сімнадцятого століття Джеффрі Кітінг вважав, що в 575 році, під час з'їзду друїдів і бардів, майже третина чоловіків Ірландії професійно займалися поезією. Можна припустити, що до шостого століття орден бардів складався з декількох тисяч друїдів і бардів-поетів того чи іншого рангу. Ця цифра постійно зростала аж до 1600 року. Кожен поет в середньому, складав близько десяти віршів за один рік, що призводить нас до іншу цифри: тисяча віршів за рік і 100 тисяч за сторіччя [445].

З 1176 року барди стали збиратися на поради, де головували оллами. Розквіт поезії бардів припав на XII–XIII століття і за часом фактично збігся з періодом англо-нормандського завоювання.

Школи для навчання бардів існували повсюдно. Як правило, вони були розташовані в лоні дубових лісів і заховані від сторонніх очей. Найвідоміші школи були засновані в Клогері, Армі, Лісморі і Теамарі. Місто Лондондеррі спочатку було знаменитим гаєм, в якому в язичницькі часи розміщувалася школа друїдів. Оллам - керував школою. У школі бардів вчилися від трьох до двадцяти років і студент отримував кваліфікацію у віці від дев'ятнадцяти до двадцяти років. Основними предметами були поетика, історія родоводів впливових ірландських кланів, генеалогія, метрика, композиція, топографія,

гра на арфі та інших музичних інструментах. Учні бардів дотримувалися особливої дієти і майже не вживали м'яса. Всі розваги були строго заборонені. Таким чином барди перенаправляли увагу учнів на справжні цінності життя, намагаючись виростити геніїв і підняти душу [278].

Збережені документи проливають світло на устрій поетичних шкіл. У бардів існувало близько шістнадцяти різних рівнів підготовки. Кожному рівню відповідав свій статус. Кожен рівень обмежував барда певною кількістю віршованих форм. Бардам не дозволяли віршувати у більш складних поетичних метрах, що належать до більш високого рівня.

Роки, проведені в школі бардів, походили на роки, проведені в університеті. Поет, ностальгічно озираючись на «поетичну кузню», називав її Univers healadina – університетом поетичного мистецтва. За час навчання поет вивчав напам'ять незліченну кількість віршів майстрів минулого, яким він намагався наслідувати або навіть перевершити. Вчителі рекомендували починаючим бардам віддалятися в темне приміщення для творення поетичної композиції, щоб не відволікатися на суєту і зосередитися на обраній темі. Деякі барди прославилися творами елегій особистого характеру, інші вправлялися в романтичній поезії або поезії на релігійну тематику, включаючи переказ історичних подій, генеалогий, героїчних оповідань, міфів і легенд, а також творів поезій-похвал, в яких вони розповідали про подвиги вождів і королів. Треті писали сатиричні твори. Барди склали урочисті оди на честь свого покровителя напередодні святкової події – Різдва або Великодня, весілля, похоронів або новосілля. Ода виконувалася професійним читцем під музичний супровід, в той час як сам бард-поет пребивавал з господарем за одним столом [233].

Поети підтримували високі стандарти давнини, адже середньовічна ірландська поезія була вплетена у всю тканину суспільства і суспільство не могло існувати без неї. Навіть з прийняттям християнства, поезія залишилася важливою частиною суспільного життя, оскільки Ірландія не була повністю «романізована» та «європеїзована».

Барди навчалися і військовому мистецтву. Багато з бардів могли похвалитися своєю майстерністю в бою і вмінням користуватися зброєю і наносити удари. Ці вправи робили бардів здоровими, спритними, сильними, розвивали їх на фізичну витривалість. Саме тому багато бардів відрізнядися безстрашністю, мужністю, доблестю, що дозволяло їм знаходиться на полі бою і підтримувати дух ірландських воїнів. Барди зневажали такі людські якості як боягузство і відсутність сили волі [312]. Філософія бардів була тісна пов'язана з християнськими ідеалами. Однак в ній переважав світський характер [233].

В обов'язки багатьох бардів входила гра на інструментах. Як правило, такий статус дістався у спадок з покоління в покоління. Стародавні ірландці культивували три види музичних композицій, які ведуть свій початок від греків, які своєю чергою запозичили їх у єгиптян: Golltraidheacht, Geanttraidheacht і Suanttraidheacht.

Поезія бардів — складна поетична традиція усного толку, що зберігалася протягом тривалого періоду, починаючи з часів розквіту ірландської мови і культури аж до другої половини сімнадцятого століття. Ірландський поет зазвичай виражає тему через конкретні образи; він конкретний і уникає абстракції і надмірного філософування. У ранніх віршах і поемах бардів немає жодної згадки про бога, будь то язичницького або християнського. Однак у віршах завжди є місце природним людським радощам. Ірландський поет не відчував містичного трепету перед величчю природи, лише безмірно захоплювався нею. Ранні вірші мають досить близьку спорідненість з поезією німецьких народів, і ця подібність змушує думати про кельтсько-германський метр, що існував на континенті за століття до нашої ери.

Ірландська література характеризується також наявністю ліричних поем. Деякі з віршів були написані професійними бардами-поетами, деякі – церковниками, а інші – освіченими членами суспільства. Безсумнівно, ірландський поет використовував своє мистецтво для вираження своїх особистих емоцій і переживань. Не існувало жодних аспектів, які б не могли прозвучати у віршах бардів. Збереглися вірші, які розповідають про гру кішки з собакою,

інші вірші описують політ бджоли, спогади старої куртизанки, почуття, близьке до почуття від смерті старої людини. Іноді звучали гарні вірші про кохання, іронічний гумор ченця, чия уява непристойно розпалилася під час спільної молитви. «Вірш про святого» Мо Лінге розповідає про сексуальні спокуси й опір спокусі. Однак далеко не вся ірландська поезія рясніє сценами натуралізму. У випадках, коли порушувалися «непристойні» теми, формальність і гідність позбавляли вірш від всякого почуття непристойності. Гідна стриманість – одна з найяскравіших характеристик ірландського вірша барда. Ірландським бардам було властиво звернення до актуальних проблем. Так, з нагоди закриття школи бардів було написано вірш, повний драматизму:

«Самотній я серед людей, я без радості сьогодні.

Я самотній більше всіх, залишившись без їжі для роздумів.

Я не розумію тих, хто говорить рідною мовою:

Я не впізнаю людей, тому що не бачу серед них таких, як я.

Горе тому місцю, де ми не зустрінемося» [487].

Деякі з віршів розповідали про повільний занепад бардівського способу життя. У 1391 році Тадг Аго Хуігінн написав вірш «Плач за Фергхалом Руадхом» про смерть свого старшого брата, поета і вчителя Фергхала Руадха. Цей уривок бардівської поезії сповнений метафор: зі смертю Фергхала прокидається занепокоєння про знищення бардівської традиції:

«Смерть сина Анни відняла у художників радість,

як дошка від бочки ламається, захисна стіна поезії звалилася».

Бард Тейге Даллі О'Хіггін в 1566 році звертається до ірландців із закликом повстати проти англійців:

«Людина війни – це та, хто живе в безпеці»,

Народна мудрість, яка ніколи не перестане бути актуальною,

Зберегти себе можна лише тоді, коли ти оперезаний бронею.

Чому ви сидите на місці, клани доблесного Еогана,

клани Конна і Конора?

Хіба ви не чуєте війська саксонської Англії,

Які марширують по наших рівнинах і топчуть нашу землю?

Остерігайтеся солодощів мови,

Їх жадібності і багатства,

Чи чуєте ви ход О'Рурка, короля Західного Брейфне?

Приєднайтеся до нього!» [317]

В епоху королеви Єлизавети I особливо прославився О'Рурк, король Західного Брейфне, який також писав вірші. Брайан Оге О'Рурк був останнім ірландським королем. Він зазнав поразки через місяць після того, як інші ірландські вожді капітулювали перед Англією. Його красива зовнішність, його гідність і гордість затьмарювали славу самої Єлизавети. Союзник королеви, він повстав після того, як його власні землі були захоплені англійцями. Зрештою Єлизавета полонила його і відправила до лондонського Тауера. Перед смертю, він виявив бажання бути повішеним на вербовій лозі за ірландським звичаєм. Це бажання було виконане. Він був страчений у 1597 році [418].

Середньовічні ірландські поеми унікальні з точки зору складності композиції і регульованого метра. Мова, що використовується середньовічними бардами-поетами, була класичною ранньою ірландською мовою і мала фіксований словниковий запас і граматику [445]. В ірландській поезії того часу використовувалося складне поєднання рифм, метафор і символів. Стиль, властивий бардам, відрізнявся від поетичних традицій інших країн і залишався незмінним протягом століть. Можливо, це сталося через те, що Ірландія не була по-справжньому успішно завойована Римом. Довгий час Ірландія була відгороджена від літературної моди континентальної Європи. «O'Cianain Miscellany» стає першим ірландським трактатом для поетів, трактат зберігається в Національній бібліотеці Ірландії [303].

Середньовічні барди належали до різних класів і успадковували різні привілеї, що дісталися їм від предків. Середньовічний придворний бард користувався повагою: вважалося, що вірші поета наділені особливою енергетичною міццю [445]. Таким чином, ореол містики, пов'язаний з творчістю бардів, наділяв їх особливим становищем в суспільстві, завдяки якому вони звільня-

лися від данини і мали статус, рівний статусу священнослужителя. Барди, що належали до вищого класу, служили в королівських дворах, прославляли короля, дам і полеглих воїнів, а також викладали в світських школах, які були створені в чотирнадцятому столітті і функціонували аж до сімнадцятого століття. Бардам високого рангу дозволялося мати свиту, до якої зазвичай входили поети й учні нижчого рангу. Світські сім'ї потомствених бардів управляли школами історії та поезії. Барди вищого стану прагнули до контролю і максимального впливу на владні структури. Іноді бард інугурував нового короля і, передавши «жезл влади», проголошував його титул перед присутніми.

Поезія бардів середньовіччя стверджувала суверенітет лордів. Часто поет спонукав своїх покровителів до активних дій, будь то демонстрація військової майстерності, пошук дами серця або заступництво сім'ям вчених. В рамках своїх творів барди давали поради, висміювали порочні союзи або поведінку покровителя. Барди переслідували політичні цілі, відстоювали історичні права, розповідали про любов. Однак барди завжди діяли в системі традиційних цінностей, які визначали їхню поведінку [512].

Збіднілі вчені-барди, які фігурують в деяких ірландських літературних джерелах, зустрічалися досить рідко. У пізньому Середньовіччі барди, що належали до нижчого класу, розважали городян. Багато з них декламували романси, які стали популярними завдяки впливу французької культури. Існували барди особливого роду, які володіли унікальним даром і сміливістю, вони висміювали людські пороки, незважаючи на посаду і статус (прототип юродивого у слов'ян). В прозовій літературі ця традиція пережила бардів і стала відомою завдяки творчості таких ірландських письменників, як Джонатан Свіфт [233].

До XVI століття барди трансформуються в освічених літераторів свого часу, а благородні гельські сім'ї вважали за честь сприяти спадковим сім'ям бардів. У багатьох великих бардів був довгий родовід [243], а їх кар'єра залежала від інтенсивності навчання. Такі барди були захищені соціальним табу.

Посягання на здоров'я і життя барда прирівнювалося до найтяжчих злочинів [243].

При всій незаплямованості репутації бардів деякі з них не відрізнялися високими моральними якостями і використовували своє особливе становище для особистої вигоди. Збереглися історії про те, як барди шантажували ірландську знать виконанням пісень-проклять і наводили лихо на покровителів. Так, виконання легендарної ірландської пісні «Гламдіккін» могло привести до появи пухирів на обличчі, що було ганебним явищем. Пісня-наруга, виконана середньовічним бардом публічно, могла істотно знизити статус ірландця. Якщо прокляття було послано невинній людині, то це прокляття вважалося невиправданим і переходило на поета, загрожувало його психічному і фізичному здоров'ю. Так, описаний випадок, коли 1601 року придворний поет Тадхг Мак Даїр погрожував Червоному Х'ю О'Доннеллу і закликав Небеса помститися за те, що його худобу була розграбована армією Ольстера. Однак не знайшлося підтвердження протиправних дій Х'ю О'Доннелл і згодом Тадхг Мак Даїр помер в муках [233]. Барди, володіючи похмурими секретами магічного ворожіння, привертали неосвічену довірливість і тривожні страхи людини, вміло використовуючи і керуючи людськими страхами.

Бардів можна зарахувати до числа космополітів. Вони з задоволенням подорожували по всій Ірландії і часто опинялися за межами країни в пошуках нового досвіду і вражень.[233]. Поняття «мандрівний бард» міцно увійшло в словниковий вжиток середньовічного ірландця. Барди вважалися єдиним надійним джерелом інформації в той час.

До відомих бардів в Ірландії можна віднести Фланьо Мак Олена, Еохайда Флойна, Мака Ліага, Міредо Шотландця, Доннаха Мора О'Далі, Фяр Флаха О'Гніва. Одним з найвідоміших поетів-бардів всіх часів і народів був Вільям Шекспір, великий знавець людських душ. В. Шекспіра часто називали «Бард» або «Лебідь Ейвона», за асоціацією. Лебеді вміють літати, а ширяння в небі — це древній образ поетичної діяльності. Лебідь — символ поета.

Традиція бардів стає відмітною рисою ірландського суспільства. Однак з військовою поразкою Ірландії в сімнадцятому столітті країна стає на рейки «англінізації», такий курс зберігається протягом декількох століть.

Одинадцятирічна війна на території Британії – це серія конфліктів між різними політичними, етнічними та релігійними угрупованнями в Англії, Шотландії та Ірландії.

У 1641 році близько 4000 чоловік католиків ірландців, намагаючись захопити контроль над англійською адміністрацією в Ірландії, повстали і знищили протестантських переселенців, за що були жорстоко вбиті. Англійський парламент свідомо і багаторазово збільшив відомості про число загиблих, щоб продемонструвати Англії підступність і жорстокість ірландців. Повстання ірландців стає трагічною і знаковою подією для династії Стюартів і самої Ірландії.

Згодом лютий пуританин О. Кромвель піддав Ірландію фактичному знищенню. О. Кромвель виправдовував незліченні вбивства ні в чому не винних людей політичною і релігійною доцільністю, прикриваючись ім'ям Божим. В одному зі своїх листів О. Кромвель зазначав: «Це праведний суд Божий над варварськими негідниками, руки яких просякнуті невинною кров'ю... такі дії допоможуть запобігти кровопролиттю в майбутньому і це є достатньою підставою для моїх дій» [61]. О. Кромвель щиро вважав, що ірландці становлять небезпеку для Англії і розглядав ірландців як варварську і кровожерну націю. Метою політики О. Кромвеля було придушення католицизму і захоплення земель Ірландії. Людей виганяли з міст, священиків знищували фізично, інших виганяли з родючих районів Ірландії на західні скелясті береги Клер і Коннахт. Існують непрямі докази того, що О. Кромвель відправляв ірландців як рабів у Вест-Індію [422].

11 вересня 1649 року стало одним з найчорніших днів Ірландії. Дослідники відзначали, що рівень насильства О. Кромвеля і його військ під час облоги Дрохеди і подальшої облоги Уексфорда навіть за стандартами XVII століття можна було зарахувати до військових злочинів. Дрохеда вважалася

одним з найбільш укріплених міст в Ірландії. Однак це не завадило О. Кромвелю придушити опір і захопити місто.

О. Кромвель відзначився особливою жорстокістю до жителів Ірландії. Увійшовши в місто з військами, О. Кромвель жорстоко розправився із залишками ірландських військових підрозділів, а група ірландців, які забарикадувалися в церкві Святого Петра, була спалена живцем. Кромвель знищив третину католиків, які компактно проживали в Ірландії. Більшість жертв були солдатами, священиками і мирними жителями. Однак деяким ірландським сім'ям з древніх гельських кланів, завдяки зв'язкам і впливу на політиків Англії, вдалося зберегти землі предків [422].

Під молот репресій потрапили і слуги гельських лордів, включаючи поетів-бардів, які, як вважали англійці, володіли силою проклинати і розпалювати в людях ненависть до Англії. Це робило їх мішенню для арештів і подальшої кари. Збереглися архівні документи, в яких передбачалося покарати смертю або інакше арфістів, ріфмерів і бардів. [422].

З початку завоювання Ірландії барди сприймалися англійцями як «бродяги» без роду і племені. Ірландській знаті під страхом смерті було заборонено приймати бардів в своїх будинках.

На жаль, музичні уподобання Олівера Кромвеля не поширювалися на ірландську арфу, що призвело до знищення тисяч ірландських арф і ув'язнення або фізичного знищення бардів і арфістів. До XVIII століття стародавні традиції бардів були незаслужено забуті, а ті, що залишилися в живих, вели жалюгідне існування.

Воєнні дії О. Кромвеля можна віднести до категорії військових злочинів і пояснити бажанням помсти і релігійною нетерпимістю. «Навіть за мірками часу поведінка [О. Кромвеля] було за межею розуміння», — писав історик-дослідник воєнної кампанії О. Кромвеля в Ірландії Мішель Сіохру, автор «Ката Бога» [422, 256].

Нещадний воїн О. Кромвель піддавався принизливій критиці з різних сторін. Англійські монархісти засуджували О. Кромвеля за страту короля

Карла I Стюарта, а радикали – за зраду ідеалів революції. Для багатьох О. Кромвель став символом Англії, для інших – прокляттям Ірландії.

В кінці сімнадцятого століття і протягом більшої частини вісімнадцятого століття більшість ірландців жили відповідно до кримінальних законів, спрямованих проти католиків і пресвітеріанців («незгодних»). Ірландцям не дозволялося володіти конем вартістю вище п'яти фунтів, займати державні посади, викладати в школі, будувати католицькі церкви, купувати зброю або успадковувати землю, що належить протестантам. Результатом вимушеної міграції та невмотивованої жорстокості з боку англійців стає подальше розшарування і зубожіння ірландського суспільства, яке до моменту вторгнення військ під проводом О. Кромвеля було значною мірою ослаблене численними набігами англійців. Ірландські аристократи і простолюдини рівною мірою розділили долю вигнанців. Релігія, ірландська мова, звичаї, музика, танці, поезія ірландців піддавалися гонінням і приниженням з боку англійців. Однак розправа з протестантами, жертвами католицької агресії, допомогла сформувати ірландську ідентичність. Пригноблена, але горда нація дбайливо зберігала пам'ять про свою історію і передавала її нащадкам. Зв'язок з минулим стає надзвичайно міцним. Це властиво епосі культурного придушення і політичної дезорієнтації.

Кельти та їхні нащадки ірландці — носії унікальних традицій, звичаїв і культури. Кельтська самобутня культура пускала глибоке коріння в культуру інших народностей. Кельти проникали всередину материка на територію Східної Європи, що призводило до змішування традицій.

Дані щодо вивчення генетики кельтів свідчать, що у період «кельтської хвилі» кінця XVIII — першої половини XIX століть вчені обговорювали протокельтські риси скандинавів, фракійців, тобто народів, у яких спостерігалися протослов’янські расові ознаки. Історія виділення слов’янського населення у цілому вказує на готсько-кельтські витоки балтів, яких вважають батьківськими народами слов’ян у цілому Генетичний аналіз населення Європи дозволяє зробити висновок: концентрація кельтського етносу особливо

помітна в Скандинавії, Німеччині, Франції, Ісландії, Фінляндії, колишній території Югославії, Україні.

Кельтська культура і традиції бардів вплинули на українську культуру. Кельтські назви різних предметів присутні фактично в будь-якій сучасній європейської мові. Археологи бачать зв'язок з кельтською мовою в назвах річок Дунай — Данубіо та Дністер — Данастріс [290].

Присутність кельтів на території сучасної України була неодноразово підтверджена археологічними розкопками. Археологічні знахідки не були поодинокими: археологи знаходили кельтські залізні і бронзові знаряддя праці, списи, дротики, щити, кольчуги, скарби монет I–XI століть в прип'ятському Поліссі, Середній Наддніпрянщині та Північному Причорномор'ї, в басейні річки Тиси. Сліди кельтської культури були присутні і на території невизнаної Придністровської Молдавської Республіки. Знаряддя праці кельтського походження проникали на Схід Європи завдяки компактним кельтським поселенням, в подальшому місцеві ремісники виробляли подібні знаряддя, наслідуючи мистецтво кельтів.

Найбільше стародавнє городище кельтів знаходилося на горі Ловачка недалеко від сучасного Мукачевого, де, можливо, проживали не тільки кельти, а й вища духовна каста — друїди, чиє святилище знаходилося на вершині гори, де виростали стародавні дуби, що мали сакральне значення для друїдів. У цьому місці проводив розкопки історик, етнограф, який вважався основоположником археології та музейної справи в Закарпатті, – Тиводар Легоцький. Його численні знахідки можна назвати унікальними: залишки фортифікаційних укріплень, зброя, прикраси, кераміка, лиття, господарський інвентар, форма для монет, які відливали кельти. Все це зберегається в Ужгородському краєзнавчому музеї і є доказом присутності кельтів на цій території. Як стверджують археологи, Ботарский степ також пов'язаний з перебуванням в ньому кельтських племен. Ботарский район вважався одним з найбільших залізообробних виробничих центрів Європи періоду раннього залізного віку. Корисні копалини обчислювалися десятками тонн заліза і задовольняли по-

треби невеликого поселення Галіш-Ловачка Мукачівського району Закарпатської області та Закарпаття в цілому. Кельтський металургійний центр був розташований в нині заболоченій місцевості біля річки Ботар, лівої притоки Тиси, і займав близько 25 квадратних кілометрів. Тут було виявлено близько трьохсот залізоплавильних горнів. Виробничі пункти були споруджені на відстані 1–2 км один від одного і тяглися від села Ново-Клинового до села Черни [163].

Дослідники Ю. Кухаренко [76] та А. Амброз [6] прийшли до висновку, що кельтські поселення могли знаходиться не тільки на території Закарпаття, а й у Прикарпатті, де були виявлені невеликі за розмірами споруди, які кельти могли використовувати як для виробництва необхідного начиння, так і для житла.

Деякі історики пов'язують назву історико-етнографічної області Бойківщина в Україні, яка розташована на північних і південних схилах Карпат, з родовою назвою кельтського племені бойїв, що проживали на цій території близько 2000 років тому. Бойї прийшли сюди з Богемії, назва цієї території походить від латинського Boiohaemum – «материнський будинок бойїв». Численні етноніми у прізвищах слов’ян (Бойченки, Бойко, Боєви, Байчуки і ін. від «бой» – кельт, Таранови, Таранушенки, Таранці від Таран, який був богом Грома у кельтів) вказують на кельтське походження пращурів. Так, у Запорізькій Січі козаків часто називали не по імені, а за належністю до того чи іншого етносу. Русин-вверховинців. вихідців з регіону Бойківщини, козаки величали Бойками. Дівоче прізвище матері українського поета Т. Шевченка — Бойко. Отже Катерина Якимівна Шевченко, уроджена Бойко, можливо, була нащадком кельтів, які проживали в регіоні Бойківщина. Тоді ця версія легко пояснює і культурну спадщину Тараса Шевченка, якого ще за життя називали українським бардом, і в творчості якого простежуються кельтсько-ірландські традиції ріфмоплетенія, літературні прийоми і мотиви, властиві поезії ірландців епохи Відродження [43].

Кельти були володарями довгих вусів, що пізніше стало сприйматися як ознака войовничості і мужності. Вуса стали відмітною ознакою слов'ян у часів Святослава, символом запорізьких козаків і предметом їх гордості.

Деякі міфологічні істоти ірландського епосу мають схожість з персонажами українського фольклору. Так, Вій, злий дух з пекла, що втілює смерть, міг стерти з лиця землі цілі села за допомогою єдиного, але спопеляючого, подібно до блискавки, погляду. Український Вій схожий на ірландського демона Балора, іменованого «Поганим Оком» за його здатність убити будь-кого за допомогою одного лише погляду.

Руде волосся здавна асоціювалося з кельтами. Стародавні греки і римляни описували кельтів як володарів волосся дивного кольору. Руде волосся є феноменом Північної і Центральної Європи, проте випадки компактного проживання рудоволосих виявлені на Близькому Сході, в Центральній Азії (особливо серед таджиків), на північному заході Китаю, в Удмуртії (близько 10%). Всі ці люди мають загальний родовід з кельтами, який можна простежити за гаплогрупою Y-хромосоми: R1b. Цікаво відзначити, що жителі Малинського і Коростенського районів Житомирської області відрізняється від інших жителів України рудим кольором волосся і характерними веснянками.

А. В. Галанін у праці «Росіяни не слов'яни» пише: «Про могутність кельтської цивілізації говорять назви міст і областей в Європі: Галлія у Франції і Галіція в Іспанії, окремі племена кельтів дали імена Бельгії, Богемії й Аквітанії... Деякі вчені вважають, що карпатська Галичина — це також осколок древньої кельтської цивілізації, що піддався подальшій слов'янізації» [27].

Феномен мандрівного барда відомий з давніх часів. В українській культурі яскравим представником барда національного відродження був мандрівний філософ-богослов Григорій Сковорода [134], який добровільно прийняв ношу поневіряння.

Дмитро Наливайко [105] вважав, що основні ідеї та мотиви у творчості Т. Шевченка співзвучні ідеям ірландських і шотландських поетів пізнього Відродження. У поезії та музиці ірландські барди піднімали на щит ідею національної самодостатності та ідентичності, що ріднить поезію Т. Шевченка з ірландською поезією. Можна провести типологічну паралель між «Кобзарем» Тараса Шевченка і творами поетів кельтського Відродження (Р. Бернс, Дж. Макферсон і Т. Мур). Поети «кельтського духу» були співаками національної культури, а тому часто зверталися до ранньосередньовічної Ірландії X–XI століть. Оскільки саме на цей період припадав розквіт ірландської культури. Як і ірландські барди-поети, Т. Шевченко захоплювався історією давньої української літератури, культурою Київської Русі [105].

Необхідно відзначити, що в кінці XVIII століття в Європі зародився літературний напрям «оссіанізм», пов'язаний з ім'ям легендарного воїна і барда, героя кельтського фольклору та шотландського поета Дж. Макферсона, який написав поему «Твір Оссіана, сина Фінгала» («Works of Ossian, the son of Fingal»), яка миттєво завоювала популярність в Європі й Америці. Для «оссіанізму» було характерне звернення до природи, незбагненності таємниць життя і смерті, величі буття, легендарного минулого, відваги і мужності воїнів старовини, мандрівних співаків і музикантів [413]. Герой твору Дж. Макферсона шукає сенс життя, розмірковує про тлінність земного життя, захоплюється минулим країни. Поезія Т. Шевченка була співзвучна напрямом «оссіанізму» в літературі.

Отже, ірландський народ зберіг кельтські традиції. Найбільш освічена частина суспільства, кельтско-ірландських жерців-друїдів, філідів і бардів представляли своєрідну Святу Трійцю в дохристиянської кельтській культурі. Неможливо переоцінити вплив бардів на ірландську культуру в цілому. Барди виконували ряд ключових функцій, в тому числі освітню, примирливо-світську і релігійно-скріплючу. Творчість бардів належала до вищого класу, її не можна розглядати в контексті виключно світської та естетичної складової. Вона цінна в контексті культурно-історичного характеру. «Чоловіче начало»

бардів пояснювалося патріархальними традиціями ірландського суспільства і наявністю законів про спадкування.

Поезія бардів, по суті своїй, архаїчна, проте крізь призму ірландської міфології і героїчного минулого Ірландії барди активно шукали паралелі в сучасних подіях. Мова поезії бардів будувався на використанні символів і метафор, вивчення яких було частиною програми в світських школах бардів.

Відзначимо, що християнська Церква і барди часто діяли в єдиній площині, говорили мовою символів і алегорій, намагаючись пояснити життєво-біблійні істини. Барди, як і святі отці Церкви, використовували притчі для пояснення складних речей простим і доступним способом. На жаль, воєнні дії О. Кромвеля привели до початку руйнівного процесу, що стало відправною точкою для винищення і зникнення бардів як класу [482].

Колись могутня кельтська цивілізація, а згодом і ірландська культура, справила величезний вплив не тільки на культуру Західної Європи, а й, безперечно, на культуру Київської Русі. Про це свідчать численні археологічні розкопки на території України, спільність деяких традицій і звичаїв.

Висновки до розділу 2

Народи опинилися територіально вельми розділеними, хоч багато історичних, топонімічних, етнонімічних і лінгвістично-мовленнєвих свідоцтв вказують на активні контакти на певних роздоріжжях цивілізаційної ідентифікації націй, що увібрали різноманіття іншонаціональних і різноетнічних вкраплень в національне ціле.

Сьогоднішнє віросповідання (англіканське для Англії і католицьке для Ірландії) не закривають укоріненість культурних проявів в історії православних, споріднених із візантійським християнським Сходом позицій. Візантійські витоки культури крайнього Заходу і Сходу Європи є очевидними завдяки загальним дохристиянським і християнським традиціям до моменту існування єдиної Церкви.

Британія-Англія стала носієм історичного початку християнства і представляє народ, язичницьке минуле якого єдине. Британія-Англія безболісно прийняло хритиянські засади світобачення. Друїстичні корені бритсько-ірландського язичництва мають багатозначущі паралелі до язичницьких традицій слов'ян, зумовлених балтським коренем слов'янської ідентифікації, в якому, очевидно, брали участь кельтсько-друїстичні чинники.

Археологічні свідоцтва, а також музичне оздоблення саме руського православного чину вказує на кельтське походження вибору: дзвони і дзвіночки були вагомим символом впливу в проповідницькій діяльності волхвів і кельтських друїдів. Культура чернецького вченого служіння зайняла особливо почесне місце в культурному бутті Британських островів, ставши другим, після Візантії, осередком православної вченості у Середньовіччі. Друїстичні здатності магічного ірраціонального знання були й залишаються привілем східного християнства, тоді як Західні Церкви, Католицька і Протестантська, являють відмітне тяжіння до раціоналізації релігійних уявлень. В цьому плані виділяється Англіканська Церква, яка починалася з протестантизації, але з часом відновлювала проправославні складові свого чину, що наочно продемонстрував Оксфордський рух XIX століття.

Усвідомлення релігійно-культурного зв'язку між Руссю-Україною і Британією-Англію проливає світло на закономірність певних культурних паралелей в національних перевагах країн, які на сьогодні залишаються територіально і політично-культурно надзвичайно різними. Друїстична магія має свої аналогії до магічних дій героя Древньої Русі Вольги (Волха) Всеславича, до дій-подвигів козаків-характерників, до музично-виконавських рішень філідів-бардів і бандуристів-кобзарів. У тому числі це православна у своїх витоках довіра до сліпого проповідника-співця, відзначеного надфізичним баченням істини людських відносин.

Історичні відомості проперехресні шлюби русичів і бритів-англійців мають своє продовження в культурно-мистецьких акціях «кельтської хвилі» кінця XVIII – першої половини XIX сторіччя, у сплесках візантизму в

художній сфері нащадків цих країн у XX сторіччі. Особливо вражає музично-поетичне багатство України й Англії доби Ренесансу-Бароко, що в обох в силу історичних збігів охоплюють XVI–XVII століття і тим суттєво відрізняються від материкової Західної і Центральної Європи.

Музична культура, відзначена вагомістю підголоскової поліфонії для британсько-кельтської і русько-української традицій, явно започаткована поліфонією-гетерофонією Візантії і значною мірою упереджує розвиток поліфонії у Західній Європі.

Бардівська спадщина має відмітні паралелі до кобзарсько-співацької путі України. Аристократична за генезою літературно-музичного вираження пісенна творчість складає пускову модель для лицарської материкової поезії-музики. Пам’ять про бардівський виток історично підтвердила відродження традицій бардів у вітчизняних умовах 1970-х – 1980-х років, при тому що на історичній батьківщині бардів, Ірландії, бардівські традиції не знайшли застосування.

Сукупність вказаних факторів засвідчує ґрунтовність впливу британсько-кельтсього православ'я на культуру Європи і поза неї, і спеціально на Україну-Русь.

РОЗДІЛ 3

ІСТОРИЧНИЙ СИНКРЕТИЗМ АНГЛІЙСЬКОЇ МАСКИ У ВІЗАНТІЙСЬКОМУ І БРИТСЬКО-КЕЛЬТСЬКОМУ ОБРЯДОВО-ЦЕРЕМОНІАЛЬНОМУ БУТТІ АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ

3.1 Маска в інтеріорізації театральності Візантії та британсько-кельтських ігрових святкових дійств

Взагалі Різдво походить від двох стародавніх язичницьких свят: скандинавського свята Йоль (поворот, колесо року) і римського свята Сатурналій, що, у свою чергу, наслідувало грецькі витоки. Спочатку святкування Йоля було пов'язано з виконанням ритуальних танців-обертань, які символізували універсальну проекцію світу, де кінцеве і нескінченне зливалися в єдине ціле.

Йоль — одне з найдавніших язичницьких свят (вісім свят в році, відомих як Суботи, де Йоль святкувався як мала Субота) з кельтським і норвезьким корінням. Йоль відзначався 21 грудня, під час зимового сонцестояння. Незважаючи на те, що Йоль припадав найкоротший день в році, а сонце знаходилося в найнижчій точці, це було свято світла, яке наближало появу «молодого і сильного» Сонця. Це було свято вогню, який обіцяв людям тепло. Скандинави відзначали Йоль з 21 грудня (Ніч Матері) по перше січня, що відповідало традиційним 12 дням Різдва. Свято завершувався традиційним спалюванням полін [476].

Скандинави поширили язичницькі вірування серед кельтських народів задовго до нашої ери. У свято Йоль скандинави згадували богиню в образі діви, яка народила молодого бога. У свято в будинках було прийнято запалювати свічки, наповнюючи їх світлом. Святкування Йоля супроводжувалося застіллями, жителі збиралися великими сім'ями, щоб відзначити народження нового Сонця. Ритуальною обов'язковою стравою була кабаняча голова. Тільки доброчесним людям дозволялося відрізати священну голову кабана. Після

трапези люди з запаленими факелами в руках виходили з будинків, розводили багаття і, взявшись за руки, під звуки волинки, водили хороводи, вигукуючи «Привіт, Йоль, привіт!» [329].

Будинки прикрашали вінками з плюща або омели. У скандинавській і кельтської міфології ця рослина грала ключову роль. Ще за 200 років до Різдва Христового жерці-друїди вважали омелу священною рослиною, омела була обов'язковим атрибутом у циклі зимових свят. Кельти вірили, що омела володіє магічними цілющими здібностями, і використовували її як захист від злих духів. Омела була однією з небагатьох рослин, яка цвіла в холодні зимові місяці. Вічнозелена омела сприймалася кельтами як символ життя і відродження (прототип різдвяної ялинки).

Римляни також поклонялися омелі як символу миру і дружби. Згідно з легендою, зустрівшись під омелою, вороги складали зброю і укладали мир. Стародавні греки відзначали зимове свято Кронія і також прикрашали свої будинки омелою. Деякі вчені вважають, що язичницька традиція цілуватися під омелою успадкована від греків, які цілувалися під цією рослиною під час весіль і свят Сатурналий. Пізніше омела була заборонена в церквах через язичницькі асоціації.

Культове значення у святкуванні Йоль набуло поліно. Практика спалювання поліна швидко поширилася по всій Європі, в різних країнах використовувалися різні породи дерев: в Англії — дуб, в Шотландії — березу, у Франції — вишню. У скандинавських країнах поліно повинно було бути з ясена, це дерево в Скандинавії символізувало життя. Колоди ніколи не купували, як не можна було купити життя. Попіл від спалених полін часто розсипали на даху будинку [494].

У Шотландії, яка довгий час перебувала під владою вікінгів, давній звичай спалення величезного поліна в день зимового сонцестояння також має скандинавське коріння. Ще один древній шотландський звичай був пов'язаний з культом вогню. Гості мали кинути в камін господарів вугілля і побажати, щоб вогонь, як символ благополуччя і довголіття, не покинув будинок.

Подібні традиції мали язичницьке коріння (солярний символ божественного вогню). У деяких районах Шотландії для язичницького божества Йоль і донині на столі залишають столові прибори, сир і хліб, як це було прийнято і у слов'янських народів (в древній Київській Русі для домовиків завжди залишали зайвий прилад) [320].

Традиції, що становили основу свята Йоля, схожі з традиціями іншого свята — давньоримських Сатурналій. Сатурн, Кронос в грецькій міфології — один з верховних богів римського пантеону. У перекладі з грецької слово «Хронос» означає час.

Гесіод, давньогрецький поет, писав, що Хаос був батьком часу. Після народження часу виник простір. З хаосу минулого народжувався новий порядок, що було добре відомо древнім язичникам. У цьому символічному прояві хаосу та порядку, згодом вдало обіграному в XVII столітті в Англії в придворній Масці й Антимасці, проявлявся потужний символічний сенс: люди завжди протистоять хаосу. Хаос лякає людину, хаос несе катастрофічні наслідки для людської цивілізації. Людині властиво упорядковане уявлення про навколишню дійсність.

Свято Сатурналій відзначалося з 17 по 25 грудня. З точки зору язичників, це було логічно, оскільки саме ця пора року відповідала періоду зимового сонцестояння. Язичники вважали, що в останні дні останнього місяця року народжується Сонце, і воно перемагає темряву та хаос. Цікаво відзначити, що в ранніх різдвяних проповідях Святі Отці називали Ісуса Христа «Сонцем правди» або «Сонцем справедливості», що побічно вказує на те, що ранньохристиянська Церква ще була тісно пов'язана з язичницькими традиціями [247, 342]. Відомо, що Святі Отці часто називали греків і євреїв язичниками, тим самим протиставляючи їх істинним православним.

У Стародавньому Римі свято Сатурналій відзначалося масштабним карнавалом, застіллями і танцями. Згідно з язичницьким звичаєм, будинки і храми прикрашали вічнозеленими рослинами — падубом, розмарином, плющем, іноді омелою, яку було важко дістати. Падуб і інші рослини збирали в «кущі,

які цілуються» і підвішували до стелі. Під час свята Сатурналій багаті люди робили подарунки бідним у пам'ять про золотий вік свободи і справедливості, коли світом правив бог Сатурн. Цей звичай, здавалося, стирав відмінність між панами і рабами. Під час свята люди вибирали дурня, який правив бездарно і жорстоко, наслідуючи гірших з царів світу [340]. Звичай святкувати Сатурналії швидко поширився по Європі.

Напередодні дня народження нового непереможного Сонця святкування Сатурналій могло супроводжуватися розпустою і пияцтвом, що сигналізувало про розкладання духовності і моральності того чи іншого поселення.

Християнський богослов і письменник Тертуліан в молодості виступав проти християнських традицій, але пізніше навернувся у християнство. Він лаконічно висловив суть релігійної метафізики християнства, активно боровся з язичництвом, відкрито виступав проти язичницьких демонів. В одному зі своїх численних творів він з подивом відзначав, що новонавернені християни ігнорують особливий статус суботи: «Душа моя, — казав він, — ненавидить... субот... ваших... і... новомісяч ваших і свят ваших. Тим часом, ми, відкидаючи абсолютно юдейські свята, до яких одначе Бог колись благоволив, присутні на Сатурналіях, на зимових урочистостях, на святах Януса і Марса; обмінюємося подарунками, проводимо ігрища, робимо частування. Правду сказати, язичники набагато нас ґрунтовніші. Вони ніколи ніяких торжеств наших не відправляють, не святкують ні неділі нашої, ні святого тижня. Якби вони брали участь в цих святах, то мали б спілкування з нами, і боялися б видаватися християнами» [497, 14]. Таким чином, він відкрито звинувачував християн у відправленні язичницьких обрядів.

Церква виступала проти язичницьких обрядів, широко і повсюдно укорінених в Європі й Англії. Святі Отці всіляко протиставляли язичницькі свята побожним і духовним святам, що виходять від Святої Церкви і Святого Духа. Але незважаючи на суворі закони і покарання, які священики обіцяли парафіянам за богохульство і рядження, в свято Різдва Господнього духовенство не

могло відвернути людей від звичаїв, які Церква прирівнювала до злодіянь і розпусти.

Поступово свято Сатурналій набуло такої популярності, що скасувати або заборонити його вже було неможливо. Зрештою, Церква визнала це і пішла за відомим принципом: те, що не можна заборонити, потрібно дозволити.

У 354 році римський священик писав: «Язичники зазвичай широко святкували народження Сонця... коли Святі Отці Церкви усвідомили, що християни не відмовляться від цього свята, вони скликали Собор і вирішили, що і справжнє Різдво потрібно відзначати 25 грудня» [247, 407]. Святкування Різдва і проведення святкової літургії набуло широкого поширення в IX столітті, коли у церкві остаточно сформувалося уявлення про народження Ісуса Христа.

Інший язичницький звичай, характерний для святкування Різдва — це використання масок і звичай рядження. Невід'ємною частиною народного маскараду також були монологи в поетичній формі і гумор. Маскарадні рядження ведуть свій початок від грецьких, єгипетських традицій, швидко завоювали популярність. У єгипетському, індійському, грецькому, римському, пізніше і в слов'янському світі, традиція носити маски, шкури тварин, гадати, влаштовувати гучні застілля і ритуальні танці отримала небачений розмах. Історія зберегла свідоцтва того, що єгипетські жреці, одягнені в костюми богів і різних тварин, гуляли по містах напередодні нового року. Завершувалося це чудове свято застіллями і танцями [494]. Традиція «переодягання» або «рядження» стає певною віхою, характерною як для Заходу, так і для Сходу.

В народі різдвяні маскаради проводилися в кінці грудня. У греків перехід від старого року до нового супроводжувався перевдяганням юнаків в одяг дівчат, а дівчат — в чоловічі костюми, одягалися і в шкури тварин. Також вкоренилася традиція у останній день року збиратися за трапезою в надії умилостивити минулий і майбутній рік.

Маскарадні рядження викликали негативну реакцію церви. Так, Папа Інокентій XI написав архієпископу Генріху про «негайне викорінення язич-

ницьких традицій і про нездатність духовенства вищого і нижчого стану приборкати варварський звичай». У правилі Восьмого Собору, яке так і не було прийнято Східною Церквою, говорилося про богохульство священиків, одягнених непристойно, що є несумісним з ідеалами християнства [494]. Маскарад був категорично заборонений церквою, але звичай виряджатися в костюми тварин, відьом та іншої нечесті, а також носити маски, вкоренився не тільки серед населення, а й серед духовенства. На Заході і Сході продовжували виряджається в клоунські сукні і в шкури тварин [137]. Єпископи дивилися крізь пальці на ігри, рядження в жіночі сукні, левові шкури, на непристойні пісні і танці. Поступово вищому духовенству за допомогою найсуворіших заборон і покарань, вдалося взяти під контроль рядження серед духовенства. Однак традицію не вдалося викорінити.

Візантійський імператор Костянтин Багрянородний, описуючи обряди візантійського двору, згадує готські ігри, які влаштовувалися на Різдво в присутності імператора. В іграх брали участь греки. Артисти часто пародіювали відомих людей. Вони були одягнені в маски, шуби навиворіт, в руках тримали щити і били по них металевими прутами. У готських іграх простежуються схожі риси зі слов'янським святом великих Велесових святок [137].

З XII століття до свята Різдва були приурочені пародійні та маскарадні заходи. В англійських селах і містах професійні актори, сільські та міські жителі брали участь у маскарадах, які відрізнялися видовищністю. В кінці XVI століття Філіп Стаббс описував маскарад в Англії як «язичницьку ходу», яка крокувала «до церкви і на кладовище на чолі з сажотрусами і барабанщиками». В XIII столітті свято іподияконів (festum fatuorum або festum stultorum) стає відомим як свято дурнів. У Київській Русі свято дурня отримало не меншу популярність. Так, скоморохи одягалися в корони з підвісками, вбиралися в павині пір'я.

С. Зотов, М. Майзулс, Д. Харман в роботі «Страждаюче Середньовіччя. Парадокси християнської іконографії» відзначали, що, очевидно, спочатку свято відзначалося чинно, а слово «дурень» мало інший відтінок: смиренний і

жебрак духом. Однак незабаром свято перетворилося на пародію на богослужіння. На час святкування духовенство обирало єпископа дурнів (прообраз лорда Місруля в Англії, блазня в Київській Русі). Священики носили маски, одягалися в жіночий одяг, танцювали і співали непристойні пісні в храмі, а також трапезували біля вівтаря. Єпископ дурнів їздив вулицями, сидячи на ослі задом (у Візантії існувала традиція, коли людину хотіли зганьбити, її проносили вулицями) [169, 416]. Ряджені, які часто в процесі ходи виконували англійський танець морріс, були одягнені в костюми, прикрашені стрічками і дзвіночками [302] (додаток Ф).

Щодо Англії, Церква виступала проти розпусти і веселощів, які часто асоціювалися з ім'ям лорда Місрула. Лорд Місрул, головний розпорядник різдвяних свят, вибирав собі помічників — 20 або більше чоловіків, які виділялися з натовпу завдяки шарфам жовтого і зеленого кольору, стрічкам, мереживам і кільцям. У звичайному житті лорд Місрул міг бути простим слугою, але на час різдвяних свят перетворювався на головного розпорядника, не побоюючись відплати за невдалий жарт. Практика приготування різдвяних англійських пудингів із захованою всередині монетою була також пов'язана зі святом дурня. Людина, яка знаходила монету в своєму пудингу, вибиралася лордом.

Англійський король Генріх VII, перший з династії монархів Тюдорів, продовжив середньовічну традицію, обираючи лорда Місрула на кожне Різдво. Під час правління сина Генріха VIII, короля Едуарда VI, традиція досягла кульмінаційного розвитку.

У 1583 році пресвітеріани в Шотландії заборонили різдвяні фестивалі. Особливо негативно пуритани ставилися до форми святкування Різдва, вважаючи його необґрунтованим, а веселощі негідним свята. Навіть приготування традиційного сливового пудингу на Різдво викликало у пуритан почуття відрази. Пуритани намагалися показати гідний приклад святкування Різдва. У переддень Різдва 1621 року паломники категорично відмовляли в проханні про допомогу, мотивуючи це християнськими догмами і релігійними переко-

наннями: «відданість Ісусу не повинна затьмарюватися ні роботою, ні іграми, ні задоволеннями в таке велике свято», писав Вільям Бредфорд [299, 112] Однак різдвяній фестивальній традиції вдалося міцно вкоренитися в англійському суспільстві. Навіть з приходом до влади пуритан у 1640-х роках спроби контролювати різдвяні розваги або перетворити їх в іншу, духовну форму, також зазнали невдачі. Хоча пуритани заперечували проти святкування Різдва, яке, на загальну думку, було язичницькою традицією, факт очевидний: уряд свідомо пішов на поступки, коли справа стосувалася різдвяних свят.

Згодом Різдво стає одним з найулюбленіших і бажаних свят у простолюдинів і аристократів Англії. Різдвяний сезон тривав близько двох тижнів, з 25 грудня по 6 січня. Будинки прикрашали зеленню, люди одягалися ошатно, обмінювалися подарунками, влаштовували спільні ігри, співали різдвяні колядки і танцювали.

Відомий англійський «поет води» і памфлетист Джон Тейлор писав, що вже до XVII століття різдвяні свята в Англії починалися з відвідування церкви. Після цього «хтось йшов грати в карти, хтось співав колядки (різдвяні пісні), хтось слухав цікаві розповіді... Потім приходили служниці з тістечками, білою карамеллю, сиром і пирогами з м'ясним фаршем» [219, 57]. Увечері вечеря і танці влаштовувалися в найбільшому і просторому будинку англійського села (аналог українських Вечорниць). Кожен сільський чоловік вносив певну суму грошей для організації різдвяного вечора або розраховувався з організаторами свята продуктами. Жінки приносили моркву в лляних мішечках і під час танців юнаків і дівчат гризли її, таким чином вони «коротали» час.

Можна простежити певну схожість різдвяних традицій у англіканців, католиків і православних християн. 21 грудня, в день зимового сонцестояння, символічної перемоги світла над темрявою, у слов'ян починався відлік різдвяних свят. Святкування тривало до 6 січня. У будинках з'являлося «древо життя» — сніп зерна або омели (язичницькі обряди друїдів також асоціювалися з омелою). У слов'ян було прийнято вбиратися на Різдво, надягати маски і незвичайні костюми тварин (ведмедя, бика, коня, гусака, кози, журавля, ли-

сиці, потвори, лісовика, русалки), переодягатися в дідів та бабусь, солдат і слуг. Кожен костюм, кожна маска були традиційними, несли певний сенс, передавалися з покоління в покоління. Кожна маска була пов'язана з певними ритуальними діями [137].

Вважалося, що слов'яни зверталися до традиції рядження в період різдвяних свят, тому що боялися нечистої сили, яка активізувалася з настанням темного часу доби. Якщо ж вбратися в чужий одяг і заховати обличчя під маскою, то злі духи не впізнають і не заподіють шкоди. Ряджені танцювали, розповідали кумедні історії з життя, жартували. Розвеселивши гостей в одному будинку, вони прямували в інший.

Таким чином, Різдвяні традиції мають прямий стосунок до язичництва і язичницьких обрядів. Вони були сплавом християнських і язичницьких ритуалів, несли очищаючий, захисний, символічний і священний сенс. Звичаї християнського Різдва безпосередньо пов'язані з язичницькими святами Йоля і Сатурналій. Століттями язичницькі обряди трансформувалися, взаємодіяли з християнськими традиціями [476]. Християнізація стає причиною поступової еволюції язичницьких традицій.

По суті, язичництво і християнство, з одного боку, були ворожими антагоністичними рухами, з іншого — доповнювали і тісно взаємодіяли один з одним. Християнство можна розглядати як сплав язичництва, самобутніх національних звичаїв і християнських догматів.

Традиція спалення святочного поліна прямо стосувалося солярних символів, символізувала культ Сонця, була пов'язана з добовим і річним рухом Сонця, з символічним значенням колеса — руху по колу. Коріння свята дурня, що отримало розповсюдження в Європі та Київській Русі, сягають глибокої давнини, загальної для всіх народів. Блазень — баламут, що руйнує порядок, людина, що створює плутанину і хаос. Хаос важливіше порядку. У німецькій міфології й у скандинавів хаос лежить в основі начала всіх начал. Згодом порядок, що протистоїть хаосу, обігрувався в англійській придворній Масці (за принципом Маска — Антимаска).

Східне християнство не ставило завдання повного викорінення язичницької Античності, з якої воно виросло, а західний християнський світ не зміг повністю викорінити елементи язичницького світогляду. Кращий аргумент — знамениті італійські маскаради, англійські придворні Маски, французький придворний балет, слов'янські рядженя стають найвищим проявом традиції перевдягання і збереглися до цього дня.

Жанр придворної англійської Маски є унікальним явищем в історії світової зарубіжної культури. Дослідники з багатьох країн світу зверталися до проблеми вивчення жанру Масок. Доля досліджень проблематики придворної Маски в історії британської культури була багатоликою, вона відображала унікальні особливості свого часу і надалі впливала на створення різних жанрів у світі. Показово, що в науковій літературі Великобританії роботи, присвячені вивченню жанру Масок, як «раннього» тюдоровського, так і «пізнього» стюартовського періоду, найчастіше носили узагальнюючий характер. Тільки в XX столітті жанр Маски стає об'єктом пильної уваги з боку багатьох вчених. У другій половині XX століття в Великобританії прагнення відновити втрачений вимір культури періоду правління династії Тюдорів —Стюартів призвело до сплеску інтересу до сторінок історії цього періоду насамперед на території Великобританії, що дає можливість більш детального розгляду історії виникнення і розквіту жанру Масок [141].

У різний час до проблеми вивчення жанру Масок зверталися такі видатні дослідники історії та мистецтвознавства Великобританії як Герберт Еванс [266], Кеннет Бланкс [204], Едмунд Чемберс [225; 226], Іан Мортімер [400], Лорен Шохет [471], Джон Вітт молодший [518], Мартін Батлер [214], Клод Бінет [202], Барбара Равельхофер [443], Лілі Кемпбелл [218], Джон Демарай [246], Філліс Хартнолл [309], Енн Дей [244], Василь Боткін [21], Стівен Оргел [418 – 420], Велсфорд Ен Джон Астінгтон [189], Елізабет Хагеман [298], Кетрін Конвей [298], Сесіль Шарп [464], Френсіс Бекон [190; 191], Джонатан Голдберг [284], Барбара Левальскі [360], Девід Норбрук [412], Девід Ліндлі

[363; 364] та інші. Їх дослідження особливо цінні, тому що включають в себе роботу з архівами, історичними та музейними документами.

Внесок англійського вченої Б. Равельхофера у вивчення жанру Маски неоціненний. Професорка Барбара Равельхофер [443] у книзі «Рання Маска періоду правління Стюартів: танець, костюм та музика» досліджує проблему театру епохи Відродження. Спираючись на величезну кількість документальних і архівних свідчень, в тому числі і тих, які розкривають витоки виникнення і формування Маски як жанру, вона розкриває поняття придворної Маски епохи королів Стюартів, а також досліджує танці, костюм і музику, як найбільш значущі складові цього жанру.

Прозові описи Масок Едварда Холла згодом привернули заслужену увагу істориків. Праці дослідника М. Батлера [214] є цінним внеском у вивчення придворної Маски і придворних розваг, а також у переоцінку розважального та політичного характеру цього жанру. М. Батлер [214] ґрунтовно розглядає сценарії Масок, що дає повне уявлення про специфічні особливості цього жанру.

Книга С. Оргела «Ілюзія влади» є класикою в області досліджень епохи Ренесансу, це блискучий культурологічний та історичний аналіз жанру Маски періоду правління Єлизавети I й династії Стюартів.

В українському науково-дослідному сегменті в XX та на початку XXI століття в силу важкодоступності наукового й архівного матеріалу історія походження і розвитку жанру Масок в Англії рясніє «білими плямами». Англійський жанр придворних Масок виглядає найменш вивченим.

Придворна Маска — музично-театральна вистава, стилізованій гібрид, де акторська гра, танець, хор, пісня, музична інтерлюдія, поезія, маскарадний костюм, сценічний дизайн та сценічні ефекти тісно переплітаються та взаємодіють один з одним. Маска — це «комбінації мови, танцю і пісні в різних пропорціях», її «невід'ємною і незмінною особливістю є присутність групи танцюристів..., званих Маскери (Mummers)» [204, 34].

Англійський вчений Г. Еванс стверджував, що слово Маска (Masque) мало арабське походження, яке пізніше увійшло до французької мови, а потім було запозичене англійцями на початку шістнадцятого століття, і відповідно, до англійської моди на обробку французьких слів, і кінець кінцем, отримало назву Маски. Однак Г. Еванс не наводить прямих доказів, які підтверджували б його версію про виникнення слова «Маска» в Англії. Англійські вчені також не згадують візантійський ґрунт маскарадних і масковий дій, невідривних від історії Британії [266].

У певний час року жителі англійських сіл, які звали себе Mummers (що в перекладі з англійської мови означає: учасники різдвяної пантоміми, фіґлярі, виряджені), збиралися разом і виконували спільні ритуальні обряди і танці щоб привернути удачу до збору доброго врожаю або відсвяткувати день низького сонцестояння.

Ймовірно, слово Mummer походить від старого англійського слова mīma, що означає мовчання, а слово mummery — від німецького mummen — маска, або від французького mommer — брати участь в німій сцені [204; 400]. Перші Mummers виконували пантоміми, п'єси без слів, брали участь у постановках старих легенд або міфів, витоки цих постановок сягають до римської пантомими, чий розквіт припадає на I–V століття нашої ери.

Придворна традиція сезонних фестивалів, приурочених як до релігійних, так і до народних свят, має багато спільного з Масками і сходить до періоду раннього Середньовіччя. Однією з давніх і барвистих традицій Великобританії є різдвяний фестиваль. Різдво було одним з основних свят середньовічного календаря для всіх станів британського суспільства. Протягом найдовшого свята в році (близько повних дванадцяти різдвяних днів — з 24 грудня до 6 січня) люди припиняли роботу, прикрашали будинки, обмінювалися подарунками, відвідували церковні служби.

Трупи акторів-мімів, більш відомих як Mummers, були традиційно одягнені в маскарадні костюми. Маски були обов’язковим атрибутом свята, вони повністю або частково закривали обличчя. Mummers ходили по вулицях у

супроводі груп музикантів, одягнені в костюми лордів, кардиналів або лицарів. Їх вражаючі ходи зі смолоскипами проходили через села, їм традиційно відкривали двері люди різних станів, в чиїх будинках вони танцювали з господарями і грали в кості. Іноді вони з'являлися в садибах або замках аристократів, входячи в зали, голосно сурмлячи у труби і відбиваючи барабанний дріб. Згодом у безсловесну виставу Маски додався монолог або діалог. Тоді Mummers стали ховати під масками не тільки своє обличчя, вони маскували голос, щоб приховати свою особистість. Поступово Mummers внесли у вистави додаткові елементи — жарти, пісні і танці [204; 518]. Mummers виконували короткі п'єси зі сценами з відомих легенд, натомість отримуючи їжу, солодощі або інші дари [266].

З мистецтвом ряджених Mummers був пов'язаний ще один цікавий звичай: на дванадцятий день після Різдва Христового в кожному палаці або замку вибирався розпорядник свята, так званий лорд безладу (Lord Misrule), а в Шотландії — уявний абате (Abbot of Mock). Лордом безладу вибирався той, хто мав гарне почуття гумору. Він сам підбирав собі свиту, члени якої були виряджені в яскраві сукні, прикрашені стрічками і дзвіночками. У Шотландії в свиті уявного абата брали участь такі характерні для народних процесій ряджені персонажі, як Хобі-хорс, обов’язковий персонаж. Hobbie-horse — хлопець, який зображав коня. Галасливій компанії і особливо її керівнику дозволялося робити все — вриватися в чужі будинки, щоб зло пожартувати над їхніми мешканцями, влаштовувати ігри, танці та інші розваги. Пізніше цей звичай був заборонений королем Генріхом VIII [266].

Поступово традиція вбиратися і влаштовувати гуляння, традиція ряджения, перейшла від простих селян до більш освіченої міської публіці, яка стала підлаштовувати зміст вистав Масок під свій смак. «Історія про Маски — це казка про те, як магія ряджених перетворювалася в благородне мистецтво», — написав сер Едмунд К. Чемберс [226, 160].

Дослідниця Енн Дей розділяла Маски, що циркулювали на території Англії на кінці XIV та початку XVII століття на шість різних видів: Маска-

марш, Професійна Маска, Благородна Маска, Маска з Антимаскою, Бігова Маска і Бенкетна Маска [244, 5-22].

Маска-марш — одна з найпростіших, але найстаріших форм масок. Виконавці, будь то благородний аристократ або професійний актор, при виході на сцену обов’язково марширували. Функція маршу полягала в тому, щоб показати костюм глядачеві таким чином, щоб всі могли отримати насолоду від емблем, які прикрашали розкішний костюм. Музика, яка звучить у цей момент, чіткістю ритму і суворою розміреністю темпу нагадувала марш. Маска-марш зазвичай не містила танців.

Професійна Маска була представлена професійними акторами, яких могло налічуватися до 36. У сімнадцятому столітті у виконанні Професійної Маски стали брати участь діти та домашня обслуга того або іншого аристократа. Професійна Маска була наповнена комічно-гротескним змістом. Статус таких Масок не претендував на високий, а їх тексти практично не збереглися.

У Благородній Масці група джентльменів і дам, які належали до королівського двору, використовували костюми і маски. У цьому простежувалася якась магія, чарівництво та інтрига, оскільки за маскою ховалася персона, про особистість якої можна було тільки здогадуватися. Сценічні ефекти та рухомі структури на сцені сприяли відтворенню містично-шляхетської атмосфери. Благородна Маска набула поширення і стала популярною в кінці XVI століття при дворі англійських королів і в будинках англійських аристократів, сюжети Масок, як правило, були взяті з класичних, а не з християнських джерел. Блискучий жанр Маски асоціюється з королівським двором і аристократією, однак її коріння сягають сивої давнини і пов'язані з народними звичаями. Основна частина Благородної Маски складалася з пісні, монологу, танцю і спеціально поставленого танцю, який завершав Маску, де спільно брали участь і глядачі, і виконавці. Серед артистів, які брали живу активну участь у Масці, були представники найбільш знатних придворних аристократичних династій, чиновників королівської сім'ї, а також особисті слуги монарха або претенден-

ти на монаршу милість. У той час як спів і читання зазвичай виконувалися професійними акторами, танці здійснювалися членами королівського двора.

Маска, якій передувала Антимаска, була домінуючою формою за часів правління Якова I і Карла I. Фактично відомий англійський драматург Б. Джонсон наростив театральний потенціал Благородної Маски шляхом об'єднання його з Професійною Маскою [244, 5-22].

Бігова Маска — форма Маски, яка сприймалася як розвага, що могла бути перенесена з будинку в будинок, із замку в замок в межах одного англійського села або невеликого міста. Мало що відомо про ранні Бігові Маски, проте саме цей вид Маски зберігся в Англії і донині є частиною популярної розваги і у вигляді святкування Хеллоуїна (Halloween), ночі Гая Фокса (Guy Fawkes Night), першого понеділка після Водохреща (Plough Monday).

Бенкетна Маска може бути представлена як форма Маски, що складається з текстів, пісень, танців і їжі, яку вживали глядачі під час перегляду вистави. Наприклад, В. Шекспір у п'єсі «Буря» скопіював цю форму Маски в третьому акті: «З'являються дивні фігури, вони вносять накритий стіл. Танцюючи і кланяючись, вони жестами запрошують до столу короля та його свиту, після чого зникають» [463, 170].

Маски часів епохи королів Тюдорів відрізнялися незрілістю цього жанру. Так, король Едуард III з особливим трепетом ставився до різдвяних фестивалів. На Різдво 1338 року він замовив «86 простих масок, чотирнадцять масок з довгими бородами, п'ятнадцять голів бабуїнів з льону і дванадцять голів з полотна, для конструювання ганебного стовпа і ганебного стільця» [400, 253]. Через дев’ять років, на Різдво 1347 у Гілфорді король Едуард III замовив «чотирнадцять масок з жіночими обличчями, чотирнадцять масок бородатих чоловіків, чотирнадцять масок з особами ангелів, чотирнадцять розфарбованих плащів, чотирнадцять драконівських голів, чотирнадцять фазанових голів, чотирнадцять пар крил для цих голів, чотирнадцять пар лебединих крил, чотирнадцять тунік з фарбованого льону і чотирнадцять тунік, роз-

писаних зірками» [400, 256]. У 1348 році Едвард Ш сам взяв участь у пантомімі, переодягнувшись гігантським птахом [400, 257].

Після смерті Едуард III в червні 1377 року в Лондоні відбулися урочистості на честь принца Річарда II, який жив разом зі своєю матір'ю в королівській садибі у Кенсінгтоні. Вночі кавалькада зі 130 осіб в масках і з великою кількістю запалених воскових факелів, серед яких 8 або 10 лицарів були в чорних масках, подібних до диявола (майбутній прообраз Антимаски, створеної придворним поетом і драматургом Б. Джонсоном), пройшли через Лондонський міст в Кенсінгтоні. Після прибуття до палацу лицарі увійшли в зал, в якому їх чекали принц, його мати і придворні, де згодом «принц і лорди в масках танцювали з одного боку, а лицарі в масках з іншого» [193, 178-383].

Night, like a masque, is entered heaven’s great hall,
With thousand torches ushering the way [493, 255].
(«В ніч, схожу на маскарад, ми увійшли в райський величезний зал,
З тисячею смолоскипів, які освітлюють наш шлях» — *переклад А.С.*).

У 1377 році у шотландському королівському дворі вперше відбувся маскарад, на якому запрошені жителі Лондона (аристократи) танцювали і бенкетували з королем Річардом II, не промовляючи жодного слова. Подібні різдвяні переодягання у Шотландії були своєрідною версією давньої і поширеної традиції, що приносить удачу.

Придворні розваги в Англії набувають популярності і переживають період свого становлення, починаючи з періоду правління Генріха VII. В 1485 року фінансово затратна коронація Генріха VII закінчилася грандіозними виставами, що включали в себе ходи, поєдинки, бенкети, турніри і вручення лицарських нагород. У 1486 році під час відвідування Генріхом VII Йорка, Вустера, Херефорда, Глостера і Брістоля, на честь прибуття короля були представлені музично театралізовані вистави на міфологічно-релігійну тематику [301, 193-207].

У 1501 році, за часів правління Генріха VII, шлюб принца Артура з Кетрін Арагонською був відсвяткований в Лондоні з великою пишністю. Стіни

Вестмінстерського палацу були прикрашені дорогим драпіруванням, а у виставах брали участь професійні актори і придворні, замасковані під «звірів з ланцюгами із золота». Дами в масках «визирали на звірів з однакових вікон сценічних будинків», а в маленьких башточках, встановлених на сцені, «солодко і приємно співали діти». Наприкінці вистави лицарі, дами, принц Артур і його наречена, а також присутня в залі аристократична знать виконали спільний танець (revel) [301, 221-234]. Цей «маскарад» в наступні вечори змінили три інших, таких же ретельно продуманих, як і перший.

Жанр Масок був тісно пов'язаний з традицією свята (фестивалю) королів Тюдорів, які зіграли велику роль у розвитку Маски, яка досягла найвищої точки в царювання Генріха VIII, який зійшов на англійський престол 22 квітня 1509 року. Освічений і рішучий, він являв собою одного з найяскравіших монархів епохи Ренесансу. Перші роки правління Генріх VIII з ентузіазмом брав участь у всіляких розвагах і виставах.

Більшість дослідників сходяться на думці, що термін Маска вперше був використаний англійськім політиком, істориком та юристом Е. Холлом [289] для опису подій 1512 року. Так, в ніч з 5 на 6 січня, у Водохресний вечір у 1512 році в самий переддень Водохреща молодий Генріх VIII «з одинадцятьма придворними вбралися на манер італійців в горезвісні маски — подія перше в Англії небачена». Вони зустріли дам в костюмах і масках для спільних гулянь [289].

Генріх VIII заохочував розвиток мистецтва, особливо живопису і музики. При його дворі існував театр.Безперечно, англійські різдвяні традиції припускали участь ряджених, так званих Mummers, у святкуваннях задовго до правління Генріха VIII, але без присутності на такого роду розвагах королівської особи. А першого березня 1522 року Анна Болейн вперше з'явилася на придворному маскараді «Чеснот» Тюдорів в костюмі «Наполегливості», Генріх VIII вперше побачив Анну і намагався отримати її прихильності [204, 257].

Едвард Холл також описує низку чудових свят, які видрізняли царювання Генріха VIII. Своєрідним шедевром, що оповідає про таке явище як Маски, є його розповідь «Поле тканини і золота» («The Field of Cloth and Gold») [301].

В. Боткін пише: «При Генріху VIII чудові переодягання і Маски увійшли рішуче в звичай; на всякому святі при дворі і у приватних осіб були неодмінно представлені інтермедії. Досить імовірно, що в цих маскарадних придворних виставах поступово почав звільнятися театр від тягот його алегорії і став потроху замінювати їх особами, взятими з їх дійсного життя» [21, 15].

З монологів і діалогів часів Генріха VIII, що дійшли до сучасників і є частиною Масок, стає зрозумілим, що вони являють собою не короткі п'єси, навіть не сцени, а звичайні розмови, іноді з пританцьовуванням, іронічними або уїдливими натяками на події або на всім відомі особи. Текст претендував на дотепність, проте часом виявляв безцеремонний, грубий і вульгарний гумор [225].

Ще одним нововведенням у жанрі Маски під час правління Генріха VIII стає роль придворних, які відігравали важливу роль у виставах Масок. Це вказувало на «руйнування бар'єру між сценою і глядачем» [225, 26], стирало грань між вигадкою і реальністю.

Генріх VIII також заснував посаду майстра, який відповідав за координацію придворних розваг, поставку костюмів, декорацій, освітлювальних приладів, офіс залишався чинним аж до 1642 року. Однак наступники Генріха VIII не фінансували Маски належним чином.

Роль Маски як невід'ємної частини культурного життя королівського двору Англії зростала разом з роллю членів королівського двору [420]. Під час правління короля Генріха VIII Маски не були такими складними, в них віталися акторська майстерність, танці, спів і розкішні костюми. У міру того як Маски ставали частиною придворних розваг, в Масці епохи Єлизавети I стали брати участь професійні актори, співаки і танцюристи. Маска наповню-

валася сонетами Петрарки й іншими впізнаваними літературними творами [420].

Єлизавета I вступила на престол у 1558 році і правила 45 років. До коронації Єлизавети в липні 1559 року була розроблена ретельно продумана розважальна програма, в тому числі інсценізовані військові змагання (форма лицарського турніру), маскарад, бенкет і феєрверк. Це був один з грандіозних заходів єлизаветинських часів. Така вистава переконала присутніх у тому, що королева підходить для управління країною і простими людьми.

Вона дійсно була освіченою жінкою, розмовляла французькою, грецькою, італійською мовами і латиною. Правління Єлизавети I було відзначено особливим ставленням до мистецтва в цілому, і до придворних розваг, зокрема. Королева не брала безпосередньої участі в лицарських турнірах, але при цьому намагалася перевершити чоловіків в інших сферах, щоб зберегти контроль над королівським двором, суспільством і країною. Єлизавета I мала славу майстра риторики і блискучого оратора, проте, будучи мудрою і нестандартно мислячої жінкою, була добре обізнана про подібність двох риторик — мови танцю і танцю мови. Єлизавета I справедливо відзначала, що в створенні образу впливового, авторитетного і розумного правителя, що знаходиться в хорошій фізичній формі, найкращим помічником виступає мистецтво танцю.

Французький посол де Міс писав про королеву: «У молодості вона дуже добре танцювала, складала музику і грала її сама. Коли танцювали її придворні дами, вона слідувала за їх рухами і поправляла їх... Без сумніву, вона — господиня мистецтва, прекрасно знала танець в італійській манері. Вона говорила мені, що її часто називали «флорентійкою»» [509, 95].

Уелдон у мемуарах згадує сера Роджера Астона, який вирушаючи до Англії на прийом до королеви, щоб «надати певні листи» від короля Якова IV Шотландського, щоразу заставав Єлизавету I, танцюючою під невелику скрипку. Сенс «повідомлення королю Якову IV Шотландському», який безсумнівно хотіла донести Єлизавета I полягав у такому: стан здоров'я королеви відмінний і він прирівнювався до стану здоров'я нації та всієї держави [510, 71].

Єлизавета I турбованлася про зміцнення свого авторитету, як всередині, так й поза країною. Її участь у різних виставах, фестивалях та інших святкуваннях, присвячених значимим подіям (Різдво, Святки, весілля і хрестини членів королівського двору), відігравала важливу роль у піднятті королівського авторитету. Жанр Маски не був винятком і Єлизавета I виявляла прихильність до тих, хто ставив вистави на славу її монаршої милості. Протягом усього правління її розважальні заходи носили й політичний підтекст, допомагаючи вирішувати конфлікти всередині королівського двору, а також на політичній арені Європи, були фундаментом для стратегічного зміцнення королівської влади, яка для багатьох її супротивників усередині країни була сумнівною, оскільки Єлизавета I була дитиною, чию матір стратили за звинуваченням у зраді королю Генріху VIII [297].

Придворні Маски були улюбленою темою для розваг, вони влаштовувалися в королівському дворі, а також при дворах англійських аристократів, так за часів правління королеви була поставлена величезна кількість ранніх, так званих «єлизаветинських» Масок. Королева Єлизавета I вшановувала своєю присутністю багато придворних Масок, особливо тих, які влаштувалися на її честь. Вона часто виїжджала за межі свого замку і відвідувала замки і королівські двори в різних містах, де господарі із задоволенням ставили для неї Маску. Єлизаветинські Маски також ставилися на відкритому повітрі в літні місяці, коли тому сприяла погода [472]. У єлизаветинських Масках зазвичай брали участь представники королівського двору. Як правило, будь-яка Маска супроводжувалася музикою і танцями, що заповнювали паузи на початку і в кінці вистав, що безсумнівно було запозичене з італійського intermedio.

Маски часів Єлизавети I носили незвичайні назви: «Маска лорда Заша» («Lord Zouch's Masque»), «Граф Ессекса» («The Earl of Essex's Measure»), «Тюркейлонія» («Turkeylony») та інші. Найчастіше ці назви збігаються з іменами аристократів, які наймали драматургів, хореографів і композиторів для нових постановок Масок [189].

У 1575 році в замку Кенілворт, який належав коханому придворному королеви Роберту Дадлі, були поставлені так звані «Розважальні заходи Кенілворт». Р. Дадлі грав провідну роль як «чоловік високого зросту». Р. Дадлі витратив цілий статок на підготовку замку до відвідування королеви, щоб справити на неї належне враження. Р. Дадлі найняв поета і драматурга Джорджа Гаскойна (1537—1577) для створення Маски. Основна тема Маски «Кенілворт» — героїзм чоловіків і вразливість жінок — історія про доблесних лицарів часів короля Артура.

Такий традиційний тип Маски зайвий раз підкреслював домінування чоловіка над жінкою, тему чоловічої влади в суспільстві, що цілком ймовірно, приймалося Єлизаветою I, як жінкою з чоловічою хваткою, яка часто називає себе принцом, а не королевою, не настільки прихильно. Однак Маски завжди відрізнялися високим рівнем лестощів до королівської особи, були видовищні й цим підкуповували монарха і королівський двір [189].

Основу придворної Маски ранньої епохи правління Єлизавети I становила низка швидко мінливих сцен і картин, фігур богів Олімпу, біблійних сюжетів, романтичних дам, фавнів, сатирів, фей, відьом, пасторалей. Релігія не відігравала важливої ролі в постановках Масок. Хвалебні промови (панегірики) на адресу королеви лилися рікою. Музичні інструменти чарували вухо, а танці, з їх дивовижною неквапливістю і розміреністю рухів, — потішали око глядача.

У міру того як єлизаветинські Маски набирали популярність, сценарій ставав все більш складними і заплутаними. Маска стала фінансово витратною. Декорації розписувалися найталановитішими художниками, а сцена була багата складними конструкціями замків і палаців. Ініго Джонс, видатний архітектор єлизаветинської епохи, був найнятий для створення чудових декорацій. Єлизаветинські Маски доповнювалися такими ефектами, як грім, блискавка і т. п. [458].

Композиторами і авторами єлизаветинських Масок були Френсіс Бомонт, сер Едмунд Спенсер, Томас Міддлтон, Джон Флетчер, Вільям Берд, Бен

Джонсон, Джон Манді і Томас Кемпіон. Костюми, які призначалися для Масок, були фантастично розкішні, це пояснювалося тим, що актори-аристократи і глядачі вистав Масок були багаті і могли дозволити собі будь-яку примху, замовляючи найвишуканіші костюми.

Відмітною ознакою єлизаветинської Маски було те, що, жінкам з вищих соціальних верств було дозволено виступати на сцені, в той час як участь жінки з нижчого соціального прошарку в будь-якому спектаклі розважального характеру розглядалася як непристойна і вульгарна дія, яка оскверняла встановлений громадський порядок [459, 109]. Жінок-аристократок заохочували виступати в Масках, маски, що закривали обличчя, дозволяли їм вести себе більш розкуто. Участь у Масках давали рідкісну можливість розкріпачитися і не дотримуватися суворих правил пристойності. Жінки фліртували, кокетували, участь у Масках могла привести до залицяння з боку чоловіків і навіть шлюбу.

Роль жінки в придворній Масці розкривала її крихкість, беззахисність, підпорядковане і залежне становище, тоді як чоловік поставав в образі сильного, мужнього, досвідченого, що перевершує жінку у всіх аспектах. Мабуть, лише присутність королеви Єлизавети I на виставі могла спростувати упереджене ставлення до жінки. Перебуваючи в хорошій фізичній і інтелектуальній формі, королева Єлизавета I могла претендувати на суперництво з високошляхетними чоловіками.

У той же час Єлизавета I не брала безпосередньої участі в придворних Масках в тій мірі, в якій брали участь Анна Датська або Марія Генрієтта Стюарт. Королева була ініціатором, інвестором і організатором придворних Масок, що носили виразний гендерний відтінок і піднімали авторитет королівських осіб жіночої статі.

Нерідко вистави Масок виливалися в публічний простір. Чудові святкування були влаштовані для весілля принцеси Єлизавети в 1613 році, з масками, феєрверками та іншими тріумфальними заходами; грандіозний турнір був проведений по досягненню повноліття її брата в 1621 році, а в 1634 році Мас-

ка «Торжество світу» почалася з процесії, що йшла вулицями Лондона до Уайт-Холу. Одночасно Маски не можна трактувати як публічні події, широко рекламовані в країні, в сучасному розумінні державної пропаганди, однак існувала певна спроба винести вистави Масок за межі королевського дворца.

Придворні розваги Єлизавети I відрізнялися простотою декорацій і фактичною відсутністю сценічних ефектів, властивими більш пізнім Маскам періоду правління Якова I. Літературна мова, наявність танцю та інструментальної музики були головним інструментом Масок. Багато істориків і літературознавців відзначали, що мова придворної Маски часів Єлизавети I відрізнялася дивовижною простотою, вишуканістю та інтелектуальною силою, яка була властива стилю літераторів єлизаветинської епохи, які підняли мистецтво до рівня витонченої вишуканості та елітарності [396, 65-71]. Згодом «пізня» придворна Маска Стюартів втратила витонченість, у силу зміщення балансу на користь розкоші костюмів, дорогих декорацій, грандіозних за задумом сценічних ефектів і політичної спрямованості змісту.

Таким чином, вистави Масок часів правління Єлизавети I були прообразом класичної та розкошної придворної Маски епохи королів Стюартів, які стали не тільки розвагою для короля і його наближених, а також частиною політичної культури Англії [214].

Роки активних творчих досягнень на літературній ниві В. Шекспіра, який народився в 1564 році, припали на правління Єлизавети I. Вплив королеви на творчість В. Шекспіра, яку багато хто називав покровителькою мистецтва, можна простежити за комедією В. Шекспіра «Віндзорські насмішниці», написаною в 1597 році. Це єдина п'єса В. Шекспіра, де дія розгортається безпосередньо в епоху королеви Єлизавети I. Незважаючи на те, що королева була добре обізнана про творчі успіхи В. Шекспіра, і до цього дня не існує прямих доказів того, що англійська королева коли-небудь удостоїла аудієнції В. Шекспіра [195, 162].

Слід зазначити, що зв'язок між англійським королівським придворним театром і публічним театром простежувався в схожості костюмів, наявності

музики і танців, а також у специфічному святковому стилі Масок, привнесеному В. Шекспіром у свої численні твори. У багатьох п'єсах Шекспір почав об'єднувати елементи придворної Маски з текстами своїх творів. До них можна віднести «Генріх VIII», «Сон в літню ніч», «Ромео і Джульєтта», «Буря» [250].

Твір «Буря», одна з останніх п'єс у творчості В. Шекспіра (з першою постановкою в 1611 році), можна розглядати як жанр блискучої Маски, з піснями, постійною музикою і пишними декораціями. У п'єсі В. Шекспір пропонував складну історію з численними інтригами і конфліктними ситуаціями [250].

«Буря» — унікальна за структурою і композицією. В. Шекспір в цій п'єсі дотримувався єдності часу, місця і дії, підкоряючись неокласичним правилам літературної побудови твору, а також наслідуючи пишність античного театру, придворної Маски. Хоча видовищність і наявність масок присутні і в деяких ранніх творах Шекспіра, його власний внесок у структурну композицію проявляється в концептуальній ідеї, завдяки якій він «будує міст», що веде від чарівництва до реальності того, що відбувається. П'єса «Буря» була одночасно дивною і чудовою. Джон Демарай у книзі «Шекспір і видовища дивацтв» підкреслює, що багато примітних аспектів придворної Маски були включені в «Бурю». Він справедливо вважав, що В. Шекспір «перебував під впливом придворних Масок». У «Бурі» не тільки присутні замасковані персонажі, а й вплетена класична структура сюжету-маскараду: пролог, протазіс, епітаз, катастрофа. Ці терміни походять від латинських п'єс, такого розвитку сюжету дотримувався і Шекспір, вміло поєднуючи усталені традиції і новизну. У п'єсі «Буря» музика використовується для досягнення різних ефектів, вона також привносить елемент чарівництва. Музика звучить у багатьох п'єсах В. Шекспіра, але найбільш у «Бурі».

Уміло вплітаючи в «Бурю» елементи маскараду, Шекспір робив те, що у нього виходило найкраще: подобався англійцям, іноземцям, знатним і простим людям, вченим і неосвіченим — словом, всій багатоликій аудиторії Бри-

танії. Однак В. Шекспір в «Бурі» підриває фундамент Маски, яка лежить в незаперечній недоторканності авторитету монарха. Адже «Буря» В. Шекспіра — п'єса про уразливість влади [189].

Девід Бевінгтон стверджував, що шекспірівська «Буря» поклала початок переформатування придворної Маски в Маску громадського театру для обслуговування платної аудиторії [200]. Твори В. Шекспіра виходили за межі виключно літературної сфери, і цілком ймовірно, перебувалі в сфері взаємопроникнення різних видів жанрів.

Отже, витоки англійських Масок сходять до народних традицій і звичаїв Британії-Англії, традицій різдвяних або сезонних фестивалів, де жителі британських і англійських сіл, які називали себе Mummers, були одягнені в маскарадні костюми і маски. Жанр Маски — сплав місцевих і континентальних художніх традицій. Маски — багатолика музично-театралізована вистава, стилізований гібрид, де акторська гра, танець, хор, музична інтерлюдія, поезія, маскарадний костюм, сценічний дизайн тісно переплітаються і взаємодіють один з одним. Але танець завжди залишався головним елементом Маски – і це висвітлює саме грецько-візантійські корені такого роду ігор-вистав [141].

Маски часів правління королів Тюдорів — алегоричні розваги з танцями і музикою, костюмами, піснями і промовами, а також святковими декораціями. Маска стає ключовою акцією в королівському дворі Тюдорів, де придворні починають грати важливу роль.

Надалі стрімкий розвиток жанру Масок в Англії пов'язують з періодом правління королів Стюартів, які змінили династію Тюдорів на англійському престолі в 1603 році й правили в Англії та Шотландії до 1714 року. Так чи інакше, доля англійської Маски складалася непросто. Кінець кінцем Маска, в її споконвічній придворній формі, перестала існувати, трансформувавшись в інші не менш цікаві види і форми. Творчість В. Шекспіра поклала початок поетапного переформатування жанру Масок у Маску для громадського театру [141].

Підводячи підсумки, константуємо:

— очевидні язичницькі витоки маскарадно-масочної дії, які згодом отримали «право на життя» в Візантії, з розквітом імператорських театральних і музичних вистав, бенкетів, зборів аристократії в ранній доіконоборській Візантії; це справило безпосередній і потужний вплив на британсько-кельтську, а потім на англійську, слов'яно-руську культуру та на український обрядово-театральний побут;

— з різдвяних ігрових дійств «виросли» англійські Маски, в період утвердження монархії в XV—XVII століттях вони стають унікальним національним надбанням в ряду святкових дійств, допущених у протестантських церквах; цей жанр також виступає як засіб зближення з вселенськими церковними структурами, відрізняється специфічною характеристикою в поліетнічній культурі Британії-Англії епохи західноєвропейського Ренесансу;

— Маска як жанр склалася як розвага, але зіграла спеціальну соціобудівельну роль, піднімаючи значимість аристократичних спільнот в умовах суспільного мирного життя, що відрізнялося від традиційно військового і монашеського церковного служіння Середньовіччя; вокальне насичення церковної служби і танцювально-пантомімічне втілення в Масках становили компенсатівні політичні чинники, суттєві в становленні Англії післякромвелівського періоду.

3.2 Придворна маска як складова політичної культури Англії періоду правління династії Стюартів

Жанр Маски — це політично-культурна форма династії королів Стюартів, дзеркало історичного періоду правління Стюартів. Спочатку жанр Масок залишався в рамках формалістичних координат, на перший план була висунута приналежність Маски до аристократичних еліт Англії. Згодом Маска була покликана приносити захо Маски були набагато більш функціональними і змістовними, ніж вони уявлялися.

Маски — це сукупність безлічі подій і дій, наповнених естетичним, філософським і етичним змістом, де, справді, король був центром цих подій. Поряд з літературною, хореографічною й естетичною важливістю Масок цей жанр придворної Маски був частиною політичного життя Англії XVII століття, при цьому художники, поети, лібретисти і хореографи по суті не знаходились на службі у короля і трактували зміст Масок вільно, але не виходячи за відповідні рамки. плення та безсумнівну користь [464].

Кожна Маска унікальна, як серія знімків, зроблених через певні проміжки часу, її зміст розкриває широту королівських поглядів і ступінь королівської компетентності. Найважливішим аспектом Масок, як частини політичної культури королівського двору Стюартів, було їх фокусування не тільки на внутрішніх, а й на зовнішньополітичних проблемах.

В контексті політичної культури Англії придворна англійська Маска часів правління королівської династії Стюартів найбільш повно розглядається в роботах С. Оргела «Ілюзія влади: політичний театр в англійському Ренесансі» [420], Д. Норбрука «Поезія та політика в період англійського Відродження» [412], Д. Ліндлі «Придворна Маска» [363; 364], а також в монументальній праці Мартіна Батлера «Придворна Маска часу Стюартів і політична культура» [214], де він виявляє устремління королівської династії Стюартів у період політичної нестабільності країни, докладно розглядає функції Маски як жанру, аналізує структурні і жанрові особливості Масок.

Велика частина дослідників Великобританії розглядала цей жанр однобоко, представляючи Маски призначеними виключно для вихваляння монархічної влади. У трудах таких провідних британських вчених як Дж. Голдберг [284] і Сесіль Шарп [464] Маски постають як схематично повторювані, політизовані, стереотипні і негнучкі форми. На доказ цього твердження часто наводиться погляд на жанр Маски англійського філософа, історика, політика, засновника емпіризму й англійського матеріалізму Френсіса Бекона, який заперечував цінність придворних Масок, порівнював їх значимість з дитячими іграшками, вбачаючи в них протиріччя, характерні для культури раннього ко-

ролівського двору Стюартів [190, 1-8]. Його позиція суперечить свідченням його особистої причетності до жанру Масок. Так сам Ф. Бекон написав текст для Масок для вистави графа Ессекса, а в 1614 році витратив 2000 фунтів стерлінгів на постановку «Маски квітів» в якості весільного подарунка для графа Сомерсета [190, 1-8, 82-91]. Успіх Ф. Бекінгема, як королівського фаворита, був пов'язаний з його вмілою експлуатацією вистав Масок. Він, як пізніше і король Карл I, використовував Маску для принизливої критики пацифізму.

Вчений Джонатан Голдберг дав блискучий літературний аналіз Масок, в той же час він тримався однобокої точки зору, відзначаючи надмірну політизованість і повну відсутність естетичних аспектів цього жанру.

Інший відомий дослідник Давід Доллімор підкреслював, що Маска була лише одним з кількох символічних і ритуальних свят королівської влади, утверджуючих аристократичну гегемонію. Маски володіли унікальною здатністю легітимізувати структуру влади [140].

На противагу сказаному Малкольм Смутс відзначав, що Маски занадто ідеалізовані, щоб бути досить ефективними провідниками монаршої політики [473]. «Для поколінь критиків відверто політичний характер Масок, іноді викупатися лірикою і комедією, компромісною по відношенню до історії і фатальною для об'єктивного сприйняття», — писав М. Батлер [214, 374]. Сесіль Шарп відтворює історичне середовище епохи Стюартів і ролі Маски у ньому, однак не приділяє увагу естетичним якостям, якими цей жанр безсумнівно володів.

Аж до XX століття Маски розглядалися як легковажні і дорогі розваги, як парадигматичні тексти епохи Відродження, які дають дозовану інформацію про домінуючі культурні і політичні відносини свого часу.

У 1960-1970-х роках Британія вдруге відкрила Маски для сучасної науки завдяки працям Стівена Оргела «Маски часу Джонсона» [419] і «Ілюзія влади» [420]. У цих роботах С. Оргел розглядав жанр Маски як ключові тексти епохи Відродження (літературні, музичні, хореографічні) на службі у королівського двору. Маска, в розумінні С. Оргела, покликана продемонструва-

ти мудрого короля, який спостерігає за своїми підданими, тобто «центром вистави стають не самі розваги, а монарх». Спостерігаючи за тим, що відбувається на сцені, монарх фокусує на собі увагу підданих, а Маска перетворюється в канал соціального обміну. У певному сенсі, «то, за чим спостерігав благородний глядач, кінець кінцем, ставало ним самим» [419, 87].

С. Оргел вважав, що жанр придворної Маски відповідає парадигмі, яка представляє не стільки час, наповнений подіями, скільки змістовний простір. Карнавал, в'язниця, побут аристократів, політичні інтриги — ці просторові метафори переорієнтували глядачів від послідовності подій до змісту цих подій, в результаті чого починала формуватися індивідуальна, колективна і національна ідентичність [419].

С. Оргел стверджував, що поети, які вигадували тексти, де головна роль віддана королю, «висловлювали волю короля і перетворювалися на дзеркало його розуму». Якщо така концепція терпіла невдачу, зміст Масок трансформувався в звичайні вульгарні лестощі [419, 98].

Структуровано Маски були підпорядковані фігурі короля, його інтелекту і світогляду. На цьому наголошувало оздоблення сцени і глядацької зали, яке, на його погляд, мало вирішальне значення, оскільки визначало ставлення до влади. Король, який займав центральне місце в залі для глядачів, був домінуючою фігурою. Він один бачив дію такою, якою вона повинна була бути [465; 466].

Монархоцентричний погляд на жанр Маски переважав з моменту публікації робіт Стівена Оргела до другої половини XX століття. Однак позиція С. Оргела стала відкрито піддаватися сумніву [419]. Пізніше багато вчених заперечували «монархоцентрічность» Масок, з обережністю ставилися до твердження про абсолютне єднання високого мистецтва і монархії. Маска стала розглядатися не тільки як жанр, за допомогою якого король самостверджувався, але і як форма, за допомогою якої виражалася альтернативна точка зору. Змістивши акцент з короля на інших, більш активних членів королівської сім'ї й аристократичної знаті, ми маємо можливість вийти за межі розу-

міння Маски як виключно частини політичної культури династії Стюартів та інтерпретувати зміст Маски як делікатний процес переговорів, пошук компромісу, вирішення кар'єрних питань.

У деяких текстах Масок дослідники знаходять критичні голоси, що говорили не тільки про чесноти можновладців, а й про їх недоліки. Історія придворної Маски часів короля Якова I, Анни Датської, їхніх дітей, Карла I і його родини показує, що незважаючи на незмінний панегірик королівській владі, який був присутній в кожній Масці, можливо було почути й інші голоси, що відрізнялися від основних. Маски часто використовувалися для вираження опозиційних поглядів, існуючих в королівському дворі, які іноді висловлювали і члени сім'ї Якова I [321]. Такі тексти зазвичай розцінювали як поодинокі і, отже, не брали до уваги. Єдиним істотним винятком стала маска Джона Мільтона «Comus», яка була представлена 29 вересня 1634 року в замку Ладлоу в Шропширі у графа Бріджуотера.

Дж. Мільтон написав текст на честь графа за пропозицією композитора Генрі Лоуса, який створив музику і зіграв роль у першому спектаклі [360]. Троє дітей графа виконували головні ролі, а граф й графиня з'являлися у фінальній сцені. Сам Дж. Мільтон називав свій твір «Маска», хоча пізніше дослідники визнавали, що «Comus» — це, скоріше, Маска-протиставлення, де особистий героїзм, цнотливість і чеснота різко контрастують із ввічливістю і націленістю на розвагу, характерної для придворної Маски [360]. Фактично «Comus» — перша драматургія Дж. Мільтона в жанрі, ідентичному Масці, пронизаному темою торжества справедливості, якого так не вистачало в світі.

Однак дослідник Б. Левальскі розглядала текст Маски «Comus» як текст, заздалегідь узгоджений з певною ідеологічною групою аристократів в рамках «культурної війни» з послідовниками традиційної Маски, що згодом призвело до конфлікту [348, 296]. Б. Левальскі вважала, що «Comus» Дж. Мільтона можна сприймати як його зобов'язання реформувати придворний жанр Масок для реалізації «досить радикального політичного порядку» [360, 305].

Вчена не пояснює причину необхідності реформування жанру, який і так висловлював протилежні політичні погляди.

Королі Стюарти ніколи не мали особистого абсолютизму, який приписують їм деякі історики та критики. Хоча королівський двір був більш централізованим, ніж королівські двори Європи, королівська влада в Англії залежала від місцевих еліт і була слабкою у фінансовому відношенні.

На відміну від Версаля, Уайт-Хол, основна резиденція англійських королів в Лондоні з 1530 по 1698 рік був не стільки місцем абсолютної політичної гегемонії, скільки головною точкою дотику конкуруючих, але взаємодоповнюючих соціальних груп, чия співпраця, взаємодія і взаємне невдоволення було необхідно монарху для управління ними. Король не просто панував, але правив шляхом постійних переговорів. Консенсус і конфлікт займали центральне місце в політичній системі Англії. Внутрішня напруженість проявлялася в Масках, поставлених найбільш близьким колом соратників Короля і групою, де можна було очікувати практично рівних відносин. Іноді актори Масок конфліктували за національною ознакою, хоча в рамках сценарію Масок королівський двір зображувався незмінно гармонійним і цілісним.

На відміну від інших сфер суспільного життя, «Маски були привілейованим простором, де було місце для жінки» [471, 130]. Королева Анна Датська створила прецедент низки різних Масок, який підкреслював пріоритет жінки-королеви та її значущість як дружини монарха і матері королівських дітей. Так, «Маски королев» були символічно складними, але розкривали «постійну напруженість між жінками, що бажають самоствердитися, і чоловіками, які хотіли контролю» [471, 131].

Королева Анна Датська, принц Генріх Фредерік Стюарт, королева Марія Генрієтта Стюарт, старша дочка короля Англії і Шотландії Карла I, і сам Карл I були палкими шанувальниками Масок. Батько Карла I, король Яків I особисто не брав участі в придворних Масках, але був головним інвестором королівських вистав [360].

Театралізовані вистави Масок стають зручною можливістю для офіційних представників іноземних держав, надзвичайних або постійних послів, присутніх в Уайт-Холі, відвідати привілейовані збори для обраних. Слід зазначити, що Яків I уникав прямого запрошення високопоставлених осіб, які офіційно представляли чужі держави, щоб не проявляти надмірну прихильність до окремих держав, тобто кажучи сучасною мовою, був політкоректним. Однак присутність дипломатів на виставах підкреслювала значимість тієї чи іншої Маски, тієї чи іншої події [284].

Глядачі ходили на Маски не тільки заради задоволення послухати поезію та іронічні, дотепні діалоги, побачити на власні очі відмінну хореографію, сценічні ефекти, розкішні декорації і отримати насолоду від мистецтва. Для аристократії сам факт бути запрошеним в Маски був ознакою «статусного показника» приналежності до елітного співтовариства. Всі піддані короля, що брали участь у виставах, так чи інакше ототожнювали себе з королівським двором [347].

Отже, придворна Маска в Англії — зразок культури епохи Ренесансу, в якому тісно переплітаються політика, естетика, культура та історія. Затрати і час на приготування Масок гарантували культурну значимість події. Королівське подружжя і діти зіграли велику роль в концепції і виконанні Масок, так само, як і впливові придворні королівського двору. Придворні Маски представляли собою церемоніальну і святкову ідеалізацію політичного життя королівського двору. Маски часто були приурочені до святкової або вагомої політичної події [214].

Маски були покликані підкреслювати гармонію, єдність і консолідацію суспільства Британії. Маски, з їх показною розкішшю, принесли в Англію символічну мову сучасного європейського королівства, рекламували культурну столицю, проголошуючи гідність держави Англії, демонстрували престиж королівської династії всьому світу.

Завдяки величезному впливу Масок на політичне та культурне життя Англії Уайт-Хол поступово перетворюється на світовий центр впливу, еквіва-

лентний Парижу і Відню. Маски стають культовим прикладом епохи Стюартів. Їх часто використовують в якості прикладу еталонного зразка літератури епохи Відродження [420].

Маска — посередник між короною і придворними, канал зв'язку між монархом і його елітами, виконувала допоміжні функції у підтримці влади Стюарта. Маски зміцнювали авторитет англійського короля на політичній арені, стверджували його права на національне лідерство, наділяли його політичною легітимністю [214]. Маски сублімувала конфлікт в естетичну згоду і підпорядкування волі монарха. Маски були точкою відліку потрібних контактів і зближень, актів посередництва, змушуючи їх учасників до відносин лояльності і підтримки, створюючи атмосферу довіри до монархії, підкреслюючи особисту відданість аристократії і слуг королю.

Мета кожної Маски — не тільки створення умов для консенсусу, знаходження точки асиміляції між Королем, придворними і глядачами, але й у розв'язанні вузла потенційної напруженості, що виникла в королівському дворі або поза ним, також в естетичній насолоді і задоволенні, які повинен був отримати король та його піддані, що були присутні на Масці. Маски були чудовою машиною для створення іміджу, проголошуючи правління монарха справедливим, мудрим і авторитетним. Присутність короля неминуче політизувала Маски.

Маски однозначно продемонстрували сильні сторони королівської династії Стюартів в той період, коли королівська влада була центром політичного життя Англії.

Жанр придворної Маски, часто критикований за надмірну легковажність, мав вирішальне значення для еволюції англійського театру, який кінец кінцем проклав шлях до розвитку англійської опери.

У 1603 році на англійський трон сходить династія Стюартів в особі першого монарха цієї династії Якова I. З приходом Якова I настає нова ера. Вимогливу королеву Єлизавету I змінив «британський Соломон» з його відомою схильністю до навчання і поезії. Правління короля Якова I (1603 —1624)

часто розглядається дослідниками як золотий вік мистецтва епохи Відродження, що виражалося в появі утвореної аристократичної еліти і меценатів, формуванні культурних традицій і звичаїв, розквіті нових жанрів. Поети, вчені, танцюристи і музиканти поспішали бути представленими новому королю.

Яків I славився своїм ставленням і прихильністю до всього нового, що розумілося його сучасниками як ефективний спосіб показати спадкоємність і законність королівської влади [306]. Вступ Якова I на престол привів Британський острів під владу одного монарха. Юридично королівства Англії і Шотландії зберегли свої церковні і парламентські системи, але з міжнародної точки зору Англія і Шотландія тепер розглядалися як єдине ціле.

Однак незважаючи на всі зусилля, Яків I так і не зміг по-справжньому об'єднати етнічно розрізнене суспільство, а англійці до кінця його життя ставилися до нього з прихованою ворожістю, беручи до уваги його шотландське походження. Сам Яків I сприймав правління в Англії інакше, ніж його піддані. У 1607 році він писав: «час, проведений в Англії, був для мене як нескінченне Різдво» [362, 126].

Цікаво відзначити, що Яків I в ранні роки правління за допомогою різдвяних Масок намагався «знайти зв'язну ідеологію» [363, 92-110] враховуючи факт розрізненості народів, що населяють півострів. «Маски не просто проголошували королівську волю, а й були покликані вносити світ в політичні еліти країни» [446, 108]. Однак це не призвело до очікуваного результату.

Новий король Англії був релігійною і літературно обдарованою людиною. Яків 1 залишив нащадкам ряд творів, в тому числі й філософського порядку [499]. Розглядаючи релігію як можливість зміцнення власної влади, він у 1604 році розпорядився перекласти Біблію. В першу чергу такий крок був пов'язаний з бажанням англійського монарха врегулювати релігійні розбіжності в країні.

Король Яків I вірив у своє божественне покликання. Він вважав, що Бог створив короля на свій образ і подобу, наділивши його особливою мудрістю і талантами. Король повинен був докладати всіх зусиль, щоб зробити свій

народ щасливим, а народу належало відповідати своєму покровителю покорою, повним послухом і безмірною повагою. Світогляд короля ідеально вписувався в загальну картину домінуючих в суспільстві патріархальних традицій [362; 499] (додаток Х).

Король Яків І благоволив до В. Шекспіра. Він підписує договір, за яким В. Шекспір потрапляє під його особливе заступництво. Відомо, що актори з найстарішого театру Англії «Глобус», де до 1642 року грала трупа «Слуги лорда камергера», з чиїм ім'ям пов'язана творчість В. Шекспіра, 138 раз грали для королівського двору, в тому числі актори зі «Слуги лорда камергера» були задіяні в Антимасках. Ймовірно, це принесло користь В. Шекспіру, дозволило глибше зрозуміти сутність і структуру королівського двору, налагодити відносини з королівським двором і зміцнити свої позиції [184].

Основоположним принципом Якова І стає задоволення своїх королівських амбіцій через прояви «пишноти», що своєю чергою відбивалося на організації грандіозних розваг. Для коронації Якова І було написано близько тридцяти трактатів у віршах і прозі і безліч «різних вихвалянь» [214].

Існує й інша сторона правління Якова І. Будь-які церемоніальні акти були способом створення важливих соціальних і політичних союзів. Цим користувалися нечистоплотні люди різних станів, які нескінченним потоком стікалися до королівського двору в надії завоювати увагу короля, отримати жаданий титул або землі. Сучасники схилялися до думки, що Яків І зруйнував систему своїм надмірним марнотратством, нездатністю вибирати людей, зацікавлених у зміцненні королівської влади, і залежністю від своїх фаворитів [237].

Яків І був досвідченим політиком зі стійкими політичними переконаннями, з величезною вірою в свої власні сили [237; 306]. Королівський двір Якова І відбивав особистість і інтереси самого монарха. Однак його двір не був закритим простором. Уайт-Хол був тим дивовижним місцем, де важко провести межу, що визначає, де королівський двір починався, а де закінчувався. Територія короля сприймалася як окремий анклав, але з великими канала-

ми зв'язку, складною мережею спілкування, через яку він підтримував зв'язок зі своїми підданими.

Королівський двір Якова I відрізнявся складністю структури і мобільністю, оскільки переміщався разом з монархом, а також не був географічно стійкою конструкцією, проте з основною королівською резиденцією Стюартів в Уайт-Холі. Уайт-Хол був місцем зустрічі людей з різними поглядами та пріоритетами, які могли рухатися в протилежних напрямках на політичному небосхилі. Фактично Уайт-Хол був центром прийняття всіх рішень за допомогою різних політичних угод і представляв собою агломерацію елітних і потенціально елітних груп, в яких люди, що не належали до аристократичної знаті — багаті городяни, а також збіднілі аристократи, намагалися зайняти своє місце в «ніші» королівського двору. Джон Адамсон зазначав, що всі королівські двори Європи початку XVII століття можна охарактеризувати як «багатошарові», неоднорідні і структуровані, що активно й агресивно ділили сфери впливу, конкурували між собою, але підтримували енергію культурного та політичного життя країни [306, 123-125].

Королівський двір складався з величезної кількості слуг, міністрів і чиновників: від обслуговуючого персоналу до знаті. Великий королівський двір складався з різних фракцій, як правило ворогуючих і конкуруючих між собою за прихильність короля.

Умовно придворних короля можна було розділити на дві великі групи: з одного боку, це були наближені до короля офіцери і слуги, з іншого — радники, політики і секретарі. Найчастіше обидві ці групи «укомплектовувалися» одним і тим же персоналом — наприклад, граф Вустер був одночасно і головним конюхом Якова I, і таємним радником його величності. У період правління Якова I ця подвійна структура була ускладнена появою третьої привілейованої групи — королівських фаворитів, вхожих, за чутками, до його спальні. До неї належали нечисленні найближчі друзі короля тоді, коли доступ міністрам і аристократичній знаті на територію спальні був обмежений.

Фаворити короля і королеви входили в різні групи впливу, а близькість до фракції, яка перебувала «в опалі», могла завдати непоправної шкоди інтересам будь-якого впливового придворного [306; 307, 171-178]. Дослідник Ніл Кадді відзначав, що спочатку нечисленні фаворити короля представляли собою згуртоване співтовариство, вплив якого полягав в розподілі прихильності та нагород серед членів королівського двору. Поступово найближче оточення Якова I політизувалося, а найвпливовішими постатями стають граф Сомерсет і герцог Букінгемський [237, 57-63].

З сучасної точки зору фракційність Уайт-Холу виглядала дестабілізуючою, і часом спільне існування кількох центрів впливу могли запустити процес політичної нестабільності в країні. Ця структура стає особливо загрозливо-контрпродуктивною при герцогу Дж. Бекінгемі, чия роль при королівському дворі була домінуючою і викликала серйозне політичне невдоволення його супротивників.

Однак назвати фракційність королівського двору Якова I злом було б занадто несправедливо. Внутрішні розбіжності надавали динамізму структурі королівського двору Якова I та відкривали двері Уайт-Хола для нових людей, часом позбавлених аристократичних коренів, що заохочувало приплив талантів і свіжих ідей [237], — в цьому проглядає спадщина Візантії і паралель до подібного співвідношення веств у монархічній Франції. Необхідно відзначити, що період правління Якова I ознаменувався існуванням інших центрів впливу: це Королівська біржа, новий Уест-Енд, які відвідувалися тими ж людьми, які були вхожі в Уайт-хол. Можливо, ці центри не були «першими серед рівних», проте претендували на місце, де могли вироблятися альтернативні Уайт-Холу рішення.

На відміну від попередниці короля Якова I, Єлизавети I, у Якова була сім'я, а його дружина і діти складали окремий двір зі своїми власними чиновниками і компаньйонами. Кожен з королівських дворів мав окрему культурну самобутність. Велику частину часу королева Анна Датська проводила у володіннях в Сомерсет-хаус, які були перепланованi і перейменовані в Денмарк-

хаус на прохання королеви знаменитим архітектором і художником Ініго Джонсом.

З урахуванням традицій культурного простору королівського двору Стюартів, в яких король символічно визначався як батько держави, а роль дружини короля позиціонувалася інакше і свідчила про перевагу її чоловіка, Анна Датська демонструвала активну жіночу позицію й «амазонський героїзм» [214].

Королівський двір дружини короля Анни Датської політично і культурно представляв альтернативний напрям. Сучасники вказували на виняткову роль королев Анни Датської і Марії Генрієтти в розвитку культурних традицій королівського двору. Вистави, поставлені або пов'язані з королевами Анною Датською і Марією Генрієттою, своїми змістом часто проявлялися в спробах підірвати суспільну репутацію своїх чоловіків. Це означало, що королівський двір не був єдиною монолітною та впливовою сферою навіть в межах однієї королівської сім'ї, в якій, цією ж мірою, як і в королівському дворі, перетиналися і контрастували різні погляди, думки та відношення до мистецтва.

У сімнадцятому столітті кодекс поведінки вимагав від жінок мовчання, цнотливості і слухняності. З цієї причини англійський закон забороняє жінкам виступати на публічних сценах, де їхні голоси могли бути почутими широкою аудиторією. Чоловікам в танцях була надана можливість показати свою майстерність, в той же час рух танцівниць був обмежений строгими правилами. Погляд чоловіків під час танцю був відкритим, а жінкам заборонялося дивитися на свого партнера. Проте в танцювальних виставах, які були частиною Масок, знатні жінки мали можливість виступати.

Вважається, що королева Анна Датська ввела моду на вистави популярних, але досить суперечливих Масок, в яких брали участь виключно жінки, тоді як педантизм її чоловіка визначав характер Масок. Саме Анна Датська підбирала музикантів і хореографів для своїх вистав, таким чином отримуючи своєрідний контроль над кар'єрою чоловіків королівського двору і допомага-

ючи розквіту творчого генія таких відомих людей як Семюел Даніель, Бен Джонсон і Ініго Джонс. Завдяки тісній творчій взаємодії з Б. Джонсоном королева Анна Датська зміцнила свій авторитет, підриваючи патріархальні традиції англійського суспільства і гендерні підвалини королівського двору (додаток Ц).

У Масках, поставлених за ініціативою королеви Анни Датськой, акцент робився на важливості жіночих спільнот і неприйнятті соціальної ролі жінок. У деяких Масках Анна Датська копіювала стиль одягу Єлизавети. Можливо, тим самим Анна Датська протестувала проти нав'язаної моделі підпорядкування жінки чоловікові.

Значна кількість Масок, поставлених за безпосередньої участі королеви Анни Датської, були націлені на руйнування гендерної дискримінації жінок і формулювали ідентичність статусу королеви, рівного за значимістю королю. Маски королеви Анни давали зрозуміти, що королівський шлюб не бездоганний, і, як здавна повелося, кожен король, тією чи іншою мірою, конфліктує зі своєю королевою і знаходиться в повній або частковій залежності від неї [254].

Протягом усього правління Якова I королева Анна Датська продовжувала замовляти вистави і виступати в Масках, а її участь в «Чорній Масці» і «Масці краси» протистояла расовим забобонам і специфічному ставленню вищого суспільства до фізичної привабливості жінок [516].

У першій виставі Маски «Видення дванадцяти богинь», написаній Самуелем Даниелем та поставленій у Великому залі палацу Хемптон-Корт у вівторок 8 січня 1604 року, королева Анна Датська та її придворні дами постали в образах класичних грецьких богинь, які зійшли на землю. Анна Датська приміряла на себе роль Афіни Паллади, покровительки мистецтва й освіти, що само по собі символічно.

Дванадцять королівен в різних костюмах, за задумом Б. Джонсона, повинні були виконати три танці. Пісні до Маски були написані Альфонсо Феррабоско-молодшим, анлійським композитором і віолончелістом італійського

походження. З першими звуками фінальної пісні актори спустилися зі сцени в зал до глядачів, щоб з'єднатися з ними в загальному танці [307].

Таким чином, з одного боку, Маски ставилися в рамках загальноприйнятих норм ієрархічного суспільства з патріархальними цінностями, з іншого боку, завдяки участі королеви, в придворних Масках намітилася тенденція до більш розумного і збалансованого перерозподілу гендерних ролей в суспільстві.

Маски часів правління короля Якова I примітні своєю винахідливістю, оригінальністю і пишністю: якщо жіноча чуттєва натура королеви Анни Датської надавала Маскам шарм, то педантизм її королівського подружжя часто визначав їх характер. Маски швидко перетворюються на культурну вітрину нового двору. Король Яків I та його дружина Анна Датська стають основними інвесторами музично-театралізованих вистав.

У Масці часів короля Якова I можна виділити кілька значущих компонентів: танець, хор, костюм та декорації, однак ядро Маски, як і раніше, становив танець. Безпосередньо Маска починалася з хореографічного складного танцю, який розучувався місяцями, в супроводі альтів або лютень.

Характер і зміст Масок залежали від того, чи було подання приурочена до дати пам'яті святого або святкування якої-небудь події. У королівського двору існував свій власний встановлений святковий обряд, в якому король Яків I відігравав помітну роль: ще в 1588 році, будучи королем Шотландії, Яків I (VI) сам написав весільний сценарій для музично-театральної вистави на весілля своєї кузини Генрієтти Марії Стюарт [140]. Яків I також схвалював одночасне існування Масок і Антимасок (фальшивих Масок, що передбачали основну частину в виставах). Сюжетна лінія Антимаски відповідали принципу «подвійності», піднімаючи авторитет короля.

Будучи щедрим і навіть марнотратним за своєю природою, Яків I дозволяв собі витрачати гроші на всілякі вистави та інші задоволення. Різдвяні свята часів короля Якова I перетворилися на щорічні грандіозні події, які зазвичай завершувалися ефектними і дорогими музично-театралізованими ви-

ставами. Бюджет на костюми і декорації, постановку балету, оплату роботи музикантів і поетів був величезний. Про розкіш костюмів, приголомшливих красою і оздобленням, в столиці ходили легенди. Ретельний аналіз фінансових документів показує, що затрати на маскарадні заходи зазвичай були непропорційні іншим витратам королівського двору, наприклад, на різдвяні подарунки. Як стверджували сучасники Якова I, все це стає відправною точкою для непомірних фінансових витрат королівського двору.

Різдвяні Маски ставилися перед політичною елітою — чиновниками, радниками, аристократами і магістратами, почесними гостями з дипломатичної спільноти, чия присутність робила виставу подією міжнародної важливості, новини про яку швидко надходили в Париж, Відень і Мадрид. Різдвяни Маски були справою державної ваги і національної гордості в призмі культурних традицій Англії: часто вистави ставилося в бенкетному залі в палаці Уайт-Хол в Лондоні, який був побудований в 1619 — 1622 роках за проектом Ініго Джонса [152].

Спостерігачі з інших королівських дворів Європи були вражені екстравагантністю вистав, що влаштовувалися королівським двором. Л. Феріс підрахував, що понад сто придворних Масок були написані і виконані за часів правління Стюартів, але багато з них були безповоротно втрачені [270, 67-72]. Венеціанський посол писав про різдвяні Маски 1604 році, на якій він був присутній: «На загальну думку, жоден королівський двір не міг би продемонструвати таку пишність і багатство» [204, 34].

Маска «Видення дванадцяти богинь», яка була поставлена у 1604 року, коштувала близько 2000 фунтів стерлінгів (за іншими джерелами до 3000 тисяч). «Чорна Маска», поставлена в 1605 році, коштувала королівському двору в 3000 фунтів стерлінгів, що викликало велике невдоволення Таємної ради короля, що була могутньою установою Британської імперії. Рада не забула висловити своє невдоволення королю, однак це не призвело до бажаних результатів. «Економія в 3000 фунтів стерлінгів не уявляється можливою, тому що ефект від цієї економії матиме згубні наслідки. Неможливо пояснити пос-

лам, що Маска не відбудеться, тому що королю не вистачило грошей на виставу» [307, 79].

Цей коментар вказує на специфічну функцію Маски, яка була покликана продемонструвати фінансову стабільність короля Англії іноземним послам, що безумовно було важливим політичним сигналом. Безсумнівно, така кількість вистав вимагала великих фінансових затрат, значна частина яких припадала на костюми і декорації.

«Маска краси» Б. Джонсона, замовлена королевою Анною Датською, вразила посла Джустініані: «Пишність видовища, сценічні пристосування, багатство перлів і дорогоцінного каміння, що прикрашають королеву та її придворних дам, настільки прекрасні, що, на думку багатьох, ніхто інший не зміг би похвалитися такими багатствами» [200, 100]. Венеціанський посол писав про свій досвід відвідування Маски в 1618 році: «Так багатолюдно і незатишно, що, якби не наша цікавість, ми б здалися... кожен сантиметр був заповнений найблагороднішими і багато одягненими жінками і джентльменами. Але це не мало значення, тому що кінець кінцем важливий був лише спектакль» [188, 1282].

Однак Маски не завжди залишали позитивне враження. Так, в листі до Джона Чемберлена 7 січня 1605 року дипломат Дадлі Карлтон дозволив собі висловитися вкрай негативно про виставу «Чорної Маски»: «Плутанина при вході в зал була настільки велика, що деякі втратили деякі ланцюжки, коштовності, гаманці» [252, 68]. Багато сучасників стверджували, що найчастіше актори виступали під сміх і шепіт глядачів протягом усього спектаклю, що заглушали слова і музику.

Однак всі з ентузіазмом чекали заключної частини Масок (revel) — танців, для участі в яких придворні короля тренувалися протягом декількох тижнів, щоб відчувати себе впевнено.

Ораціо Бусіно описував події 1618 року так: «Після того як король покинув виставу, придворні накинулися на їжу, як гарпії, в результаті чого був перекинутий стіл і скляні тарілки... О пів на другу ранку, повні огиди і втоми,

ми повернулися додому» [510, 207]. Отже, у більш пізні роки правління Якова I Маски стверджували мирну зовнішню політику, схвалену королем, але викликали все більше суперечливу реакцію серед придворних.

Маски зазвичай ставилися в просторому залі, однак в переповненій кімнаті було душно, а дим від сотень смолоскипів не давав дихати вільно. Іноді спектакль починався з затримкою, що робило очікування гнітючим. Однак бути запрошеним на Маски було великою честю, а стандарти виконання Масок — надзвичайно високими. Це були не сімейні різдвяні вистави, коли усі могли посміятися, якщо танцюрист спіткнувся чи наступив на ногу свого партнера. Маски призначалися для демонстрації багатства і могутності королівств Англії та Шотландії.

За свідченням сучасників, на виставах Масок король сидів на троні, що знаходився на піднятій платформі, тим самим втілюючи собою центр світу і незмінно притягуючи увагу всіх глядачів. Він грав свою роль, розучену раніше. Спектакль адресувався королю і часто актори зі сцени зверталися безпосередньо до короля.

Непередбачуваність реакції короля під час вистави Маски створювала ефект несподіванки й інтриги. Іноді король знаходив Маску нудною, як це сталося під час виконання Маски Бена Джонсона «Задоволення разом з доброчесністю» в 1618 році, яку Яків I перервав безцеремонним вигуком: «Навіщо вони змусили мене сюди прийти?» [516, 118]. Король одним своїм поглядом, іноді жестом, міг повернути своїх підданих на сторону добра і світла: «І всі набираються сил, молодості й бадьорості, дивлячись на його світло» [362, 183]. У деяких Масках король перетворювався на учасника дії, робив схвальні або саркастичні коментарі або просив повторити на біс фрагменти Масок, що йому найбільше сподобалися.

Таким чином структура королівського двору Якова I характеризувалася фракційністю та існуванням досить ворожих центрів впливів, які були здатні запустити процес політичної нестабільності в країні. Задоволення своїх королівських амбіцій через прояви «пишноти» — основоположний принцип прав-

ління Якова I. Кожен з королівських дворів (двори дружини Короля Анни Датської та її дітей) мав окрему культурну самобутність і становив альтернативний політичний та культурний напрям.

Придворна культура Британії ставала торжеством королівського престижу. Придворна Маска демонструвала фінансову стабільність короля Англії, створювалася для аристократів, а прем'єру будь-якої Маски можна було розглядати як подію державної ваги через присутність короля, іноземних послів та інших важливих персон. Жанр придворної Маски також використовувався для вирішення політичних питань. Маска змінювалася у зв'язку із змінним політичним кліматом. Кожна Маска демонструвала вирішення політичного питання через конкретний текстовий натяк або через монологічні тексти. Придворна Маска формувала королівські погляди на політичні перипетії, пристосовуючись до умов, що змінювали відносини між монархами та їх підданими. Маски мали враховувати смаки глядачів і це надавало їм емоційну і психологічну складову [138].

Придворна Маска епохи короля Якова I Стюарта узаконила аристократію як втілення божественного порядку [250, 26-27]. Однак здоровий глузд і інстинкт самозбереження брав вгору — творці Масок добре розуміли, що неприховані лестощі на адресу короля та його придворних здатні викликати огиду й неприйняття у значної частини придворних. Божественність аристократії була спірним питанням і категорією з розряду проблемних, навіть у той період.

У Масках короля Якова I питання про ідентичності британського народу стає закономірно важливим, в той час як у більш пізніх Масках актуальнішим є питання про відносини британської монархії і народів, що населяють острови Британії. Тексти Масок ретранслювали дебати про політику, ідеологію, цінності та імперативи королівської влади.

Поступово Маски стають все більш затратними у фінансовому та художньому сенсі, вимагають злагодженої спільної роботи поетів, дизайнерів, костюмерів, танцюристів і музикантів. Вони «поглинають» енергію найвидат-

ніших представників мистецтва того періоду: поетів Бена Джонсона, Томаса Кемпіона, дизайнерів Ініго Джонса і Костянтино де Серви, музикантів Альфонсо Феррабоско, Ніколаса Лан’є, майстрів танців Жака Бокана, Томаса Джайлза, а також майстрів по костюмах, імена яких сьогодні майже не пам'ятають, але чиї імена «вижили» у фінансових звітах королівського двору XVII століття [188].

Придворна Маска часів короля Якова I – жанр, який виконував конструктивно-інтернаціональну, естетично-виховну, консультативну, політичну, культурно-просвітницьку, пацифістсько-примирною роль, а також роль, покликану продемонструвати Європі фінансову стабільність корони Британії [140].

Безпосередньо на розвиток і формування масок впливали французька і італійська традиції, у тому числі італійська intermedio, французький придворний балет, що виріс із сакрально-церемоніальних дійств.

П'єр де Ронсар, французький поет XVI століття, підкреслює, що класична придворна Маска бере початок від італійців, і згадує «ses vestemens» (одяг), «ses mœurs» (манери) і «ses façons» (напрямок) як те, що було запозичено [185, 6-32]. Непрямим доказом цього твердження можуть послужити історичні хроніки «Едуард II», написані англійським поетом і драматургом

К. Марлоу в 1594 році, один з героїв вигукував: «У мене італійські Маски до вечора» («Therefore I'll have Italian masks by night, Sweet speeches, comedies, and pleasing shows...») [385, 23].

Проте англійський вчений Г. Еванс відзначав, що сучасні письменники перебільшили значення впливу італійського intermedio на англійську Маску, і бачив цей вплив лише у випадку зі сценічними ефектами і костюмами [266]. Як у Франції, так і в Англії існувало загальне переконання щодо італійських витоків англійської Маски, а на французький та англійський театр сімнадцятого століття великий вплив здійснили італійські декорації і технології.

Однак було б перебільшенням розглядати Маски як жанр, імпортований виключно з Італії, наприклад, як італійське intermedio або mascherata (маске-

рат) — танець, який був особливо популярний у Флоренції в шістнадцятому столітті і виконувався костюмованими танцюристами.

Історик Е. Холл зауважує різницю в стилі, манері виконання і постановці між англійськими Масками й італійськими інтермедіями. Так, в англійських Масках були присутні факелоносці, а танцюристи не тільки танцювали один з одним, але після закінчення танцю вибирали партнерів серед глядачів. Це вводило в Маску елемент залицяння, інтриги і пікантності [301]. Б. Равельхофер, одна з найбільш відомих дослідників жанру ранніх Масок династії Стюартів, підкреслює, що англійська маска була сплавом місцевих (самобутніх) і континентальних (європейських) художніх традицій [443].

Л. Кемпбелл вторить Б. Равельхофер: «Іноземці, які відвідували англійські театри або придворні вистави у королівських палацах в кінці шістнадцятого і на початку сімнадцятого століть, не коментували відмінності в структурі між англійськими і континентальними театрами» [218, 208]. Вчений Джон Г. Демарай в одній з своїх масштабних робіт розглядає модель культурної взаємодії між Англією і Францією, що характеризуються в один і той же час асиміляцією, трансформацією й неприйняттям [246].

У Франції роль Маски взяв на себе королівський балет та ретельно продумана механічна сценографія. Це було одним з видатних винаходів у французькому придворному театрі сімнадцятого століття. П. Хартнолл і П. Фаунд описують це як «жанр французького балету XVII-го століття у королівських палацах, в якому надмірно використовувалися механічні пристосування та зміни декорацій» [309, 290].

З точки зору сценічних елементів і спецефектів, обидві країни показували різний рівень розвитку, але до середини XVII століття відмінності між Англією і Францією в питаннях технічного характеру фактично стерлися. Лондонська публічна сцена та сцена королівського палацу Уайт-Хол заворожувала глядачів дією, музикою, танцями, рухливими пейзажами, ілюзіоністським живописом, чудовими костюмами, спеціальними ефектами, «літаючими» акторами та феєрверками.

У традиціях англійських придворних Масок танцював і французький король Людовик XIV у Версалі в балетах під музику Жана-Батіста Люллі. До кінця XVII століття придворний театр у Франції розвивався на основі опери та балету, в той час як англійський театр продовжував рухатися траєкторією видовищності. У 1599 році французький хореограф Туно Арбо, який жив у Лондоні кілька років, помічав, що танець можна віднести до «німої риторики», в якій танцюрист здатний переконати глядача в своїй галантності, а також довести присутнім, «що він гідний всілякого визнання, захоплення і любові» [396, 67].

В Англії вивчення техніки італійських і французьких танців вважалося хорошим тоном. У деяких документах збереглася згадка про «безглузду звичку» англійських танцюристів, яка передбачала цілування власної руки до початку і під час танцю. Це вважалася поганою італійської манерою [405]. Італійські гальярди, старовинні танці італійського походження, у виконанні яких італійцям не було рівних, виконувалися і в англійській придворній Масці. Безсумнівно, італійська хореографія була добре знайома королівському двору періоду правління Стюартів.

Італійський стиль, зазначає Б. Равельхофер, мирно уживався в Англії з іншими європейськими стилями протягом тривалого періоду. Французькі та італійські майстри танців мали значний вплив на хореографію англійської Маски. З огляду на домінування італійських танців в Європі та їх вплив на Францію і Англію часів Єлизавети I, англійські дослідники сходяться на думці, що таке домінування зберіглося і при дворі Стюартів, які продовжували культивувати італійський танець та костюми, французські манери.

Італійський танцюрист Бальтазар де Божоє, який прославився створенням хореографічних номерів для французького двору, прибув до столиці Англії зі спеціальною місією — навчити мистецтву членів королівської сім'ї, а принаймні один з видатних танцюристів королівського двору Якова I був відправлений в Італію для вдосконалення своєї танцювальної майстерності [510].

Вчителі танців часто ставали заможними людьми, навчаючи придворних короля танцям спеціально для вистав Масок. Іноді танцюристи впадали в немилість, їх виганяли з Англії, їм навмисно не виплачували призначених грошей, і вони в розпачі поверталися на батьківщину.

Б. Равельхофер [443] характеризує танець у Масці епохи Стюартів як ритуально-одноманітне дійство, що виконує цементуючу функцію в сценарії Масок і проводить чітку межу між «пронумерованим», або математично обґрунтованим, танцем самої Маски і звичайними розвагами королівського двору, що включали в себе відомі танці. Вона також розглядає танець у Масці, з одного боку, у вигляді соціально-ієрархічного аспекту, а з іншого боку — як маркер національної ідентичності. Дослідниця зміщує баланс від літературного аспекту придворної Маски, який згодом був нав'язаний Масці, до її художньо-естетичного аспекту. Однак деякі дослідники підкреслюють, що ключовими словами в танцях Масок того часу була не «монотонність дії», а «швидкість», «енергійність», «зухвалість», «жвавість».

Танцюристи, число яких коливалося від восьми до шістнадцяти, представляли найбільш титуловану частину королівського двору. Було не прийнято вимагати від танцюристів будь-яких складних або незвичайних фігур, поз або танців. Їх функція полягала в створенні «вражаючого шоу» за допомогою їхніх чудових костюмів [458].

Жінки-придворні, які виступали в ролі танцівниць, були обмежені свідомо пасивними «жіночими» ролями, з обмеженістю в рухах, яким перешкоджали довгі сукні [443].

Дослідниця Енн Дейе [244, 5-22], працюючи з текстами Масок часів династії Стюартів, зауважує, що в багатьох текстах Масок різні види танців згадуються лише до 1616 року, а після цього слово «танець» замінюється загальним терміном «бенкет» (revel), перш за все, малось на увазі кілька загальних танців з глядачами в кінці вистави.

Існувала певна послідовність танців, якої дотримувалися в англійських Масках: танці межер (англійська — Measure, французська — Branle) —

виконувалися в парі, спокійно і розмірено, з просуванням по сцені легкими кроками. «Основний», або головний танець, зазвичай був заздалегідь продуманий, як це було виконано в «Масці королеви» Бена Джонсона, де танцюристи-маскери і їх факелоносці за допомогою обертань формували літери, які разом склали ім'я.

До легких танців можна було віднести гальярдо, корантен, більш відомі в Європі як курант, лаволті (французька — «La volta», італійська — «La svolta») — популярний придворний танець у Франції і Німеччині приблизно до 1750 року, виконуваний з елементами інтимних обіймів; бранль (французька — «Branle», італійська — «brando») — тип французького танцю, парні бранлі виконувалися повільними легкими кроками, з частими зупинками для реверансів і поклонів.

Танець морріс (англійська – «Morris», іспанська – «Moresca») пов'язаний з язичницькими обрядами і святом зимового сонцестояння. Слово «морріс» має спільний корінь зі словом «морріско», що означає мавританський і могло виникнути від звичаю фарбувати обличчя в чорний колір. Танець морріс був також ритуальним танцем з мечами, де чоловіки, за допомогою помахів мечами, створювали химерні візерунки. Чоловіки часто танцювали Морріс в костюмах тварин на чолі з танцюристом, що зображував коня [464].

Перша згадка про танці морріс в Англії датується до 1448 рокам. Танець набуває особливої популярності за часів правління короля Генріха VIII і його придворних маскарадів. Придворним танцюристам, котрі виконували танець морріс, потрібно було весь час рухатися вперед, поки вони не виявлялися в кінці залу. Морріс також виконувався в колективній лінійній побудові. Танець морріс зберігся в кількох Масках, в тому числі і в «Масці кольорів». Існує версія, що в англійських Масках танець морріс втратив своє початкове значення або сама назва танцю вільно трактувалася авторами Масок [464].

Деякі дослідники розглядають ряд інших загадкових танців, таких як Durets або Durettoes, на них посилаються деякі джерела і про них зберігся спогад завдяки тільки двом Маскам — «Маска квітів» і «Маска Бомонта Ін-

нер-Темпл». Інтонаційну та ритмічну основу цього танцю можна зустріти в англійських і континентальних колекціях танців XVI століття [199].

Необхідно відзначити, що початок сімнадцятого століття ознаменувався нововведенями в танцювальну моду Англії, що змінило вигляд танцюристів, а в середині сімнадцятого століття цій моді стали слідувати і французькі придворні танцюристи.

Високі підбори, спеціальний крій костюму, який візуально переміщував точку тяжкості від живота до грудей, багаторазово поліпшили становище танцюриста на погано освітленій сцені. Виконання танцювальних фігур на високих підборах дозволило глядачам, які сиділи на бічних сидіннях, бачити сцену «в перспективі».

Костюм в Масці епохи правління Якова I грав не менш значиму роль, ніж танець. Створені спеціально для конкретного спектаклю маскарадні костюми представляли собою «політичну валюту», що має істотну матеріальну цінність. Це були, мабуть, найдорожчі предмети в Масках, які були покликані підкреслити винятковість тієї чи іншої події. Ескізи костюмів малювали олівцем на папері, на аркушах або спеціальних буклетах, призначених для написання сюжетів Масок.

Дослідник А. Джонс [334, 132] відзначав великі суми грошей, витрачені на розкішні костюми, та королівських придворних, які проявляли найбільший інтерес до костюму, ніж до інших складових Маски, про що свідчать записи Марії Генрієтти Стюарт, старшої дочки короля Англії і Шотландії Карла I. Вони дають унікальну картину виготовлення маскарадних костюмів, виявляючи деталі спілкування між майстрами, дизайнерами і виконавцями під час репетиційних періодів.

Проте ці записи показують, що для костюмів Масок і гротескних Антимасок використовувалися також й дешеві тканини. Це відповідає коментарям Ф. Бекона [191] про маскарадні костюмі: дорогі тканини погано виглядали при штучному освітленні, тоді як дешева мішура виглядала ефектніше. Таким

чином, тканина і колір вибиралися з урахуванням штучного освітлення сцени [199].

Б. Равельхофер [443] зазначала, що дорогі костюми-маски могли бути використані по кілька разів, а Марія Генрієтта Стюарт згодом адаптувала свої костюми для інших цілей. Проте Стюарти та їхні придворні ніколи не носили костюми-маски в публічних місцях і не одягали їх на офіційні заходи. Говорячи про колір і дизайн костюмів, Б. Равельхофер нагадує, що використання того чи іншого кольору могло тлумачитися символічно. Наприклад, Ініго Джонс, відомий англійський дизайнер, художник і сценограф, вважав за краще використовувати світлі кольори, так як вони виділялися на тлі штучного світла.

Маскарадні костюми надавали людської постаті ідеальну форму, особливо це стосувалося чоловіків. Спеціально для Масок був придуманий корсет для збільшення талії, а також м'які панчохи, наповнені бомбастом (м'який губчастий бавовняний матеріал, що застосовується в якості наповнювача) для додання нозі більш мускулистої форми [443] (додаток Ш).

Досі залишається відкритим питання з оголеними грудьми жінок, які брали участь в Масках, як це можна помітити завдяки деяким збереженим ескізам костюмів. Вважають, що використовувалися протези грудей або спеціальний «шкіряний одяг», який за кольором імітує наготу, що спростовує прагнення до натуралістичного показу придворних жінок [443]. Кульмінаційним моментом Масок було зняття Маски. Однак на практиці це дійство часто порушувалося, і придворні не дотримувалися цього правила [206].

Формування жанру класичної придворної Маски епохи Стюартів як найпростішої діади, в якій Антимаска («foil» — контраст, або «wrong Masque» — помилкова Маска, вперше поставлена придворним поетом Б. Джонсоном у 1609 році) завжди протиставлялася Масці епохи Тюдорів. Маска зазвичай починалася з Антимаски, яка повинна була виглядати як аматорські пустощі, з непристойними танцями й уїдливим гумором, але це потім вміло перетворювалося змістом справжньої Маски в добро.

Х'ю Крейг вважав, що якщо метою будь-якої Маски було прославляння багатих і могутніх, то Антимаска, як її радикальна протилежність, вибудовувалася як заперечення чеснот у тих, хто мав владу і гроші. Саме Х'ю Крейг відгукувався про Антимаску так: «Безладні і грудкуваті персонажі були видалені зі сцени, немов за помахом чарівної палички, коли прийшли олімпійські боги і богині і почалася власне Маска» [234, 186-195].

Антимаска ніколи не тривала довго, а актори, які брали участь в Антимасці, грали дурнів, сатирів, бабуїнів, звірів, відьом, ефіопів, свиней і так далі.

У передмові до «Маски королеви», поставленої в 1609 році, Бен Джонсон пояснював, що королева Анна Датська запропонувала ввести дію, яка змістовно контрастує з Маскою. «Маска Королеви» була приурочена до свята Різдва, але через конфлікт, що розгорівся між іноземними послами, була відкладена на місяць. Прем'єра Маски відбулася на сцені королівського палацу Уайт-Хол 2 лютого 1609 року. Сценарій Маски, як і сценарій «Маски темряви» був запропонований королевою Анною Датською і реалізований поетом і драматургом Б. Джонсоном. Творець Маски Бен Джонсон, відзначав, що її основна ідея лежала в площині боротьби добра і зла. Маска була двохчастинною. Королева брала безпосередню участь у виставі, виконуючи роль королеви океану. Дизайнер І. Джонс доклав чимало зусиль для того, щоб королева Анна Датська виглядала виграшно й ефектно. Сукня Анни Датскої з мереживом і вишивкою здавалася справжньою річкою. Костюми, виготовлені за ескізами І. Джонса, були якісними, легкими, зручними, не обмежували руху та представляли синтез давньогрецького і сучасного стилю [418] (додаток Щ).

Масці передувала досить об'ємна Антимаска. Антимаска починалася з танцю відьом. Б. Джонсон запропонував використовувати щурячі шкури або голови щурів, зшиті з хутра. «У деяких щури були на голові, в інших на плечах», — писали сучасники [375, 229]. В Антимасці танцюристи відтворювали велику кількість жестів, стрибків і елементів пантоміми, а темп музики був особливо швидкий. Асиметричні, неправильні танцювальні фігури були ре-

зультатом детального планування. По закінченню Антимаски відьми зникали зі сцени, їх зникнення маскувалося димом і пересуванням декорацій. Успіх Антимаски в «Масці королеви» вирішив наперед її долю, Антимаска стає стандартним елементом придворної вистави [214].

Репетиції Антимасок, втім як і Масок, могли тривати тижнями і не залишали місця для імпровізації і спонтанності. Уявний хаос був ретельно продуманим. Ще одна важлива подія мала вирішальне значення: поступово придворні вторгалися в дійство Антимаски. Протистояння між Маскою й Антимаскою набувало не тільки морального, а й соціального аспекту.

Наприкінці 1610 року виходить серія Масок, в яких аристократи виконують не властиві їх статусу гротескні ролі. Найвідоміший приклад — Маска «Метаморфоза циган», де англійський придворний, державний діяч і меценат Ф. Бекінгем та його друзі експериментували з неформальними або злочинницькими ролями. Після смерті Ф. Бекінгема грань між Маскою й Антимаскою продовжувала розвиватися, що ставало поширеним явищем [227].

Отже, на початку XVII століття, в період, коли англійська монархія виявилася на піку своєї популярності, Маска стає динамічним і яскравим видовищем, вітриною англійського двору. Жанр Масок був далекий від політичної пропаганди в тому сенсі, в якому ми розуміємо його сьогодні. Проте глядачі Масок були представлені соціально-культурною елітою, з якої король згодом відбирав чиновників і магістрантів, які впливали на політичне життя країни і грали роль скріплюючої ланки між королівським двором і політичним класом, який починав зароджуватися.

Маски зазвичай розгорталося перед порівняно невеликою аудиторією і ставилося не більше одного разу. Придворні Маски відрізнялися алегоричним стилем, чудовими костюмами і декораціями, складними сценічними ефектами. Ядром Маски був танець. Існували певні межі в Масках, перетинати які було неприпустимо і не дозволено. Скасування Маски «Тріумф Нептуна» в 1624 році, тексти якої вийшли за межі можливого, є яскравим прикладом існування «червоних ліній», які переходити було не можна.

Англійські Маски мали специфічні жанрові особливості, властиві виключно англійської версії музично-театралізованої вистави — відмінність у композиційній структурі, наявність факелоносців, обов'язковий спільний танець «маскерів» і глядачів.

Антимаска (помилкова Маска) вперше була введена в сюжетну лінію Масок англійським придворним поетом і драматургом Б. Джонсоном. Антимаска запозичила кращі традиції грецької пантоміми і була своєрідною прелюдією, експозицією основної частини Маски. Вона представляла собою комічний, гротескний танець, який виконувався професійними танцюристами. Основна функція Антимаски полягала в контрастності, в протиставленні зла і добра, порядку і хаосу (Антимаска — Маска).

Танець, виконуваний англійськими аристократами безпосередньо в Масці, був покликаним затьмарювати темну сторону Антимаски. Танець в Масці розглядався як ядро жанру, виконував цементуючу функцію. Духовність танцю виявлялася в естетичній чуттєвості танцю, нескінченній гармонії душі і тіла.

Маски часів правління короля Якова I були сумнівні з точки зору моралі, фінансово затратні, що провокувало недоброзичливців королівського двору і давало їм підстави називати Маски порожніми, безликими і легковажними. Але з приходом Якова I починається стрімкий розвиток жанру Маски, примітного своєю винахідливістю, оригінальністю і пишністю, що перевершив в елегантності й артистизмі всі інші розваги при дворі.

Особливістю придворної Маски епохи правління Якова I стає загальний танець, виконуваний танцюристами і глядачами одночасно в кінці вистави, часто у вигляді кола — хороводу, що символізувало загальне єднання, сакральність дійства, космічний символізм (культ Сонця — культ Бога — культ монарха як представника Бога на землі). Згодом громадянська війна в Англії знищила хореографічні досягнення придворної Маски, проте саме вони стали основою для розвитку англійського балету.

3.3 Вплив французького придворного балету XVI–XVII століть на англійську Маску-Антимаску як авторську виставу ритуально-сакрального змісту

У першій половині XVII століття в придворній культурі королівського двору Стюартів домінує і всіляко культивується жанр Маски. Придворна Маска — це унікальний внесок Англії в розвиток європейського музичного театру. Інтелектуальні сценарії відомого англійського драматурга Б. Джонсона і дизайнера І. Джонса наділили жанр Масок соціально-культурною силою, поставили Лондон в один ряд з Парижем і Мадридом і перетворили його на світовий культурний центр впливу.

Британський менталітет епохи Ренесансу — це не тільки толерантність до різного роду інновацій, а й здатність до взаємодії з іншими культурами, в першу чергу з французькою та італійською культурою [475].

У XX столітті ряд англійських дослідників прийшли до висновку, що на розвиток англійської Маски в кінці шістнадцятого — початку сімнадцятого століття величезний вплив зробили традиції французького та італійського карнавалу, а також французький придворний балет. Визнання цього факта виводить на пролонгацію *візантійських* основ мислення британських монархів та їх оточення — в силу безпосереднього пієтета Візантійської імперії у представників французького культурного мислення. Розуміння і осмислення витоків виникнення, взаємодія з іншими континентальними культурами і подальша трансформація жанру Масок в нові, але добре впізнавані форми мистецтва, є значним внеском в історію світової зарубіжної культури.

Французький придворний балет XVI—XVII століть став реальним стимулом побудови англійських масок, втілюючи сакральні мотиви одухотвореної танцювальності візантійського театрального мислення. У цілому танець вважався «однією з трьох основних вправ благородства» і займав важливе місце у французькій освіті поряд з досконалим знанням етикету, навичками майстерності верхової їзди і фехтуванням (деякі прийоми фехтування, такі як

виворітні положення ніг і позиції рук, були використані в балетній хореографії). Обов'язком французького дворянина, який бажав досягти успіху в житті, були заняття танцями, якщо, звичайно, танці відповідали його характеру і смаку [221].

У XVII столітті танець був мистецтвом, об'єднуючим французьке суспільство. Такі французькі області як Бретань, Пуату, Овернь, Прованс зробили значний внесок у збагачення хореографічного та музичного репертуару країни [442].

Любов французів до танців стала притчею во язицех. Збереглося листування мадам де Севіньє зі своєю дочкою. «Після вечері всі танцювали: кроки, менуети і навіть сільські танці. Нарешті пробило північ і настав Великий піст» [441, 127].

Король Альфонс II писав, що він «цінував доброту французів, але не міг терпіти легкість, яка зазвичай приводила їх до танців, танці були важливі для репутації французів настільки, наскільки важливою була для них торгівля» [294, 382].

Д. Ліндлі, аналізуючи характерні риси придворних розваг, відомих з часів правління Генріха II, умовно ділить їх на два основних типи: грандіозні спектаклі-шоу, що проводилися під відкритим небом (карнавали), і вистави меншого масштабу, що відбувалися в палацах або в більш скромних за розміром приміщеннях (придворні розваги). Придворні розваги, на його думку, діляться на ті, в яких переважає літературний текст, і на розваги, в яких танець був ядром вистави [364].

Походження французького придворного балету тісно пов'язане із середньовічним карнавалом. Соціальна функція карнавалу визначалася його подвійністю: чоловіки грали ролі жінок, аристократ маскувався під слугу, люди перетворювалися на богів, а боги спускалися до людських проблем. Карнавал заперечував реальність. Карнавал стирав правила, а відносини вибудовувалися без будь-яких обмежень.

Карнавальна традиція була запозичена й успішно апробована в придворному балеті Франції. За словами історика Ф. Боссана, в придворному балеті, як і в карнавалі, «всі ролі міняються, суспільство перевертається догори ногами, всі функції порушуються, король кориться, пан стає ослом, жандарм — злодієм, дурень — мудрецем, і тоді встановлюється свого роду тимчасова свобода, фізична і моральна. Ніхто не соромиться: XVII століття зовсім не таке, як про нього думають» [19, 15].

Французький балет мав особливість, яка ріднила цій жанр з англійською придворною Маскою, — ця форма мистецтва була колективною роботою. Придворні аристократи або фаворити короля, що займалися постановкою того чи іншого балету, зазвичай вибирали собі статусних компаньйонів, а також відповідали за підбір професійних музикантів, хореографів, поетів, дизайнерів, «підходящих вищій знаті за статусом» [439, 68].

Визначальною характеристикою балету у Франції була послідовність сюжетної лінії, поєднання мелодрами і карнавальних традицій, об'єднання візуальних, слухових, вокальних і хореографічних елементів, баланс танцю, музики, поезії, костюмів і сценічних ефектів [338].

Таким чином, придворний балет — це, свого роду кульмінація перевтілення середньовічного французького карнавалу у вид мистецтва з елементами поезії, живопису, музики і драми.

Балет як самостійний жанр завоював свою повну незалежність у Франції при дворі королеви Катерини Медичі, однієї з наймогутніших жінок Європи XVI століття, що вважалася покровителькою мистецтва. Катерина Медичі запрошувала музикантів і хореографів з хореографічної школи Мілана.

Постановка «Комедійного балету королеви» («Цірцея»), яка відбулася в королівському палаці Луврі в Парижі 15 жовтня 1581 року, фактично стала першим повноцінним балетним спектаклем в історії світового театру і заклала основу для розвитку класичного французького балету [421]. Постановка «Цірцеї» проклала дорогу новому жанру — придворному балету. Балет, поставлений королівським музикантом, композитором і хореографом Бальтазаром

де Божуайє, представляв собою балетну драму. Його дивилися десять тисяч глядачів, а тривалість дії перевершувала найсміливіші фантазії: балет тривав з 22:00 до 3:00 ранку, включення в балет монологів і діалогів з елементами драми стало основною причиною тривалості дійства.

В основу сюжету лягли міфи античної культури, а також «благочестиві рими сановника Шеньє». За художнім задумом майстра, кожен його акт завершувався па-де-труа молодих жерців, які присягають у вічній любові до королеви. Один з танців включав ритмічні кроки спиралевидною траєкторією з присіданням на одне коліно і переможним помахом руки, що стискавала жезл. Головну чоловічу партію де Лароша виконував мушкетер-орденоносець з особистої охорони королеви. Його партія була технічно складною — високі стрибки, що переходили в шпагат, а також високі підтримки [421]. Фінальною сценою вистави став танець у виконанні самого Бальтазара де Божуайє і грандіозний фінальний танець всіх учасників, який об'єднував акторів і присутніх у залі глядачів, фактично ставши прообразом спільного танцю з глядачами, так званого «бенкету» — revel, який знаменував закінчення вистав придворної англійської Маски часів правління королів Стюартів [509].

Іншою найпомітнішою балетною постановкою стає «Польський балет» («Le Ballet des Polonais»), приурочений до візиту польських послів у Париж в 1573 році. Дивовижна для того часу хореографія балету належала Бальтазару де Божуайє, а музика була написана Роланом де Лассусом [348].

Балет вражав своїми сценічними задумами й ефектами, а також мав політичне забарвлення. Шістнадцять жінок, кожна з яких представляла собою провінцію Франції, були обрані з числа найкрасивіших. Вони займали своє місце в спеціальних нішах у формі хмар. При звуках музики жінки спускалися вниз, а божественне звучання понад тридцяти скрипок і освітлення «нескінченністю смолоскипів» робили атмосферу незабутньою.

«Польський балет» асоціюється з «Маскою темряви», яка була написана в 1605 році славетним англійським поетом і драматургом Б. Джонсоном в тіс-

ній співдружності з дизайнером Ініго Джонсом на прохання дружини короля Якова I Анни Датської.

Королева Анна Датська та її придворні дами були одягнені в костюми синього, срібного та перлового кольору, що добре гармонувало з чорним кольором їх обличч (спеціальний макіяж), вони розміщувалися в гігантській морській раковині перламутрового кольору, яка розгойдувалася уявними хвилями. Французький придворний балет шістнадцятого століття стрімко розвивається, залучаючи до Франції кращих музикантів і балетмейстерів з багатьох країн Європи. Техніка виконання танців була нескладною, однак виконання технічних елементів було ускладнено пишними і не дуже зручними костюмами, наявністю головних уборів, які було не прийнято знімати.

Завдяки урокам талановитих вчителів, в основному італійського походження, танцюристи набували віртуозності, спеціалізуючись на виконанні певних танців. Дуже скоро балет стає частиною придворної культури Франції, важливим інструментом підтримки абсолютної монархії і поступово набуває рис класичного балету. Він перетворюється на одну з найбільш популярних розваг при французькому дворі, який на той час був структурно сформованим інститутом і успадкував традиції бургундського і бретонського дворів XV століття.

Балет — це своєрідне дзеркало, в якому відбивався весь французький королівський двір з його достоїнствами і недоліками. Монарші особи, а також представники іноземних держав брали активну участь у всіх можливих виставах королівського двору. Балет об'єднував короля і його придворних, він став єдиною формою мистецтва, в якій брало участь дворянство Франції. Балет був для короля Франції «політичною зброєю», додатковим засобом «приручення» аристократичної знаті. Хореографи і балетмейстери, в цій ситуації виступали в ролі посередників між королем, королівським двором, і підданими короля, тобто його народом [475].

Завдяки балету внутрішня політика французького короля перетворюється на мистецтво політичного компромісу, мистецтво маневру і політичної

толерантності. «Розваги при королівському дворі, — писав М. Пако, — служили задумом найвищої королівської волі, не тільки шляхом офіційного оформлення дворянства, а й перетворення його на інструмент, який дозволив королю наблизитися до свого народу» [427].

Людовик XIII і Людовик XIV за допомогою дорогих постановок придворного балету ієрархічно структурували королівський двір, «ставля» дворянство «під рушницю» на службу королю.

Присутність алегоричного компонента в сценаріях придворного балету дозволяла розглядати проблемні моменти суспільного життя того часу, а також висловлювати природу речей, усвідомлювати філософські та політичні устремління людини через призму мистецтва. Алегорія допускала політичну пропаганду і вихваляння короля через образи грецьких богів. Одночасно непомірні затрати на розкішне придворне життя, властиві також і англійському королівському двору, поступово підточують і руйнують основи королівської влади. Багато сучасників з обуренням відзначали недозволену розкіш одягу, надлишок дорогоцінного каміння, «надмірність була така, що вона простягалася від кінчиків волосся до туфель» [358].

Людовик XIII оцінював витрати на постановку балету як «одні з найбільш руйнівних і непотрібних витрат своєї держави» [325]. Однак навіть розуміння руйнівності такої політики, яка була здатна похитнути фінансові основи держави, не стало перешкодою для Людовика XIII. Затрати на королівські заходи рік від року лише збільшувалися. Видовищ жадали придворні.

Аристократична молодь жадібно шукала розваги отримувала величезне задоволення від участі в балетних постановках. Монархи й аристократи королівського палацу Франції брали активну участь у постановках різноманітних балетних сюжетів. Людовик XIII особисто брав участь у постановці «Марлезонського балету», вистава якого відбулася 15 березня 1635 року в замку Шантії і навіть моделював для вистави «сходи» [325].

Цікаво відзначити, що роль короля в придворному балеті була підпорядкована логіці карнавалу, розкривала подвійність образу. Образи, в які лег-

ко вживались королі на сцені, перевершували найсміливіші фантазії і вражали уяву досвідченої аудиторії: варіювалися від образів п'яного жебрака, простого фермера до старої жінки і гіркого пиятики. Так, Людовик XIII виходив на сцену в образі п'яниці, злодія чи шахрая. З 1651 по 1661 рік Людовик XIV поставав у ролі п'яного шахрая, фурії, пристрасті, люті, розпусника, божевільного духа, ненависті, демона і мавра.

Однак зазначимо, що Людовик XIV виконував і благородні ролі: роль Сонця, що сходить, в 1653 році, Аполлона в 1654 році, роль закоханого в 1656 році і роль щастя в 1659 році.

«Потім — в балеті короля

Був сам владика, як зазвичай,

Блискучий, величний, умілий,

Високий, одягнений, як бог, і сміливий.

Він станцював три різні ролі» [403, 314].

Як і в Антимасці, створеній англійським драматургом Б. Джонсоном, яка була прелюдією до основної частини Маски, безлад у французькому балеті був тимчасовим, а реабілітація статусу короля зазвичай відбувалася в останньому акті балету. Виконання таких бурлескних ролей монаршими особами свідчить про їхнє бажання бути ближче до народу, про відсутність «червоних ліній», за які королям було не дозволено переступати, на відміну від англійської Маски, де велич короля не піддавалася сумніву в жодному разі. Витривалість і майстерність деяких іменитих танцюристів-аристократів дивувала багатьох сучасників. Деякі з них могли танцювати балет всю ніч безперервно, з ранніх недільних годин до ранку наступного дня [351].

У 1636 році король, який брав участь у балеті, вивчив свою роль за 6 днів «без особливих зусиль і без довгих занять», тому що «довгі репетиції роблять балет нудним і нестерпним» [390, 17-18]. Тільки великий королівський балет, який ставився на королівській сцені раз на рік, ретельно репетирувався, адже по суті своїй він був візитною карткою королівського двору Франції. Балет як сценічна дія мав ще одну функцію: незалежно від віку або статусу

учасників балету цей вид мистецтва оголював всі переваги, недоліки, комплекси виконавця, починаючи від його фігури, ступеня обдарованості, характеру, темпераменту і навіть моральних якостей.

Теоретик балету Абат де Пюр у своєму трактаті писав: «У танці ви є тим, ким ви є, і всі ваші па, всі ваші дії предстають очам глядачів, показують їм і добро, і зло, яким мистецтво і природа нагородили або обділили вашу особу» [19, 11]. Постановка будь-якого королівського балету несла розважальну функцію, була політично значимою для придворних короля, а також для численних іноземних послів.

Паризька мода на балет поширювалася на європейські держави та Англію. Французький балет швидко завойовував популярність на Європейському континенті. Так, Рене Декарт, відомий французький філософ, математик, механік, фізик і фізіолог, на запрошення шведської королеви Христини I в жовтні 1649 року відвідав Стокгольм з нагоди укладення Мюнстерського миру (договір між Республікою сполучених провінцій Нідерландів і Іспанією, підписаний у 1648 році) і на прохання королеви написав балет у віршах для балу, хоча від участі в балеті категорично відмовився. У 1615 році в Римі було поставлено балет, автором якого став посол короля маркіз де Тренель [351].

У 1654 році в «Весіллі Пелея і Фетіди» — італійській опері, змішаній з балетом і поставленій в театрі Пті-Бурбон, що вміщав 3000 глядачів, вистава йшла десять вечорів поспіль. Балет відвідали 30 000 парижан, десята частина населення Парижа [19].

Французькі королі дбали про свою репутацію і враховували громадську думку, всіма силами намагаючись уникнути кровопролитних повстань і революції шляхом надання французам можливості бути причетними до перемоги короля. Тим самим монархи демонстрували своїм підданим здатність адекватно керувати країною. Королівська влада інтуїтивно і несвідомо шукала виправдання перед французьким народом за часом жорсткі рішення і підлегле становище своїх підданих. король реабілітується в очах народу шляхом надання розваг.

У своїх «Мемуарах» Людовик XIV писав: «Люди насолоджуються видовищем, а ми, врешті-решт, завжди прагнемо догодити їм, всі наші піддані в цілому раді бачити те, що подобається нам, і це робить їх краще. Цим ми тримаємо їх дух і серце в більшій мірі, ніж за винагороду і користь» [221, 37]. І ще: «традиційні для французької монархії розваги, які вчать монархів спілкуванню з людьми» [351, 38].

Французький священик Менестр'є відзначав: «велич є обов'язком королів, але, щоб зробити розваги більш приємними і вільними, великі світу цього раді спуститися зі свого Олімпу на кілька годин, і бути рівними для тих, кого вони майже завжди бачать біля своїх ніг» [389, 87]. Гренай критикував танець за «підтримку неробства», але був змушений визнати, що відволікання «може бути дозволено героям після здійснення видатного подвигу» [294, 87].

У 1641 році у Франції був поставлений балет, місією якого стало утвердження величі герба Франції. «Після того, як ми виграли багато битв і можемо похвалитися багатьма перемогами, які благословенні небесами, необхідно зробити все, щоб в серцях наших підданих спалахнув тріумф. Не тільки король і його доблесні воїни заслужили розваги, і весь народ повинен радіти» [351, 112]. І далі: «Ми користуємося цією можливістю, щоб прославити королівську владу і подвиг короля. Королівська влада, за допомогою балету, завершувала вдосконалення французького єднання» [325, 115]. «Якщо народ підкоряється, то нехай хоча б іноді він буде безперечним переможцем» [389, 235-236].

Придворний французький балет не можна віднести до творів високого мистецтва. Назви балетів говорили самі за себе: «Вітряки і горщики для квітів» (1610), «Безголові жінки» (1610), «Пекарі» (1617). Поступово придворний балет Франції перетворювався на «розкішний гігантський маскарад», по суті будучи грандіозним балом-маскарадом [437].

Балет втрачав через якість виконання танцюристів-аматорів, які брали участь у постановках, але не володіли ні музикальністю, ні почуттям ритму, ні пластикою. Для участі в балеті було «не обов'язково знати, як правильно

танцювати, адже можна змусити танцювати навіть кульгавих» [340, 208]. Однак на непрофесійне виконання не звертали уваги, якщо виконавцем виступав статусний придворний, для підтримки репутації королівського балету «через низьку якість танцю, зіпсованого неосвіченими людьми» [368]. Людовик XIV створює Королівську академію танцю в 1662 році. Королівська академія була покликана забезпечувати королівський двір професійними танцюристами.

У 1670 році Людовик XIV відмовляється брати участь у придворних балетах, що, на думку вченого-дослідника Акіко Коана, символізує смерть придворного балету. Істинний мотив короля, який пояснив би причину такого дивного рішення, досі залишається предметом вивчення для багатьох дослідників. Поворот в історії придворного балету, відмова від стилю буффон і бурлескних сценок, повернення до героїчного стилю призводить до зникнення балету-маскараду.

Французька аристократія спотворила справжній дух балету, що привело цей вид мистецтва в занепад. Однак талановитій людині, до яких без сумніву можна зарахувати оперного композитора, основоположника французького музичного театру і видатного театрального діяча Ж. Б. Люллі, було під силу повернути балет в русло високого мистецтва. Розквіт професійного балету співпадає з розквітом творчості Ж. Б. Люллі, що ставив хореографічні номери в Парижі. Балет еволюціонував в бік витонченості та вишуканості, а хореографія поступово ускладнювалася. Французький придворний балет, як і англійська придворна Маска, однаковою мірою несли певний політичний підтекст, зміцнювали авторитет монарха, знімали неминучі вогнища напруги серед членів королівської сім'ї, придворних і фаворитів монарха, які конфліктували між собою.

Однак цих цілей неможливо було б досягти без естетичної складової балету. Саме тому для королівських розваг виділялася величезні як на ті часи суми на розкішні костюми, дорогі сценічні ефекти, титулованих викладачів з хореографії, виписаних з Італії. Мету танця, як у французькому придворному балеті, так і в англійській Масці, важко сформулювати в художніх термінах.

Танець не підкорявся загальній драматургії вистави, а скоріше був високим бонусом до розважально-організаційної функції цих жанрів.

Французький придворний балет кінця шістнадцятого і першої половини сімнадцятого століття, безсумнівно, впливав на розвиток жанру придворної англійської Маски, в першу чергу за рахунок домінуючої присутності французьких хореографів в Уайт-Холі.

Придворні Маски, які виконувалися на сцені Уайт-Хола в період правління королівської династії Стюартів, мали специфічні ознаки, характерні і для французького балету, за визнанням сучасників, виглядали «по-французьки, особливо в частині рухів у танцях» [368].

У XVI—XVII століттях існувала тенденція, коли в пошуках кращого життя французькі поети, музиканти, хореографи емігрували до Лондона, де знаходили високих покровителів, які згодом домінували при королівському дворі Стюартів. Французькі хореографи із задоволенням навчали танцювальним фігурам англійських аристократів і виступали на сцені Уайт-Хола в якості професійних танцюристів в Антимасках Б. Джонсона.

Бутафорність і гротескність образів, в які, здається, із задоволенням входили французькі королі з подальшою репутаційною реабілітацією в останніх актах балету, можна порівняти з Антимасками (винахід Б. Джонсона), вони також внесли в Маску гумористичні і гротескні елементи, контрастували з елегантністю і доброзичливістю основної Маски. Балет і англійська Маска протягом десятиліть «чуйно вловлювали» зміни, що відбувалися в культурно-політичному житті країн, видозмінювалися і поступово трансформувалися в добре впізнавані сучасні форми.

Театри кінця XVI століття в Парижі часто не мали постійних приміщень: сцени були невеликими за розміром, а можливостей для установки декорацій не було. До початку XVII століття театральні постановки зазнали суворої структуризації: спектаклі починалися з інтерлюдії комічного характеру, яка відбувалася перед актом трагедії або трагікомедії, а закінчували-

ся фінальною піснею, яка часто виконувалася разом з глядачами і нагадувала фінальну сцену (revel) в англійських Масках.

Французькі аристократи займали кращі місця в галереї, але у театрах збиралися люди з різних соціальних верств. Під час виступу акторів супроводжували схвальні (або несхвальні) крики. Такі розташування і поведінка театральної публіки були б рішуче неможливі на виставах англійської Маски [274].

Бути актором в першій половині XVII століття у Франції було нелегким завданням. На відміну від придворних танцюристів, до яких королівський двір і прості французи ставилися з повагою (кінець кінцем, танець був улюбленим видом мистецтва серед населення), акторів зневажали і висміювали. Церква звинувачувала акторів у відсутності моралі. За порадою єпископів священики відмовляли акторам в причасті, хрещенні і навіть похованні.

Мольєр, незважаючи на своє благочестя, тільки через особисте втручання Людовика XIV удостоївся честі бути похованим на цвинтарі св. Йосипа.

У 1641 році була опублікована декларація про гідність акторської професії, таким чином, суперечка про статус актора, яку активно підтримувала церква, була припинена [274].

Іноземні артисти з Італії та Іспанії ставали джерелом нових ідей, які успішно втілювалися на сцені. Італійські актори на сцені Парижа сприяли пошуку рішень в галузі сценографії (італійці завжди випереджали багато європейських держав і Англію в постановці сценічних ефектів), а також приділяли особливу увагу жестам і пластиці [325]. Французи вважалися прихильниками італійської Commedia dell'arte.

Таким чином, структура театру, його цілі, функціональні особливості помітно відрізнялися від цілей і функцій театрів в Італії і Англії. Трагікомедія поступається місцем двом жанрам, для яких вона була лише тимчасовою сполучною ланкою: трагедії і комедії. Іспанська комедія надихала французьких авторів, які звикли спиратися на традиції французького мистецтва і творчі

подвиги. Щирість — основний принцип законів французької трагедії. Сюжет трагедії не міг виходити за рамки певних моральних принципів. Поведінка артистів на сцені повинна була відповідати їхньому віку і соціальному стану. Ніщо на сцені не повинно було шокувати глядача. Були заборонені сцени насильства і фізичної близькості.

Фінал французької трагедії відповідав певному канону: глядача очікувала драматична розв'язка подій. Таким чином, класична трагедія відповідала принципу катарсиса, який сформулював ще Аристотель. Моральний аспект в театральних постановках мав велике значення. Найвища акторська майстерність полягала в емоціях жалю і співчуття, які актор повинен був викликати у глядача. Глядач повинен був покинути театр морально очищеним і піднесеним.

На думку Мольєра, виправляти людські пороки було потрібно розвагою. До кінця XVII століття театр втратив підтримку короля (під впливом мадам де Ментенон, виховательки дітей Людовика XIV, а пізніше офіційної фаворитки короля) і знову опинився в жорсткому протистоянні з церквою [274].

Зі смертю великих драматургів (П'єр дю Р'є, Жорж де Скудері, Жан Ротру та інші), які прославили французькій театр, класичний театр, як і французький придворний балет, згасає.

Італійський карнавал також склав суттєвий чинник інтенсифікації культурного заряду англійської маски. Адже Італія епохи Ренесансу — територія різнорідних в політичному і культурному відношенні міст-держав. Маскарадний карнавал є невід'ємною частиною італійської культури. Століття існування карнавальних традицій на території Італії зробили їх відомими не тільки в Італії, але і далеко за її межами — у Франції, Іспанії, Англії. Розуміння витоків виникнення венеціанського карнавалу протягом тривалого часу було складним завданням для дослідників. Деякі вчені вважали, що італійські карнавальні традиції сягають дохристиянських язичницьких свят.

Карнавал, як форма громадської розваги й організаційного врядування вперше згаданний у 1092 році в документах Doge Vitale Faliero. У 1296 році в

офіційний документі Сенату Сереніссіма (назва Венеціанської республіки, що використовувалася в урочистих випадках), карнавал у Венеції був оголошений публічним фестивалем [223]. В католицьких громадах карнавал розглядали як період покаяння перед початком Великого посту, за 40 днів до Великодня. Звід законів регулював час і місце носіння масок, що доводить виняткову роль маски в італійській культурі. Так, в масках було не можна з'являтися вночі, носіння масок було строго заборонено в монастирях. Людині в масці не дозволяли носити зброю або будь-який інший предмет, здатний завдати шкоду іншій людині.

До XVI століття карнавальні святкування набувають королівський масштаб і вражають своєю розкішшю [223]. В цілому маски було дозволено носити протягом шести місяців: з серпня до початку Великого поста. Карнавальні вистави були ретельно структуровані і режисовані, відрізнялися відмінними хореографічними постановками, а також дивною миролюбністю людей, які брали участь у святкуванні. Наявність маски надавала відмінну можливість приховати свою особистість, не турбуватися про негативну реакцію або відплату з боку людей, що належали до вищого соціального стану. Нижчі соціальні верстви могли без труда змішуватися в натовпі з вищими соціальними верствами. Маска давала можливість перетворити розвага в гру і додати інтригу.

Анонімність, притаманна всім італійським карнавалам завдяки Маскам, ідеально усувала соціальну нерівність, навіть якщо це явище носило тимчасовий ефект, сприяла прояву публічної критики аристократії.

Це допускалося і заохочувалося з боку влади з метою зняття вогнищ напруженості і невдоволення, які зріли в суспільстві. З середини XVI століття в Італії набула поширення Commedia dell'arte. До цього моменту класичні театральні постановки набридли глядачеві надмірною строгістю. Commedia dell'arte порушила класичні правила театру, протиставивши театральним традиціям барвистість, відсутність заборон і їдку сатиру [475].

Комедія дель арте, також відома як «італійська комедія», являла собою сатиричну театральну виставу у виконанні професійних акторів, які подорожували Італіэю в XVI столітті. Зазвичай вистави ставилися на міських вулицях, на тимчасово споруджених майданчиках. В середньому трупи налічували від десяти до дванадцяти чоловік. Кращі трупи комедіантів (Gelosi, Confidenti і Fedeli) були допущені до виступів у палацах італійських аристократів. Музика, танці, дотепні діалоги сприяли надзвичайній популярності цього жанру. Ця форма мистецтва швидко поширилася Європі, а багато її елементів збереглися і в сучасному театрі [369].

У виставах сценічні декорації відрізнялася скромністю і мінімалізмом. Незважаючи на анархічний дух комедії дель арте, спектакль підпорядковувався певним композиційним законам, що вимагало від акторів віртуозності ансамблевої гри. Унікальний талант комедійних акторів виражався в умінні імпровізувати. Маски змушували акторів проектувати емоції своїх персонажів за допомогою тіла, стрибків, перекидів і непристойних жестів. Вільний крій костюмів акторів чергувався з надмірно обтягучими костюмами, а яскраві кольори — з монохромністю. Всі фіксовані типи персонажів носили кольорові шкіряні маски, а їх сценічні протилежності, зазвичай пара молодих закоханих, навколо яких закручувалася інтрига, не потребували носіння масок [223].

Розквіт танцювального жанру в Італії припадає на кінець XIV— початок XV століття. У 1520 році італійський письменник Бальдассаре Кастільоне, автор одного з найзнаменитіших творів епохи італійського Відродження «Придворний» порівнює танець з доброзичливістю. Придворні танці в Італії визначалися високим ступенем витонченості виконання. В обов'язки придворного входило виконання танцю «з певним достоїнством, витонченістю і повітряною солодкістю рухів», а також було наказано уникати «швидких кроків і повторень», які «зовсім не личать» істинному аристократу [51].

У XVI столітті Італія стає законодавцем танцювальної моди: італійські педагоги затребувані в усіх країнах Європи. Основними популяризаторами хореографічного мистецтва стають італійський учитель танців Доменіко да

П'яченца, майстер танцю і композитор епохи Відродження Гульєльмо Ебрео, італійський танцюрист Антоніо Корназано, який написав трактат «Книга танцювального мистецтва», відомий у найвпливовіших аристократичних дворах Італії, включаючи Неаполь, Урбіно, Мілан і Феррару. В їх численних працях зафіксований звід правил танців, техніка яких незмінно відточувалася на чудових придворних балах [268]. Поступово з аматорського танцю викристалізувався відмінний зразок мистецтва. Хореографія перетворюється на головну пристрасть італійських аристократів.

Імовірно, у 1545 році Помпео Діобоно (Pompeo Diobono) в Мілані відкриває першу школу танців, де танцюристи і хореографи набували майстерність, яку згодом несли в Європу і отримували там заслужене визнання.

Серед учнів танцювальної школи П. Діобоно виділяються Балтазар де Божуайє, Людовіко Палуелло, Бернардо Тетон, П'єтро Мартіре, Франческо Жера, Дж. Ернандеса, Мартіно, Ассо і Джованні Вараді. Надалі Балтазар де Божуайє, відомий у світських колах не тільки як відмінний танцівник, а й як віртуозний скрипаль, був запрошений до Парижа в якості хореографа. Відомо, що Балтазар де Божуайє, який прославився створенням хореографічних номерів для французького двору, побував і в столиці Англії. Його місія полягала в навчанні мистецтву танцю членів королівської сім'ї Стюартів [400].

В шістнадцятому столітті в Італії набувають поширення святкова придворна розвага — італійські. Інтермедія, або інтермецио — коротка театральна вистава або спектакль з музикою і танцями, які виконувалися між актами п'єси, по суті були проміжною ланкою і зазвичай тепло приймалися публікою. Intermedio могли бути тематично пов'язані одна з одною, навіть представляти дію, більш цікаву, ніж основна вистава.

Інтермедії було вперше виконано в кінці XV століття між актами комедій Тита Макцій Плавта. Оскільки ці п'єси були розділені на п'ять актів, знадобилося чотири інтермедії. Численні вставки intermedio в спектакль, написані для особливого випадку — весілля Фердинанда I Медичі і Христини Лотаринзької в 1589 році, стали одним з кращих зразків подібних невеликих п'єс

епохи Відродження [469]. Композитори, лібретисти, художники, гравери, декоратори, музиканти, танцюристи, співаки працювали не покладаючи рук для створення вистави «найвищого рівня організації», де не останню роль зіграли численні вставки — intermedio.

У деяких випадках в інтермедіях використовувалася тільки інструментальна музика. Музиканти сідали таким чином, що глядачі не могли їх побачити (intermedio non apparente або «invisible»). В intermedio хореографія включала складні геометричні фігури як знак образної і просторової симетрії. Пік поширення інтермедій припав на кінець XVI століття. Після 1600 року інтермедія фактично стає частиною опери, хоча за певних умов продовжувала використовуватися в деяких музичних п'єсах або між актами опери [225].

Intermedio, вплинула на формування і розвиток англійської придворної Маски. Маски, написані відомим англійським поетом, драматургом актором і теоретиком драми Беном Джонсоном, значніою мірою, спиралися на італійські традиції intermedio, хоча публічно Б. Джонсон всіляко відкидав зв'язок Масок з італійською культурою. «Можливо, кілька італійських трав, зібраних і перетворених на салат, можуть знайти солодке визнання, але я віддаю перевагу найбільш ситним і здоровим стравам світу», — писав Б. Джонсон [285, 64].

Сучасник Б. Джонсона Ініго Джонс, англійський архітектор, дизайнер, художник і сценограф, також навчався в Італії, де він, безсумнівно, перейняв досвід італійських дизайнерів і використовував ескізи костюмів і сценічних декорацій в постановках англійських Масок в Уайт-Холі. Відомо, що в 1613 році І. Джонс відвідував Флоренцію і ретельно вивчав напрацювання сценічної перспективи, а також сценічну машинерію [355].

Один з шотландських танцюристів короля Якова І відвідував Падую і Венецію, в збережених записах він згадував про постановку Маски, в якій брали участь п'ять англійських і п'ять шотландських танцюристів. Це служить непрямим доказом взаємообміну культурною інформацією між Англією та Італією в ті часи.

В історичній хроніці «Едуард II» 1594 року, написаній англійським поетом і драматургом К. Марло, один з героїв вигукував: «У мене італійські Маски ввечері», натякаючи на італійські коріння англійської Маски:

«Therefore I'll have Italian masks by night,

Sweet speeches, comedies, and pleasing shows...» [385, 3].

Англійський дослідник Енід Уелсфорд виявив, що багато лібрето, які дійшли до наших часів, а також сценічних ескізів, які використовувались для постановок придворних англійських Масок, були запозичені зі сценаріїв італійських карнавалів, що, на думку автора, проливає світло на витоки англійської Маски.

Дослідження відомої вченої Б. Равельхофер є неймовірно цінними з історико-культурологічної точки зору. На її погляд, італійський хореографічний стиль високо оцінювався європейськими і англійськими королівськими дворами, хоча в кількісному відношенні італійських трактатів, пов'язаних з технікою танців, набагато менше, ніж французьких [443]. До найвідоміших трактатів такого роду можна віднести працю Лютіо Компаса «Балло делла Гальярда», опублікований у Флоренції в 1560 році. Ранні видання італійських трактатів, підручників з хореографії, були знайдені в каталозі бібліотеки сера Томаса Бодлі від 1605 року. Каталог включав видання знаменитого Карозо Балларіна [443].

Таким чином, жанр придворного французького балету, придворної англійської Маски, італійського карнавалу й intermedio, по суті, були синтезом видів мистецтв: танцю, музики і поезії. До їх відмітних рис можна зарахувати розкішні костюми і декорації, а також непомірні затрати, пов'язані з постановкою тієї чи іншої вистави, що поступово підточувало основи фінансової стабільності королівської влади як в Європі, так і в Англії. Придворні заходи в Європі і в Англії були зазвичай приурочені до знаменних подій, а присутність іноземних послів на королівських виставах підвищувала їх статус до рівня міжнародного.

Придворну Маску, французький балет, італійський карнавал об'єднував танець, який представляв собою ключовий цементуючий компонент цих жанрів.

Жанри Маски, балету, італійського карнавалу й intermedio, як вид мистецтва, є колективною формою мистецтва, за допомогою цих жанрів закладалася основа для контактів між королівськими сім'ями та придворними королівського двору, знімалися вогнища напруженості, зміцнювався авторитет монархів, влада немов «сигналізувала» суспільству про свою здатність домовлятися, що призводило до нівелювання соціальних причин негативних суспільних феноменів. Таким чином, придворним виставам відводилася роль «громовідводів».

Безперечно, англійська культура була схильна до впливу (культурної дифузії) з боку Європи. У свою чергу відкритість культур можна розглядати як умову прогресу і розвитку, що сприяє взаємозбагаченню і формує спільний культурний простір. Французькі та італійські хореографи були бажаними гостями в королівському палаці Уайт-Хол і сприяли проникненню континентальної культури на територію Англії. Англійський архітектор І. Джонс запозичив і творчо опрацьовував досвід італійських майстрів з оформлення сцени і створення вражаючих сценічних декорацій і ефектів. Бурлескні ролі, виконувані королем Франції в придворному балеті, опосередковано стають предтечою Антимаски, згодом створеної англійським драматургом Б. Джонсоном.

Спільний фінальний танець акторів і глядачів revel, який довгий час вважався англійським винаходом, був вперше виконаний у фінальній сцені балету «Цирцея» ще в 1581 році.

Придворні розваги Франції, Італії та Англії не можна зараховувати до високого мистецтва, але вони високо оцінюють у культурних здобутках людства: ідеальні стимули побудови цих грандіозних театральних дійств виконували суттєві функції дерожавобудівного і політично-соціального змісту. Згасаючи, ці жанри еволюціонували в нові добре впізнавані форми високого мистецтва — оперу і класичний балет.

Жанр придворної Маски набуває авторського мистецького наповнення в діяльності англійського поета і драматурга Бенджаміна Джонсона, який був привілейованим придворним поетом і письменником при англійському королівському дворі династії Стюартів. Як і В. Шекспір, Б. Джонсон був поетом з народження.

Але на відміну від «короля театральних підмостків» В. Шекспіра, з яким постійно порівнювали Б. Джонсона, він досяг успіху на ниві придворного поета, історика, філолога і ритора. Його талант був різноманітний: Б. Джонсон залишив нащадкам «Англійську граматику», розповідь про історію Карфагена, переклади Горація і колекцію нотаток і роздумів про державне управління. В цілому внесок Б. Джонсона в придворні розваги королівського двору Стюартів був воістину величезним (додаток Ю).

Творчість Б. Джонсона викликає інтерес у дослідників з різних країн, оскільки проливає світло на історію англійської літератури, політичної системи Англії в першій половині XVII століття, специфічні особливості жанру Маски, музичної культури Англії епохи династії Стюартів як невід'ємної частини культури Європи. Однак у вітчизняній літературі творчість англійського письменника та поета Бенджаміна Джонсона залишається маловивченим об'єктом дослідження [142].

Інтерес дослідників до творчості Б. Джонсона розвивався хвилеподібно від століття до століття. У XVIII столітті творчу спадщину Б. Джонсона віднесли до малозначущих. Однак у XX столітті відбувся сплеск інтересу до епохи Відродження в Англії. Дж. Мегер [388], А. Стівенс [489] присвятили свої монументальні дослідження творчості Б. Джонсона, його життєвому шляху, кар'єрному злету і падінню.

Дослідник Т. С. Еліот в рецензії у «Літературному додатку до Таймс» від 13 листопада 1919 року високо оцінив талант Б. Джонсона. Джеймс Джойс у своїх роботах називав Б. Джонсона одним з чотирьох авторів, з чиїми блискучими творами він всебічно ознайомився. До вивчення Масок Б. Джонсона зверталися М. Батлер [214], Б. Равельхофер [443], Б. Левальскі

[360], І. Шеллінг [458], Д. Оргел [419], Д. Рігс [447], Т. Ріст [448]. Англійський драматург і сценарист Пітер Барнс у XX столітті адаптував кілька п'єс Б. Джонсона для радіопостановок. Таким чином, творчість Б. Джонсона отримала заслужене визнання у сучасників.

Б. Джонсон писав не тільки п'єси, різноманітні за змістом, але і збірники блискучих віршів, серед яких найбільш відомі вірші, приурочені до певних подій життя автора, наприклад, «Моєму першому синові» — проникліва розповідь про почуття батька, який втратив семирічного сина.

«Прощай, дитя, моя права рука і радість;

Мій гріх був у тому, що я занадто сподівався, милий хлопчик.

Мені дали в борг сім літ твого життя, і я плачу тобі своєю долею» [336, 297-321].

Значна частина його поезії була написана в короткій, відточеній ліричній формі. Його ліричний стиль — простий і бездоганний, але в той же час являє собою вершину професіоналізму і майстерності.

Зразком його поетичної творчості може послужити короткий вірш «Смерть»:

OF DEATH

He that fears death, or mourns it, in the just,

Shews of the Resurrection little trust.

(Хто, згадавши смерть, тремтить, як лист осінній,

Той, видно, слабо вірить у Воскресіння!) [336, 297-321].

Б. Джонсон вдало балансував між королівським двором, театром і лондонською друкарнею. У театрі дві трагедії, поставлені за п'єсами Б. Джонсона, стали провальними. Невдача не зламала дух Б. Джонсона, і незабаром він створює ряд сатиричних комедій для королівського двору, бездоганних за структурою і сучасних за змістом, незважаючи на домінування античної тематики.

Початок стрімкого розквіту кар'єри Б. Джонсона, який згодом зайняв місце провідного придворного поета і драматурга, збігається з датою вступу

короля Якова I на англійський престол. Час правління Якова I припадає на епоху стрімкого розквіту жанру Маски, яка за художньою цінністю, сценічними ефектами, майстерністю хореографії, розкішністю костюмів перевершила всі інші розваги при королівському дворі. Кар'єра поета фактично завершилася в 1634 році [458].

Інтерес до придворної Маски часів короля Якова I вийшов за межі Англії завдяки участі у виставах іноземних послів з континентальної Європи. Протягом наступних тридцяти років інтенсивної роботи при королівському дворі Б. Джонсон склав не менше двадцяти Масок, причому кількість написаних ним придворних Масок була значно більшою, ніж кількість Масок, які склали всі його конкуренти разом узяті. Це пояснювалося тим, що королівський двір і англійські аристократи вимагали нових модних п'єс, драматурги працювали вдень і вночі [458].

Багато Масок Б. Джонсона були написані в жанрі сатиричної комедії. До творів, що належать до ранньої творчості Б. Джонсона, можна віднести написані ним у вигляді невеликих за розміром, поеми-привітання для королеви Анни Датської і принца Генріха, які відвідала сера Роберта Спенсера в Нортгемптонширі в червні 1603 року. Б. Джонсон склав п'ять Масок для графа Солсбері, «Маску лорда Хея» для французького посла, герцога Бекінгема і графа Ньюкасла [445].

Написання сценаріїв для Масок, які ставилися не на сцені королівського палацу Уайт-Хол, а в будинках англійської аристократії, складно було назвати престижними, проте Маски Б. Джонсона швидко набули значущості, незалежно від того, де вони були поставлені. Бен Джонсон швидко став основним постачальником нескінченних вистав королівських Масок та інших придворних розваг. Протягом наступних п'ятнадцяти років багато найвідоміших п'єс Б. Джонсона, такі як «Вольпоне» («Volpone»), «Епісін або Мовчазна жінка» («Epicoene, or the Silent Woman»), «Алхімік» («The Alchemist»), «Варфоломіївський ярмарок» («Bartholomew Fair») та «Чорт, виставлений ослом» («The Devil is an Ass») були поставлені на королівській сцені [458, 84-91].

П'єси Б. Джонсона, які ставилися при королівському дворі в жанрі придворної Маски, враховували інтереси різних угруповань королівського двору, а також виконували примирливу функцію, допомагаючи вирішувати конфлікти, що виникали як серед членів королівської сім'ї, так і серед придворної знаті.

Бен Джонсон серйозно ставився до текстів для Масок, намагаючись створити «твір, текст якого не прив'язаний до сценічних ефектів, декорацій або костюмів» [458, 90]. Наприклад, Маски часів Єлизавети I розглядалися як «цілком літературний і драматичний твір», або як «значною мірою хореографічний і театральний» [458, 87].

Б. Джонсон прагнув об'єднати поетичні, музичні та видовищні елементи в єдине ціле і підняти жанр Маски до висот справжнього мистецтва. У рельності, будучи поетом, Б. Джонсон займав позицію, коли поезія домінувала в його Масках.

Згодом відомий дослідник придворної Маски Барбара Левальскі відзначала, що розуміння Б. Джонсоном структурної будови придворної Маски, в якій культивувалися лише одна з складової Маски — поезія, було близько двору короля Якова I Стюарта, однак королівський двір Карла I вважав за краще вистави Масок з дотриманням балансу всіх складових [412].

У порівнянні з багатьма відомими поетами і драматургами того часу у Б. Джонсона була яскрава кар'єра. І хоча право написання першої Маски «Дванадцята ніч» (з алегорією, танцями, музикою але фактичною відсутністю наскрізного розвитку), представленої в королівському дворі 8 січня 1604 року з нагоди коронації Якова I, перейшла до одного з головних конкурентів Б. Джонсона — Семюела Деніела, відомого при дворі поета й історика, вже в січні 1604 року королева Анна Датська доручила Б. Джонсону написати «Маску темряви» [266].

Королева Анна Датська стала не тільки замовником спектаклю, а й генератором ідеї, запропонувавши Б. Джонсону свою тему — п'єсу, в якій бра-

тимуть участь актори із загримованими під колір негритянської шкіри обличчями і руками.

«Маска темряви» займає окреме місце в творчості Б. Джонсон та І. Джонса, які співпрацювали вперше. Б. Джонсон привніс в «Маску темряви» цілісність конструкції і драматизм, І. Джонс — художньо-образотворчий елемент. Сам король Яків І був присутній на виставі, в якій на сцені грали королева Анна Датська і кілька її фрейлін, загримованих під темношкірих. Загримований Б. Джонсон також брав участь у виставі. «Маска темряви» була успішною з багатьох причин. Перш за все вистава буяла спецефектами: морська машина, яка домагалася зобразити хвилювання на морі, гігантський снаряд у вигляді перламутрової раковини, що пливе океаном у пошуках землі, та інші.

Архітектурна винахідливість архітектора І. Джонса, з яким співпрацював Б. Джонсон, була очевидною і створила прецедент для перспективних декорацій у всіх наступних виставах Масок. «Маска темряви» — одна з небагатьох Масок, метою якої було не прославляння короля, не споглядання достоїнств аристократичної знаті, не пропаганда стабільності та порядку, які представляла монархічна система, а ствердження переваги європейської цивілізації над цивілізацією темношкірих, незважаючи на мирне існування нечисленних жителів Англії з чорним кольором шкіри і корінних англійців, а також зміцнення статусу королеви [417].

У «Масці темряви» Б. Джонсон вперше вводить, свій культовий винахід, так звану Антимаску, «помилкову Маску», — своєрідний контрастний пролог до основної частини Маски.

Як правило, в Антимасці були задіяні професійні актори, спеціально найняті сценаристами для королівських вистав. Світ Антимаски – зло. Світ Маски – добро, порядок и гармонія. Антимаска — лжемаска, фарс, комедія, світ каламбуру, хаоса, дисгармонії, виродження, котрий протиставлявся світу, де панували добродійність, істинна краса, гармонія та велич короля. В Антимасці домінував хаос, збірний образ лорда Місруля (традиція «перетворення»

простолюдина в лорда в день дурня), якого кінці виганяли зі сцени, з тим, щоб справедливість восторжествувала, а хаос знищувався добродійністю та героїзмом, який був притаманний основним персонажам Маски [337, 297-321].

Антимаска виправдовувала своє існування лише в тому випадку, коли її основне завдання зводилося до глибинного розуміння добродіяння короля і його придворних, показаних в цій Масці.

Введена Б. Джонсоном Антимаска спочатку внесла в структуру Маски небезпечний і деморалізуючий відтінок. Однак в той же час Антимаска надала вишуканій, елегантній і елітарній Масці не властиві їй риси і специфічні особливості, що ніколи раніше не були використовувані — елемент бутафорії, гротеску, пародії, абсурду і хаосу. Антимаска представляла собою строкату відносно до основної частини придворної Маски форму і забезпечувала їй безконфліктне вирішення [238, 110].

Ядром Антимаски був танець, ймовірно, запозичений з сюжетів італійських карнавалів, різдвяних фестивалів династії Тюдорів, але ідея гротескного комічного танцю могла бути запозиченою у придворного французького балету, в якому французький король часто виступав в образі п'яниці, злодія чи шахрая, не соромлячись свого образу. Така жалюгідна роль короля носила символічний характер: до кінця вистави французький король перетворювався і показував себе глядачам у своїй справжній величі [238]. У більшості випадків Антимаска була німою виставою, лише в рідкісних випадках танець розбавлявся коротким діалогом або піснею комічного змісту. Однак атмосферность і барвистість Антимаски іноді затьмарювала саму Маску, а танцюристи-професіонали розгортали перед глядачами чудове видовище, гідне королівської сцени.

Антимаска Б. Джонсона виступала в якості відсутньої ланки, яка дозволяла досягти цілісності драматургії жанру.

Ранні Антимаски Б. Джонсона були написані на античні сюжети, як правило, ядро Антимаски складала танцювальна композиція, також виконана

в античному стилі. Костюми, в котрих танцювали професійні актори, були виконані у змішаному (сучасному і античному) стилі [335, 324].

Пізні Антимаски Б. Джонсона наповнені гострою соціальною сатирою, комедійними і пасторальними елементами, а головні герої все менше пов’язані з міфічним та надприродним світом. Своїм нововведенням Б. Джонсон надає жанру друге дихання. Форма Антимаски дозволила Б. Джонсону досягти цілісності всієї вистави. Королівський двір втомився від вічного ходу богів, античних героїв та інших алегоричних персонажів, які монотонно змінювали один одного в придворних розвагах.

У наступні кілька десятиліть Б. Джонсон пише близько двадцяти різдвяних Масок. Геній Б. Джонсона був повністю розкритий в Масках «Вольпоне, або Лис» (1606 рік) — блискучій сатиричній комедії, яку майстер склав в гранично стислий термін — за 5 тижнів. Комедія була сприйняла придворною знаттю Англії з величезною прихильністю. Цікаво відзначити, що всі головні персонажі — тварини. Так, Вольпоне — хитра лисиця, а Вольторе — хижий стерв'ятник [236]. Наступна комедія Б. Джосона «Epicoene, або Silent Woman» (1609 рік) — складна інтрига, побудована навколо гротескного персонажа, що ненавидить шум і галасливі компанії.

У Масці «Алхімік», написаній у 1610 році, за сюжетом на перший план виходили людські пороки — лицемірство і жадібність. У сюжетній лінії «Варфоломіївського Ярмарку» (1614 рік), на відміну від інших творів Б. Джонсона, не плетуться мережі тонкої і складної інтриги. Навпаки, сюжет твору демонструє багату колекцію різноманітних характерів головних персонажів.

До кінця 1615 року відносини Б. Джонсона та відомого архітектора і сценографа І. Джонса зіпсовані, остаточний розрив відбувся у 1619 році, коли Джонсон повідомив Вільяму Драммонду, який вів записи своїх бесід з Беном Джонсоном, що назвав би найбільшого лиходія в світі ім'ямІніго. У 1616 році Б. Джосону була призначена значна пенсія в розмірі 100 фунтів стерлінгів на

рік, а в 1619 році Б. Джонсон отримав почесний ступінь в Оксфорді. Згодом його часто називали першим поетом-лауреатом Англії.

Після повернення з Шотландії Б. Джонсон був знову сповнений сил і творчих ідей. У 1621 році у світ виходить нове дітище Б. Джонсона — невелика і химерна Маска «Вісті з Нового світу, відкритого на Місяці» [458]. Маска «Циганські метаморфози» («The Gypsies Metamorphosed») була написана Беном Джонсоном і композитором Ніколасом Ланье та вперше поставлена 3 серпня 1621 року.

«Циганські метаморфози» — одна з культових Масок Б. Джонсона, яка ставилася на сцені бенкетного залу в Уайт-Холі тричі на особисте прохання короля Якова I. Маска «Циганські метаморфози» стала не тільки вершиною майстерності генія Б. Джонсона, але і тонким, вичерпним дослідженням циганської мови і манер, що само по собі стало дивним відкриттям для аристократичної публіки Англії.

«Маска Авгура» («The Masque of Augurs»), створена Б. Джонсоном спільно з композиторами Альфонсом Феррабоско, Ніколасом Лан'є та дизайнером Ініго Джонсом у 1622 році принесла її творцям славу і шанування. «Маска Авгура» розкрила талант Б. Джонсона з несподіваного боку, він постає в образі тонкого, вразливого і чутливого лірика-поета.

Маска «Чудові острови та їх союз» («The Fortunate Isles and Their Union») складена Б. Джонсоном у 1625 році, тобто за кілька місяців до смерті короля Якова I. Таким чином, ця Маска завершує епоху правління одного з перших королів династії Стюартів. Маска «Чудові острови та їх союз» містить одну з найпрекрасніших пісень, яка коли-небудь звучала на королівській сцені, за красою звучання вона перевершувала «мисливський хор» з Масці Б. Джонсона «Час, який відстоює себе і свої почесті» («Time Vindicated to Himself and to his Honours») [458].

Б. Джонсон намагається заволодіти аудиторією шляхом введення в Маску дотепних діалогів, комічних персонажів, сатиричних картин сучасного життя або тонкої лірики. Однак публіка вимагає крикливо-вульгарних, гро-

тескно-бутафорських, об'ємних Антімаскок, що загрожувало звести жанр Маски до повного хаосу.

До останніх п'єс Джонсона можна віднести «Новий трактир» (1629 рік), «Магнетична леді» (1632 рік) та «Казка про бочку» (1633 рік), де головна сюжетна лінія побудована на інтригах, проте в художнім відношенні ці Маски значно поступаються попереднім, що говорить про творчу кризу автора.

Б. Джонсон продовжував писати п'єси і в наступні п’ятнадцять років, але більшість його п'єс не принесла автору колишнього успіху. Однією з останніх п'єс Б. Джонсона стає незакінчена історична п'єса «Мортімер, його падіння», опублікована після його смерті в 1641 році, а також римська трагедія «Змова Катиліни» («Catiline His Conspiracy»).

Б. Джонсон сподівався, що обидві трагедії зміцняють його репутацію, що похитнулася. У двох п'єсах Б. Джонсон спробував провести реформу, яка зводилася до наукової точності у викладі історичного сюжету, що відповідала, на думку Б. Джонсона, основним правилам драми. Однак абсурдне тлумачення історичних фактів призвело до зникнення видовищності, що не відповідало вимогам глядачів.

Сцени Б. Джонсона були статичними з відсутністю динамізму, проте характер головних героїв був повністю розкритий, а другорядні персонажі зображені правдиво і щиро. Однак незважаючи на талант і зусилля Б. Джонсона, він не зміг підняти англійську трагедію до повноцінної класичної форми трагедії.

Має бути спеціально відзначена роль вокальної музики в придворній Масці й Антимасці Б. Джонсона. Дослідження, які стосуються аналізу музичного матеріалу придворних Масок, з'являлися вкрай рідко, переважно в вигляді есе або невеликих статей в різних журналах. Протягом декількох століть не було зроблено науково обґрунтованих спроб дослідити такий феномен як музика для Масок в першій половині XVII століття. Пізніше цей недолік був заповнений. Об'ємні праці з цієї тематики були написані Гербертом Артуром Евансом [266], Барбарою Равельхофер [443], Девідом Фуллером [276], Піте-

ром Волсом [506]. Дослідники дали об'єктивну оцінку вокальної музики, написаної англійськими композиторами придворних Масок.

Збережені тексти придворних англійських Масок першої половини XVII століття нечисленні, але безцінні, оскільки здатні дати яскраве уявлення про поезію, інструментальну музику, вокал та танці, як основні складові цього жанру. Відомий американо-британський поет, драматург і літературний критик Томас Стернз Еліот (T. S. Elliot), згадуючи англійські Маски, написані Б. Джонсоном, стверджував, що «їх із задоволенням зможе прочитати будь-хто, хто візьме на себе сміливість уявити дію з музикою, піснями, танцями, костюмами і декораціями, зробленими за ескізами великого архітектора Ініго Джонса» [258,14].

Б. Джонсон, фаворит Якова I, як інші менш відомі автори і «постановники» Масок, залишали на полях текстів значиму інформацію щодо візуального аспекту кожної вистави. Однак записи Б. Джонсона являють собою порівняно мізерні описи музики, використовуваної в Масках. В цілому відомо, що музику для пісень у Масках писали композитори Альфонсо Феррабоско, Томас Кемпіон, Джон Копраріо, Ніколас Ланье і Джон Дауленд.

У XX столітті дослідники творчості Б. Джонсона і жанру Масок в Англії виконали масштабну працю з відновлення збережених текстів Масок. Так, частина нотних текстів сольних пісень, що входили в ранні Маски, написані Б. Джонсоном, містяться в збірнику «Айрес» («Ayres»), складеному А. Феррабоско-молодшим у 1609 році, який згодом був передрукований і опублікований англійським священиком і вчителем Едмундом Феллоузом (Edmund Fellowes) у збірнику «Англійська школа композиторів лютністів» в 1927 році [269], а також у збірнику А. Дж. Сабола (A. J. Sabol) в «Піснях і танцях для Масок часів королів Стюартів» [454].

В другій половині XX століття з'явилися дослідження про музичні збірники XVII століття, які містили музику, написану в першій половині XVII століття, в тому числі і музику, написану для вистав Масок.

Ці збірники містили детальні розповіді про танці, що виконувилися на сцені королівського палацу Уайт-Хол. Місце і роль пісень в Масках очевидна і значна, коли вони розглядаються в контексті цілісності усієї вистави. В Антимасках Б. Джонсона, крім танцю, звучали пісні речитативно-декламаційного характеру.

Основним виразним засобом Антимаскі зазвичай була форма танцю. Вважалося, що танець — вид мистецтва, здатний висловити гротескний характер Антимаски. Б. Джонсон виступав проти вокальних номерів в Антимасці, вважаючи, що цьому танцювальному номері немає місця для вокалу, а будь-яка форма вокальної музики — шлях до істини, краси та гармонії. Відсутність вокальної музики в Антимасці можна пояснити і фундаментальною відмінністю між Антимаскою і самою Маскою.

Танець надавав можливість гранично точно висловити збоченість натури. У той же час мелодійний спів в самій Масці сприймався глядачами як прояв гармонії, яка панувала в королівському дворі [276].

Можна виділити три абсолютно різних типи пісень, написаних для придворних розваг королівського двору Стюартів, в тому числі для Масок і Антимасок. По-перше, це багатоголосні пісні (по суті поліфонічна форма). Саме до цього стилю пісень був прихильний композитор Дж. Дауленд.

На відміну від Дж. Дауленда, Т. Кемпіон відстоював право на існування одноголосної пісні з нехитрою вокальною лінією і нескладним акомпанементом в акордовому викладі. Стиль Т. Кемпіона зводився до коротких, але змістовних поетичних епіграм, в яких була відточена композиційна, ритмічна і словесна техніка. Епіграми були покладені на нехитру, але приємну на слух мелодію.

Третій тип пісень, який широко використовувався в Антимасках, відомий як речитативний, заснований на прагненні наблизитися до інтонацій природної мови, де голос вокаліста наслідує гнучкість розмовної мови.

Цікаво зауважити, що англійський поет і історик Семюел Деніел, автор численних Масок, що мали особливий успіх у королівському дворі, в

1610 році написав Маску «Тетіс» («Tethys 'Festival»), з нагоди повноліття принца Генрі, сина Якова I і Анни Датської. С. Деніел також вводить Антимаску, яка втілює основну ідею Маски. Однак Антимаска С. Деніела концептуально відрізнялось від Антимасок Б. Джонсона, тому що представляли собою «м'яку прелюдію», менш контрастну форму відносно форми Маски.

Антимаска «Тетіс» починається з пісні в супроводі лютні. Наскільки можна судити зі збереженних текстів, Антимаска С. Деніела контрастно, структурно і функціонально не набагато відрізняється від основної частини Маски. Перша пісня була написана для 12 голосів у супроводі двох лютень [353, 49-58].

С. Деніел пишався тим, що на відміну від Б. Джонсона не наймав професійних акторів для виконання Антимасок, а вдавався до допомоги придворних короля — джентльменів, відомих королівському двору своєї доброзичливістю [353, 49-58].

С. Даніел дистанціювався від форми Антимаски, розробленої Б. Джонсоном, приймаючи концепцію м'якого контрасту, яка також простежується в іншій його Масці «Видення дванадцяти богинь» («The Vision of the Twelve Goddesses»). Однак поступовий, але неухильний розвиток жанру Маски призводить до посилення контрасту між Антимаской і Маскою.

Так, за задумом Б. Джонсона, в «Масці королев» («Masque of Queens»), вперше поставленій на сцені Уайт-Хол в 1609 році, замість звичних мальовничих декорацій і танцю з відмінною хореографією у виконанні придворних його величності, яким зазвичай починалася Маска, глядачі побачили іншу сцену: «картину пекла, палання і парування, а дим діставав до самої стелі залу» [286, 3-19].

Під музику «пекельного характеру раптово з'явилися одинадцять відьом», що уособлювали невігластво, недовіру і хаос. Вони дивно рухалися і відчайдушно жестикулювали. Це був чарівний, і разом з тим огидний танець. Заклинання відьом, написане в розмірі п'ятистопного ямба, надавало Антимасці зловісний характер:

«Швидко приходь, нас зустрінуть,

з озер і з боліт, зі скель, з лісу і з печер,

з церковних дворів, з могил, з темниці, з дерев,

зустрічайте тіх, хто помер, ми тут!» — скандували вони [266, 145].

Це була демонічна пародія на релігійний ритуал. Після виконання двох танців відьми, оповиті димом, зникали, не залишивши після себе ніяких спогадів. Образ відьом, одягнених в однаковий одяг, у виконанні професійних танцюристів, атмосферна музика, яка створювала ефект залякування, — були універсальним символом, своєрідною естетикою королівського двору Стюартів, який протиставляв порядок хаосу.

В основній частині «Маски королев» дванадцять доброчесних королев виконали три пісні, першу з яких Б. Джонсон характеризував як тріумфальну музику осені [326]. Мелодійні пісні, що звучать в основній частині «Маски королев», різко контрастують з музикою Антимаски, де наполегливо і хвилеподібно повторювався незграбний ритмічний малюнок.

Антимаска в Масці «Меркурій, врятований від придворних алхіміків» («Mercury Vindicated from the Alchemists at Court»), поставленій в палаці Уайт-Холу 6 січня 1615, одна з небагатьох «видовищних і неординарних» Масок, в якій, за задумом Б . Джонсона, головні персонажі співають і танцюють. Алхімія в розумінні Б. Джонсона — шарлатанство. Маска являла собою гостру сатиричну комедію. В Антимасці дія відбувається в алхімічній лабораторії, де головні герої постають в образах дванадцяти алхімічних фігур і дванадцяти «недосконалих істот».

Пісня Циклопа, яка звучить в Антимасці, — це своєрідна пісня-оберіг: «М'який, тонкий вогонь, тепер зроби свою частину, допоможи слабкій натурі, яка понівечена» [336, 711-713]. Функція Антимаски в даному випадку реалізується в протиставленні фальшивого мистецтва (алхімії) справжньому мистецтву. Як і відьом в «Масці королев», алхіміків виганяють зі сцени, і з цього моменту мета виконана [197].

«Ірландська Маска» («The Irish Masque at Court») була поставлена в Уайт-Холі (1613) на честь весілля Роберта Карра, фаворита короля Якова I.

В «Ірландської Масці» брали участь професійні актори, а також шотландські придворні. Придворні зображували ірландських аристократів, які виступали в основній частині Маски, а професійні актори — ірландських лакеїв, які виступають в Антимасці. Відміною рисою «Ірландської Маски» була відсутність в ній жінок, а також будь-яких членів королівської сім'ї. Король Яків I був головним інвестором придворної розваги.

Фінансові вкладення в «Ірландську Маску» разюче відрізнялися від попередніх в меншу сторону, Англія переживала не найкращі часи, і королю Якову I доводилося економити.

Дизайнер I. Джонс, який відповідав за костюми, декорації та сценічні ефекти, в цей час подорожував по Італією і не міг взяти участі в підготовці до вистави. Це означало, що Маска значною мірою, відрізнялася більш простим сценічним дизайном. «Ірландська Маска» відкривалася Антимаскою, в якій чотири ірландських персонажа (Денніс, Доннелл, Дермок і Патрік) з'являлися на сцені і вимагали доступу до короля. Вони неодноразово сварилися між собою, намагаючись домовитися про те, хто перший звернеться до його величності.

Сюжет Антимаски являв собою суміш грубого, безжального гумору і дій недоброчесних персонажів. У той же час в текстах Антимаски, можна розгледіти ознаки загрози королівству соціального безладу і насильства однак такого роду загроза швидко придушувалася рішучими діями головних героїв Маски.

Музиканти, які брали участь у сценах Маски, були одягнені в костюми, за стилем подібні до одягу англо-ірландських аристократів. Сама Маска закінчувалася без звичайного спільного фінального танцю з глядачами (revel). Ймовірно, фінальний танець випав із загального контексту через відсутність в залі аристократів високого рангу, здатних запросити на танець жінок, що на-

лежали до королівської сім'ї, не порушивши при цьому правил пристойності королівського двору.

Контраст між Антимаскою і Маскою в «Ірландській Масці» досягався в основному за допомогою зіставлення двох типів ірландської музики: грубуватої народної музики і гідної музики бардів. Дві невеликі за розміром пісні в основній Масці були виконані бардами у супроводі двох арф, тоді як в Антимасці шість чоловік танцювали «під дудку та іншу грубу музику, лише після цього була виконана пісня» [448].

Можна з упевненістю стверджувати, що текст «Ірландської Маски» відображав неспокій, який відчував королівський двір з приводу подій, що відбувалися в Ірландії. Таким чином, Антимаска в рамках «Ірландської Маски» несла в собі очевидний політичний підтекст. Вигнання грубих, ворожих ірландських персонажів створювало картину гармонійного союзу між Англією, Шотландією та Ірландією.

Цікаво відзначити, що ірландська мова (Gaelic) звучала в «Ірландській Масці» у вигляді декількох запозичених слів на англо-ірландському діалекті: «capaill» (коні), «bonny-clabber» (кисле молоко) і «uisce beatha» (віскі) [448].

«Ірландська Маска» була поставлена повторно 3 січня 1614 року а 6 січня 1614 року, в рамках тих же весільних торжеств, на суд королівського двору була винесена «Маска квітів». В Антимасці, що передувала основній частині «Маски квітів», був присутній Сіленус, старий товстун, одягнений в малиновий атласний дублет без коміра, з значним животом, червоним опухлим обличчям, великим носом, сивою бородою, лисиною і маленькими рогами.

Інший персонаж, Каваша, носив шапку з червоної тканини, шапка була міцно підв`язана під підборіддям і увінчувалася двома отворами, з яких було видно вуха. Тіло і ноги Каваші мали оливковій кольор, а в руці він тримав індійський лук і стріли. Кульмінацією Антимаски стають змагання між Сіленом, чемпіоном вина, і Кавашею, чемпіоном тютюну. Назва епізоду «The Antic-Mascque of the Song», він складався з чотирьох частин. Джон Вілсон опублікував версію тричастинної форми цього твору в «Айресі» [506].

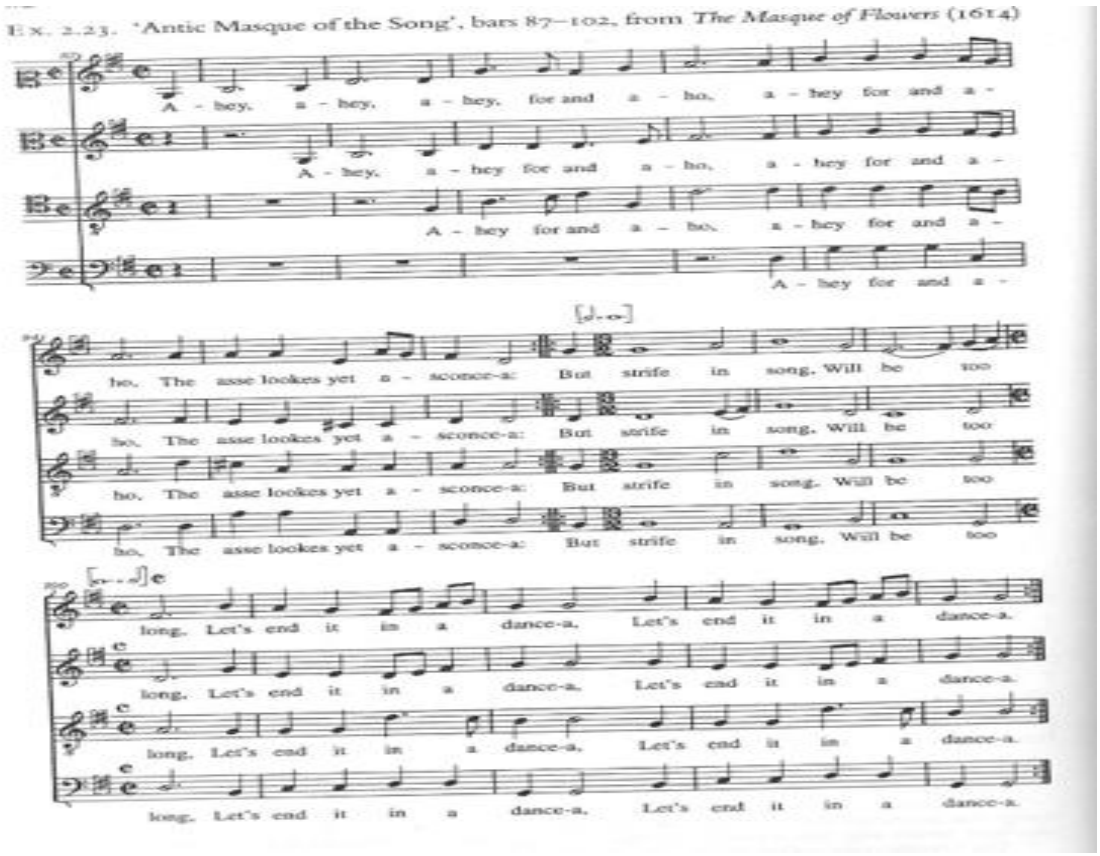


Рис. 6 — «The Antic-Mascque of the Song», такти 87—103,
«Маска цветов» («Masque of Flowers»), 1614

Виходячи з принципу контрастності в розгортанні дії Маски, глядачі із захопленням споглядали сад небаченої краси. По центру сцени знаходився фонтан на чотирьох срібних колонах, на вершині якого можна було розгледіти чотири мініатюрні срібні статуї.

Статуя золотого Нептуна висотою в три фути тримала в руці тризуб. Стіни саду були зроблені з цегли, розфарбованої в яскраві кольори, а з боків розміщені фруктові дерева зі штучним листям і плодами. Сад був огороджений високими бильцями, прикрашеними балясинами зі срібла, між якими були встановлені п'єдестали, оформлені у вигляді вогнів [266].

«Маска шахрая» («Mountebank's Masque») також цікава наявністю в ній двох Антимасок. У першій — звучить пісня, а в другій — танець. Пісня

«What is your lack» є метрично грубою і статичною баладою, фактично це вуличний крик співака, який рекламує свій товар.

«Маска авгура», написана Б. Джонсоном у 1622 році, є його останньою придворної Маскою, в якій також були представлені дві Антимаски. Музику для Маски традиційно писали композитори: Альфонсо Феррабоско і Ніколас Ланьє.

Перша Антимаска — це комічна сцена з піснею, а друга — танець заблукалих паломників, який зупиняв появу Аполлона. Таким чином, і в цій Масці був дотриманий баланс: головні герої Маски показують свою перевагу над вульгарними створіннями — персонажами, чиї дії руйнівні, але підвладні силам добра. Таким чином, ознакою справжньої цінності вокального номера Маски було його гармонійне звучання. Ця концепція бере свій початок в розумінні піфагорійцями суті вселенської гармонії та музичної естетики.

В англійських придворних Масках першої половини XVII століття простежується ієрархічна організація сюжетної лінії, що виходить із прози через мову до пісні. Поетична мова істотно відрізняється від звичайної мови, перевершує її в емоційно-чуттєвому аспекті і сприймається глядачем як різновид музики. Поезія виступає в ролі проміжної ланки між словом і піснею. Однак музика здатна піднімати і морально очищати. Витончений вокал придворних його величності в Масках не перекручував форму, безперервність мелодійної лінії, метричну рівність і характерну граціозність мелодії.

Ядром Антимасок зазвичай був танець. Однак деякі особливо, пізні Антимаски, написані Б. Джонсоном, включали в себе не тільки танець, а й пісню. Різниця між піснею, яка звучала в Антимасці, і складнішою, гармонійною формою пісні в Масці — величезна. Більшість пісень, що звучать в Антимасках, структурно, змістовно та функціонально були покликані контрастувати з Маскою, пісні в Антимасках носять речитативно-декламаційний характер, імітують звуковисотні контури мови, стилістично одноманітні, в них превалює наполегливо повторюваний ритмічний малюнок. Таким чином, Антимаска Б. Джонсона з часом піддається трансформації, видозмінюється, набуваю-

чи раніше невластиві їй риси. На думку англійського дослідника Пітера Волса, пісні в Антимасках послужили прообразом речитативу, який надалі широко використовується в англійських операх і семі-операх Г. Перселла.

Отже, в літературних і інтелектуальних колах Англії Бен Джонсон залишався значною і шанованою постаттю [445]. Ширилося коло шанувальників і друзів Б. Джонсона, які іменували себе не інакше як «плем'я Бена». Серед його послідовників були відомі аристократи, а також письменники, в тому числі Роберт Геррік, поет, представник школи «поетів-кавалерів» Річард Лавлейс, сер Джон Саклінг, придворний поет і драматург, Джеймс Хауелл, англо-валлійський історик і письменник, Томас Кері, поет та дипломат. [445].

Останні роки Б. Джонсона були затьмарені рядом складних обставин. 1628 року поета паралізувало. Він помер 6 серпня 1637 року.

Після смерті Б. Джонсона, протягом більшої частини сімнадцятого століття, він розглядався як письменник, чия літературна творчість стояла в одному ряду з творчістю В. Шекспіра.

Поезією Б. Джонсона захоплювалися. Так, глибока повага до творів Джонсона з боку Джона Драйдена, англійського поета, драматурга, критика, байкаря, стримувалася лише його повагою до Шекспіра. «Я захоплююся Джонсоном, але я люблю Шекспіра», — говорив Д. Драйден вустами свого героя в «Есе про драматичну поезію» [445, 217].

У вісімнадцятому столітті висока оцінка творчості Б. Джонсона була переглянута. Твори Джонсона стали розглядатися як неемоційні і ретельно продумані, тоді як твори В. Шекспіра були спонтанними, живими і теплими.

Зусилля Вільяма Гіффорда, який витратив чимало сил на видання твору Б. Джонсона в 1816 році для спростування, на його погляд, образливого ставлення до творчості свого кумира, не принесли очікуваних результатів. До XIX століття твори Б. Джонсона стали вважати не конгеніальною класикою, яку необхідно дозувати.

Тим часом, його короткі твори користувалися достатньою популярністю, а деякі з його драматичних творів намагалися адаптувати. В XX

столітті Королівський Шекспірівський театр (The Royal Shakespeare Theatre) — успішно поставив на своїй сцені багато п'єс Б. Джонсона, в тому числі «Новий готель», «Диявол-осел», «Сеянус», які рідко (або ніколи) ставилися на сцені навіть за життя англійського драматурга. Творчість Б. Джонсона знайшла своє друге життя.

Таким чином, внесок Б. Джонсона в жанр придворної Маски Англії XVII століття важко переоцінити. Завдяки його таланту жанр придворної Маски досяг короткої, але чудової зрілості, забарвлювався в яскраві кольори сатиричної комедії та драми. Алегоричний жанр Масок був тісно пов’язаний з античною тематикою. Б. Джонсон писав сценарії для Масок, надаючи їм єдність, якої вони ніколи раніше не мали [142].

Б. Джонсон був знавцем грецьких міфологічних сюжетів, але з легкістю адаптував їх з урахуванням сучасних поглядів Англії XVII століття. Середньовічна алегорія, часом громіздка і вульгарна, була замінена пронизливим мистецтвом поезії, танцю, музики, інтелектуального діалогу. Бен Джонсон сміливо поєднує образи величних богів Давньої Греції та Риму з сучасними персонажами, елементами сатири, комедії та драми.

Придворна Маска в творчості Б. Джонсона вихвалювала, була артистичною, інтелектуальною, тонкою. У Масці Б. Джонсона культивувалися приховані символічні значення, простота і сила. Автор протистоїть неуцтву, марнославству й людському нахабству. При цьому твори видаються завершеними, цільними і зрілими. Союз поезії, музики, танцю, який сміливо міг називатися поезією руху, являв собою пишність справжньої видовищності.

Маска Б. Джонсона немов оголювала безтурботність епохи королів Стюартів, розчиняючись в часі цинічної і повної інтриг атмосфери королівського двору Стюартів. З кончиною Б. Джонсона і початком громадянської війни в Англії існування придворної Маски, з її розкішшю і лестощами, підійшло до свого логічного завершення [142].

Виділяємо сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній Масці як дітище англійського Ренесансу, який, тією чи іншою

мірою, безпосередньо або опосередковано, через відповідні жанри Франції та Італії, наслідував візантійську театралізовано-церемоніальну спадщину [145]. Останнім часом дослідники приділяють особливу увагу священному танцю, який досить широко практикувався в ранній християнській традиції. Дослідники Ненсі Брукс Шмітц [460; 461], Т. Шаун [467], С. Тролін [500], Д. Адамс [181], К. Кереньї [56], Муравська О. [104] відзначили, що в перші п'ять століть нашої ери представники духовенства розглядали 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 [292] і Дж. Мізер [388] проводили спільне дослідження, яке показало, що в англійську придворну Маску в першій половині XVII століття було введено священний танець-лабіринт.

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 постулату: земля танцює у 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» [508, 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 уч-

ням: «Благодать керує хором, Я хочу грати на флейті, танцюйте всі. Амінь» [49]. Деякі богослови справедливо зауважували, що на арамейській мові, якою говорив Ісус, слова «радіти» і «танцювати» означало 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 [145].

Священний танець — це танець, в якому піднесене прагнення людини з'єднатися з Богом домінує над чуттєво-естетичною сферою. Сакральні тексти духовної музики ставали доступними розумінню за умови напруженої внутрішньої роботи людини. Тоді як танець був природний для людини і зрозумілий кожному.

Пресвітер Климент Александрійський пояснював значення танцю так: «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» [232, 7].

У ранньохристиянській Церкві домінували кілька типів танців, серед них особливо виділялися хоровод (від давньогрецького слова χορός) і танці зі стрибками. До речі, слова «хор» (chorus), «хорал» (choral) і «хореографія» (choreography) походять від цього ж грецького слова - χορός.

Спочатку в Церкві всіляко заохочувався груповий танець — тріумфальний хоровод. Танці по колу символізували кругові відносини між людиною і Богом: світ — це породження Бога, а людина — образ і подоба Бога. Учасники рухалися як за годинниковою, так проти годинникової стрілки. Кількість учасників священного танцю не обмежувалася. Коли коло ставало занадто тісним, всередині утворювався інший гурт. За відсутності необхідного простору для всіх учасників танець переходив у стрибки на місці, символізуючи підйом сходами, які вели в Небесне Царство [455, 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 вникати у зміст Псалмів. Описуючи тріумфальне входження Ісуса в Єрусалим, Єпіфаній, єпископ Саламінський також використовував слово «хоровод»: «Бо ось знову наближається Цар... виконуйте хорові танці... Танцюйте, Небеса... співайте гімни, ангели, ви, що живете на Сіоні, танцюйте хороводи» [261, 170].

Танці зі 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 немислимій розкутості Давида простежувалося язичницьке начало, екстатична форма поклоніння, втрата контролю над емоціями.

Однак багато богословів з розумінням поставилися до подібного роду прояву божественної радості. Християнський письменник, богослов, священномученик Мефодій писав: «О, найулюбленіше свято Різдва, що зберігає славні таємниці Віфлеєму, з радістю приєднуйся до небесного воїнства, яке урочисто святкує твоє спасіння. Як колись Давид стрибав перед ковчегом, так і ви перед цим незайманим престолом радісно беріть участь в танці» [391, 6:16].

Також набув 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 зображували ангелів, танцюючих на небесах. Ранньохристиянський єпископ Григорій Неокесарій-

ський, 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» [393, 35]. Святий Василій писав: «Чи може бути що-небудь більш благословенне, ніж наслідування на Землі танцю ангелів в колі?» [467, 32].

Однак, вплив богословської думки на духовенство і віруючих, заснований на поняттях душі та духу, добра і зла, призвів до придушення всього, що могло бути пов'язано з тілом і 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 стає 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 неприпустиме. Духовенство стало розглядати танець як диявольське начало, таким чином засуджуючи танці на кладовищах, в церквах, тавернах, замках і на міських площах [500].

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 вона робить до пекла. Людина грішить в рухах танцю» [440, 229].

Наростав конфлікт між поняттям «грішного тіла» і «чистої душі». Прагнення до духовної досконалості вимагало відмови від тілесних бажань, що диктувалося очікуваннями Другого Пришестя обітницею безшлюбності. Життя на Землі підноситься богословами як прелюдія до життя після смерті. Танці, пов'язані з любов'ю і емоціями, здавалося, суперечили ідеї контролю над тілесними похотями.

Однак ставлення священиків і мирян до танцю, як і раніше, залишається трепетним. Ще в IV столітті Александрійський 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 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 Дугл Адамс справедливо зауважував, що «заперечення священиків проти масової участі в танцях розкриває політично-релігійний вимір танцю» [181, 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 стародавнього іспанського або вестготського обряду, став 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 вівтарем [432, 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. Нарешті в танцях стали 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 (середньовічний чоловічий одяг) і білі штани до колін. Через праве плече перекидався білий пояс з червоно-жовтою китицею на кінці. Шнурки їх білих туфель також були червоніого і жовтого кольорів. Хлопчики носили капелюхи з пір'ям.

Перед початком танцю вони ставали на коліна перед вівтарем, просячи дозволу ордена почати 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 повертаючись, утворюючи і розриваючи коло.

Ритуально-священний танець неодноразово намагалися заборонити. Так, в XIII столітті Церква видає указ: «Оскільки через безчестя християнського імені і презирство до святинь тут виконуються хороводи, а також інші порушення, рада Нарбони бажає викорінити їх повністю, так щоб надалі ніхто не наважився танцювати в святому храмі або церковному дворі під час служби» [461, 12]. Однак в XV столітті Папа Євген II, який також різко висловлювався про танці в церквах, зокрема і про танці «Los Seises» наказав привезти хлопчиків з хору в Рим, де вони виступили перед Папою, який уже в процесі виконання танцю змінив своє рішення: «Я не бачу в танці цих дітей нічого образливого для Бога. Нехай вони продовжують танцювати перед високим вівтарем» [461, 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 становали невід'ємною частиною літургії. Рухи священиків були строго ритуалізовані. Інший тип священного танцю виконувався безпосередньо віруючими під час святкових церемоній, двунадесятих 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 «сюжетною» лінією Святого Письма. Барвисті костюми священиків, їх рух, церковна архітектура створювали зримий ефект сцени. Месу часто називали повільним танцем [496].

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 [14].

Якщо християнин не міг здійснити поїздку до Єрусалима, він міг імітувати поїздку за допомогою просування символічним лабіринтом, тримаючи за руку іншого «паломника». До речі, історія виникнення знаменитих англійських садових лабіринтів сягає у середніх віків, однак в цьому випадку садові лабіринти втратили сакрально-ритуальне значення і перетворилися 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 [56]. Так, Ам'єнський собор у Франції має плиткову підлогу, викладену у вигляді лабіринту, що також символізувало лабіринтову подорож до Єрусалима.

Таким чином, Церкві вдалося не стільки контролювати, скільки регулювати священні танці. Однак поступово танець втратив своє сакральне значення, а театральна складова в літургії виділилася в самостійний жанр. З початком Реформації в 1517 році духовенство категорично забороняло танцювати в церкві, а танець поступово трансформувався 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 та залишається таким донині [496, 18].

В кінці XIV століття театральний жанр повністю вийшов за рамки церковної тематики та почав домінувати в Англії. У сюжетній лінії на перше мі-

сце виходять алегорія, конфлікт між добром і злом, фарс, гротеск і сатира. Так, англійські ремісничі гільдії за підтримки 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 єлизаветинських часів в Англії на свято П'ятдесятниці в церквах танцювали морріс. 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» [292]. Також відомо, що сім доброчесних і сім порочних дів танцювали під час коронації короля Англії Генріха VI в XV столітті. Однак у 1604 році в Англії священні танці були офіційно заборонені Церквою.

В епоху Відродження танець демонструє порядок і космічну гармонію. Французький письменник і композитор Туано Арбо в трактаті «Оркезографія» («Orchesography», 1588), пише: «Практикуйте танці, і ви станете гідним супутником планет!» [185, 112]. На початку XVII століття танець, музика, спів і вірші не тільки об'єдналися в одне ціле, але й, трансформувавшись у музично-театралізоване дійство, досягли свого розквіту. В Англії цей феномен культури першої половини 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 й епохи Відродження, поєднуючи вишуканість танцю з високою поезією. Синтез сакрально-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 [143].

Відомі хореографи, які ставили танцювальні номери для Масок, славилися як універсальні професіонали. Так придворний хореограф Джеймс Монтегю відмінно справлявся з хореографічними постановками у французькому, італійському або іспанському стилі. Високий рівень професіоналізму відкривав широкі можливості для розвитку хореографії. Постановка Маски була ретельно відпрацьована. Так, танцювальні інструкції для невеликої весільної Маски «Антика», представленої в 1650 році, детально описували деталі буквально кожного руху танцюриста [388].

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 англійського короля Якова I і королеви Анни Датської, викликали захоплення іспанського посла Веласко в 1604 році. Участь монархів в танцях надавала танцям в Масках сакральний сенс [388].

Бен Джонсон мав славу знавця грецької культури. Безсумнівно, Б. Джонсон був 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'єднатися в пристрасному танці.

Танець в «Оркестрі» пронизував увесь Всесвіт. Велика частина поеми присвячена спробам Антіноя схилити Пенелопу до танцю. «Наслідуй богу, — благає він, — небеса створюють музику і танцюють під цю музику, отже благородні люди повинні наслідувати богам і прагнути через танець до неба» [503, 49]. 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 ме-

тафоричне 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 зі стрибків, кривлянь, був насичений елементами пантоміми і акробатичних номерів, а танцювальна музика відрізнялася емоційним характером, частою зміною ритму, широкими інтервальними ходами, великою кількістю хроматизмів. Танцювальні рухи строго відповідали висхідному і низхідному руху мелодійної лінії, 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 [388].

Елементи пантоміми, а також запозичення традицій французького та італійського балету забезпечували стильове розмаїття танців і в основній частині Маски. У постановках Масок були задіяні німецькі музиканти, французькі танцюристи, італійські експерти, ірландські арфісти й англійські актори. В «Ірландській Масці», складеній Б. Джонсоном в 1613 році, за сценарієм під ірландську музику танцювали ірландські танцюристи, вони вимовляли текст з «огидним ірландським» акцентом, були одягнені в мантії і грали на арфі, яку вважали своїм національним інструментом.

Цікаво, що акторська трупа «Ірландської Маски» складалася зі 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 та Падуї. Танцюристи демонстрували публіці балетні манери, завдяки яким у глядачів виникали асоціації, пов'язані з певною країною або етносом [388].

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 із традиціями придворного французького балету й 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 характеризувався Б. Джонсоном як найцікавіший, повний відмінних прийомів, танець виконувався по траєкторії ромба [388, 77-258]. Фактично він мало чим відрізнявся від придворного французького танцю.

Другий танець — «тонший і вишуканий, геометрично вивірений» [388, 258-277]. Нарешті, останній танець — елегантний і найцікавіший з точки зору танцю-лабіринту» [388, 258-277]. За сюжетом річка Меандр перетворювалася на річку Темзу. До Темзи звертається східний вітер Вултурнус: «Піднімись, старіюча Темза. Опусти свої срібні ноги в ті цікаві квадрати і кола і вилікуй їх ... Леді, яка танцюєш, 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 міри, тоді збережеться рух і світло» [388, 269]. 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. Трон краси здійснював круговий рух зі сходу на захід, імітуючи те, що називається вічним двигуном. З боків від нього були встановлені елегантні альтанки з розміщеними всередині музикантами, 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 шиї. Поети-музиканти, одягнені як священики, служили любові і красі. Ритуальність дії полягала в дотриманні головних персонажів лабіринтом для возз'єднання з глядачами в залі, де спільно виконувався танець під

гімн любові. Возз'єднавшись, актори і глядачі оспівували Божественну Любов і відкидали хаос.

Спритне і вміле проходження через символічний лабіринт робило головних героїв несприйнятливими до зла. 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 [321].

У Масці «Відроджена любов» танець любові («Рух, породжений любов'ю») імітує лабіринтовий танець з небесними сферами: «Чи бачили люди танець граціїй? Вони оберталися, поверталися, просувалися, сумнівалися і одночасно були збурені любов'ю» [388].

Маска «Задоволення разом з доброчесністю» розглядається провідними мистецтвознавцями як вершина творчості Б. Джонсона. Саме тут лабіринтовий характер танців виражений найбільш яскраво. Трьома основними танцями керував актор 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» [388, 1451].

Другий танець в інтерпретації Дедала був лабіринтом краси, а третій «найтонший з усіх лабіринтів — лабіринтом любові». Добродійні аристократи-артисти і майбутній король Карл були спущені Меркурієм з пагорба знань, вони дозволили собі земні задоволення, але знову піднялися крутим схилом пагорба. «Працюй і живи, як і раніше, там висота, звідти ти коли-небудь знову зможеш поглянути вниз» [388, 1451].

Маска «Тріумф любові» починалася Антимаскою «зіпсованого Луара», чий танець, що не був породжений щирою любов'ю, був нездатним надати глядачеві «відчуття порядку або згоди». Однак це ідеал високого змісту на-

ступного танцю короля, чия героїчна любов утворювала коло-символ: коло любові, коло слави і коло волі.

Танці-лабіринти в ранній «Масці краси» (1608) і в пізнішій Масці «Задоволення разом з доброчесністю» (1618) були врівноважені третьою, однією з найбільш пізніх Масок Б. Джонсона — «Тріумф любові через Калліполіс» (1631). В Антимасці, яка відкривавала основну частину Маски, танцювали дванадцять «розпусних закоханих». «Все, що виражається в різноманітних, хитромудрих поворотах і заплутаних лабіринтах, завершує коло» [335, 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 [323, 190].

В Антимасці заплутані лабіринти карикатурно 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!» [388, 1451]. 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 [145].

Подібно до того, як древні 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 Лукіан у праці «Про пляски» [87], англійський поет Джон Девіс (поема «Оркестр») і придворний драматург Б. Джонсон відзначали, що Божественна Любов лежала в основі буття і будови Всесвіту. Любов впорядковувала принципи світобудови. В епоху Відродження придворний танець розглядався як вищий прояв любові. Любов панувала над усіма чеснотами. Любов до монарха, 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 у 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 уявлялася 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.

Спеціальне місце в історії Маски зайняла творчість англійського дизайнера і сценографа І. Джонса. Його сценічні нововведення склали самостійний етап у розвитку англійської аристократичної культури.

Ініго Джонс (1573—1652) — один з найвідоміших архітекторів епохи Відродження, неперевершений майстер в оформленні декорацій, які за красою перевершували знамениті італійські та французькі декорації, дизайнер сценічних костюмів, творець складних сценічних ефектів і механізмів (додаток Я).

Будинки, побудовані або реконструйовані за ескізами І. Джонса, займають особливе місце в архітектурному ансамблі Лондона. До його найбільш відомих архітектурних проектів можна віднести Банкеттінг-хаус, Уайт-Хол, Квінс-хаус у Грінвічі, церкву Святого Павла. Єдиним збереженим архітектурним спорудженням І. Джонса є королівська каплиця в палаці Сент-Джеймс.

Репутація і талант І. Джонса спонукали багатьох англійських архітекторів наслідувати стиль майстра. Більшість декорацій (понад 470), сценічних костюмів, створених для вистав придворних Масок, були витвором Ініго Джонса. Багато малюнків та ескізів І. Джонса довгі роки зберігалися в одному з найрозкішніших англійських маєтків — Чатсуорт-хаусі (Chatsworth House) у герцога Девонширського. Дослідники С. Оргел і Р. Стронг зібрали копії всіх ескізів сценічних костюмів, які обчислювалися сотнями [417].

Ініго Джонс двічі відвідав Італію, вільно розмовляв італійською, неодноразово оглядав античні руїни. Вчені, художники, археологи і архітектори того часу проявляли особливий інтерес до художніх творів Давньої Греції та Риму. У свою чергу численні археологічні відкриття приводили у захоплення древнім світом, де головними героями були боги з грецького і римського пантеону [305]. Першу подорож до Італії І. Джонс здійснив у кінці XVI століття. У Венеції І. Джонс стає свідком будівель Андреа Палладіо, одного з з найвідоміших архітекторів епохи Відродження. Ідеї А. Палладіо зробили серйозний вплив на творчість І. Джонса. Вдруге він повертається до Італії в 1613 році. Враження від останньої подорожі були настільки сильними, що протягом всієї поїздки І. Джонс робить записи щодо дизайну костюмів, драпірування тканини, освітлення сцени, установки декорацій, що стало цінною історичною інформацією. У записах І. Джонса, датованих 21 січня 1614 року, зазначено: «Складок на спідниці повинні розподіляться нерівномірно. Складок повинні бути більше в середині, ніж з боків... » [355, 152].

Італійська театральна традиція передбачала синтез античного стилю з благородством, відчуттям цілісності і сучасних, новаторских мотивів епохи Відродження. Згодом перспективні декорації І. Джонса, метою яких було об-

дурити глядача ілюзією просторового пейзажу, розглядалися як синтез давньогрецької та італійської традиції. У 1609 році І. Джонс побував у Франції, однак записів про його подорож до Парижа не збереглося.

Відвідавши Італію, Ініго Джонс з рішучістю приступив до роботи в Лондоні, вміло використовуючи свій талант і досвід для постановки англійських музично-театралізованих вистав [333].

У 1605 році І. Джонс був вперше задіяний в постановці «Маски темряви», поставленої за лібрето Б. Джонсона на сцені королівського Уайт-Холу. Декорації та сценічні ефекти, які глядачі побачили на сцені, справили ефект бомби, що розірвалася. У період з 1605 по 1610 рік І. Джонс перебував під особливим захистом і заступництвом королеви Анни Данської, яка була особливо прихильною до його творчості. І. Джонс — провідний дизайнер при королівському дворі Якова І, а пізніше і короля Карла І, що вступив на престол в 1625 році [443].

Сценічні нововведення І. Джонса викликали захоплення глядачів, визнання короля і його придворних, заздрісні погляди конкурентів. Ініго Джонс був людиною широких поглядів, прагнув до самопізнання, вивчення нових технологій. Численні недоброзичливці звинувачували І. Джонса в копіюванні художніх ідей. Однак І. Джонс не стільки наслідував великим майстрам-сценографам, якими була багата італійська земля, скільки творчо обігрував досвід італійців, множачи його на свій талант, розвинену інтуїцію, самобутній художній стиль, національні сценографічні традиції Англії і власний досвід [361]. І. Джонс не надавав значення критиці і дуже швидко перевершив своїх вчителів у майстерності. Недругам І. Джонса довелося шанобливо схилити голови перед генієм архітектора і визнати його неперевершеність у створенні сценічних ефектів.

Вчений Кіт Стерджесс визначає чотири принципи, які використовував І. Джонс в дизайні сценічних костюмів для придворних Масок:

— іконологія, як додатковий метод інтерпретації і тлумачення різних символів і образів;

— колір, вибір якого визначався його відображенням на сцені;
— стиль, що передбачав зручність і комфорт при рухах;
— якість тканин і декоративних прикрас [492].

Класичні символи в дизайні костюмів І. Джонса займають помітне місце. Багато символів є загальнолюдськими, добре впізнаваними, які отримали широке поширення. Символ звертається до розуму, почуттів, підсвідомості людини. Символи різноманітні, вони несуть в собі певний сенс для конкретної епохи, нації, етносу, стають частиною життя суспільства. Символ розкриває конкретну ідею через характерні для тієї чи іншої епохи деталі [477].

В епоху Відродження багато картин відомих художників містили приховані символи. Іконописці використовували символіку фарб: золотий — колір Божественної Слави, жовтий — колір вищої влади ангелів, білий колір символізував моральну чистоту, чорний колір — біль, печаль і траур, червоний — колір влади і її могутності, зелений — колір Святого Духа, весни та цвітіння.

До кінця XVII століття переважна більшість населення Англії не вмілf читати або писати, люди були безграмотні. При цьому жителі Англії з вражаючою точністю визначали статус у суспільстві тієї чи іншої людини за колірною гамою її одягу, фасоном, якостю матеріалу костюма або сукні, прикрасами, жестикуляцією, дорогоцінними аксесуарами. Певні символи, що вказували на статус, могли бути прикріплені до одягу. Символи були частиною суворої ієрархічної системи англійського суспільства XVII століття, яка збереглася й донині [488].

У придворній королівській Масці, музично-театралізованій виставі, використовувалися численні символи, непомітні простому громадянину, але добре знайомі аристократичній публіці. Дослідник С. Оргел в одній зі своїх робіт писав: «Сутність Маски — це синтез алегорії, міфу і символу. Королі виступають в ролі богів, придворні — в ролі героїв, дії і тих, і інших — емблематичні. Те, яким чином глядачі бачили виставу, залежало від їх здатності чи-

тати «по губах, по жестах, за помахом». Людям потрібна алегорія і символіка» [417, 11]. Р. Оргел також відзначав, що «будь-яка сцена Маски мала своє алегоричне трактування, а кожна емблема — свій девіз» [417, 16]. Символи, які використовувалися в Масках, показували силу і могутність влади королівської сім'ї і двору.

Безсумнівно, І. Джонс був знайомий з працею італійського іконописця Чезаре Ріпа «Іконологія», яка була неймовірно популярна серед письменників, художників і філософів епохи Відродження [480]. Ч. Ріп виконав титанічну роботу, вивчивши праці єгипетських, грецьких, римських і сучасних (християнських) письменників. Він розкрив зміст і значення образів і символів, які використовувалися в міфах різних народів. Праця Ч. Ріпа багаторазово видавалася і широко цитувалася в XVII столітті. Робота Ч. Ріпа була вперше опублікована в Римі в 1593 році без ілюстрацій, потім перевидавалася багато разів: в 1603, 1611, в 1613, 1618 роках, і, нарешті, в Пармі в 1620 році. Численні посмертні видання «Іконології» публікувалася в Європі англійською, німецькою, французькою та голландською мовами. Цікаво зауважити, що після відвідування Голландії цар Петро І наказав перекласти «Іконологію» Ч. Ріпа російською мовою [498].

І. Джонс використовував символіку в дизайні сценічних костюмів і декорацій. Так, метелик символізував безсмертя душі, годинник нагадував публіці про швидкоплинність часу, наявність коштовних речей могла розповісти про спроможність того чи іншого персонажа, морська раковина розглядалася як символ марнотратства [498].

Символи «зчитувалися» глядачами також і за кольорами сценічних костюмів. Синій колір розглядався як колір надії і вірності, а жовтий колір також асоціювався з образом Іуди Іскаріота, хоча в Біблії немає опису кольору одягу Іуди. І. Джонс використовував жовтий колір вкрай рідко через складність і витратність його приготування. Дослідник М. Ліпман стверджував, що на початку XVII століття рецепт приготування жовтого кольору на основі витяжки з рослини шафрану, був лише у якоїсь місіс Тернер [344]. Вчений Аллар-

діс Ніколл припускав, що глядачі отримували значне задоволення від процесу розшифровки символів [823, 39-42].

Вигадлива гра світла на сценічних костюмах і дорогоцінних прикрасах в Масках викликала у глядачів почуття захоплення і непідробний живий емоційний відгук [334, 23]. Часто штучне світло спотворювало колір костюмів, що було абсолютно неприйнятно для І. Джонса. Синій колір при поганому освітленні перетворювався на чорний, а зелений — на коричневий. За допомогою вдало підібраних кольорів можна було вирішити безліч завдань — від створення необхідного образу того чи іншого персонажа до психологічного і фізіологічного впливу на глядача. І. Джонс використовував світлі яскраві кольори, які виграшно виглядали навіть при поганому освітленні [334, 134].

Френсіс Бекон в роботі «Про Маски і тріумфи», написаній у 1625 році, писав: «Кольори, які найкраще виглядають при свічках, — білий, золотистий, гвоздичний і колір морської води» [190, 174-178]. Ініго Джонс слідував цій пораді. Інструкції, залишені І. Джонсом на полях ескізів, відтворюють картину колірних переваг майстра: білий, золотий, зелений, срібний і блідо-блакитний кольори домінували в створюваних ним образах [417].

У «Масці темряви», поставленій у 1605 році англійським драматургом Б. Джонсоном при тісній співпраці з І. Джонсом, королева Анна Датська і її фрейліни, з оголеними по лікоть і пофарбованими в чорний колір руками, були одягнені в блакитно-сріблясті сукні.

У своїх пізніх ескізах І. Джонс вкрай рідко залишав письмові вказівки про бажані ним кольори сценічних костюмів, але почав давати докладний опис крою. Іноді колір і фасон костюма заздалегідь були оговорені з акторами-аристократами, які брали участь у виставі. І. Джонсу доводилося лише слідувати заданим параметрам [417].

Добре освітлена сцена була запорукою тріумфу вистави придворної Маски. Ініго Джонс вважав за краще тьмяне світло в залі, однак це компенсувалося яскравим світлом на самій сцені, відзначав Роберт Грейвс [287]. Зазвичай вистава Маски починалася від входу до залу факелоносців, які легко пе-

реміщалися по сцені, далі під час вистави факелоносці з'являлися в тій частині сцени, де було потрібно додаткове освітлення.

Величезні люстри, підвішені до стелі, були оснащені сотнями сальних або воскових свічок, а бічне освітлення сцени створювало додаткові джерела світла [67].

Однак в Антимасці для втілення основної частини Маски Ініго Джонс віддавав перевагу слабкому освітленню сцени, яке лише посилювало контраст між Маскою та Антимаскою.

У XVI—XVII століттях привілейоване становище придворних визначалося їх положенням в королівському дворі. Кар'єрне зростання або професійний успіх залежали не тільки від інтелектуальних здібностей, а й від зовнішніх даних кожного придворного, що передбачало бездоганний стиль одягу. Придворні короля зобов'язані були виглядати стильно і демонструвати добрий смак. За часів правління королеви Єлизавети I в Лондоні сформувався ринок з продажу тканин. Лондонські торговці пропонували широкий вибір різних тканин і барвників. Велика частина льону і мережива експортувалася з Італії. У XVII столітті в Англії з'явився також індійський ситець. Увійшли в моду маски для обличчя і низькі капюшони, ці незамінні атрибути костюма дозволяли жінкам інкогніто пересуватися жвавим містом. Аристократи персоналізували свій одяг, не шкодуючи грошей на мережива, стрічки, штучні квіти, вишивку і дивовижні візерунки, які демонстрували індивідуальний стиль [495].

У XVII столітті європейці не відрізнялися об'єктивним і толерантним ставленням до жителів Англії, висміювали їх за часту зміну моди і змішування стилів одягу. Так, у «Венеціанському купці» В. Шекспіра (1600 рік) багата спадкоємиця Порція дражнить свого нареченого, англійського барона: «І як чудернацькі він одягнений! По-моєму, камзол куплений ним в Італії, роздуті штани — у Франції, капелюх — в Німеччині, а манери змавпував звідусіль» [463, 38].

Велика частина елітного одягу була пошита на замовлення в найпрестижніших майстернях. Висока вартість виготовлення костюмів пояснювалася трудомісткими, витратними методами виробництва одягу, а також цінами на сировину, до вартості яких входила обробка костюма золотом і сріблом. Наприклад, на шиття спідниці з білого льону йшло кілька місяців, в роботі було задіяно близько 15 швачок. Мереживо ручної роботи часто використовувалося як прикраса жіночого одягу і вважалося одним з найдорожчих елементів одягу. Висока якість мережива демонструвала оточуючим статусне положення його власника [418].

Одяг, який можна бачити на полотнах відомих художників того часу, часто перевищував вартість найдорожчої картини. У 1632 році король Карл I заплатив провідному придворному художнику серу Ентоні ван Дейку 100 фунтів стерлінгів за портрет королівської сім'ї, але при цьому витратив близько 5000 фунтів на шиття костюма [417].

Р. Оргел у праці «Ілюзія влади» відзначав, що одяг англійських дам в першій половині XVII століття відрізнявся невиправдано високою розкішшю і безглуздістю стилю: велика кількість штучних квітів, найтонші пір'я на капелюхах і рукавах суконь, волосся, прикрашене дорогоцінним камінням, пояси з інкрустованими в них коштовностями, діамантові кольє на шиї, вражали найсміливішу уяву. Приталені фасони суконь з довгими пишними рукавами допомагали дамам приховати недоліки фігури, якими б жахливими вони не були. Пишнотілі пані могли відкрито показувати свої груди за рахунок глибокого декольте, а сухорляві, непривабливі дами, навпаки, вибирали фасон, що приховує надмірну худорлявість, при цьому і ті, й другі залишалися в тренді моди. Дами носили взуття чоловічого крою, а наявність масок у гардеробі будь-якої знатної дами була настільки ж важливою, як важливо було знати використання столових приборів. За допомогою розкішних костюмів англійська знать демонструвала своє багатство [417].

Е. Р. Джонс розглядала одяг аристократів Англії першої половини XVII століття як альтернативну валюту, завдяки якій можна було зміцнити свій

статус та зробити кар'єру [334]. Розкішний одяг стає невід'ємною частиною придворної культури. Костюм, акуратно укладене волосся, капелюхи, бороди, стрижені за останньою модою, давали уявлення про соціальний статус, сімейний стан і релігійні погляди.

Енн Розалінда Джонс виявила тісний зв'язок між театром і модою в Англії першої половини XVII століття. Згідно з дослідженням, компанії, що виробляли або експортували тканини і мережива, централізовано постачали королівський двір Уайт-Хол і театр «Глобус».

Костюми для придворних Масок в Англії в XVII столітті створювалися дизайнерами за допомогою змішування різних стилів: сучасного, давньогрецького і давньоримського (у XVIII столітті дизайнери переглядають свій підхід до створення костюмів на користь дотримання історичної точності). Сценічні костюми значно відрізнялися від повсякденного одягу. Перш за все через наявність міді, золота, срібла, дорогоцінного каміння й тасьми, вага костюма становила кілька кілограмів, що порушувало свободу рухів. Дизайнери намагалися рівномірно розподіляти вагу відносно до різних частин тіла. Мідь використовувалася переважно у створенні обладунків, а дорогоцінні прикраси прикріплялися до костюмів таким чином, щоб світло смолоскипів і свічок підкреслювало їх пишність і розкіш [334].

Сценічні костюми шили з дорогого оксамиту, парчі, шовку, використовувалися і хутра. Зазвичай для танцюристів, задіяних в Антимасках або граючих другорядні ролі в Масках, костюми шили з недорогих тканин, а золото, срібло і мідь намагалися використовувати мінімально. Для придворних маскерів використовувалися матеріали і прикраси найвищої якості. Дослідники Р. Оргел і Р. Стронг вказували, що виготовлення золотої і срібної коси для Маски «Тетіс» обійшлося королівській скарбниці майже в 2000 фунтів [417].

Квінс Ла Бодер, посол Франції того часу, писав: «Багатство костюмів, щедро прикрашених коштовностями, запаморочливі головні убори дам роблять англійські придворні Маски одними з найрозкішніших не тільки в країні, але і на Європейському континенті» [355, 206-207]. Письменник Джон Чем-

берлен вторив послу Франції: «У ніч вистави я не бачив мистецтва, а бачив лише багатство» [182, 156], — таким чином він ставив під сумнів художню цінність придворної Маски, але не її розкіш.

Характерною особливістю чоловічих костюмів на початку XVII століття стали підкреслення особливостей чоловічої фігури (широких плечей і довгих м'язистих ніг), використання тканин високої якості і складний дизайн. Англійська мода першої половини XVII століття вимагала носіння обтягуючих панчохів або бриджів. Сценічні костюми чоловіків для придворної Маски також підкреслювали форму і лінію ноги [417].

Сценічні костюми, створені для вистав Масок, здебільшого не збереглися. Однак завдяки ескізами та ілюстраціям, що належали до XVII століття, можна скласти досить чітке уявлення про стиль костюмів того часу [386].

Ініго Джонс створював костюми для придворних Масок з величезною любов'ю, він розглядав костюм як один з найважливіших елементів спектаклю. Розробляючи ескізи костюмів для вищого стану, Ініго Джонс дотримувався принципу ієрархічності, віддаючи перевагу вишуканим прикрасам і дорогим тканинам. Він також виявляв підвищений інтерес до дитячих сценічних костюмів, головних уборів дам, накладних борід і зачісок.

Костюми, створені І. Джонсом, не завжди відрізнялися витонченим стилем, за що його часто піддавали критиці з боку англійської аристократії й іноземних послів. Так сер Дадлі Карлтон, описуючи прем'єру «Маски темряви», поставленої на сцені королівського палацу Уайт-Холл в 1605 році, відзначав голі до ліктя руки королеви Анни Датської та її фрейлін (що на ті часи було дуже відвертим і навіть вульгарним видовищем), а також багатий, але надмірно легкий одяг, що був схожий на одяг куртизанок. «Замість масок, що личать приміщенню і ситуації, обличчя і руки акторів до ліктів були пофарбовані в чорний колір... під сукнями дам не було нижніх спідниць, а довжина спідниці була значно коротшою, ніж того вимагала пристойність» [355, 77]. Це шокувало багатьох глядачів. У 1606 році флорентієць Оттавіано Лотті та-

кож писав про «Маску темряви»: «Їх руки чорного кольору були голі до ліктя. Це було огидне видовище...» [297, 200].

Маскарадні костюми доставлялися до палацу безпосередньо перед початком вистави. Всі костюми шилися вручну. Швачка не могла дозволити собі припуститися помилки. Помилка дорого коштувала королівському двору. Однак, незважаючи на значні фінансові затрати, костюми рідко використовувалися в інших виставах, не підлягали ремонту. Вони не були пристосовані для щоденного використання.

Маскарадні костюми зберігалися в спеціальному гардеробі, для обслуговування якого наймалася команда з кількох людей. Костюмери доглядали і за іншим сценічним реквізитом. Часто костюми були зіпсовані міллю або мишами. У завдання гардеробних входило дбайливе зберігання костюмів в спеціальних шкіряних скринях, просочених всілякими ароматами. Однак, не знайдено ніяких літературних джерел, які б давали розуміння, як довго зберігалися маскарадні костюми і чи підлягали вони знищенню після певної кількості років [417].

Ілюзія глибини і створення перспективних образів через зникаючі лінії і масштабування об'єктів, створення арок авансцени, які виступали в якості своєрідної сценічної рамки, зробили революцію у створенні декорацій.

У другій половині XVI століття Італія проводить масштабну реформу театру, заклавши фундамент західноєвропейського театру нового часу. На початку XVII століття для італійського театру був характерним поділ сцени на плани. Це визначало співвідношення глибини, ширини і висоти сценічного обсягу. При будь-якій ширині сцени висота (від підмостків до стелі) була достатньою для того, щоб найзначніші декорації могли бути переміщені в будь-якому зручному напрямку (вгору, вниз або в трюм сцени), а глибина сцени дозволяла розташувати об'ємні арки, які надавали всій сценічній конструкції відчуття перспективності. Завдяки правильному освітленню всі арки виявлялися добре освітленими. Декорації «оживали» і ставали активними учасниками театрального дійства.

Актори могли вражати уяву глядача, з'являючись на сцені у величезній раковині, що пливе серед безкрайнього океану, ширяючі на хмарі або спускаючись у вогняне пекло. Глядачі завмирали від жаху, коли зал оголошувався гуркотом грому, а там і тут спалахували блискавки, милувались картинами ніжних світанків і кривавих закатів. Для створення таких революційних декорацій потрібна була незвичайна майстерність. Театральна машинерія виходить на перший план у мистецтві декорацій, а динаміка і принцип сюжетності домінують в мистецтві освітлення [417].

Італійський архітектор і художник-декоратор Себастьяно Серліо вводить термін «сценографія» (мистецтво оформлення театральної вистави). Сценографію можна розглядати в якості «порогового мистецтва», місце якого між образотворчим мистецтвом і театром. Коріння сценографії йдуть в театр Стародавньої Греції. С. Серліо використовував сценічний простір і елементи освітлення для створення ефекту глибини. Погляд глядача звертався до точки сходу, яка створювала ілюзію глибини сцени. Використовуючи похилі ділянки підлоги сцени, С. Серліо створив візуальний ефект, завдяки якому сцена виглядала меншою за розміром. Принцип сценічних декорацій С. Серліо щодо точки сходу був побудований на ідеях Вітрувія, відомого римського архітектора і механіка (сходження паралельних ліній предмета на перспективному зображенні) [462].

Таким чином, нововведення С. Серліо базувалися на неокласичних ідеях грецького і римського театрально-композиційного дизайну [462]. Внесок С. Серліо у створення сценічних образів за допомогою декорацій, освітлення, постановочної техніки був масштабним, і сьогодні його сценічні винаходи впливають на сучасний театр.

Іншим впливовим сценографом був Ніколо Саббатіні — італійський архітектор і інженер, автор праці «Керівництво зі спорудження сцен і механізмів у театрі», опублікованої в 1638 році. Механізми, які розробив Н. Саббаттіні, на перший погляд, здавалися набагато примітивнішими , ніж раніше відомі. Однак саме їх впровадження в сценічну практику зробило

справжню революцію в театрі епохи Відродження. До нововведень, запропонованих Н. Саббатіні, можна віднести приглушення сценічного світла, якщо того вимагала драматургія вистави, кольорове освітлення сцени, якого він домігся шляхом розміщення свічок за тонованим або кольоровим склом, ковзання декорацій по канавках у підлозі, складну техніку ілюзії вогню і хвиль, польоту і ширяння над сценою.

Більшість ранніх сценічних споруд, що складалися з верхніх конструкцій, не відрізнялися міцністю, це означало, що «літальні апарати» створювали ризик для здоров'я і життя актора. Н. Саббатіні детально виклав своє бачення конструкцій, призначених для створення ефекту польоту. Спеціальний механізм, що кріпиться до задньої панелі, піднімав контейнер, платформу або кошик, в яких стояв актор. Лебідка, що рухається вгору і вниз, створювала враження польоту на хмарі. Режим реверсу дозволяв акторові ефектно опуститися на землю. І. Джонс під час своїх відвідин Італії в 1598 році, а потім в 1613 році оцінив ефективність і безпечність цієї конструкції, згодом неодноразово використовував її в багатьох придворних Масках.

І. Джонс став першим, хто представив англійській аудиторії королівського палацу перспективні декорації, багаторівневі установки, механізми, що дозволяли декораціям рухатися, найяскравіші сценічні ефекти. Цьому, безсумнівно, сприяв досвід, отриманий І. Джонсом в Італії. Інтерес І. Джонса до французької сценографії відбився в манері розпису сценічних арок [417]. У дизайні авансцени Ініго Джонс дотримувався балансу, спираючись на досвід художників школи Фонтенбло, яка була створена за безпосередньої участі короля Франції Франциска І.

Королівський зал Уайт-Холу, в якому проходили вистави Масок, не був пристосований для театралізованих вистав. Таким чином, всі декорації споруджувалися поза залом, що, безсумнівно, складало певні труднощі для організаторів Масок. Кожна нова постановка Маски передбачала створення нових декорацій, костюмів, сценічних ефектів. Для цієї мети королівським двором

наймалися найкращі художники, теслі та столяри [417]. Декорації для Масок створювалися руками найбільших професіоналів епохи Відродження.

Ініго Джонс вміло поєднував класичні традиції з новаторськими. Новаторство І. Джонса не можна назвати плагіатом. Талановитий, він швидко реагував на зміни, що відбувалися в театральній області та сценографії, переймав і творчо опрацьовував нові ідеї, вдало втілюючи їх на сцені королівського палацу Уайт-Хол [305].

Інноваційні технології І. Джонса щедро фінансувалися з казни Якова І Стюарта. Декорації та костюми, створені І. Джонсом, розглядалися як валюта, на яку існував незмінний попит. На відміну від французьких театральних традицій, де актор за свій рахунок забезпечував себе усіма необхідними сценічними реквізитами, у придворній культурі Англії було прийнято забезпечувати костюмами і необхідними аксесуарами лише акторів-аристократів. Однак подібна щедрість не поширювалося на деяких акторів, що брали участь в придворних Масках.

Менш знатні аристократи, задіяні у другорядних ролях, а також професійні актори-аристократи, які брали участь в Антимасці, не входили в коло людей, що користуються особливою королівською милістю, і змушені були купувати костюми за свої гроші. Така політика фінансування Масок залишалася незмінною в період правління короля Якова І. Не існує переконливих доказів того, що король Карл І продовжив традицію свого батька і оплачував дороге шиття сценічних костюмів. Фінансові проблеми королівського двору Англії епохи правління Карла І не дозволяли бути щедрими до королівських підданих [256].

У серпні 1642 року король Карл І Стюарт оголосив війну своєму парламенту, що поклало початок Громадянській війні. І. Джонс був оголошений злочинцем, оштрафований на 1000 фунтів та був змушеним покинути Лондон. Він помер десятьма роками пізніше, в червні тисяча шістсот п’ятдесят другого року в Сомерсет-хаусі. І. Джонс вірно и віддано служив королівському двору Стюартів протягом 30 років.

Великий англійський архітектор І. Джонс — послідовник вчення Платона, вважав, що архітектура втілює досконалі геометричні або числові форми і відображає гармонійну структуру космосу. І. Джонс створив багатошаровий світ, багатий алегоричною символікою, відродив інтерес до давнього мистецтва античної театральної вистави. Безсумнівним нововведенням для театральних підмостків епохи Відродження стає конструювання повноцінного машинного відділення, що забезпечувало демонстрацію різних ефектів. У розробці сценічних костюмів І. Джонс залишався прихильником розкоші, однак рухався в напрямку створення полегшеного і комфортного для актора дизайну костюма.

Декорації І. Джонса вражали розкішшю і в той же час строгими класичними формами, які були підпорядковані метричній дисципліні. Придворна Маска першої половини XVII століття — це втілення ідей естетичної довершеності стародавнього театру і нововведень в області сценографії XVII століття, англійських національних традицій, елементів французького придворного балету й італійського маскараду.

У сюжетну лінію Масок ідеально вписувалися костюми і декорації в «античному стилі». Маска не була повним репрезентативним форматом античного театру, але завдяки творчій гнучкості І. Джонса впевнено рухалася саме в цьому напрямку. Новаторство Ініго Джонса випередило час і отримало найвище визнання в королівському дворі Стюартів [477; 480].

Придворна маска стала символом влади короля Карла І Стюарта, на жаль, приреченого історією на мученицьку смерть. До епохи короля Карла І, в силу її особливої трагічності, зверталися багато дослідників протягом декількох століть. До особливо значущих праць слід віднести дослідження К. Біркіна «Временщики и фаворитки» та Д. Келлі «Епоха Англії часів правління Стюартів» [17].

Король Карл І був амбітним політиком. Часи його правління вважаються однією з найтрагічніших сторінок історії Англії. К. Біркін присвятив цілий розділ свого масштабного дослідження епосі правління Карла І. «Карл І

правив країною двадцять чотири роки, і кожен з них можна назвати щаблем драбини, яка привела нещасного Карла I на ешафот або — звела його з висоти престолу на рівень простого громадянина, який переступив закон і був покараним за цім законом», — писав він [17, 171]. Історики характеризували Карла I як аполітичну особистість і неефективного лідера, який використовував будь-яку можливість, що дозволила б йому уникнути вирішення суспільно-політичних справ. Він був відданий своїй сім'ї. Можливо, він був першим англійським монархом за кілька століть, який насолоджувався щасливим і повноцінним сімейним життям. Це і визначило період його царювання. Посол Венеції зазначав: «Король дотримується правил будь-якої великої людини. Аристократи не вільні входити в його покої, як це було прийнято раніше. Кожен ранг дотримується пристойності» [204, 297].

Карл I славився і любов'ю до мистецтва. Під час поїздки в Мадрид він ознайомився з кращими художніми творами мистецтва Іспанії. По поверненню із Іспанії він став меценатом талановитих митців. Так, Карл I запросив до Англії провідних художників Європи, одним з яких був фламандський художник сер Антоніс Ван Дейк, майстер придворного портрету. Зріст Карла I, важкі риси обличчя зробили його безперспективним об'єктом для портретиста [203]. Однак для сім'ї Карла I Ван Дейк написав десятки картин.

Король Карл I, як і його батько, твердо вірили в «божественне право королів», а оскільки Бог ніколи не помиляється, не міг помилятися й король. Карл I, за свідченням сучасників, був зарозумілий і пихатий. Він ретельно організовував церемонії прийому послів, брав активну участь у створенні сценаріїв придворних Масок, однак йому не вистачало управлінської хватки, спокою і рішучості його батька. Ці якості кінець кінцем привели його на плаху. Занурений в ідеологію божественних прав королів, Карл I вважав, що король може домогтися порядку, встановлюючи своєрідні червоні лінії, які піддані короля, за усталеною традицією, не вільні перетнути. Якщо Яків I розглядав політику як ряд нескінченних дипломатичних і компромісних перего-

ворів, то Карл I бачив мету державної політики в підпорядкуванні, порядку і дотриманні строгих ідеалів.

Це ставало очевидним з реформ королівського двору, проведених в роки правління Карла I, в його безнадійній спробі створити ідеальне суспільство. Це також очевидно зі схвалення Карлом I так званої армініанської практики і відмови від призначення, а також розгляду Божественної літургії як форми побожного вшанування встановленої ієрархії.

Так, Дуглас Келлі у праці «Поява свободи в сучасному світі» відзначав, що «Карл I дотримувався абсолютистських поглядів на «божественне право», вважаючи, що єпископи виступають в ролі підтримки богорівних королів. Ідея не була нова. Більшість європейських монархів розділяли цю концепцію [339].

Опоненти Карла I, в особі парламентаріїв і пуритан, вказували на небіблійну і позбавлену загального права підставу абсолютистського правління короля. Вони помічали, що такий підхід суперечив політичній традиції Британії, яка ґрунтувалася на угоді і компромісі. Конфлікти між Карлом I і підданими його королівства були наслідком його політичного стилю і переконань. На думку Карла I, кальвінізм (протестантське віровчення, засновником якого був Ж. Кальвін) і пуританство заохочували небезпечний егалітаризм (політичну, правову та економічну рівність), який ніс руйнівний потенціал для церкви і держави. Карл I також виявляв неприкриту ворожість до парламенту, оскільки всі спроби короля переломити ситуацію зустрічали запеклий опір з боку парламентаріїв [515].

Король Карл I очікував повного підпорядкування парламенту. Проте у парламента була головна перевага перед ним — відносна фінансова стабільність, а король стояв перед гострою проблемою фінансової нестачі грошей в королівській скарбниці, що не заважало йому витрачати величезні на ті часи суми на придворні розваги, в тому числі й на Маски [17].

Так чи інакше, до 1630 року Карл I жив у світі, де парламент ще видавався ручним, а опозиції як такої не існувало. Ніщо не передбачало біди. Карл

І перехопив ініціативу, максимально використовуючи механізми соціального контролю. Скориставшись моментом, він почав енергійне перетворення, засноване на незаперечній владі монарха. Король, який воював з Францією та Іспанією, безстрашно вступив у війну зі своїм власним парламентом. Однак, як показали подальші події, від активного розпалювання війни у власній країні не можна було отримати дивідендів.

Придворний жанр Маски епохи Карла І стає об'єктом пильної уваги з боку музикознавців та істориків у XX столітті. Найбільш масштабними дослідженнями в області жанру Масок і їх еволюції за часів правління Карла І є англійці М. Батлер [214], Х. А. Еванс [266], Б. Равельхофер [443]. Однак у вітчизняній літературі жанр придворних Масок епохи Карла І Стюарта залишається маловивченим.

Король Карл І був відомий своїм прихильним ставленням до жанру Масок. Маски представляли собою музично-театралізовані вистави, в яких професійні актори зображували хаос (Антимаска), в той час як придворні короля, змінюючи на сцені професійних акторів, повертали звичний порядок — основну Маску. На вистави Масок не продавалися квитки. Пропуском на них був соціальний статус того чи іншого аристократа. Маски були улюбленим дозвіллям королівського двору Якова І і особливо його сина Карла І.

Король Карл І безпосередньо брав участь у багатьох Масках. Його мати королева Анна Датська, прекрасна танцівниця і генератор ідей, які лягали в основу сюжетів багатьох Масок, написаних Б. Джонсоном, брала участь у виставі «Маски темряви», будучи вагітною майбутнім королем. Згодом маленький Карл І неодноразово виступав зі своєю матір'ю в численних виставах Масок в королівському палаці Уайт-Хола. Вступивши на престол і виступаючи на королівській сцені, Карл І поставав як символ англійської патріархальної влади, що бачимо в Масках «Tethys 'Festival», «The Triumph of Beauty», «The Triumph of Peace» [339].

Одружившись з Марією Генріеттою, молодшою дочкою короля Генріха IV і Марії Медичі, Карл І та його дружина продовжили багату традицію коро-

лів Стюартів, використавши Маски для зміцнення віри в безмежну міць королівської влади [254]. Маски, поставлені за часи правління Карла I, були тісно пов'язані із французькою традицією.

Карл I розглядав придворну Маску як естетично-художню цінність. Деякі дослідники вважали жанр придворної Маски, популярний у королівському дворі, формою втечі короля від неприємних реалій ненависної йому політики. Однак це твердження можна інтерпретувати інакше: Маска часів короля Карла I могла розглядатися в контексті державного управління.

На початку правління Карла I вистави Масок були нечисленними. У 1626 році герцог Букінгемський спонсорував виставу двох Масок, які, незважаючи на деяку сюжетну схожість, мали різні політичні цілі. Прем'єра першої Маски відбулася 5 листопада 1626 року в Йоркському будинку лондонської резиденції герцога. Король Карл I та королева Марія Генрієтта, а також французький посол Франсуа де Бассомпьєр були почесними гостями герцога. Свято обійшлося в фантастичну суму — 6 000 фунтів стерлінгів і переслідувало певну мету — вихваляння французів. Ф. Бассомпьєра тепло прийняли в англійському аристократичному суспільстві, музика була французька, хореографію ставив Монтегю, французький танцівник. Маска завершилася загальним танцем, а мати Марії Генрієтти, Марія Медичі, «зробила величний знак рукою [англійцям]... прийти і приєднатися до неї, щоб покласти край розбрату в християнстві» [506, 225].

Вже після 1630 року Маски були поставлені на потік і відрізнялися високим рівнем виконання. У порівнянні з ретельно продуманими, численними Масками короля Якова I, які ставилися за розкладом, придворні розваги Карла I не відрізнялися впорядкованістю. Причина крилася в неспокійній політичній обстановці. Карл I почав своє царювання з війни, але воєнно-морська кампанія проти Іспанії зазнала фіаско, а альянс із Францією розвалився. Зовнішні політичні рішення Карла I приводили до внутрішньої нестабільності. Хаос всередині країни і конституційний опір парламенту наростав, зростали фінансові борги держави. Маски втрачали свої позиції [466].

Король славився небагатослівністю, він рідко записував свої думки. Тим не менше, деяке розуміння його способу мислення можна отримати з сюжетів вистав придворних Масок у королівському палаці. Карл I витрачав багато часу та енергії на постановки, і він, і його дружина королева Марія Генрієтта брали активну та безпосередню участь в постановах Масок [214].

Зазвичай король і королева з'являлися на сцені в супроводі придворних: Карл — в ролі мудрого короля, справедливого і благодійного. Королева Марія Генрієтта поставала перед глядачами незмінно в образі чистої і непорочної діви, як втілення чистої любові і краси. Глядачі бачили короля і королеву, присутніх на сцені, стаючи мимовільними свідками інтимної і часто еротизованої розмови між монаршими особами. Однак це не завадило королю і королеві представляти на сцені порядок і гармонію, легко придушуючи руйнівну природу Антимаски, що символізувала пуританство, народні бунти, непокору підданих.

Основними персонажами Антимаски часів короля Якова I були відьми, алхіміки і газетярі (внутрішні вороги), а в Масках епохи Карла I ворог був зовнішнім. Згодом Кевін Шарп, один з видатних дослідників історії та культури Англії, чиї роботи значно вплинули на сучасні дослідження, стверджував, що втративши свою конфліктну сутність, Антимаски стали виконувати політичну функцію [515]. Маски зображували королівство як складну конструкцію, підпорядковану суворим законам і божественній влади самого монарха, а Антимаски представляли собою жалюгідне збіговисько незгодних, чий опір був безглуздим і даремним.

Маски показували Карла I в образі імператора, без найменших докорів сумління проголошуючи його безмежну владу. Сюжети Масок підкреслювали старання короля змінити політичний порядок — перенести акцент з війни і нестабільності на процвітання і мир. Така ідеологічна програма Карла I надавала Маскам відтінок тріумфальності [344].

Цікаво зупиниться і на функціональному значенні Масок епохи правління Карла I. По-перше, Маски піднімали престиж монарха і монархії як фо-

рми державного правління, демонстрували всебічно розвинену політичну культуру Англії. Цьому сприяли і сценічний дизайн, і костюми, створені за ескізами відомого архітектора Ініго Джонса, які несли приховану політичну символіку, ставали культурним знаком порядку Англії. По-друге, Маски підкреслювали харизматичну енергію Карла I як правителя, який зосередився на виконанні програми реформ.

По-третє, Маски несли в собі примирливу функцію, дозволяючи різним фракціям королівського двору знаходити компроміси. Однак після смерті Джорджа Вільєрса, першого герцога Бекінгема, фаворита і першого міністра Карла I, Маски перестали бути ареною, де придворні боролися за прихильність короля [465]. Присутність короля на виставах Масок в якості глядача або актора підвищувала статус Маски, але неминуче обмежувала різноманітність Масок, позбавляла їх яскравих моментів, обмежувала свободу сюжетної лінії. Це призводило до порушення структурного зв'язку між Маскою і Антимаскою.

Тисяча шістсот тридцятий рік став роком чуми, яка порушила звичне життя аристократичного Лондона. За свідченнями сучасників, хор, який співав на королівській сцені, обкурював бенкетний зал, махаючи кадильницями, щоб дим, що йшов від кадильниць, «випарував хворобу» [506].

Незважаючи на те, що 1630-ті роки ознаменувалися низкою важливих міжнародних дипломатичних рішень, сюжетна лінія Масок була тісно пов'язана з внутрішніми проблемами країни в Європі, до Англії почали ставитися з байдужістю. Цьому сприяло і рішення короля Карла I, який фактично скасував розсилки офіційних запрошень іноземним послам на виставу тієї чи іншої Маски, що автоматично знижувало статус послів у державі. Карл I зосередився на самоідентифікації держави, однак це зовсім не означало остаточного розриву з Європою [203, 7].

У 1630-х роках у придворних заходах королівського двору відбувся розворот в бік зосередження сюжету Маски на особистості монарха, а також втрати міжнародного статусу Масок. Сюжети Масок не були спрямовані на

підвищення статусу держави, а розраховані на їх використання всередині країни. Особливо наголошувалася виключноунікальна роль Британії завдяки обраному Богом монарху і його політиці, а також вдалому географічному розташуванню країни. Найчастіше проводився контраст між Британією, що вважалася тихою гаванню, і Європою, схожою на корабель, що потрапив у бурю. Маски часів короля Карла I стають втіленням міфу про перевагу Британії та британську винятковість.

Маска «Тріумф любові через Калліполіс» («Love's Triumph Through Callipolis»), поставлена в 1631 році, стала подією сезону, тому що це була перша Маска в каденції Карла I, де на сцену вийшов сам монарх. Над сценарієм цієї Маски трудився Бен Джонсон, а Ініго Джонс відповідав за костюми, декорації та сценічні ефекти, в ролі композитора виступав Ніколас Ланьє. У сюжеті органічно поєдналися ставлення до імперської влади, еротика і вихваляння англійської винятковості.

Ця Маска, безсумнівно, відрізнялася від усіх попередніх Масок Якова I. Всім послам, в тому числі іспанському, було відмовлено в запрошеннях, оскільки в Масці висміювалися іноземці. Антимаскери виступали в ролі представників «головних європейських націй» [305]. Костюми професійних акторів, відрізнялися ретельною продуманістю. Маска «Тріумф любові через Калліполіс» представляла собою неоплатонівський контраст: героїчна любов (король Карл I), Божественна краса (королева Марія Генрієтта) і гротескна протилежність — чуттєва любов [344, 177].

З цього моменту Карл I із задоволенням брав участь в чудових виставах Масок, розставляючи політичні та ідеологічні пріоритети за їхньєю допомогою. Його безпосередня участь в Масках послужила пуском для конфліктів і конфронтації, що стали виникати все частіше в королівському дворі. В 1632 році Авреліан Таунсендомво написав Маску «Tempe Restored». Дизайнером і сценографом цієї Маски виступив Ініго Джонс.

Венеціанський посол, присутній на прем'єрі, охарактеризував Маску як розкішну, виконану з напрочуд багатим художнім оформленням. На постановку

Маски «Tempe Restored» витратили близько 800 фунтів стерлінгів, що було вельми скромною сумою.

У Масці помітний французький вплив, це було пов'язано зі зростаючим авторитетом королеви Марії Генрієтти, дочки короля Франції Генріха IV і дружини Карла I [515]. Маска перегукується з сюжетом однієї з перших французьких постановок «Комедійний балет королеви», поставленої на сцені королівського палацу в Парижі у 1581 році королівським хореографом Бальтазаром де Божуайє. Дизайн костюма королеви Марії Генрієтти, яка брала участь у Масці, був також запозичений з французького балету «Комедійний балет королеви». Ідея завитого пір'я на спідниці, рукавах і головному уборі сценічного костюма належала французькому дизайнеру, живописцю і граверу Д. Рабелю. Пір'я було його творчим підписом [506].

Костюми для музикантів були також виконані в характерному стилі Даніеля Рабеля. Його альбом майже з сотні малюнків, що зберігся в колекціях Лувру, демонструє не тільки естетичну чарівність костюмів, а й високий ступінь індивідуальності. І. Джонс міг отримати копії цих малюнків дипломатичними каналами, також відомо, що він замовляв копії проектів Д. Рабеля у Флоренції через міністра Тоскани [515]. Таке дивне переплетення фактів передбачало особисте втручання королеви в сценарій придворної Маски. Королева Марія Генрієтта була вихована на французьких традиціях і культурі своєї великої країни.

Однак співпрацю І. Джонса з королевою Марією Генріеттою жодним чином не можна назвати відносинами роботодавця і підлеглого. Ніщо в королівському дворі не створювалося «за наказом» або «за височайшим дорученням». Талант І. Джонса охороняв його від неналежного втручання в його творчість. Протягом усього життя І. Джонс виявляв інтерес до французького мистецтва, а прохання королеви могло стати лише приводом для нових пошуків і досліджень [515].

І. Джонс був не єдиним дизайнером, який запозичив творчі ідеї у Франції. Багато копій робіт Д. Рабеля поширювалися, імовірно, і в інших європей-

ських королівських дворах, наприклад, творчість Д. Рабеля вплинула на відомі придворні балети в Турині. Під час Різдва 1632—1633 років Маски не ставилися, оскільки театральна енергія Уайт-Холу пішла на підтримку вистави королеви Марії Генрієтти «Рай Пастиря», проте вже в наступному році відбулася прем'єра двох найпрекрасніших Масок епохи короля Карла I, це «Тріумф світу», що була написана Дж. Шерлі, та Маски «Небо Британії» («Coelum Britanicum»), яка була представлена англійським поетом, придворним і дипломатом Томасом Карью. Сучасники відгукувалися про Маску «Небо Британії» як про видовище воістину королівське, з найпрекраснішими сценами, які коли-небудь ставилися в цьому світі [417]. В цій Масці проводилися макро- і мікрокосмічні паралелі між небом і Британією.

В епоху короля Карла I Маски вийшли за межи королівського двору. В лютому 1634 року, за чотири дні до вистави Маски в королівському палаці, вона була розіграна на вулицях Лондона. Музика до Маски була написана придворними композиторами Вільямом Лоусом, Саймоном Айвсом та Балстроудом Уайтлоком. Декорації та костюми були представлені знаменитим Ініго Джонсом, а сюжет написаний Дж. Ширлі. За спогадами сера Больстрода Уайтлока (Bulstrode Whitelocke), англійського юриста, письменника, парламентарія та хранителя Великої печатки Англії, тисячі лондонців висипали на вулиці, залучені величною кавалькадою, що рухалася вулицями міста в Вестмінстер [513].

Це нагадувало римський тріумф на сучасний лад. Кавалькаду очолювали двадцять піхотинців і сто джентльменів, кожного з яких супроводжували два лакея і два пажа, а також антимаскери в супроводі інструментальної музики, дві тріумфальні колісниці зі співаками, чотири колісниці з «грандмаскерами», запряжені чотирма кіньми, прикрашеними в срібними і темночервоними тканинами. Колісницю супроводжували факелоносці, за якими слідували 20 алебардників. Лютністи були одягнені в костюми священиків. Це була одна з найрозкішніших публічних вистав, яка коли-небудь проходила у Лондоні під час правління королів Стюартів [147].

Така грандіозна вистава дала можливість показати Європі єдину державу, де королівська влада і політична еліта діють спільно і на благо свого народу. Необхідно згадати і про зростання впливу французької культури на Англію з моменту воцаріння на англійському троні молодшої дочки французького короля Генріха IV.

Французькі танцюристи домінували в Англії ще на початку сімнадцятого століття. Навіть перший вчитель танців принца Генріха, Ніколас Вілльярд, був французом. Інший, не менш відомий француз, Жак Кордьє («Bocan»), відомий скрипаль і вчитель танців у Франції, користувався привілейованим становищем у королівському палаці Англії. Жак Кордьє ставив хореографічні номери в Масці «Любов до свободи» і «Масці лордів». Ніколас Вілльярд та Жак Кордьє виступали в якості викладачів танців для аристократичної публіки [513].

Французькі скрипалі також користувалися особливою прихильністю королівської сім'ї і зіграли важливу роль у поширенні та культивуванні французької музики в Англії. Адам Валлеті, французький скрипаль і балетмейстер, працював у Франції до 1616 року. У квітні 1616 року А. Валлеті отримав з рук короля Англії подарунок за хореографічні постановки в Ньюмаркеті. На той час, коли А. Валлеті з'явився в королівському дворі Карла I, він був професійним хореографом і музикантом, який виконував французьку інструментальну музику. З січня 1617 року до своєї смерті в 1625 році Адам Валлеті займав посаду скрипаля при англійському дворі і брав участь в постановках хореографічних номерів [443].

Французька музика не просто вплинула на жанр Масок періоду правління короля Карла I, а привнесла в англійський двір практичний досвід французького балету de cour, який поєднував читання поезії, виконання вокальної та інструментальної музики, хореографічні та сценографічні постановки. Французи й англійці завжди вважали Маску і придворній балет de cour придворними розвагами, близькими за стилем і функціями. Так, ділячись своїми враженнями про виставу «Маска королев», французький посол неодноразово

називає виставу не Маскою, а балетом. Можливо, це було примітне уточнення. Однак паралелі між цими двома жанрами (навіть до епохи короля Карла I) досить очевидні, і багато дослідників розглядали французький балет і англійську Маску в єдиній зв'язці.

Інтерес королівського двору до французького придворного балету зростав протягом усього правління короля Якова I та набув абсолютно нового відтінку у період правління Карла I. Проте існує ряд відмінних рис, які не дозволяють розглядати англійську Маску і французький балет de cour в тісній єдності. Так, структура придворних балетів, поставлених в Луврі за кілька років до від'їзду королеви Марії Генрієтти в Англію, мала специфічну особливість: танці ставилися послідовно один за одним без перерви. В англійській Масці танці чергувалися з піснями, монологами, діалогами або хором [203]. Структура придворного французького балету de cour, що тяжіла до розширеної послідовності танців, стає домінуючою після смерті в 1621 році герцога де Люїня, який був фаворитом короля Людовика XIII.

Як приклад можна привести балет «De la Délivrance de Renaud», поставлений у Луврі 29 січня 1617 року, в якому дія розгортаються за допомогою безперервного танцю. Однак кульмінація балету збігається з рівномірним чергуванням танцювальних і хорових мелодій. Як правило, останній танець у французькому балеті передував сцені з хором [481].

Придворний англійський драматург і поет Джеймс Ширлі не був схильний до експериментальних інновацій, його п'єси відрізнялися консервативністю, спрощеною описовістю, витонченою ввічливістю і схильністю до неприкритих лестощів. Жодна з приблизно 30 п'єс, написаних Дж. Ширлі, не піднімалася вище середнього рівня. Здібний учень великих попередників Деніеля Семюела і Бена Джонсона, він вміло використовував театральні прийоми, що добре виглядали на королівській сцені. Однак він відкрито виступав проти надмірного французького впливу [417; 515].

«The Ball» — комедія Джеймса Ширлі, що була поставлена на сцені в кінці 1632 року і вперше опублікована в 1639 році. Незважаючи на те, що

слово «ball» запозичено з французької мови, Дж. Ширлі висміював нав'язливість французької моди при англійському дворі, а також негативно ставився до французьких майстрів танців, які наводнили Англію в період правління короля Карла I. «Танцюючі під французьку музику виглядають так, як ніби вони захворіли французькою хворобою, це різко контрастує з традиційними англійськими цінностями», — згодом зазначав інший англійський поет і драматург Деларівьер Менлі [513, 317].

Пізні Маски епохи Карла I являли собою драму з яскраво вираженим конфліктом, де освічена, доброчесна, благородна еліта, очолювана королем, прагнула підкорити безладну імпульсивність плебеїв і пуритан. Постановки Масок ілюстрували не тільки погляди і переконання короля, але і його релігійне вірування, особистісні устремління, розкривали цілісність його натури. У сюжетах Масок відбилися політичні досягнення і невдачі короля. З цієї точки зору Маски були дзеркалом епохи Карла I.

Остання традиційна Маска «Salmacida Spolia» написана сером Вільямом д'Авенаном, її можна було побачити на сцені королівського палацу в січні 1640 року. На сцені бенкетного залу з'явилися король Карл I і королева Марія Генрієтта, в залі була присутня мати королеви — Марія Медичі. Маска була поставлена за традиційними канонами, властивим цьому жанру, із заключним фінальним танцем, який король і королева танцювали з придворними в залі, в той час як хор співав на сцені на тлі декорацій, що представляли собою ідеально пропорційні класичні будівлі, з'єднані мостом [214].

Основна ідея цієї Маски: перемога одержувається шляхом переконання, а не сили. У першій сцені «Розбрат і зла лють» люди, які заздрять світу, що панує в Британії, прагнули розпалити конфлікт через брехню, жадібність, гордість і амбіцію. Люди здалися цим «злим духам», і почалася буря. Однак буря раптово була зупинена появою «таємної сили, мудрість якої уособлювала надію на заспокоєння». Наступні сцени проголосили гідності Карла I. «Добрий геній Англії» перед обличчям «дурного народу» був терплячий [334].

Зовнішній гламур відповідав функціональним завданням Масок. Сценаристи Масок прагнули переконати придворних в тому, що король Карл I — втілення гідності. Однак жоден сценарист Маски, що вихваляв короля, не виявив і тіні занепокоєння про те, що використовувані символи або неприкриті лестощі можуть не відповідати очікуванням публіки і не ставали результативними і ефективними [148].

Англійський юрист, письменник, полеміст і політичний діяч Вільям Принн увійшов в історію своїми скандальними зауваженнями про деспотичних правителів, які підтримували вульгарні п'єси, а також посилався на «жінок-акторок, сумнозвісних дам легкої поведінки», очевидно, маючи на увазі королеву Анну Датську і королеву Марію Генриетту [214].

Однією з перших ознак розбіжностей, що виникли в культурі Масок короля Карла I, був конфлікт між королем і придворними, що розгорівся через репетиції, які влаштовувалися по неділях. Вистава Маски «Тріумф любові» відбулося в неділю. Якийсь анонімний автор відправив листа королю Карлу I, в якому благав його «про велику благодать і милість», щоб не проводити більше Маски в день Господній, а лише в інші дні. Однак Карл I проігнорував це прохання, продовжуючи влаштовувати як недільні репетиції, так і недільні вистави [506], що позначалося негативно на настрої його підданих. Але незважаючи на конфліктні ситуації, які виникали між королем і його придворними, малоймовірно, що піддані короля Карла I поділяли думку деяких сучасних дослідників про те, що сюжети Масок розкривали слабкі сторони монарха або посилювали протиріччя в королівстві. З одного боку, персоналізована форма музично-театралізованої вистави була вразлива і не була ліками від усіх хвороб. З іншого боку, Маски епохи Карла I залишалися своєрідною вітриною королівського двору і фундаментом амбіцій короля.

Маски були незамінним помічником монарха та висловлювали королівську ідеологію, прославляли його досягненння, показували картину боротьби чеснот і вад, утверджували владу, представляли монарха як харизматичного лідера. Маски дарували королю Карлу I «ілюзорну надію на контроль над

країною, але це була лише відстрочка прийдешніх лих». Але за межами «замкненого правління короля Карла I грозові хмари збиралися» [491, 233]. Маски сприймалися як прояв прекрасного мистецтва, але не виконали свою політичну місію через короткозорість і недалекоглядність монарха. Розкриваючи сакраментальний погляд на монархію, відповідаючи образу торжествуючої державності і Богом обраного монарха, Маска в той же час не відповідала очікуванням придворних, розкривала накопичені протиріччя в суспільстві. Це було очевидним фактом [147].

Маски вбудовувалися в звичну ієрархічну систему, а форма Маски трансформувалася відповідно до мінливого ідеологічного порядку.

Вистави Масок під час правління Карла I Стюарта втратили свій міжнародний статус і були розраховані на суспільство всередині країни.

Завдяки королеві Марії Генрієтти, дочці французького короля Генріха IV, вплив французької культури в цілому, французької інструментальної музики на англійський придворний жанр Масок зокрема значно зріс. Французька культура привнесла в англійський двір досвід французького балету de cour. Однак, незважаючи на деяку структурну схожість жанру Маски і французького балету, обидва жанри є незалежні один від одного.

Функціонально значення пізніх Масок зводилися до посилення престижу монарха і монархії, підтримки реформування державної системи, яку затіяв Карл I, нарешті політично-примирливе значення. Таким чином, культура Масок персоніфікувалася, а сама Маска — централізувалася.

Безпосередня участь короля в Масках порушувала структурний зв'язок між Маскою і Антимаскою. І все ж, стверджуючи переможну ходу Карла I, сюжети Масок не залишали місця для компромісів у суспільстві, що призвело до англійської революції і трагічної страти Карла I.

Отже підсумовуючи, зазначимо:

— жанр Маски мав прототипи у відповідних театралізованих акціях Візантії, у святкових гуляннях на Різдво; Маска зайняла спеціальне місце в англійському придворному аристократичному побуті, складаючи певну паралель ка-

мератам і салонним аристократичним зібранням Італії та Франції; маючи італійські маскаради своїм чинником, Маски різко відрізнялися від перших зосередженням на вузькому колі учасників-аристократів;

— насиченість англійської Маски танцювальними номерами спиралися не стільки на художні достоїнства хореографічної виучки учасників, скільки на причетність до представників владних структур, що брали участь у виставах (не тільки придворні, але й королі і члени королівської сім'ї); в цьому – паралель до французького та італійського балету, які були засобом аристократичного єднання і демонстрації вищих інтелектуально-пластичних здібностей, достойних перших осіб держави;

— при всіх перетинаннях масок з культурою проведення часу і розваги стрижньовим моментом у жанрі Масок, як і у французькому балеті, було усвідомлення сакрально-ритуального начала танцю, в якому кругові рухи не затребуваних у побут жестів рук і пластики тіла демонстрували «політ душі», одухотворено-символічну ідеальну спрямованість дій, яка підтримувала гармонію відносин аристократії як елітного представника нації й держави;

— наочно дидактично-організуючий принцип вистав Масок виявився в мистецтві авторських дизайн-рішень Б. Джонсона та І. Джонса, громадсько-культурну значимість яких порівнювали із впливовістю В. Шекспіра, а також у культурі створення Антимасок, які символізували дисгармонію-хаос, що приводила до порядку саме Маска;

— вписаність жанру Маски у культурний побут аристократії в оточенні освіченого монарха апробована її буттям в умовах правління профранцузьки налаштованих королівських династій Тюдорів і Стюартів, із відсуненням яких від влади скінчилося й культурне життя «маскового маскараду».

3.4 Еволюція придворної маски в період англійської революції і реставрації династії Стюартів

Тема еволюції і фактичної смерті жанру придворної Маски в другій половині XVII століття стає наріжним каменням у монументальних працях таких вчених як С. Хілл [318], П. Уоллс [506], Н. Магюр [378], Д. Льюкок [361], Д. Норбрук [412], Р. Лоу [370]. Отже англійська революція XVII століття, відома також як англійська громадянська війна, відбулася завдяки ряду причин. Багато англійських дослідників схиляються до того, що суперечлива і певною мірою безкомпромісна особистість Карла I, зіграла не останню роль у трагічних подіях, які привели до громадянської війни в Англії. Сакральний статус монархії почав трансформуватися ще за правління батька Карла I, короля Якова I, який уславився в Англії «наймудрішим дурнем у християнському світі» [318, 19].

До 1640 року піддані королівства були вкрай роздратовані непомірними податками, а також діями архієпископа Кентерберійського Вільяма Лода, який виступав проти радикальних пуританських реформ. Прихильники короля Карла I описували пуритан як «заклятих ворогів поезії, музики і мистецтва, але любителів наклепу і всіляких чвар» [239, 314]. Розчарування англійського парламенту королем Карлом I досягло найвищої точки, коли король відмовився надати парламенту широкі повноваження в державних і церковних справах. Незважаючи на те, що конфліктуючі сторони прагнули компромісу, в серпні 1642 року почалася громадянська війна.

Король Карл I покинув Лондон у березні 1642 року. Через шість місяців була випущена англійська сатирична брошура, у якій в дещо вульгарній манері була описана атмосфера королівського палацу Уайт-Хол. Крім звинувачень в екстравагантності і претензійності, що панувала в палаці, в брошурі особливе місце було відведено придворному жанру Маски: «Його величність, який брав участь в виставах Масок, займав центральне місце в цих славних стінах, надаючи їм пишноти, більш сліпучої яскравості, ніж саме світило на

небосхилі. Захоплені глядачі дивувалися життю й енергії свого короля, купалися в священних променях благодаті, що виходили від короля. В усіх виставах Масок найтемніше світіння було перетворено в найяскравіший день завдяки блиску факелів, блиску багатих прикрас і спогляданню незрівнянних і чудових осіб!» [506,382].

З падінням монархії і стратою короля Карла I в 1649 році, за часів громадянської війни і протекторату О. Кромвеля, Маски втратили колишню популярність. Жанр, який призначався головним чином для прославлення монарха і монархії, більше не був таким затребуваним для нового уряду під керівництвом Олівера Кромвеля. Громадянська війна в Англії знаменувала собою кінець еволюційного розвитку Масок як жанру.

На відміну від короля Карла I, який рідко з'являвся на публіці, О. Кромвель любив публічні виступи і запозичив аристократичні манери для посилення власних позицій. Королівський палац Уайт-Хол залишався центром Лондона. Саме там підписувалися договори, відбувалися найбільш значущі і важливі події в житті країни. Олівер Кромвель оселився у палаці, в його веденні також знаходився палац в Хемптон-корті. У палацах був відновлений придворний етикет, а в 1655 році був відтворений офіс лорда-камергера. Політика Англії часів буржуазної революції спиралася на тлумачення Біблії в дусі ідеалів раннього християнства, рівності людей перед Богом, іконоборства, протестантського вчення, фанатизму і прихильность до догматизму.

Культура часів протекторату Олівера Кромвеля мало чим відрізнялася від культури епохи королів Стюартів. Олівера Кромвеля було важко зарахувати до фанатичних пуритан. Він зберіг такі шедеври, як картини Рафаеля «Діяння апостолів» і цикл з дев'яти полотен Андреа Мантеньї «Тріумф Цезаря». Художники малювали портрети парламентаріїв, використовували той же стиль, який був популярний в часи королів Стюартів. Палац Уайт-Хол знову почав виконувати свої основні функції [148].

Лідер парламентської пуританської коаліції Олівер Кромвель закрив всі театри і заборонив публічні розваги, однак приватні музичні розваги були до-

зволені. Неофіційно Кромвель був покровителем музикантів. Навіть жанр Масок, які, розгубивши колишню розкіш і ідею прославлення монарха, еволюціонували, але не втратили свій первісний зміст, піднімати статус держави. Любов О. Кромвеля до музики ілюструє всі протиріччя, які характеризували його режим. З одного боку, пуританські погляди кидали виклик основі театральних вистав. Ставлення пуритан до театру корінилося в неприязні до «удавання», що розігрувалося на театральних підмостках, до уявного чуттєвого видовища, яке може відвернути людину від Бога. Аскетична пуританська естетика зростала з драматичної сили мови. Пуританство було релігією тексту, ретельним і досконалим вивченням Святого Письма, починаючи з історії гріхопадіння, яке слід було спокутувати шляхом страждань і поневірянь. З іншого боку, саме у сфері музики пуритани внесли найбільший вклад в англійське мистецтво [283].

Передусім це пов'язано з постановкою перших публічних опер. Важливим аспектом двору О. Кромвеля була пишність свят, що проводилися не тільки для послів різних рівнів, а й для святкування весіль дочок Кромвеля. Так, для весілля леді Мері Кромвель в 1657 році поет Ендрю Марвелл написав п'єсу, в якій Олівер Кромвель зіграв роль Юпітера. В контексті постановки в Хемптон-корт спектакль за стилем і композиційною структурою перегукувався з чудовими Масками королів Стюартів попередніх десятиліть, що можливо, вказує на пошук компромісу між пуританською ідеологією, театром і музикою [148].

У 1650-х роках відбувся сплеск інтересу до театрального жанру, кілька Масок були поставлені і приурочені до офіційних заходів з метою зміцнення влади О. Кромвеля [412, 106-107]. Так, Маска «Купідон і смерть» Джеймса Ширлі, написана на музику Крістофера Гіббонса і Метью Локка, була поставлена двічі — в 1654 і 1659 роках. Маска «Купідон і смерть» була приурочена до підписання мирного договору між королем Джоном IV та Олівером Кромвелем десятого червня 1654 року й офіційно представлена для португальського посла Конде де Пенагуі, який в цей час перебував у Лондоні.

Незважаючи на офіційний контракт, який підписав Д. Ширлі з новою палатою громад, рядом композиторів, хореографів, сюжет Маски «Купідон і смерть» піддався різкій критиці з боку пуритан-індепендентів за надмірне марнотратство і вульгарність.

Сюжет Маски містив елементи римської міфології і був написаний для підготовленої аудиторії, яка була добре знайома з культурою Давньої Греції і Риму. Дж. Ширлі структурно вибудував Маску «Купідон і смерть» так, щоб в ній не було і натяку на розкіш, догідливість і лестощі, властиві придворній Масці часів правління королів Якова I й Карла I Стюартів, перетворивши алегоричну байку Езопа в серію Антимасок. Перша частина Маски містила монологи і діалоги, які звучали без музичного супроводу. Деякі діалоги були визнані публікою кумедними, інші — нудними. Проте вже до середини дії музика, хореографія та вокал вийшли на перший план. Хореограф Фіона Гарлик поставила ряд танців, які передували кожній з п’яти частин Маски. Якщо хореографічні та музичні номери відрізнялися професійним підходом артистів, то сценічні декорації, в порівнянні з декораціями прославленого архітектора-декоратора І. Джонса, виглядали дрантям [470].

У Британії ніхто з композиторів не пробував себе в опері. Англійський письменник, поет і драматург, наступник великого В. Шекспіра В. Давенант постав перед дилемою: він був драматургом в країні, де вистави були заборонені. Придворні Маски з часів правління Єлизавети I завжди поєднували музику і драму, але й вони були зараховані до алегоричних розваг, що вважалося неприпустимим. В. Давенант підняв гідність опери, яка, за його словами, на відміну від «непристойного» дореволюційного рівня, могла бути використана на благо режиму і національно-визвольного руху [349].

У 1656 році Вільям Давенант поставив оперу «Облога Родоса», яку вважають першою англійською оперою. Музика до опери була написана декількома композиторами — вокальна музика належала перу Генрі Лоузі, Метью Локка і капітана Генрі Кука, а інструментальна музика — Чарльзу Коулману, Джорджу Хадсону і Крістоферу Гіббонсу [152].

Опера «Облога Родоса» — знакова подія в англійському драматичному мистецтві, що відроджувала героїчну драму на сцені Лондона після початку громадянської війни в Англії. Для постановки опери «Облога Родоса» було необхідно отримати спеціальний дозвіл від уряду Олівера Кромвеля, оскільки драматичні вистави перебували під забороною, а всі цивільні театри закриті. В. Давенанту вдалося отримати дозвіл завдяки певній хитрості — він назвав свій спектакль «речитативною музикою», а виконання речитативу на сцені пуританами дозволялося. Оперна драма В. Давенанта також передбачала наявність жіночих ролей. Згодом це стає відмітною рисою постреволюційного цивільного театру.

У 1656 році опера «Облога Родоса» була представлена в палаці Ратленд-хаус на вулиці Олдерсгейт-стріт в Лондоні. Фактично В. Давенант створив першу публічну оперу в Англії, в якій публіці було представлено відразу три новаторських підходи: опера-речитатив, розписні декорації і актриса-співачка [349]. Англійський актор, театральний діяч, трагічний актор і директор «Герцогської компанії» Томас Беттертон спільно з композитором Метью Локком, а згодом і з Генрі Перселлом, також створював п'єси-опери. Томас Беттертон писав: «В даний час наше розуміння музики настільки розпливчасте, що ми не розбираємося, що є істинно англійська музика. Нам необхідно просіяти іноземне — будь то італійське чи французьке, і укоренити споконвічно англійське» [370, 5].

У 1660-х роках, після вступу на престол короля Карла II, значна частина пуритан емігрувала в Америку. Цікаво, що вони залишили багату культурну спадщину в Англії. Як не парадоксально, але найбільш значимий слід пуритани залишили саме в музичному мистецтві [378].

Те, до чого англійська публіка тяжіла в театрі у другій половині XVII століття, після Реставрації монархії можна було б назвати гібридною формою, більш відомою як напівопера: по суті, це музична п'єса з добре впізнаваними елементами придворної Маски [354].

Після відновлення монархії Джон Блоу, англійський композитор і органіст епохи бароко, звернувся до короля з проханням дозволити створити «музичну академію або поставити оперу для виконання в ній своїх музичних композицій». Однак його спроби виявилися марними. У підсумку композитор Джон Блоу написав оперу в трьох діях з прологом «Венера і Адоніс» («Venus and Adonis»), яка була виконана при королівському дворі, а потім в школі для дівчат в Челсі, якою керував провідний танцювальний майстер Іосіас Пріст. Опера «Венера і Адоніс» — одна з ранніх відомих придворних англійських опер, заснована на міфологічному сюжеті (у 1593 році В. Шекспіром була написана епічна поема «Венера і Адоніс», заснована на тому ж міфологічному матеріалі; таким чином, великі художники різних століть використовували одні й ті ж художні форми для створення нових творів) [296, 147-165].

Для музичної характеристики персонажів і передачі їх почуттів Джон Блоу використовував дисонанси, спирався на контрапунктні традиції для створення інструментальних і хорових творів. Джон Блоу відходить від традицій придворної Маски, де прославлянню короля була відведена головна роль. Так, Амур, дитина Венери, в зухвалій манері звертається до придворних, висміюючи їх мінливість: «Придворні, у вас немає віри, ви змінюєтеся так часто, як тільки можете...» [205, 5]. У другому акті Купідон закликає маленьких Купідонів карати «дурних, зарозумілих, порожніх і безглуздих» [205, 6], маючи на увазі при цьому аристократичну знать. Це було сміливим і незвичайним вчинком, враховуючи факт, що роль Венери була відведена колишній коханці короля Карла II, а Купідона на сцені виконувала їх незаконнонароджена одинадцятирічна дочка.

В опері простежується французький вплив, що не дивно, оскільки король Карл II був двоюрідним братом Людовика XIV і за часів свого вигнання перебував у Франції. Деякі дослідники припускають, що в опері Джона Блоу Венера символізувала Англію, а Адоніс – короля Карла II, таким чином смерть Адоніса була застереженням для короля. У будь-якому випадку, опера «Венера і Адоніс» виявилася музичної перлиною для своєї епохи. Однак опе-

ра більше не виконувалася, що вказувало на відсутність публічного інтересу до оперних постановок в Англії. Отже придворна Маска як жанр, мала значний вплив на формування англійської національної опери.

О. Кромвель, як лідер парламентської пуританської коаліції, жив з Богом і для Бога. Однак розглядати О. Кромвеля як ворога мистецтва було б в корені невірно. Природно, що частиною досягнення духовного відродження нації в розумінні пуритан і уряду Кромвеля стає скасування традиційних придворних розваг, протиставлення нестримної розкоші Стюартів лаконізму і простоті у міжкоролівський період. Однак для провідних драматургів і сценаристів, до яких можна віднести англійських письменників, поетів і драматургів Джеймса Ширлі і Вільяма Давенанта, трансформовані Маски виявилися засобом, завдяки якому можна було обійти пуританські обмеження.

По-перше, алегорична традиція Масок дозволяла висловлювати своє ставлення до різних аспектів політичного життя Англії, при цьому не вступаючи в прямий конфлікт з членами уряду О. Кромвеля. По-друге, Маски, на відміну від п'єс, в певному сенсі були приватними розвагами для привілейованої публіки Уайт-Хола, привілейованість музично-театралізованих вистав не зазнала перегляду і в кромвелівський період.

Суперечливе ставлення пуритан до музики привело до створення першої англійської опери в епоху формування і домінування постулатів пуританської ідеології, а також до трансформації жанру придворних Масок і їх фактичної смерті. Після відновлення монархії, провідні музиканти Англії усвідомили, що французька та італійська культура, яка впливала на англійське мистецтво протягом багатьох десятиліть, надавала негативний вплив на самобутність і унікальність англійської музики. Пошук національної основи в музиці стає головною метою англійських композиторів [148].

Підсумовуючи, зазначимо:

— дидактика Маски, народжена пієтетом до королівської влади і особистості освіченого монарха, отримала несподіваний поворот в епоху О. Кромвеля, який пристосував гармонізуючий пафос Маски до вирішення програми уста-

лення революційного режиму пуритан – висунувши на перший план не балетні, а вокальні показники виразності вистав цього типу. Такий підхід Кромвеля склав паралель до пасіонів Лютеранської Церкви, яка зберегла у цьому жанрі ознаки християнської містерії, але була позбавлена сценічної дії і пластики рухів учасників. На відміну від лютеранського пасіону, Маска зберегла танцювальну складову, тим самим демонструючи національно самобутній шлях у сценічних жанрах;

— переродження Маски у кромвелівську і посткромвелівську епоху виводить на жанр, який існував паралельно до танцювально-балетних вистав — до опери, жанр якої дав величний сплеск у творчості Г. Переселла. Мадригальна основа опери Г. Перселла не завадила їй зберегти танцювальні сцени, у паралель до французької опери, підтримуваної від початку балетними номерами.

Висновки до розділу 3

Жанр Маски склав унікальне явище британсько-англійської аристократичної культури, яка, на відміну від культури континентальної Європи, в XVI—XVII столітті зосередженної на розвитку оперного мистецтва, демонструвала певну перевагу балетного мистецтва. Однак у порівнянні з французькою придворною культурою балет в Британії-Англії не був окремим типом мистецтва.

Маскова суть бритсько-англійського жанру ґентично сягала язичницьких і християнських різдвяних ігрових дійств, в яких наявність масочного «не свого обличчя» вносила сакральну підоснову у розважальні святкові дійства. Суттєвим є зв'язок жанру Маски з ренесансним італійським карнавалом, в якому маски засвідчували можливість на час позбутися власного «я» людей у натовпі.

Англійська Маска знаменувала один з найважливіших поворотних моментів віросповідання перваг разноетнічного сплаву нації. Англіканська Церква відмежовувалася від соціальної уніфікації своєї пастви, вказуючи на арис-

тократичні неперервані зв'язки із Вселенською Церквою, з якою через духовно-артистичні зібрання аристократів континентальної Європи типу камерат і салонів, як продовження практики інтелектуального «театру» візантійців, опосередковано демонструвалася консолідація.

Танець був основним виразним засобом Маски. Міфологічно-біблійні та легендарно-історичні алегоричні сюжети Масок були покликані демонструвати широку обізнаність в різних сферах знання. Спирання на хореографічні вміння високих владних осіб, у тому числі королів і королев, наочно демонструвало багатство і гармонізуючий принцип діянь аристократії як емблеми нації.

Наявність вокальних номерів у Масці не зробила вирішального внеску у музичні виразні показники жанру, поки Маска не стала озброєнням антикоролівської влади Кромвеля, що повернула увагу музичного оформлення Масок у вокальність, народивши англійську оперу часів Реставрації.

Маска була народжена як алегорія державно-суспільних відносин, які через мистецько-культурну штучність, підкреслену сценографією і дизайном І. Джонса і драматургією Б. Джонсона, демонструвала бажану гармонізуючу енергію цілком утопічного спрямування. Пересаджена в британсько-англійські умови танцювальна культура французького балету прийняла тут замкнену соціально-культурну адресацію, не театрально-публічного, а аристократично-демонстраційного характеру. Танцювальна культура Масок співвідноситься швидше із салонністю французького зразка, але вирішена у танцювально-карнавальному камерному поданні.

РОЗДІЛ 4

ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ДІЙСТВА І ЛИЦАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ В РУСІ-УКРАЇНІ В ЇХ БРИТСЬКО-КЕЛЬТСЬКИХ ПАРАЛЕЛЯХ

4.1. Театралізовано-маскарадні дійства в аристократичній і козацькій культурі Русі-України

Український театр, в його греко-візантійських витоках театру-вертепу аж до містеріальних вистав учнів Греко-Могилянської академії був й залишається предметом ретельного вивчення. Театрально-видовищні здобутки складали інтелектуальну основу України, від XVII століття в Московії на найвизначніших державних постах з'явилися українські вчені богослови й музичні теоретики рівня М. Ділецького. Що стосується Європи, то на європейському Сході процвітали постановки містерій аж до середини XVII століття, тоді як у Західній Європі цей церковний театр заборонила Реформація ще у середині XVI сторіччя. Сказане засвідчує збереженість в Україні візантійської православної вченості і відповідних інститутів та заходів, які мали свій початок у театралізованих дійствах, що йшли з глибин дохристиянських шанувань зимнього сонцестояння і християнських різдвяних свят [474].

Маскарад або ряджені були відомі ще з давніх часів. Зимові обрядові ритуали ведуть свій початок від древніх урочистостей, пов'язаних з шануванням Сонця, римським святом Сатурналій і скандинавським святом Йоль. Ще єгипетські жерці, відзначаючи воскресіння Озіріса, надягали на себе різноманітні маски й урочисто крокували містами, це наслідували брити-ірландці, які, і це вже відзначалося вище, у вигляді християнського проповідництва, а згодом заради порятунку від переслідувань православних після XI століття досить широко переселялися на європейський Схід. Стародавні єгиптяни також слідували традиції обряду благословення моряків, які вирушають в далеку подорож, супроводжуючи це рядженням у шкури

тварин. Обряди, пов'язані з перевдяганнями і присвячені культу Сонця, виконувалися персами в день народження індоіранського непереможного бога Сонця Мітри, що мало своє продовження через скіфо-слов’ян у русів і їх українських спадкоємців. Язичницькі традиції виявилися напрочуд живучими і, будучи християнизованими, продовжували справляти значний вплив на культуру різних народів [494].

Язичницькі обряди, які безпосередньо стосуються культового свята Сонця, не тільки міцно увійшли в життя слов'ян, а й категорично не подавалися викоріненню, існуючи в тій чи іншій формі і до сьогодні. Збережені обрядові пісні оповідають про древні ритуали:

«За рікою за швидкою
Ліси стоять дрімучі,
Огні горять великі,
Навколо вогнів лави стоять,
Лави стоять дубові,
На тих лавах добрі молодці,
Добрі молодці, красні дівиці
Співають пісні-колядушки,
В середині них старий сидить,
Точить він свій булатний ніж,
Котел кипить горючий,
Біля котла козел стоїть,
Хочуть козла зарезати» [164].

Феномен перевтілення (ряджень) ґрунтується на давніх язичницьких ігрових образах, міфологічному світогляді, фольклорних джерелах, на понятті свята — «байдикування», «клеєння дурня», яке протиставлялося праці і повсякденним обов'язкам. Художник Шарон Девлін прямо описав справжню мету обряду ряджень як священну драму, в якій людина одночасно і глядач, і учасник. Мета цього дійства полягає в тому, щоб активувати частину розуму, яка не активується повсякденною діяльністю.

Вивертання одягу навиворіт, переодягання в костюми протилежної статі, використання яскравих і незвичайних квітів, а також вимазування одягу брудом, сажею, фарбою або кров'ю було важливою складовою вигляду ряджених. Існувала думка, що протягом 8 днів після Різдва Христового нечиста сила ходить землею, захоплюючи перехожих, що випадково зустрічались.

Існує унікальний слов'янський православний феномен, який пов'язаний з перевдяганням — подвиг юродства, був характерний як для Візантії, так і для Русі, мав своє продовження у православному Провансі і в Галлії. Юродство, свого роду сакральна клоунада, була рядженням на славу Божу. Юродиві одягалися таким чином, що це викликало подив, страх і огиду в оточуючих їх людей: вони вбиралися в лахміття, носили ковпаки на голові, оперізували себе ланцюгами, не вдаючись до допомоги маски, юродиві добровільно приміряли на себе чужу личину.

Дослідник І. Забєлін відзначав: «Рядження і сакральне спалювання під час Святок служило уособленням злого світу нежиті, який під виглядом різних перевертнів, жінок, переодягнених в чоловіків, і чоловіків, переодягнених у жінок, особливо страховиськ у шкурах звірів, ведмедів, вовків і так далі, був серед живих» [40, 20].

Поняття «ряджень» у слов'ян балансувало між давніми язичницькими уявленнями і строгими канонами Православної Церкви. Маска була невід'ємною частиною одягу ряджених. Маска частково або повністю закривала обличчя людини, ідентифікувати особистість людини в цьому виглядіч було вкрай важко. Людина, що надягала маску, на деякий час приміряла на себе образ іншої особистості. Маска «не-я» була наповнена позитивним або негативним значенням. Свідоме спотворення обличчя набувало сакрального сенсу, транслюючи у світ естетику жахливого чи «іншого» (alter). Приміряючи личини демонів, бісів і відьом, ряджені оберігали від бід і нещасть інших, самі ж, очищаючись від бісівства, на свято Хрещення Господня, купались у водоймах, змиваючи з себе гріхи. Таким

чином, маска виконувала охоронно-захисну функцію. Феномен ряджень ніс глибокий символіко-міфологічний і солярно-символічний сенс [340, 57-63].

Переодягання-рядження на Русі було також пов'язано зі Святками. Святки — синтез язичницьких і християнських традицій, поклоніння божеству Сонця і одночасно Діві Марії, яка народила Спасителя. Святки тривали від Різдва Христового до Водохреща. Святочні ігри бували не тільки в селах, але і в містах.

Слово Святки походить від слова «святість», «святий», «святоносний» і повинно було нагадувати християнам про справжню сутність Різдва Христового, яке православні повинні були проводити благопристойно, уклінно, в молитві і благочестивих роздумах [129]. Традиція Святок сходить до стародавніх дохристиянських часів. Нестор Літописець в «Повісті временних літ» писав: «І сходилися на ігрища. На танці. І на всі бісівські пісні» [82, 9].

Рядження на Святках — обов'язкова частина різдвяної програми. А. Антонов зазначав: «Надвечір ряджені йшли до когось на вечірки. Йшли — легко сказати. Це був ще той хід! Хто крутив колесо, хто рухався на руках — і сніг дарма! Хто виробляв такі колінця, ніби блискавки блищали. На головах саморобні цапині і ведмежі личини або просто величезні шапки-малахаї, пики прикрашені сажею і помадою. Хвацько грала гармоніка: нехай знають на вечорах — ряджені йдуть!» [8].

У шануванні Святок простежується спільність не тільки з язичницькими обрядами, але й із західноєвропейськими традиціями свята дурня, театру Давньої Греції і Риму. Перевтілення, хаос, публічне осміяння, тимчасовий вихід за рамки встановлених меж — все це є характерним для Святок. Однак з прийняттям християнства на Русі суть свята Різдва Христового була переглянута і знайшла інший зміст [10].

На території Білорусі та в Україні Святки називають Колядою або Каледою. Назва перегукується з римськими kalendae від грецького дієслова «скликати» і від санскритського kkla. За іншою версією слово походило від

римського «kalendae» або «kalare» — визначати час [36, 139]. Українсько-російський історик М. Костомаров вважав, що слово «коляда» походить від слова «коло», що означало кругове утворення. Колесо — сакральний символ для багатьох етносів. Коло у слов'янських племен наділялося властивостями оберега. Колеса катали вулицями, підпалювали їх і спускали з гір з вірою в те, що цей обряд захистить від нечистої сили. Катання палаючого колеса також символізувало циклічність часу, а вогонь — божественну енергію (солярний символ). Такий обряд практикувався й у скіфів («вогняне колесо») [112, 70-78].

Культ коляди був добре відомий скіфам. Ім'я першого царя скіфів — Колоксай. За легендою, скіфи вважали своїм прабатьком Таргитая, від якого народилися Ліпоксай (гора), Арпоксай (вода) і Колоксай (сонце). Від Колоксая походили скіфи-аристократи, яким підпорядковувалися всі інші. Цар Колоскай уособлював стихію Сонця [119].

Коляда у слов'янській міфології — бог волхвів і бог молодого Сонця, народженого в ніч зимового сонцестояння, в найдовшу ніч року. Вважалося, що навіть темні боги допомагали народитися Коляді. Дослідник Ю. Петухов в праці «Бог часу: Сатурн — Коляда — Бхага, Велес — Пан — Пушан» зазначає, що свято Коляди припадає на Новий рік, на зимове сонцестояння. Коло уособлювало символ Сонця.

Світло нового Сонця було занадто слабким і нездатним своїми променями розігнати пітьму. Однак слов'яни не сприймали темряву як зло. Темрява необхідна світлу. Темрява уявлялася слов'янам як вічний рух до світла. Найгірше зло бачилося в хаосі і відсутності порядку. Дослідник В. Гусєв, вивчаючи святочні ігри, проводить паралель святочних обрядів з старослов'янським похоронним обрядом [34, 49-59].

Вважалося з настанням найкоротших днів і найдовших ночей у році, що зима перемогла Сонце, воно постаріло і поступово згасло. Щоб допомогти Сонцю, без якого згасало життя, стародавні слов'яни здійснювали магічні обряди. Колядники носили з собою коло з променями, прикріплене до

жердини, яке символізувало Сонце. В нагороду Сонце дарувало людям надію на рясний урожай, приплід худоби, а також на щасливе сімейне життя [24, 76-89].

Ходіння ряджених по домівках (колядування) має язичницьке коріння. У давнину виконання обрядів передбачало обхід будинків, який здійснювали жерці. Ряджені виконували короткі пісні-колядки, які не тільки славили Коляду, а й містили добрі побажання господарям. За це колядників обдаровували продуктами і грішми. Збором подарунків займалися механоші. Механоша слідував за колядниками з великим мішком. Господарів, які не впускали колядників на поріг свого будинку, «обдаровували» колядками-погрозами або колядками-прокльонами [63].

Патріарх Ісаков у 1684 році описує Святки так: «Тоді чоловіча і жіноча стать зібралася великим числом, від старих до молодих, біснуваті дружини і дівки ходять по вулицях і провулках з бісівськими піснями, що склали вони, багато лихословлять, злягаються, і забави творять... перетворюються в неподібні від Бога створення. Личать... і іншими хитрощами православних християн спокушають: також і по Різдву Христовому за 12 днів до Хрещення Господа нашого Ісуса Христа... бісівські ігри і ганьби створюють» [98, 49-50].

Колядники використовували вертепи або райки — двоярусні ящики, за допомогою яких розігрувалися різдвяні сценки. Іноді такі сценки розігрувалися учнями духовних семінарій, які ходили по українських хатах на Різдво Христове. Вертепи, швидше за все, пов'язані з театром маріонеток. У Польщі такий театр був відомий з давніх-давен і носив назву яселок, гірок або пасторалок. Зауважимо, що в Польщі і до сьогодення існує традиція, за якою священики обходять будинки своїх прихожан на Різдво Христове. Таке відвідування носить назву kolęda.

На Святий вечір, 6 січня, в Україні споруджували дідух — сніп з пшеничних, житніх або вівсяних колосків. Дідух прикрашали гілочками калини, стрічками, засушеними квітами. Дідух ставили на покутті на найпочеснішому місці. Дідух символізував дух предків, повагу до традицій і

духовних цінностей українців. У певні дні, на другий день Різдва Христового або на Водохреща, дідух виносили з будинків і спалювали, супроводжуючи цей ритуал піснями і танцями. Спалення дідуха несло сакральний сенс: душі померлих предків, які перебувають на землі протягом свят, повинні були повертатися на небеса. Попіл, що залишився від дідуха, зберігали за іконами до наступних свят.

Дослідник В. Чичеров приходить до висновку, що святочні рядження, спалення дідуха пов'язані з культом предків [173, 207]. Однак згодом, як відзначала Н. Савушкіна, святочні обряди втратили свій магічний сенс і трансформувалися в розважальну дію [128, 49-59].

«Великі Велесові Святки» в Україні були пов'язані з річним циклом і переходом до нового порядку й укладу життя. У сільській помісній Україні відомий феномен Вечорниць, обов'язковий атрибут Святок, який характеризувався іграми, ворожіннями і рядженням. Назва «вечорниці» — літературна. У різних регіонах України існують інші назви: «вечірки», «вашанки», «віпрядки», «щаблі», «фазанки» [173, 107]. Українські Вечорниці традиційно починалися на Покрову (православне свято, що відзначається Православною Церквою на честь Богородиці), коли закінчувалися сільські роботи, і у селян і козаків нарешті з'являвся вільний час.

На Вечорниці на великі Велесові Святки українська молодь збиралася в період з 25 грудня по 6 січня (дванадцять днів символізували дванадцять місяців в році, шість з яких були світлими, а шість — темними, що знаменувало два полукола) [24]. Вечорниці влаштовувалися в будинку вдови або літньої, але шанованої в селі жінки, яка стежила за порядком і не допускала розпусти. Однак, за збереженими свідченнями, така жінка могла «закривати очі» на певні речі, а іноді і протегувала закоханим парам за невеликі підношення, дозволяючи їм залишатися в її будинку після закінчення Вечорниць. Багато дослідників сходяться на думці, що на Вечорницях часто дівчата отримували перший сексуальний досвід [26].

Відомий вчений В. Пропп підтверджував еротичний характер святочного ритуалу, пов'язаного з «людською плодючістю і всім, що з нею пов'язано» [118, 120]. Примітно, що на вечорницях, які влаштовувалися на великі Велесові Святки, широко практикувалися «святочні рядження»: сукні одягали навиворіт, чоловіки вбиралися жінками, а жінки чоловіками, немов здійснюючи обряд обміну долями. Вечорниці виконували безліч функцій — від розважально-звеселяючих, сексуально-розвиваючих до сакрально-охоронних.

Проти ритуалів, обрядів і вечорниць неодноразово виступало християнське священство, всіляко забороняючи виряджатися «в кошлатих тварюк» і скоморoські сукні. Патріархальні підвалини, в яких виховувалися аристократія стародавньої Русі, були близькі до візантійського аскетизму, де надмірності, що проявлялися у співах, музиці, танцях і забавах, не заохочувалися Церквою, оголошувалися «богомерзькою потіхою». Але пантоміма, у тому числі в масках, широко практикувалася у Візантії, у вищих її верствах, складаючи, в залежності від внутрішньодержавних і зовнішньополітичних умов, то предмет засуджень з боку Церкви, то відсторонення від цієї позиції.

Сам принцип культивування містерій-пасій у Візантії сприйняття цієї традиції Руссю і згодом Україною, в якій в тій чи іншій пропорції допускалося «маскування», говорить про охоплення руським православ’ям дохристиянської спадщини і легітимізації у християнстві традиційних обрядових дійств [474].

Як і в Британії-Ірландії, в Русі і в Україні ченці поширювали релігійне просвітництво, залучаючи певні дохристиянські елементи до повсякденного вжитку пастви. Чернечі традиції в Київській Русі глибоко пустили коріння і ґрунтувалися на поняттях духовного зростання, що заперечувало фізичну насолоду, мирські втіхи, грубі плотські розваги. Все це зараховувалося до гріховних діяннь, а всіляко заохочувалися смиренність, приборкання плоті, молитовне служіння, обов'язковий піст, слухняність, лагідність, цнотливість, доброта, що завжди перетинался із терпимістю до іншого. Таким чином, київ-

ська аристократія, що сформувалася як самостійна група, з одного боку, підпорядковувалася встановленим порядкам і правилам строгого православного життя, а з іншого — із задоволенням віддавалася світським традиціям і розвагам, пограничним з гріховними.

Церква часто відкрито виступала проти святочних обрядів, зокрема ворожіння було оголошено небезпечним заняттям для православної людини. Однак бажання зазирнути в майбутнє було настільки великим, що ворожіння на Різдво Христове і Водохрещя було визнано частиною різдвяного свята навіть серед сільського духовенства. По суті, Церква дивилася на традиційні забави-заходи такого роду крізь пальці [10; 11].

Тому, незважаючи на неприйняття і боротьбу духовенства з певними язичницькими обрядами, які міцно вкоренилися в Київській Русі, священики зрештою не винищували зимові народні гуляння, але освячували їх причетністю до Різдва Христового. В основному канонічному збірнику Православної Церкви «Кормча книга», виданому в Києві у 1624 році, можна прочитати: «Нині християнські діти, що роблять — мужі одягаються в одяг жіночий, а дружини — в чоловічий; або личини, як в країнах латинських, різні обличчя собі втілюють» [50, 36]. Тобто цей указ засвідчує поширення «латинських» святочних заходів, боротьба з якими не мала суто релігійної підоснови, але швидше це відгомін внутрішньоцерковної політичної боротьби іосифлянства із традиціями нилівського пустельницького служіння («нестяжателів»), не підпорядкованого державно-монаршим установленням, що складало (й складає) перевагу для продержавного «стяжательства» іосифлянства.

У 1648 році цар Олексій Михайлович видав указ, спрямований проти діяльності скоморохів (цим терміном загалом назвали і «пісельників», які служили при церквах і аристократичних оселях, тоді як сутоскоморохами були тільки мандрівні групи пісельників-ігреців). Необхідно зауважити, як вражає часовий збіг погромних заходів Москви проти пісельників-скоморохів, особливо що стосується Новгорода, знаменитого його традиційними зв’язками із Британією-Ірландією, — із розгромом бардів у Британії Кромве-

лем у 1642 році, у повному повторенні заходів зі знищення інструментарію і фізичного винищення носіїв мистецьких традицій.

Показово і те, що пісельники-скоморохи, спасаючись від винищення, сім'ями тікали із Новгорода – в Україну, саме під Житомир, де збереглися й сьогодні містичні позначки, співвідносні із сакральними відмітинами руської Півночі навколо Новгорода. Жителі Житомира і сіл навколо нього відзначені анатомічними рисами балтського типу, які маємо у руських північних поселеннях.

На Житомирщині були поширені прізвища із коренем «Король», які були показові для скомороших сімей (із Житомирщини вийшов і зачинатель космічних польотів, вчений і конструктор в області ракетобудування і космонавтики С. Корольов). На цьому острівку української землі склалася унікальна аура єднання руських і польсько-литовських, німецьких родин, що дали країні імена Б. Лятошинського, В. Косенка, М. Рибицької, Т. Ріхтера (батька С. Ріхтера), В. Малішевського (першого ректора Одеської консерваторії, згодом одного з накрупніших композиторів Польщі).

Під ударом опинилися і маскаради, і ряджені, оголошені поза законом: «А де з'являться домри і сурни, і гудки, і пики всякі бісівські, бісівські справи велів виймати і, зламавши ті бісівські ігри, звелів палити» [48, 299].

У безсторонніх описах святочних гулянь, маскарадно-ряджених зборів проступає певна інформація про їх сутність, про обрядово-ритуальну сторону буття православних московитів. В негативних характеристиках легко впізнавані маскарадно-ігрові заходи, що мали поширення у західному світі, але які на той момент для політичних намірів царя і його оточення були небезпечними і шкідливими для подальшого розвитку. Однак у XVI сторіччі при дворі такого жорсткого царя як Іван Грозний скоморохи були у великій кількості і у великому шануванні, при тому що монарх шанував православні принципи життя.

Указ Київської духовної конентoрії 1719 року щодо святочних гулянь фіксував певну політичну каральну стратегію, спровоковану подіями, звіряю-

чи після 1709 року: «за указом його священної царської величності… щоб всюди по містах, містечках і селах малоросійських зупинили збіговисько богомерзьких молодих людей Богу і людям ненависні гуляння, які прозивалися вечорниці, на які багато молодих людей чоловічої і жіночої статі, що ночами купами збираються, творять несповідимі безчинства і мерзенні беззаконня, грають в ігри, танцюють і всяким питвом кепським наповнюються, повітря оскверняють піснями, вигуками, звідки виходять причини до сварок, слідують і вбивства, під час таких нечестивих зборів різні робляться ексцеси, яко то блудні гріхи, незайманих розтління, беззаконне дітей прижиття» [16, 118-121].

Можна відмітити ті моменти тексту указу, в яких фіксується, перш за все, не сільський, а міський звичай святочних гулянь, тобто задіяність шляхетських і помісних верств, а також вказівка на те, що «вечорниці» стають місцем «сварок» і навіть «вбивств», судячи з тону нищівного тексту, небезпечних політичним їх нахилом (зважаючи на знамениту баладу Марусі Чурай, слова про вбивства не були вигаданими, а описане вбивство мало й політичний ореол, оскільки йшлося про помсту й за зраду оточення мученика Кочубея).

Ні виникаючі час від часу гоніння з боку духовенства, ні обурення язичницькими «нечестивими і ганебними» звичаями з боку влаких кіл не ламали суті звичаїв, які в різних умовах проявлялися в усталених формах маскарадного переодягання-рядження і спвацько-танцювального оформлення свята. Під тиском церковнослужителів бояри і селяни, як і належить справжнім християнам, стали ходити до церкви і збиратися сім'ями за великим столом. Однак на різдвяні свята всі із задоволенням брали участь в ігрищах, рядженях, у ворожіннях, танцювально-співочих дійствах. Молоді люди із задоволенням віддавалися усіляким неподобствам: мазалися сажею, зображуючи чортів, укутувалися в ведмежі шкури, вбиралися в небіжчиків, чий образ символізував душі, які відійшли в інший світ. Таким чином, вони

намагалися відігнати злих духів. Дівчата співали пісні, плели солом'яні ляльки і ворожили, намагаючись зазирнути в майбутнє.

Поступово маскарадні традиції проникали в побут руських і українських аристократів. Вперше в Московії про бали згадувалося саме в епоху правління Лжедмитрія І, який любив влаштовувати бали, куди запрошували і поляків. У царських хоромах звучала руська і польська музика, танцювалися у тому числі польські танці — краков'як і мазурка. На вечори аристократи різної масті з'їжджалися в блазнівському одязі і масках. В цьому яскраво проявлялося бажання наслідувати європейські традиції, зокрема придворні Маски в Англії і карнавали в Італії [158].

Згодом ця лінія маскарадних-танцювальних дійств закріпилася в правління Олексія Михайловича, незважаючи на страшні акції 1648, згодом 1680-х років. Цариця Наталія Кирилівна, мати Петра І, уроджена Наришкіна, вважалася при дворі модницею і мала великий вплив на придворне життя. Багато музикантів і хореографів були запрошені з Європи. Музиканти грали на фіолях (скрипках), органах і трубах. Поява заїжджих іноземців-комедіантів, фокусників та іншого люду, який розважав придворну знать, стала відмітною рисою епохи «найтихішого» Олексія Михайловича. Традицію проведення маскарадів у Московії підхопив син Наришкіної Петро І. Цікаво відзначити, що незважаючи на протест Церкви, Петро І не виступав проти святочних ігор, а, навпаки, особисто брав в них участь, ймовірно перейнявши досвід різдвяних маскарадів під час подорожей до Європи [50, 36].

Рядження аристократів часів Петра І несло в собі розважальну, комунікативну, соціальну, ритуальну, сатиричну, умовно-світську функції. Як і в англійських придворних Масках, французькому придворному балеті, італійських маскарадах, в царських розвагах брали участь придворні, які боролися за прихільність царя. Петро І, який відрізнявся невгамовною фантазією, але не перейняв європейську та англійську моду брати на утримання поетів і драматургів, особисто вигадував сценарії, роздаючи

вказівки придворним, як говорити, як танцювати і в яких костюмах їм належить з'явитися перед публікою. Іноді маскаради були виїзними (за аналогією з деякими придворними Масками в Англії епохи королів Якова I і Карла I Стюартів).

Відомий історик В. О. Ключевський писав, що 1721 рік ознаменувався найтривалішими в історії маскарадами, які тривали сім днів: «Тисяча масок ходила, штовхалася, пила, танцювала цілий тиждень, і всі були раді-радісінькі, коли дотягли службові веселощі до зазначеного терміну» [58, 98-106]. Придворні Петра I вбиралися морськими персонажами, влаштовували танці, а городяни-глядачі з подивом і задоволенням спостерігали за неймовірним видовищем з вікон будинків і узбіч доріг. Таким чином, маскарад епохи Петра I вийшов за межі царських покоїв [95].

Російська імператриця Єлизавета була також відома своєю любов'ю до костюмованих балів-маскарадів, які зазвичай проходили по п'ятницях і відрізнялися небаченим досі розмахом, що і зробило їх відомими далеко за межами країни. На балах Єлизавета завела особливу моду, яка раніше при дворах царів не практикувалася: чоловіки переодягалися в жіночі сукні, а жінки вбиралися в чоловічі костюми.

Імператриця Єлизавета Петрівна мала славу вигадниці, і на відміну від інших королівських осіб мала цілий штаб костюмерів, дизайнерів, декораторів для постановок придворних розваг, але могла намалювати ескіз костюма і сама. На балу 1742 року в Москві Єлизавета Петрівна предстала перед гостями в образах французького мушкетера, голландського моряка і козацького гетьмана. Костюми, які імператриця та її придворні надягали на бали, відрізнялися особливою розкішшю. Дорогі тканини, найтонші мережива і діаманти символізували міць російської корони. Придворні музиканти грали на скрипках, трубах, фаготах, гобоях, літаврах, валторнах, а пані та пани танцювали менует і англійські танці — англез, аллеманду, контрданс.

На бали допускалися і люди без масок. Ієрархія особливо гостро відчувалася на традиційних обідах і вечерях, які влаштовувалися по

закінченню балу. Чим ближче до імператриці опинявся придворний, тим він відрізнявся більш високим соціальним статусом і прихильністю імператриці, що відповідало візантійським традиціям. Фактично ту ж ієрархічну систему можна було спостерігати і при королівському дворі Уайт-Хола в Лондоні на придворних музично-театралізованих розвагах — Масках. Як і англійські Маски, придворні бали підкреслювали велич імператорського дому. Незважаючи на те, що костюмовані бали часів епохи Єлизавети Петрівни відрізнялися відсутністю монологів, діалогів і театралізованих сцен за сюжетами античної міфології, властивих Англії епохи королів Стюартів першої половини XVII століття, бал безсумнівно був театралізованою виставою.

Відомий дослідник А. В. Колеснікова писала: «При Єлизаветі Петрівні взаємодоповнення двох культурних традицій — західноєвропейської і споконвічно слов'янської — набуло ще більш явного характеру. Єлизавета Петрівна була добре знайома і з європейською школою салонного танцю, і з елементами народної танцювальної культури, вона зробила величезний внесок у справу створення «облагородженого», «окультуреного» стилю балу» [64, 26].

Імператриця Катерина II успадкувала від своєї попередниці любов до балів і перевдягань. При ній бали-маскаради почали влаштовувати і в приватних будинках, вони придбали салонний характер. Катерина II влаштовувала масштабні придворні розваги, в яких могли брати участь до 4000 осіб. Зали були освітлені тисячами воскових свічок, дзеркалами в золотих рамах — символом розкоші і придворної зарозумілості. Маскаради часів правління Катерини II набували все більш світського характеру, втрачаючи гротескність, бутафорію, сатиричний елемент і скоморошество, властиве асамблеям Петра I.

Бали-маскаради проникли і на територію України, представляючи синтез світського балу і «благородної» української Вечорниці. В. Яковенко описував бал в Мойсіївці у монографії «Т. Г. Шевченко. Його життя і

літературна діяльність»: «...на балу в знаменитій Мойсіївці, куди з'їжджалися поміщики з Полтавської, Чернігівської та Київської губерній, збиралося чоловік до двохсот, і гостювали вони по кілька днів поспіль. Бали були свого роду Версалем для Малоросії: туди везли напоказ наймодніші сукні, найновіші фігури мазурки, славнозвісні каламбури, чоловіки грали в карти, дами й дівчата хизувалися люб'язністю, вродою, вишуканістю і розкішшю туалету...» [180, 29]. Поет Тарас Шевченко, який був присутній на цих балах, підкорював публіку своєю поезією і мелодійністю української мови [74].

Українські козаки сповідували православну віру, але були незримо пов'язані і з язичницькими традиціями. Емблематичні ознаки української нації групувалися навколо особи козака, воїна-лицаря, захисника і добувача життєвих благ, оскільки вдалі розгромні походи на невірних і ворогів приносили здобич, яка ставала оздобою і прикрасою і самих переможців, і їх найближчого оточення — оскільки щедро наділяти дарами близьких і далеких було важливою рисою князівства-шляхетства носіїв лицарських чеснот і на Русі, і на Заході.

Воєнний побут України класичної козацької доби вибудовувався саме в умовах постійного стримування агресії могутніх сусідів — чи то тевтонів, розбитих Ягеллою у 1410 року, але не зниклих з карти Європи для майбутніх антислов’янських навал, чи ісламського світу, що від часів татарської участі у поході Батия 1242 року закріпився у Криму і з підтримкою Туреччини робив більш чи менш нищівні набіги на Україну.

Так беззаперечно стверджується ідея, сформульована Н. Чечілем: «Український козак стає ключовою постаттю, символом національної ідентічності національного характеру» [172, 175].

Образ українського козака був наділений відмітними рисами театральності. Козаки віддавали перевагу одягу білого кольору (пам’ять про «білі одежі» друїдів, паралель до білого одягу бритів?), про що можуть свідчити листи польських шляхтичів, що збереглися: «поле забіліло від полеглих козаків» або «забіліло поле їх трупами» [129, 236].

Театральність виражалася і в зовнішньому вигляді запорізьких козаків, який принципово походив від улаштування своєї зовнішності кельтськими аристократами і вікінгами: довгі вуса, знаменитий оселедець або чуб, який мав для козаків абсолютний сакральний сенс. Наявність чуба свідчила про участь у боях, про мужність козака, про силу його віри. Козаки, немов малі діти, вірили в чудодійну силу чуба: варто їм потрапити в пекло, Господь витягне козака за чуб і не дасть пропасти загубленій душі. Козаки вірили, що за допомогою довгого чуба, акуратно зачесаного на лівий бік, можна відлякувати нечисть. Втрата чуба прирівнювалася до втрати статусу козака [179].

Театральність «зчитувалася» і в одязі козаків (шовковий, парчовий каптан, який підперізувався шовковим поясом, козацький жупан, кобеняки, шапки с хутром, взуття, виготовлене зі шматка сиром'ятної шкіри, яка кріпилася шкіряними мотузками до литок). Парадний одяг козаків відрізнявся розкішшю, дорогими тканинами, хутром, що доставлялося з Англії, Франції і Сходу. Ґудзики виготовлялися з чистого срібла або золота. Взуття шили з сап'яну. Польські шляхтичі були вражені красою і багатим оздобленням заможних козацьких старшин [177].

У запорізького козацтва сформувалася специфічна театрально-карнавальна обрядовість, яка пронизувала всі сфери козачого побуту. Козацька обрядовість формувалася одночасно з розвитком військової справи. Язичницька складова таких обрядів виражалася в задобрюванні духів, магічних діях і замовленнях, які були покликані вберегти козаків від ворогів. Козаки прекрасно танцювали (це їх споріднювало з греками і кельтами), грали на кобзах, скрипках, лірах, цимбалах.

Відомий дослідник традицій запорізьких козаків Дмитро Яворницький писав: «Як музика перестала грати, то вони візмуть у руки лаву, один з одного боку, другий з другого, стануть один проти одного, та й танцюють» [178, 142-143]. М. Попович доповнював, що казак міг танцювати навприсядки годинами [116].

Карнавальність, видовищність, ігрова форма, міфологічність формували особливий архетип культури українського козацтва. Однак культурні традиції козаків були підпорядковані головній справі їхнього життя — військовій повинності.

Престольні храмові свята грали величезну роль в житті запорізького козацтва. Як правило, вони відзначалися урочисто і пишно. Православні свята структурували річний календар. З одного боку, вони тісно перепліталися з язичницькими традиціями, з іншого — збагачували духовне життя високим змістом, і християнськими моральними принципами.

Святкування православних свят українськими козаками і селянами проходило по-різному. Це пояснювалося відмінностями у сфері їх діяльності: козаки були лицарями української нації, селяни, а також козаки, що жили в зимівниках, слідували логіці обрядовості, функція якої полягала в підвищенні врожайності і родючості землі.

Козацькі літописи свідчать про те, що Різдво Христове для козаків було головним святом. Основним місцем святкування був гетьманат (міста Батурин, Глухів), куди з'їжджалися духовенство, полковники і чиновники вищого рангу [32]. Козаки строго дотримувалися посту, а м'ясна, жирна їжа вживалася лише після появи «першої зірки». Відомий український письменник-мемуарист Яків Маркович пише [96], що козаки в різдвяний святовечір виїжджали на Богослужіння в храм, де кожна козацька сотня стояла під своїм прапором. Морозна погода не заважала козакам стояти без шапок до закінчення святкової літургії.

Повертаючись з церкви, козаки несли шестикутну зірку Велеса (образ Віфлеємської зірки), яка уособлювала собою нескінченний круговорот життя: трикутник вершиною вгору знаменував чоловіче начало, вершиною вниз — жіноче, два з'єднані трикутника означали народження нового життя. З появою на небі першої зірки починалися пишні урочистості, які козаки відзначали масштабними хресними ходами, салютами з рушниць і гармат, поздоровленням кошового і старшин, врученням пам'ятних подарунків,

кулачними боями, боями «стінка на стінку», боротьбою на поясах і на руках, перетягуванням каната, фехтуванням до першої крові.

М. Маркевич також пише [95] про те, що влаштовувалися дуелі серед козацьких старшин, іноді зі смертельним результатом. За 12 днів святочних свят на феєрверки витрачали половину річного запасу пороху. Сліпі кобзарі співали на площах, збираючи навколо себе юрби козаків.

По закінченню різдвяного посту козаки дозволяли собі розслабитися, влаштовуючи своєрідні «бали-маскаради». Так, козаки вбиралися у всіляких тварин, виспівували колядки, влаштовували вертепні вистави, а також переодягалися в жіночі сукні. Переодягнений у дівчину козак міняв голос, вибирав собі козака і освідчувався в коханні. Через деякий час пара усамітнювалася, тоді жіночий одяг, під загальний регіт козаків, скидався.

Яків Маркович [96] зазначав, що в перервах між світськими розвагами на Святках козаки займалися державними справами: збирали сейми, обговорювали кадрові призначення або активно готувалися до військових навчань.

Отже, традиція перевдягань (ряджені), як і масочна культура, йде корінням в язичницькі римські Сатурналії, у свято дурнів, де пани прислужували рабам, а раби перетворювалися в панів.

Явище ряджених носять охоронно-захисний, символіко-міфологічний, солярно-символічний, наслідувальний, а також навчально-педагогічний характер: висміяти зло, нівелювати його до рівня блазнювання, тим самим даючи зрозуміти, що зло можна перемогти. Явище ряджень, народжене в надрах язичництва, знайшло форму в народних обрядах і ритуалах, поступово стало частиною салонної культури аристократичних сімей. Рядження, перевтілення, переодягання в різні бісівські личини пройшло довгий шлях від язичництва через християнство до традицій придворно-салонного маскараду і високих аристократичних зборів [474].

Українські Вечорниці – частина української культури, яка тісно пов'язана з різдвяними святами і з традиціями європейської культури.

Маруся Чурай, українська Сафо, піснярка, молода жінка, що мала трагічну долю, жінка-страдниця, жінка неймовірного таланту, яка народилася в Полтавському посаді і була представницею, за даними М. Степаненка [153], високого козацького роду, який у зв'язку зі стратою Кочубея впав у немилість у російського царя. Її наречений, підтримуваний матір'ю, відмовився від заручин з Марусею, за що й був отруєний ображеною нареченою. Це — життєва підоснова знаменитої пісні-думки, пісні-балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Приречена на страту, Маруся Чурай отримала за свій талант захисника, внаслідок чого страту замінили насильницьким постригом, що привів до ранньої смерті поетеси-месниці.

Марусі приписували вміння римувати навіть побутові бесіди, російський драматург і фольклорист князь Олександр Шаховський в роботі «Маруся, Малоросійська Сафо» писав: «Чорні очі її горіли, як вогонь у кришталевій лампаді; обличчя було біле, як віск, стан високий і прямий, як свічка, а голос... Що за голос був! Такого дзвінкого і солодкого співу не почути навіть від київських бурсаків» [175, 271-273].

Маруся Чурай написала величезну кількість пісень, проте найбільшу популярність набула названа пісня-думка «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Ця пісня звучить сьогодні різними мовами світу і хвилює серця молодих людей. Пісня «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» стала основою для творів багатьох відомих українських авторів: С. Руданського («Розмай») [125], М. Старицького («Ой, не ходи, Грицю») [154, 421-486], Л. Боровиковського («Чарівниця») [20, 59-64], О. Кобилянської («У неділю рано зілля копала») [59, 5-168], І. Микитенка («Маруся Чурай») [100, 5-70], І. Сенченко («Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці») [132], Л. Костенко («Маруся Чурай») [70]. Об'єктивно жанрово ця знаменита пісня-балада має бути віднесена до категорії «чорної балади», тобто балади про вбивство:

Ой, не ходи, Грицю, та й на вечерниці,

Бо на вечерницях дівки чарівниці!

Одна дівчина чорнобривая

Та й чарівниченька справедливая.
У неділю рано зілля копала,
А у понеділок переполоскала,
А у вівторок зілля варила,
А в середу рано Гриця отруїла.
Прийшов червер – та вже Гриць умер,
Прийшла п’ятниця – поховали Гриця,
А в суботу рано мати дочку била:
«Нашо ти, дочко, Гриця отруїла?»
«Ой, мати, мати, жаль ваги не має,
Нехай же Гриць разом та двох не кохає!
Нехай він не буде ні їй, ні мені,
Нехай достанеться він сирій землі!
Оце тобі, Грицю, я так ізробила,
Що через тебе мене мати била!
Оце ж тобі, Грицю, за теє заплата –
Із чотирьох дощок джубовая хата!» [164, 374-375].

Такий тип балади, як це вже відмічалося, може бути порівняний із англо-кельтськими баладами, що узагальнено в знаменитій «Баладі Редінґської тюрми» О. Уайльда, написаній в 1898 році:

Ведь каждый, кто на свете жил,	Адже усі, хто у світі жив
Любимых убивал.	Коханих убивав.
Один жестокостью, другой —	Один жорстокістю, а інший —
Отравою похвал,	Отрутою похвал,
Коварным поцелуем — трус,	Лжепоцілунком — боягуз,
А смелый — наповал.	Сміливий — наповал.
Один убил на склоне лет,	Один убив на схилі літ,
В расцвере сил — другой,	А інший — в розквіт сил,
Кто властью золота душил,	Хтось владно золотом душив,

Кто похотью слепой,	Хтось хтивістю сліпою,
А милосердный пожалел:	А милосердний пожалів:
Убил своей рукой.	Убив своєю ж рукою.
Кто слишком преданно любил,	Хтось надто віддано кохав
Кто быстро разлюбил,	Хтось швидко забував,
Кто покупал, кто продавал,	Хтось купував, хтось продавав,
Кто лгал, кто слезы лил,	Брехав чи слізно умовляв,
Но ведь не каждый принял смерть	Однак не кожний прийняв смерть
За то, что он убил	За те, що він вбивав [160].
(пер. В. Брюсова)	(пер. авторки дослідження)

Життя і творчість Марусі Чурай поступово ставала легендою, збагачувалася символічним змістом, ідеально вписуючись у прагнення українського до кращого, боротьбу за світле майбутнє. Образ Марусі Чурай еволюціонував, трансформувався, обростав деталями. Легенда і реальність вигадливо переплелися. Так чи інакше, образ Марусі Чурай навічно «вплетений» в історію України, в якій шляхетна й горда дівчина своїм поетичним даром уособлювала ту жіночу активність, яка об'єктивно споріднює Україну з кельтським світом, де споконвіку жіночий внесок в соціальне буття охоронявся традиціями і законом.

Жанр «чорної балади» у слов'янському світі вищою мірою показовий для чеської поетичної традиції, що віддзеркалене у прекрасному творі Б. Мартину «Букет квітів», кантаті, написаній у 1939 році на народний вірш, в основу якого покладений сюжет про вбивство сестрою брата, тобто у типології «чорної балади». Слов'янський культурний обрис чехів сполучається із двоетнічним началом нації, в якій склався кровний союз слов'ян та бойїв-кельтів, відчого за частиною Чехії до сьогодня закріплена назва: Богемія, тобто земля бойїв, розселення яких, закріплене численими українськими прізвищами Бойчуків, Бойченків, Бойко.

Дійство Вечорниць в їх обрядово-шляхетському корені має певні паралелі до просалонних зібрань англійських Масок. Свідоцтво цього — Вечорниці у драмі Т. Шевченка «Назар Стодоля» [176], еталонне словесно-музичне наповнення яких маємо у творі тієї ж назви («Вечорниці») П. Ніщинського [106], композитора вельми освіченого і того, хто добре знався на звичаях і ритуалах рідного краю.

У «Вечорницях» Ніщинського прямо вказується на приурочення зібрання до Коляди, до ворожіння, а сам святковий вечір, в якому ігрове сперечання, організація застілля та спалювання «дідухів» проходять під знаком згадки про жертовні муки захоплених у полон турками козаків (пісня Хазяйки № 1) і подання тієї ж теми у парубоцькому хорі «Закувала та сива зозуля» (№ 5). Тим самим ігрова святкова сюїта, яка не реалізувала, але вказала як на своє продовження на танці-жарти «взявшись от-так у боки», проходить під егідою пам'яті про козацький подвиг, про славні дії предків, долю яких повинні продовжити ті, що прийшли на молодіжне зібрання.

В центрі ігрища опинилися герої драми Назар та Гнат, які представляють козацькі славні роди, хоч збіднілі, але ті, що успадкували уявлення і про козацьку славу і про добросердя щедрого віддання того, кому подарувала доля. У центрі ігрових сперечань постає умова про спів «гарної пісні гуртом», відповіддю на яку виступає чоловічий хор про жертовний подвиг козаків № 5 «Закувала та сива зозуля». Так етично-музично оздоблене гуляння на честь Коляди, уявлення про яке пов'язане із символікою кола – круговорота буття, відходом «дідухів» і приходом молодого і здатного до подальшого життєвого напруження покоління.

Представлена картина втілює звичаї шляхетних парубоцько-дівчачих гулянь, молодь усвідомлює себе нащадками героїв і здатна надалі «повернути коло літ» шляхом, прокладеним передуючими поколіннями. Суттєва установка композиції вказує на певне театралізоване віддзеркалення плану героїчного оповідання думи, початок якої — жалі-заплачки, а завершенням стає славень, в якому підноситься до висот символічного урівнення героя героїв із ви-

сокими зразками національного мислення. Роль заплачки виконує № 1, в якому Хазяйка, Пані Матка, що стала організатором святкування, нагадує про біль своєї особистої втрати як частку драми козацького роду. А № 6 і 7 подають уславлення зібрання на честь проводів минулого і «визиваного на себе» ворожінням майбуття.

За рамками композиції опиняється танцювальне дійство, яке повинно розгорнутися після врочистого зачину, а в ньому – танцювальні виходи, які зазвичай подають здатності витрати життєвої енергії і можливостей уславлення Бога і людей радісним вихором позабуттєво значущих танцювальних рухів.

«Вечорниці» П. Ніщинського вказують на обрядність святкування, що має пряму аналогію з англійською Маскою, навіть з рисами Антимаски у прелюдії до дії. Гармонізуючий принцип, який завойовується в процесі розгортання Вечорниць, — це згуртування різностатевих натовпів, з яких чоловічий, власник «мішка з колядою», подає жартома, але досить жорстко, ідею «не ділитися» колядовою здобиччю, щоб «самим поїсти». А дівоче втручання переводить все у символічно-творчий план «пісенного викупу». Гармонія встановлюється як єднання різних статей в очікуванні майбуття і, за логікою, продовження «прекрасних миттєвостей» у загальному пісенно-танцювальному екстазі.

Композиційним стрижнем таких Вечорниць виступає пам’ять про дисгармонію людських відносин, що народжують страждання бранців за честь України (№ 1). І це розгортається у дійство приборкання дисгармонії різностатевих відносин, в яких гармонійно-організуючим виступає материнський нагляд Пані Матки і нею ж спрямовуванні дії дівчат, які жадають отримати «долю-удачу», жениха як надії на продовження козацького племені. Вказані принципи драматургії нагадують принцип, який використовувався в Масках з елементом Антимаски, і в яких уявлення про подолання дисгармонічних чинників виводять на славильний пісенно-танечний принцип як кульмінацію причастя до гармонії радості.

Таким чином, загальна пісенно-танечна «вакханалія» на завершення дійства Вечорниць постає у прямій аналогії до танечних акцій на закінчення Масок, які згодом сповнювалися вокально-хоровими і сольно-аріозними номерами у прямій узгодженості із поетикою мадригального співу, що зайняло таке поважне місце у шекспірівську добу в Британії-Англії [121].

Зроблені спостереження демонструють, що маскарадна культура з легкістю долає кордони і проникає в різні культури країн континентальної Європи, проростаючи корінням в культуру аристократичної знаті, мімікруючи, трансформуючись, набуваючи нових форм (придворна Маска в Англії, придворний французький балет, італійський маскарад та інтермецо, російські бали-маскаради, благородні Вечорниці в Україні), поступово стаючи засобом приховування істинних суджень і почуттів.

В епохальні історичні часи придворний маскарад демонстрував новий стиль, естетику і світогляд. Аристократична карнавальність перетворювалася в салонне проведення часу, засіб спілкування. Протягом століть язичницький звичай ряджень у слов'ян трансформувався, переодягаючись в одяг, який відповідав християнським традиціям і догмам, проростав корінням в аристократичні кола, перероджуючись у гротескно-придворні, світсько-салонні форми. Рядження в придворній культурі Київської Русі та культурі запорізьких козаків набуває нового видовищно-обрядового сенсу з характерними рисами архаїчності [474].

Підсумовуючи, зазначемо:

— від часів Київської Русі на території України були широко розповсюджені зимові гуляння, які мали відверті паралелі до скандинавсько-британсько-кельтських свят типу Йоль, до грецько-римських Сатурналій, які згодом Православна Церква освячувала різдвяними святами. Рідзвяні свята «увібрали» в себе скіфсько-слов’янські традиції Коляди, і більш ранні, єгипетсько-грецькі маскарадні дійства, мали охоронно-захисну сакральну значущість;

— козацька культурна традиція відмічена внутрішньою театралізованістю, в якій сам вигляд козака, його одяг, зачіска, музична й риторично-поетична виученість підкреслювали наслідування кельтської і варязької аристократії, що складала взірець лицарського, воєнного і віросповідального служіння. Це було необхідною стороною виживання нації у ворожому оточенні, зумовило емблематичність козака, воїна, лицаря-аристократа для презентації обличчя нації у цілому;

— театрально-музична оформленість Вечорниць, які мали рівні козацько-старшинного і простолюдинного втілень, стала ґрунтом поетичного розгортання у творчості української Сафо Марусі Чурай, схильність якої до творення балади-думки, причому у варіанті «чорної балади», відображує внутрішню спорідненість її ментальності із відповідними жанрово-типологічними показниками британсько-кельтського світу, уособленого поезією О. Уайльда на порозі XX сторіччя;

— розвиток маскарадно-театрального буття України у складі Росії у XVIII—XIX століттях оголює бальні-карнавальні тенденції традиційного українського життя, закладені практикою різдвяних гулянь, постановок містерій, які протрималися на Русі на 100 років довше, ніж на європейському Заході, нарешті буттям Вечорниць, аристократичний-«старшинний» рівень яких опиняється у паралелі до Маскових дій двору Стюартів;

— порівняння ідеальної моделі українських козацько-шляхетських Вечорниць в однойменній композиції П. Ніщинського із англійською Маскою як дітищем протосалонного політично-артистичного зібрання-вистави показує певні паралелі будови, зумовлені обрядово-маскарадною підосновою цих заходів, що відверто наслідували язичницькі, легітимізовані християнством свята зимового сонцестояння;

— представлені П. Ніщинським, високоосвіченим і глибоким знавцем національної обрядовості, драматичний зачин і кульмінаційний хор композиції нагадують про подолання в радості свята дисгармонії життєвих незбіжностей; цей штрих композиції Ніщинського надає аналогії з єдністю

Маски з передуючою їй Антимаскою як втілення загрози хаосу; спрямованість до танцювального радісного дійства як славильного завершення обряду-зібрання вказує на генетичні спільні поштовхи народження англійської Маски і українських шляхетських Вечорниць;

— еволюція англійської Маски до опери, тобто до вокального «поглинання» танцювальної її основи симптоматично продовжена концепцією українських Вечорниць, в яких шляхетна складова, позначена геніальною участю в її розробці поетеси-співачки Марусі Чурай, вказувала шлях самозначимості вокальних вставок, які зумовили «продумний» характер композиційного вирішення «Вечорниць» П. Ніщинського.

4.2 Лицарські традиції в чумакуванні та їх аналогії до лицарства в Європі і Британії

Сучасне уявлення про національну українську ідею, в умовах будівництва державності, лежить в площині набуття національної єдності і самосвідомості. Важливою частиною національної ідеї України є формування ставлення до Київської Русі і до епохи «козацтва» як фундаменту української державності, що передбачає наступність тих чи інших традицій «козацької республіки», адже ці традиції є похідною складовою київської старовини. З огляду на глибинність культурного надбання України, неможливо ігнорувати сакральні для українського суспільства культурні цінності. Для православних козаків закон честі, військової слави значив більше, ніж економічні преференції, що, безсумнівно, є прикладом для сучасного українського суспільства [478].

На характерні особливості українського національного мислення чутливо відреагував французький військовий інженер і картограф Гійом Левассер де Боплан [18]. У роботі «Опис України» він детально проаналізував побут, звичаї, уподобання і традиції українського православного дворянства і козацтва.

Специфічно-національною особливістю української культури стає промисел чумакування, який щедро оспівувався в українському фольклорі. Чумацькі пісні забезпечували сприйняття соціального шару чумаків у суспільстві і конкурували з різноплановими козацькими, ліричними і побутовими піснями.

Дослідники українського фольклору Л. Корній [68; 69], Б. Сюта [157], А. Іваницький [47], О. Маркова [52; 88-93], Л. Орел [109], Т. Андрущенко [7] та інші в своїх працях з історії культури і мистецтва України заявляють про існування вагомого обсягу музично-пісенно даної чумацької теми як важливої складової українського фольклору. Донині існує певна «недомовленість» щодо витоків виникнення і справжніх цілей чумацтва. У православно-християнському вимірі буття козацької України чумацтво не може бути виміряно виключно економічною доцільністю.

Джерела виникнення слова «чумак» не ясні. Деякі історики припускають, що слово «чумак» має татарське коріння і перекладається як «вершник» або «наїзник». Інші історики припускали, що слово «чумак» родом з Персії, означало «залізна палиця». Слово «чумак» могло походити і від слова «чума», а чумаки, які в силу особливості своєї діяльності, багато подорожували, могли бути розповсюджувачами цієї хвороби.

У стародавніх літописах згадуються «прасоли», які займалися вивезенням солі з Прикарпаття. Саме торгівля сіллю стає джерелом заробітку для певного шару українців. Транспорт, який використовували чумаки для перевезення солі або будь-якого іншого товару, отримав назву «мажа» і сконцентрувався навколо можливостей волів, образ яких сягає тотемного ряду праслов’ян та предків інших народів, у яких бик-віл (вул, ву-у, bull) у міфологічних конструкціях фігурував як прародитель, що разом із небесною коровою Земунь (тобто земля) став зачинателем людського роду (версія Велесової книги) [13].

Цей екскурс у доісторичні часи вказує невипадковість розгортання в Україні чумацької діяльності у спиранні на транспортні можливості волів-

биків не стільки з економічно-виробничої доцільності, скільки з символічно-культурного стимулу пам’яті про певні традиції-обряди.

Першим рядом такого усвідомлення похідності чумацького промислу в Україні виступає аналогія із подібними торгово-воєнними операціями в Київській Русі. Адже міждержавні дипломатичні відносини між Київською Руссю та іншими країнами були обумовлені необхідністю торгово-обмінних відносин і вигідних економічних зв'язків з географічно відокремленими державами. За Б. Рибаковим, державотворчою основою побуту Київської Русі було так зване «полюддя» (спосіб збору данини), яке регламентувало права на землю, отримання підданства [126, 207], і «вивіз вельми об'ємної кількості товарів, отриманих за півроку збору податей» [126, 226].

Лицарський статус торговців допомагав вирішувати завдання загальнодержавного значення — доставку княжого «полюддя» в країни Європи і на Схід, які були центрами інтересів киян і новгородців (фігура «торгового гостя» Садка з билин Новгородського циклу була не менш значима і цінна, ніж фігура боярина з князівського оточення): «Збирачі данини перетворювалися в мореплавців, караван-баші, в воїнів, які пробивалися через кочівницькі заслони, і в купців, які продавали привезене з собою і закуповували все те, що робив багатий Схід, засліпивший тодішніх європейців своєю розкішшю» [126, 226].

Чумацтво, що виникла ще в епоху раннього Середньовіччя, досягло свого розквіту до XV століття і стало шанованим промислом в українському суспільстві. По-перше, промисел приносив «комерсантам» непогані гроші, а по-друге, цей рід діяльності відрізнявся стабільним доходом. Хоробрі торговці, ризикуючи своїм життям, відправлялися за сіллю й іншими товарами за тисячі кілометрів. Каравани, догори навантажені вином, рибою, сіллю, дорогими тканинами, відправлялися в далеку і небезпечну подорож.

Відомий історик і письменник Микола Костомаров в праці «Книга буття українського народу» писав: «Відображенням згаслого лицарства в Малоросії є чумак. Козака закликала до діяльності народна потреба, а чумака по-

родили суспільні потреби і народний дух. Чумак по роботі — селянин, а по духу — козак... Чи тільки інтерес рухає чумаком? Ні, з цікавістю об'єднується і щось інше: якась напівсвідома тяга до мандрів, пригод, товариського життя і самозвільнення від родинних зв'язків. Те ж, що відрізняло характер козака. Чумацьке візництво досі схоже на войовничий похід їхніх предків» [71, 19].

В своїй книзі «Українська родина» Л. Орел писала: «Чумаки славилися своєю дружбою, про яку ходили легенди. …Чумацька дружність була просто необхідна у важких дорожніх умовах і нелегких зіткненнях з розбійниками і чужинцями. Товариші ніколи не залишали чумака одного в нещасті. Зрада була найбільш ганебним злочином у чумаків» [109, 214-225].

Чумаки вибирали отамана, який стежив за порядком і ретельно розробляв план операції. «Перед дорогою, а також після повернення додому чумаки готували обід, на який запрошували не тільки односельчан, а й гостей з сусідніх сіл, — пише Лідія Орел, — старий чумак, батько або дід, виносив з хати освячену воду, кропив нею вози і волів, потім брав сокиру і кидав її попереду волів — вози мали пройти, не зачепивши її колесами. Відправляючи чумака в дорогу, дружина і діти з плачем проводжали його за село...» [109, 270-279].

По поверненню в будинках чумаків співали пісні, танцювали і до пізньої ночі розповідали історії [171]. Образ прасола-чумака, який формувався протягом кількох століть, був привабливий завдяки сформованому ореолу сміливості, мужності й авантюризму. Багато молодих людей вважали за честь стати лицарем-козаком або чумаком. Однак далеко не всім це вдавалося, не кожен міг витримати випробування, які вимагали неабиякої фізичної, ремісничо-вправної та психологічної підготовки.

Відображення буття України в самобутній національної пісні як невід'ємній частині української культури проявляється в синтезі козацьких традицій та нагальних проблем українського суспільства в конкретний історичний відрізок часу.

Часта тема чумацьких пісень — відмова чумака від роботи женця чи косаря. Робота такого роду сприймалася чумаками як негідне, ганебне занят-

тя. Прикладами подібних пісень може служити фрагмент з пісні «Ой, з-за гори, та із-за кручі»:

«Гей, годі ж тобі, молодий чумаче,

Та під возами лежати:

Бери косу, іди в росу

Та травиченьку тяти» [164, 51].

У представниць прекрасної статі успіх козаків і чумаків заслуговував традиційну нагороду — за лицарську відданість і мужність. В українських піснях про чумацтво любовна тема займає почесне місце і представлена також в численних ліричних піснях, в яких «мила чорнобрива» змушує героя — «служителя любові» — проявляти піднесено-поетичні почуття (пісня «Яка місячна ніч», «Сонце низько» і т. п.). Іноді чумакам доводилося здійснювати складний любовний вибір («Ой, у полі три криниченьки»):

«Ой у полі три криниченьки,

Любив козак три дівчиноньки:

Чорнявую ще й білявую,

Третю руду, препоганую.

Що чорняву від душі люблю,

З білявою залицяюся,

А з рудою, препоганою,

Мабуть піду розпрощаюся,

Чи ж я тобі тай не казала

Як стояли під криницею:

«Не їдь, милий, та й у Крим по сіль, |

Бо застанеш молодицею»» [164, 61].

Показово звучить і тема смерті чумаків в дорозі

«Було літо, було літо»:

«Було літо було літо,

Та й стала зима,

Як не було пригодоньки гей, гей,

Та й досі нема.

Стала ж йому пригодонька

З Дону ідучи,

В чистім полі при дорозі, гей, гей,

Воли пасучи.

Занедужав чумаченько,

Заслаб та й лежить,

Ніхто ж в нього не спитає, гей, гей,

Що в нього болить.

Скинув чумак сіру свиту,

Скинув ще й жупан,

Воли ж мої круторогі, гей, гей,

Хто ж вам буде пан?

Заревіли воли сиві,

Тіло везучи,

Заплакали чумаченьки, гей, гей,

За ним ідучи.

У неділю пораненьку

Ударили в дзвін.

То ж по тому чумакові, гей, гей,

Що ходив на Дін» [164, 57].

В чумацьких піснях велика увага приділяється «застіллю». Чумакам було властиво «бенкетувати» після ризикованих, а часом і смертельно небезпечних походів «до Криму (на Дон) за сіллю». У традиційних для чумаків застільних піснях простежується наслідування козацьких звичаїв, які багатьма сприймалися як недолік у буттєвих стосунках.

Складно обійти увагою «чумацьке гуляння». Зазвичай допомога приходила не від кровних, а від «рідної дружини» («Ой, п'є чумак, п'є» [164, 59]), або від «милої-чорнобривої» («Ой, що-море-що» [164, 62]): представниці жіночої статі ставали чи не єдиною і вирішальною нагородою за чумацькі по-

двиги пиття-гуляння після проведеної операції. І це вміння бенкетувати — має глибоке соціальне коріння.

Відомо, що вміння влаштувати грандіозне застілля всенародного масштабу або «бенкетувати» було прерогативою князів і вельмож. На знаменитих бенкетах князя Володимира були на рівних присутні різноманітні верстви князівства, серед них особливо виділялися князі-бояри, богатирі і купці. Ієрархічний поділ привілейованих верств суспільства особливо показовий в умовах феодального республіканізму (Новгород і Псков на Русі, Венеція в Адріатиці), що можна порівняти з англійською традицією надавати титул лорда не тільки завойовникам земель, а й піратам, які щедро ділилися з монархами «конфіскованим» майном.

В чумацьких піснях затребувана тема «чумацького гуляння», яку Г. Боплан називав «стилем буття чумака». Чумацьке гуляння — це виклик, прихований підтекст якого можна розглядати як одвічне прагнення чумака наслідувати козакам, займатися військовою справою і тримати в руках зброю [18, 19]. Поїздки по сіль до Криму або на Дон розглядалися чумаками як військово-торгова операція, що вимагало мужності й умінь, на які були здатні козаки, що володіють військовою виучкою. Хоробрість, мужність, вміння ремісничого типу і хороша фізична підготовка допомагали чумакам відстояти цінний товар або зароблені гроші.

Незважаючи на фактичну відсутність теми військової доблесті і честі в текстах чумацьких пісень, військово-охоронна специфіка роботи чумака була очевидна. Небезпека, яка чатувала на чумаків під час торгових подорожей, смерть в дорозі, прийнята від «лихих людей», простежується в текстах цілого ряду пісень: «Було літо», «Ой, чумак, чумак», «Ой, у полі криниченька» [164, 47—49].

Характеру чумака була властива щедрість і слов'янське марнотратство — «гуляти так гуляти». Часто чумак спускав в шинках за одну ніч всі зароблені в дорозі гроші.

Г. де Боплан в «Описі України» «...повідав про хоробрих козаків», які «кмітливі і проникливі, дотепні і дуже щедрі, а не вбиваються за багатством, зате дорожать свободою, без якої не уявляють собі життя». Але серед них немає «...жодного, незалежно від віку чи становища, хто б не хотів перевершити свого товариша у вмінні пити і гуляти» [18, 17].

І все це сказано «...про благородний народ, який зве себе зараз запорізькими козаками» [18, 15]. А далі Г. де Боплан описував, що «під час походу козаки дуже стримані у вживанні міцних напоїв... Їм заборонено брати горілку в морський похід чи на бойові операції...» [18, 89]. «...Це вони дозволяють собі тільки в мирний час, тому що коли перебувають у військовому поході чи задумують якусь важливу справу, то дотримуються тверезості» [18, 19]. Ті ж якості, які відмічаються як специфічні поведінкові стереотипи запорожців, виявляються суттєвими в мисленні і поведінці чумаків.

Поведінкові стереотипи чумаків простежуються як атрибутивні відносно «лицарського стану» України. Військові операції українських козаків у Туреччині та Криму за часів Гетьманщини мали спільні риси з хрестовими походами: релігійне завзяття, пристрасне бажання відплати кривдникам України і православної віри, звільнення полонених, іноді всупереч волі тих, хто вже освоївся з життям в полоні. Козаки, вирушаючи в похід проти «невірних», відстоювали «вогнем і мечем» незалежність, суверенність держави і віру свого народу. У військових походах рідко траплялося, «щоб хоч половина козаків повернулися додому. Ті ж, які залишилися в живих, поверталися додому з багатою здобиччю... Ось з чого живуть козаки..., а повернувшись з походу, тільки п'ють і гуляють зі своїми товаришами» [18, 94-95].

Козацьке лицарство було зацікавлене в отриманні «прибутку», але в подальшому відмежовувалося від торгівлі. Згодом в побуті нащадків православних шляхтичів існувала негласна заборона на ведення торгівлі, однак заборона не діяла на продаж сільськогосподарської продукції і на отримання навичок землепашества.

Козацьке лицарське служіння передбачало отримання прибутку в походах, що забезпечувало суспільно-репрезентативну функцію козаків і було показником їх здатності підтримувати престиж у суспільстві. Про це побічно свідчить опис Г. де Боплана: «Вони [козаки] рослі, живі, енергійні, люблять гарно одягатися, цим особливо пишаються, проте зазвичай одягаються дуже скромно...» [18, 20].

Отриманий в походах добуток допомагав козакові самоствердитися, що пояснювало «карнавальну» готовність козака до застілля і питва. З одного боку, військовий обов'язок для козаків полягав у суворій дисципліні, точному дотриманні порядку і правил. З іншого боку, після проведення смертельно небезпечних військових операцій козаки відчували непереборне бажання «погуляти», весело, безоглядно «прогуляти» все нажите добро. Це визначало «два обличчя Януса» козаків. Справедливості заради відзначимо, що в мирний час козаки всіляко демонстрували лицарську незацікавленість у матеріальних цінностях.

Такой ж козацької поведінки дотримувалися і учасники чумацьких походів, вільно чи мимоволі наслідуючи лицарсько-козацький стиль, будь то військовий або «карнавальний». Торгова складова діяльності чумаків аж ніяк не була головною, а лише супутньою. З одного боку, комерційні поїздки чумаків часто закінчувалися трагічно: втратою здоров'я або смертю. З іншого боку, «гуляння» і «пиття» надавало пригодам козацьку красу, коли згодом: «...якщо я буду жити, то все добуду... На людську славу / І ту приказку / Ще раз до Криму з'їжджу, / Повні вози солі, / Повні маржі риби, / Ще додому привезу!» [71, 12]. Отже, вміння чумакувати, а затим «гуляти» — незримо пов'язані один з одним і являють собою козацьку традицію.

Вище наводилися порівняння із воїнами-торговцями Київської Русі, що здійснювали торговельно-військові операції, були не стільки «купцями», скільки «воїнами-торговцями і дипломатами», носіями гідності держави. Подібно воїнам, вони завжди носили зброю, складаючи її виключно з дипломатичних міркувань, наприклад, в момент прибуття в пункт призначення: Констан-

тинополь, Багдад або в Балхське ханство — «ворота Індії», «у числі лицарів... і князівських грид... і купчин, за звичаєм того часу... також підперезаними мечами, як і важливі князівські чиновники...» [127, 302].

У Франції, на батьківщині Г. де Боплана, в XVII столітті існував культ військової слави. У період правління Людовика XIV в мілітарному плані Франція була однією з найбільш могутніх держав Європи. Саме в цей період Іван Сірко, запрошений французами для допомоги у військових діях проти Іспанії (єдиного грізного противника Англії епохи революції і Реставрації), стає національним героєм Франції. Івана Сірка вважали козаком-характерником. Про його надприродні здібності ходили легенди і рівного Івану не було нікого на цьому світі. Сірку приписували різні вміння: наводити сон на ворогів, перетворюватися на білого хорта, залишатися невразливим у кривавих боях. В контексті знакових подій тих років згадується і діяльність Петра Могили, чия православна реформа була підготовлена його 8-річним перебуванням у Франції [102].

Французький письменник А. Дюма романтизував лицарське проведення часу в знаменитому романі «Три мушкетери». Герої його роману, крім участі в поєдинках, військових операціях і в делікатних місіях, які виконувалися на прохання шанованих осіб і яким мушкетери присягали на вірність, у вільний час із задоволенням «гуляли», бравували своєю безкорисливою поведінкою, не турбуючись про бідність у старості. Недоброзичливці, відлучені від справжніх цінностей подвигів, називали такий спосіб життя «незрячим неробством». До речі, Г. де Боплан вказував на основні вміння запорізьких козаків — віртуозне володіння рушницею-мушкетом і гарматою (останнє передбачало неабияку математичну підготовку). І тут нагадуємо про назву французьких лицарів-мушкетерів: це у А. Дюма вони в основному володіють шпагами, тоді як назва «мушкетери» вказує на вогнепальну зброю як на основний засіб їх озброєння.

У Франції та за її межами модним явищем стає так званий «петіметр»; молоді люди пишалися своїм умінням швидко витрачати гроші. З іншого бо-

ку, розквітає явище «скопидомства» (пристрасть до накопичення і надмірна ощадливість) третього стану, яке напередодні революції 1789 року сприймалося як знак повної деградації аристократів.

Доречно провести паралель між поведінковими стереотипами українських козаків і французьких аристократів-петіметрів, яких вигублювали робесп'єри, англійських бардів, яких винищив О. Кромвель. Вагомим аргументом для винищення мандрівних співаків-поетів та інтелектуалів-бардів був їх вільний спосіб життя і «відсутність нажитого добра». Барди, представники «ідеального служіння» аристократії, були хранителями культурних цінностей часів легендарного короля Артура і православної Британії, якою вона була до XI століття.

В Україні єдиним мандрівним бардом вищої вченості і поетичної майстерності був Григорій Сковорода [134] (за аналогією з героєм трагедії Г. Гете — Фаустом). Подорожуючи, Г. Сковорода отримував «і стіл, і дім», його приймали представники вищих верств населення України, і на відміну від усіма співвітчизниками гнаного Фауста, Г. Сковорода був затребуваним у національному оточенні, підтримуваний вищими верставами українського суспільства.

Таким чином, поведінкові стереотипи лицарського класу демонструють громадські риси незалежно від національної приналежності лицаря. Благородно-лицарські традиції і поведінкова стереотипність християнського лицарства (як називав козаків дослідник Г. де Боплан) справили величезний вплив на нащадків козаків, а також на формування національного характеру. Чумакування, як «ходіння за славою і здобиччю», було актом наслідування і відтворення традицій «лицарства торгових гостей» Київської Русі, а згодом «експедицій за славою і здобиччю» запорожців. Так чумаки наслідували «лицарський статус» козаків періоду «золотої козацької доби».

Тема «винагороди любов'ю» і «вільного життя» червоною ниткою проходить через багато чумацьких пісень і становить очевидну пролонгацію лицарських поведінкових стереотипів. «Неробство» козаків і чумаків, розгляну-

те через призму недосконалості, особливостей національної самосвідомості у «знеціненні звичаїв і традицій», є некоректними. Для козаків така поведінка була особливого роду психологічним тренінгом. «Молодецьке марнотратство» демонструвало «свободу від матеріальних цінностей», без якої неможливо було б втілити вище життєве завдання: здійснити подвиг в ім'я віри і Вітчизни [478].

Мотив «гуляння» і «пропивання» всього нажитого вступає в резонанс з традиціями лицарства Франції, з якою в України склалися усталені зв'язки, а також з лицарсько-поетичними звичаями Британії-Ірландії, контакти з якою, за легендою, заклало одруження князя Київської Русі Володимира Мономаха і англійської принцеси Гіти, дочки короля Гаральда. А початок того кровного проникнення британців у князівські шари Київської Русі заклав вище згадуваний Всеволод Ярославович від матері-британки, що почав родовід Мономаховичів [478].

Як підсумок зазначемо:

— чумакування складає відлуння торгово-воєнних операцій часів Київської Русі з вирядження торговельного посольства в Константинополь та центри Європи з метою обміну зібраного полюддя на товари, які необхідні були київським князям для підняття престижу держави, а також встановлення контактів, наявність яких знаменувала вагомість національного-державного буття, що визначало боярський статус тих торговців-воїнів-дипломатів, які здійснювали контакти з могутніми державами на користь Русі;

— своєю чергою, походи козаків-запорожців на ворогів на захист віри мали певний меркантильний зріз у вигляді здобичі, якою обдаровували оточення і яка у вигляді дорогого одягу, гарної зброї і предметів вжитку стверджувала удачу воїна, це мало місце у лицарських звичаях Європи і світу; невідривною стороною від цього виступала козацька воєнна честь, демонстративна незацікавленість в утриманні та накопиченні добутих у смертельно небезпечних походах коштів, що виражалося у здатності «гуляння» і святкового проведення часу у період між походами;

— чумацький промисел мав певні паралелі до козацьких походів, що усвідомлювали носії навичок і вмінь, оскільки небезпечний з різних сторін і вельми тривалий похід за сіллю у Крим чи на Дон передбачав неабияке воїнське вміння, щоб захистити цінний товар і саме своє життя від зазіхань «лихих людей»; одночасно чумакування передбачало вміння «добре погуляти» після виконання походу, що нерідко виражалося у «пропиванні» всього зароблено-го; це побутове марнотратство, судячи з пісенних текстів, додавало героєві тих подій допоміжні привабливі риси — в очах чи то «любої дружини», чи «милої», тоді як кровні рідні засуджували такий спосіб чумацького самоствердження;

— чумацький промисел співвідносився із універсальною життєво-ремісничою підготовленістю козаків, окрім рис характеру мужнього, цілеспрямованого і певною мірою авантюрного, без сукупності яких неможливо було здійснювати походи, тим більше «меркантильні» дії з «гуляння» з нагоди закінчення походу; показовим є фіксоване у текстах багатьох пісень відмежовування чумаків від землеробства, що співвідноситься із певними життєвими установками православних шляхтичів, які протиставляли свої ремісничі й огородницько-садівничі уміння землеробству як заняттю «мужиків»;

— козацько-чумацьке тяжіння до походів-мандрів мало певні риси наслідування діянь мандрівних проповідників з Британії-Ірландії епохи Середньовіччя, лицарських чеснот бардів Британії-Ірландії, які володіли зброєю і могли постояти за себе, а пропонуючи свій ідеальний пісенний продукт, показували незацікавленість у накопиченні достатку; вказані «мандрівні типології», сформували унікальну фігуру філософа-барда Г. Сковороди, який, на відміну від німецького мимовільного філософа- мандрівника Фауста, був прийнятий найвищими верствами українського суспільства [152].

Висновки до розділу 4

Історія свідчить про слов'янський внесок в європейську обрядовість на честь зимового сонцестояння, «смерті старого Сонця» і народження «нового», що в символічній формі відповідає християнському вшануванню Різдва Христового. Сакральна символіка проводів «старого Сонця» і очікування «нового Сонця» викликала до життя появу засобів-оберегів від злих сил, таких як рядження, маскі, протиставлення хаосу і порядку. Слов'янське шанування Коляди, яке персоніфікувало солярні символи, знайшло своє відображення в архаїчних варіантах Вечорниць, які супроводжувалися випічкою круглого хліба, до якого учасники дії, повинні були дотягнутися за допомогою «дематеріалізуючих» високих стрибків.

Театральні прикраси різдвяних свят, які увібрали в себе елементи «колядування», стали відмінною стороною обрядового життя в Україні і базувалися на православній основі, успадкованій від візантійської християнської містерії, яка була поширена в імперії на 100 років раніше, ніж в Західній Європі. Театралізація різдвяних свят реалізувалася у театрі вертепу, в практиці українських Вечорниць, які склали національно-емблематичний сенс на відміну від різдвяних свят у східноєвропейському православному ареалі.

На межі завершення епохи «козацтва» в XVIII столітті розквітає театрально-поетична творчість дочки козацького сотника Марусі Чурай, у творчості якої простежуються кельтсько-британські традиції. Відмітною особливістю цих традицій була висока соціальна, творча і політична активність жінок. Кельтський фактор буття України простежується в описі відомого дослідника Г. де Боплана, який виділяв дівоцьку-жіночу самостійність у шлюбних відносинах. Такого роду самостійність була притаманна життєвому і творчому шляху Марусі Чурай.

Пісенна творчість Марусі Чурай тяжіла до жанру балади і мала виражений кельтський присмак. Найбільш знаменитий твір М. Чурай «Ой не ходи, Грицю...» був написаний в жанрі «чорної» балади. Цій типологічний різновид

жанру балади був показовим й поширеним у північних кельтських народів і бритів-кельтів. Існують численні топоніми і етноніми кельтського походження в Україні, що свідчить про розселення бритів-ірландців у слов'янських землях, особливо після подій XI—XIII століть.

Контакти також визначалися династичними шлюбами, з яких особливо виділяються родинні зв'язки Мономаховичів з британсько-англійськими королями. Аристократичні контакти Британії та Київської Русі всіляко підтримувалися православно-шляхетською магнатерією епохи козацтва, про що свідчать спільність традицій у творчості філідів-бардів в Британії-Ірландії і бандуристів-кобзарів в Україні. Філіди, барди, бандуристи та кобзарі представляли збірний образ співаків-поетів і воїнів. Філіди і барди також прищепили любов до подорожей-походів як до специфічного способу життя і мислення.

Вечорниці, які в силу об'єктивних історичних обставин склали специфіку передріздвяних і різдвяних свят, в різних варіаціях влаштовувалися в козацько-шляхетських і селянсько-міщанських шарах. Тема Вечорниць проходить через творчість Т. Шевченка (п'єса «Назар Стодоля») П. Ніщинського (вокально-хорова композиція «Вечорниці»).

Розкриття теми Вечорниць демонструє паралелі з композиційною і виразно-образною структурою англійської Маски-Антимаски. Основною ідеєю придворної англійської Маски була сакральна моральність, подолання дисгармонії, загрози хаосу і встановлення гармонійних відносин через театралізацію дійства, завершенням чого виступає танець, що об'єднував всіх учасників. Еволюція англійської Маски привела до народження мадригальної опери, що дозволяє провести аналогії з ідеєю Вечорниць, запропонованою П. Ніщинським (розширення вокального наповнення і «винесення за дужки» реалізованого на сцені дійства танцювального екстазу було показове для козацького святкового самоствердження).

Чумацький промисел поєднує давні традиції Київської Русі і традиції славного минулого «козацтва». Героїчна складова мандрів, і як підсумок цих

мандрів — матеріальний добуток, вміння безоглядно «гуляти» після походу аж до втрати всього заробленого, стали продовженням славних традицій торговців-гостей-воїнів у Стародавньому Києві і Новгороді, де їх статус прирівнювався до статусу боярина. Доречно провести паралель чумацької слави і козацького «ходіння за славою і здобиччю» з подальшим широким відзначенням, присвяченим славним козацьким перемогам.

Лицарські стереотипи «зчитуються» в поведінці чумаків. У текстах чумацьких пісень відзначається зневажливе ставлення до роботи (вдома і в полі), проте на перший план виходить тема «пиття-гуляння», негативні наслідки якого допомогає подолати «дружина вірна» або «мила». Уміння бенкетувати і підтримувати «святковий континуум» у повсякденному житті було лицарською гідністю.

У свою чергу лицарська гідність знаходила нагороду в любовному визнанні жінки. Багатство любовної лірики в пісенній творчості України свідчило про надзвичайну чутливість до цієї теми, трансформуючи «дивного комерсанта» чумака в його кельтську аналогію інтелектуала-барда, чия відстороненість від комерції і матеріальних цінностей, кінець кінцем, призвела до трагічних наслідків в епоху О. Кромвеля — фізичного знищення бардів за їх «неприродну» для пуритан «свободу від майна».

ВИСНОВКИ

Здійснене наукове дослідження паралелей лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України дало змогу дійти таких висновків.

1. Визначено сутність і специфіку процесів націотворення в середньовічній Європі. Завдяки християнській цілісності, показовій для всього материкового простору, зокрема й острівних земель, що примикають до названого геоареалу, сформувались його неповторні національні ознаки, відображені у православ'ї. Вони полягають в унікальних поєднаннях дохристиянських і християнських традицій, в їх узгодженні з расово-етнічними відмінностями, що згодом породили конфесійні християнські церкви.

2. Наголошено на ідеї впливу візантійської цивілізації на культуру Британії-Англії і Русі. Візантія була буфером між західною частиною Європи, зберегла літературно-філософську спадщину давньої Греції, повернула європейській культурі античну літературу і мистецтво, синтезувала філософські вчення греко-римського класицизму і християнські православні ідеали. Візантійська культура мала визначний вплив на мистецтво Британії-Англії та Русі-України завдяки культу Богородиці, що набув поширення в Британії-Англії в епоху Середньовіччя і надалі виявився в богородичних культових традиціях Русі й Україні.

Визначено основні етапи взаємодії русів і британсько-кельтских проповідників, вплив яких простежується в Новгородській, Київській Русі до часів козацтва й українського просвітництва; визнано візантійську модель державотворення як зразок для культурних інститутів Британії-Англії та Русі-України.

3. Охарактеризована динаміка культурних, торговельних і релігійних зв'язків між Візантією і Британією, яку можна розглядати з точки зору політичної і культурної доцільності. Матеріали археологічних розкопок свідчать про досить активні торговельні зв'язки між ромеями й англійцями в V-VII століттях. Протягом кількох століть південь Британії перебував у сфері впливу Візантії;

до кінця XII століття британці становили основний контингент іноземного найманого війська, особисто відданого імператору Візантії; імовірно, в XI столітті візантійський імператор Олексій I Комнін дарував британським найманцям землі в Криму, якими вони володіли упродовж XI – XIII століть.

Доведено, що покатоличення Британії зруйнувало налагоджені контакти з Візантією, але не знищило їх остаточно. Контакти між британськими королями й візантійськими імператорами збереглись до краху Візантійської імперії. Після її падіння у Британії-Англії XVI століття відродилось зацікавлення візантійською культурою, сюжети давньогрецької міфології і візантійської історії розігрували в англійських придворних масках.

Збагачено історичні дані про візантійську культуру як цілісність багатьох складових, серед яких головними були досягнення давньогрецької (еліністичної), римської цивілізацій і християнські цінності. Візантія ніколи не зазнавала глибокого культурного розриву зі своїм минулим, що своєрідно вплинуло на процес становлення, розквіту і занепаду Візантійської імперії.

4. Усвідомлено, що в епоху Середньовіччя салонна й духовна естетика визначала характер театральної культури Візантії. Розглянуто світське начало візантійського театру (звернення до політичних, філософських, богословських питань) і духовне (релігійна сфера, читання од і панегіриків, звеличення божественного статусу монарха, збереження сакральності візантійського танцю, містеріальні й світські театральні видовища-вистави). Палацова культура Візантії становила зразок аристократизму, зосередження інтелектуалізму й духовності. Імператор визнавав національне значення аристократії для імперії як високоосвічених і по-лицарськи вихованих громадян, які втілювали ідеали віри й служіння владі і Богу.

5. Розглянуто духовні танці, популярні в аристократичних колах доіконоборчої Візантії як основу танцювальної церковної культури. Підтверджено її спадкоємність щодо сакральності античної танцювальності й рухів-жестів-поз, «дематеріалізації», що означають «відрив від землі» у високих одиничних стрибках і хороводних фігурах з «легким торканням» землі. Охарактери-

зовано хореографічну цілісність європейської танцювальності як «балету ніг», на відміну від «балету рук і тіла» на Сході. Танцювальна культура Британії-Ірландії й Русі-України сформувалась в певних культурно-історичних умовах завдяки взаємопроникненню східних і західних танцювальних традицій.

6. Підкреслено, що Британія-Англія історично є носієм християнського начала, більше того – центром західного православ’я. Незважаючи на язичницьке коріння і ритуали з людськими жертвоприношеннями, навернення ірландців і бритів у християнство було безкровним, а починаючи з V століття, воно стало домінуючим на острові після християнізації друїдів, легендарних мудреців-пророків. Причини тяжіння британського язичництва до християнських цінностей криються в незаперечному авторитеті святого Патрика, покровителя Ірландії.

7. Висвітлено, що друїди були носіями високої освіченості, викликаючи цим глибоке неприйняття у римлян і їхніх послідовників в Західній Європі з властивим їм раціоналістичним мисленням. Проте друїди набули схвалення в середовищі греків-інтелектуалів, що й зумовило їх масовий перехід у православ'я, а надалі і прийняття Візантією грецької мови як державної. Поширення християнства в Ірландії призвело до поступового нівелювання впливу друїдів. Висловлене припущення, що давні слов'яни були тісно пов'язані з кельтськими друїдами, а в часи жорстоких переслідувань друїдів, рятували їх, приймаючи на своїй землі. Уклад, релігія, обряди і традиції друїдів і кельтів переймали народи-етноси і нації в Європі, взаємодіючи і всебічно впливаючи на культуру. У цьому переконують ритуали східних слов'ян, зокрема побутування волхвів на Русі, чаклунські здібності героїв руського епосу, а також непереможних воїнів — українських козаків-характерників. Друїди впливали на європейців навіть у Новий час, викликавши до життя ірраціоналістичну філософію Нового часу, зокрема просимволістські концепції У. Блейка, Л. Керолла, кордоцентричний світогляд Г. Сковороди і Т. Шевченка.

8. Розкрито православну основу духовної культури Британії-Англії в результаті прийняття християнства в епоху неподіленої церкви IV–XI століть, що набуло втілення у творчості бардів і в унікальній протосалонній культурі англійських масок. Охарактеризовано роль філідів і бардів в Ірландії аналогічно до поетів-шаірів в доісламскій Аравії. Доведено, що ірландські барди виконували ряд важливих функцій, зокрема освітню, релігійну і світського примирення, єднання. Барди-арфісти складали божественні хвалебні панегірики, які правомірно порівнювати з візантійськими. Підкреслено паралелі спадщини бардів з кобзарською творчістю.

9. Визначено, що ірландці-британці поширювали ранні християнські й григоріанські піснеспіви, зокрема поліфонно-ісонні, їм належить внесок у розвиток невменного письма, орнаментації, поліфонії, контрапункту й гармонії. Набула розвитку підголоскова поліфонія британсько-кельтської й русько-української традицій, значною мірою випередивши розвиток поліфонії в Західній Європі. Музичні традиції Ірландії-Британії дали новий поштовх для розвитку європейської музики. Підкреслено, що передана Русі, завдяки Новгороду, культура церковного співу-басіння, яку до сьогодні в церкві зберігають валійці, побутує, вже поза Візантією, у вигляді «басовитої дзвонності», властивої руському церковному мистецтву. Зазначено, що Британія в епоху Середньовіччя стала другим після Візантії зосередженням чернечої вченості в культурному бутті православ’я. Сент-Галленський монастир заснував візантієць святий Галлус. В Ірландії поширилось «біле мучеництво», пов’язане з переселенням ірландських ченців у Європу, з прийняттям чину мандрівного ченця, який з доброї волі і на Славу Божу залишав свою землю, щоб створювати на інших територіях нові монастирі.

10. Наголошено на кельтському факторі буття України щодо дівоцько-жіночої самостійності у шлюбних відносинах. Визначено ознаки кельтсько-британських традицій у творчості народної поетеси Марусі Чурай, зокрема її тяжіння до жанру балади як варіанту «чорної» балади, вираженої кельтської форми.

Обгрунтовано, що козацька культурна традиція відмічена видовищністю та театралізованістю, в якій сам вигляд козака, його одяг, музична й риторично-поетична виученість підкреслювали наслідування кельтської і варязької аристократії, що складала взірець лицарського, воєнного і віросповідального служіння.

Основні ідеї і мотиви у творчості Т. Шевченка співзвучні ідеям ірландських і шотландських поетів пізнього Відродження, які підносили ідею національної самодостатності й ідентичності.

11. Усвідомлено, що норманське завоювання Британії 1066 року, хронологічно збігаючись з розколом християнської церкви (1054), призвело до покатоличення британців. Британське християнство поступово втратило зв'язок зі східним православ'ям і до XIII століття було поглинене середньовічним європейським католицизмом. Бритсько-ірландська церква оберігала реліквії і язичницько-християнські легенди. Візантійські православні основи культур Британії і Русі-України виявились у потужному Оксфордському русі, спрямованому на об'єднання православної і англіканської церков. Однак вселенська релігія, яка колись була складовою єдиного християнського спілкування, охоплюючи Схід і Захід, глибоко закорінена у Британії, досягла певного розквіту в концепції православного смислу вищого англіканства. Це доводить, що православ’я ніколи не було чужим західноєвропейській культурі.

12. Досліджено антично-язичницькі і християнсько-містичні джерела маскових і маскарадних дійств у східних і західних православних звичаях, які живили передріздвяні і різдвяні свята, сприяючи зрощенню святкової обрядовості зимового сонцестояння, свята коляди у слов’ян, сатурналій в англів, йоль у кельтів з християнським Різдвом. Східне християнство не мало своїм завданням викорінити язичницькі традиції, а західний християнський світ не зміг позбутись елементів язичництва. Відзначено, що маскарадна культура проникає в культуру країн континентальної Європи, проростає корінням в традиції аристократичної знаті, еволюціонує і набуває нових форм (придвор-

на маска в Англії, придворний французький балет, італійський маскарад, руські бали-маскаради, шляхетні вечорниці в Україні, видовищна культура запорізьких козаків).

13. Доведено, що в україно- і російськомовній літературі жанр масок уперше охарактеризовано за англомовними джерелами. Маски співвідносяться з протосалонними зібраннями англійської італійської і французької аристократії, що беруть початок від інтелектуального «театру» придворних зібрань у Візантії. Культура масок надавала англіканству Британії особливого значення у протестантському світі, нагадуючи про візантійське походження танцювальності, сповнюючи вистави сакрально-сугестивного сенсу, засвідчуючи наявність містичних складових у християнській містерії і її православне коріння.

Вистави придворних англійських масок сповнені дидактично-вселенського змісту, становили цілісну, гармонійну систему, в центрі якої перебував король як помазаник Божий. Маски сублімувала конфлікт в естетичну згоду і підпорядкування волі монарха, вони були точкою відліку потрібних контактів і зближень, створювали атмосферу довіри до монархії, підкреслюючи особисту відданість аристократії і слуг королю. Маски знаменували сакральне дійство, містичний смисл, космічний символ: культ Сонця — культ Бога — культ монарха як представника Бога на землі.

Прагнення влади до загального єднання виявилось у спільному танцювальному уславленні наприкінці вистав. Англійська маска за своїми функціями наближалась до французького балету, завдяки якому аристократія, вихована в галліканстві, зберігала духовність танцювального мистецтва.

Розквіт жанру маски за правління королів Стюартів. Охарактеризовано Антимаску, упроваджену англійським драматургом Б. Джонсоном як контрастну прелюдію до основної частини маски. Антимаски породжували дисгармонію й хаос, тоді як маска утверджувала гармонійне начало. Звернено увагу на те, що участь у масках королів Анни Датської і Генрієти-Марії була

спрямована проти гендерної дискримінації жінок і передбачала формування ідентичного статусу королеви, рівнозначного до королівського.

В жанрі маски поєднуються місцеві й континентальні художні традиції. На її розвиток впливали французька й італійська традиції, що свідчить про відкритість культур як умову прогресу і розвитку, взаємозбагачення і формування спільного культурного простору. Відзначено, що після Реставрації монархії пошук національної основи в музиці стає головною метою англійських композиторів. Жанр придворної маски суттєво вплинув на розвиток англійського театру, який проклав шлях англійській опері, викликавши до життя оригінальну *англійську мадригальну оперу.*

14. Доведено, що «етнографічні вечорниці», солярна символіка їхніх дійств, а також наявність поважних чоловіка чи жінки, як організаторів вечорниць, свідчать про них як про сакральні зібрання. Здійснено порівняний аналіз композиції «Вечорниць» П. Ніщинського з маскою і антимаскою (фальшивою маскою), охарактеризовано танцювальне радісне дійство в них як «славильне завершення» обряду-зібрання. Драматичний зачин і кульмінаційний хор у композиції П. Ніщинського нагадують про долання в радості свята дисгармонії життєвих негараздів, постаючи аналогією до антимаски, яка перемагає хаос. Це свідчить про «генетичну» спорідненість англійської маски й українських шляхетських вечорниць.

15. Розкрито сутність і мету експедицій і поведінково-психологічних стереотипів, властивих українському чумацтву і лицарству Заходу, як наслідування практики імператорських бенкетів у Візантії. Поведінка воїнів-лицарів мала публічний характер, вони прагнули здобувати трофеї (за аналогією до воєнних, піратських трофеїв в Англії XVI–XVII століть) і щедро віддавати їх в символічній формі «десятини». Козацько-чумацькі походи-мандрування певною мірою наслідують мандрівних проповідників і бардів з Британії-Ірландії в епоху Середньовіччя, які володіли зброєю і демонстрували свою незацікавленість у накопиченні матеріальних цінностей. Ця «мандрівна типологія» сформувала унікальну постать філософа-барда Г. Сковороди, яко-

го приймали у найвищих верствах українського суспільства. Поведінкові стереотипи представників лицарського прошарку не залежали від національності лицаря.

16. Здійснено порівняння національних культур, географічно віддалених одна від одної. Генетична спільність східнохристиянської православної релігії неподіленої церкви зумовила подібність культивованих чеснот українського шляхетства і британсько-англійської аристократії щодо християнсько візантійської «гармонії влад». Дослідження основ культурної генетики націй надало можливість виявити поведінково-психологічні особливості в унікальних проявах національно-державного буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Мифологический словарь. Кельтский шаман / гл. ред. Е. Мелетинский. Москва : Советская энциклопедия, 1991. С. 161.
2. Аверинцев С. С. Связь времён. Киев : Дух и Литера, 2005. 448 с.
3. Аквинский Фома. Сочинения / пер. А. В. Апполонова. Москва : Едиториал, 2010. 264 с.
4. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2015. 239 с.
5. Алексашин С. С. Современные геногеографические исследования родословной Рюриковичей, посредством генетического маркера Y-хромосомы. Санкт Петербург : Библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2008. 17 с.
6. Амброз А. К. Фибулы Юга Европейской части СССР: II в. до н. э.-IV в. н. э. Москва : Наука, 1966. 111 с.
7. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
8. Антонов А. И. Воевода Шеин / Литературный мир : веб-сайт. URL : https://www.litmir.me /br/?b=546526&p=4 (дата звернення: 23.05.2018).
9. Асафьев Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. Избранные труды. Москва : АН СССР, 1957. Том 5. С. 145.
10. Афанасьев А. Н., Глинка Г. А. Волхвы, колдуны, упыри в религии древних славян. Москва : Алисторус, 2012. 390 с.
11. Афанасьев А. Н. Славянская мифология. Москва : Эксмо, 2008. 1520 с.
12. Беда Достопочтенный. Церковная история народа англов / пер. с лат. В. В. Эрлихман. Санкт Петербург : Алетейя, 2001. Книга IV, глава 24. С. 9-12.

13. Белов А. Велес — бог русов: Неизвестная история русского народа. New York : Book on Demand Ltd., 2019. 274 с.

14. Бердяев Н. Смысл истории. Новое средневековье. Москва : Канон+РООИ «Реабилитация», 2016. 448 с.

15. Бідзіля В. І. Історія культури Закарпаття на рубеж нашої ери. Київ : Наукова думка, 1971. 184 с.

16. Білецький О. «Енеїда» І. Котляревського. Київ : Видавництво Академії наук, 1965. Том 4. С. 118-121.

17. Биркин К. Временщики и фаворитки XVI, XVII и XVIII столетий. Warsaw : Book on Demand Ltd, 2019. 240 с.

18. Боплан Г. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансільванії, разом із їх звичаями, способом життя та війною. Київ : ФОП «Стебеляк», 2017. 168 с.

19. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. Москва : Аграф, 2002. 272 с.

20. Боровиковський Л. Чарівниця: Балада / Українські поети-романтики. Київ : Наукова думка, 1987. С. 59-64.

21. Боткин В. Литература и театр в Англии до Шекспира. Москва : Public Domain, 1869. С. 12-18.

22. Брагин К. Акафист и житие святителя Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. Москва : Русский издательский центр им. святого Василия Великого, 2014. 460 с.

23. Бубнов Н. «Слово о полку Игореве» и поэзия скальдов. Санкт-Петербург : Русская Симфония, 2006. 416 с.

24. Бутурлин П. Рождество Христово. Святые вечера. Москва : РИФМА, 1997. С. 76-89.

25. Валери Поль. Душа и танец. Об искусстве. Москва : Искусство, 1976. 623 с.

26. Виноградова О. А. Арабская музыка. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. Энциклопедия, 1973. Т. 1, А-ГОНГ. С. 183-184.

27. Гай Юлий Цезарь. Записки о Галльской войне. Готовому перейти Рубикон. Москва : РИПОЛ-классик, 2016. 416 с.

28. Гартман Н. Познание в свете онтологии. Западная философия: итоги тысячелетия / пер. с нем. А. Лаптева. Екатеринбург : Деловая книга, 1997. С. 461-540.

29. Гельмольд Б. Славянская хроника. Москва : Наука, 1963. 298 с.

30. Гиббон Э. Всеобщая история упадка и разрушения Великой Римской империи: Закат и падение Римской империи / ред. проф. Э. Д. Фролова. Москва : Наука, 2006. Книга 7. 422 с.

31. Грица С. Й. Українська художня культура : навч. посібник для студентів вузів / ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : Либідь, 1996. 415 с.

32. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. Київ : Вища школа, 1994. 539 с.

33. Горюхіна Н. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 95 с.

34. Гусев В. Е. От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника). Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор : сб. ст. Ленинград : Наука, 1974. С. 49-59.

35. Гумільов Л. М. Древня Русь і Великий Степ. Москва : Думка, 1989. С. 18.

36. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Санкт-Петербург : Типография М. О. Вольфа, 1882. Том II, Коледа. С. 139.

37. Диль Ш. Основные проблемы византийской истории / пер. с фран. Б. Т. Горянов. Москва : Иностранная литература, 1947. С. 6-9.

38. Дзюба І. Тарас Шевченко: життя і творчість. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 252 с.

39. Ерохин В. Становление англиканской церкви в XVI — первые десятилетия XVII веков в освещении современной британской историографии. Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского гуманитарн. университета, 2009. 326 с.

40. Забелин И. История русской жизни с древнейших времен. Москва : Типография Грачева и К°, 1912. Часть 1. С. 20.

41. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с.

42. Златоуст Иоанн Святитель. Избранные беседы о повседневных вопросах христианской жизни. Москва : Отчий дом. 1999. 640 с.

43. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Львів : Наукове товариство ім. Шевченко, 1992. 400 с.

44. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 326 с.

45. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янских землях у XVII–XIX століттях : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2009. 204 с.

46. Зубар В. М. Херсонес Таврический и Римская империя. Очерки военно-политической истории : монография. Киев : Институт археологии НАН Украины, 1994.180 с.

47. Іваницький А. І. Історична Хотинська область: музично-етнографічні дослідження : зб. фольклору. Вінниця : Нова книга, 2007. С. 379.

48. Иванов П. К. Описание Государственного архива старых дел. Москва : Типография С. Селивановского, 1850. 406 с.

49. Иоанна деяния. Сохранившиеся отрывки : веб-сайт. URL : http://apokrif. fullweb.ru/apocryph1/act_john.shtml (дата звернення: 24.06.2017).

50. Иосиф Патриарх. Кормчая книга. Москва : Церковь, Старославянское издание, 1912. 1481 с.

51. Кастильоне Бальдассаре. О придворном. Опыт тысячелетия / пер. с итал. О. Ф. Кудрявцева. Москва : Юрист, 1996. 553 с.

52. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса : Астропринт, 2015. 532 с.

53. Каролингское возрождение : Сов. энциклопедический словарь / гл. ред. М. А. Прохоров. Москва : Сов. энциклопедия, 1984. С. 550.

54. Кельтская мифология: Мифы. Верования. Легенды. Божества. Герои. Энциклопедия / пер. с англ. С. Головой. Москва : Ексмо, 2002. 640 с.

55. Кесарийский П. Война с готами. Москва : Наука, 1950. 517 с.

56. Кереньи К. Исследование лабиринта. Москва : Евразия, 2020. 160 с.

57. Кирилл, Патриарх Московский и всея Руси. Православная богословская энциклопедия: Англикано-православные связи. Москва : Православная энциклопедия, 2008. Том 2. С. 311-322.

58. Ключевский В. О. Афоризмы и мысли об истории. Москва : Директ-Медиа, 2011. С. 98-106.

59. Кобилянська О. В неділю рано зілля копала: повість. Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2018. С. 5-168.

60. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.

61. Кромвель Оливер / Oliver Cromwell : веб-сайт. URL : https://ru.qaz.wiki /wiki/Oliver_Cromwell (дата звернення: 07.09.2019).

62. Колесник О. Мова та міф у вимірі міждисциплінарних студій. Чернігів : Десна Поліграф, 2016. 240 с.

63. Колесников П. А. Северная деревня в XV веке — первой половине XX века. Вологда : Северо-Западное книжное издательство, 1976. 159 с.

64. Колесникова А. В. Бал в России: XVIII — начало XX века. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2005. С. 26.

65. Кониський А. Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. Київ : Видавництво «Центр навчальної літератури», 2019. 740 с.

66. Копівська А. Р. Статус і роль імператриці у візантійському суспільстві / Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»: Теорія та історія культури, 2016. Т. 179. С. 76-81.

67. Корндорф А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 624 с.

68. Корній Л. П. Історія української музики. Київ-Харків-Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коца, 1996. Частина І. 314 с.

69. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. Київ : Музична Україна, 2011. 736 с.

70. Костенко Л. Маруся Чурай. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 1979. VI розд. (Северин Наливайко). 224 с.

71. Костомаров М. І. Книга буття українського народу. Київ : НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015. 23 с.

72. Кузьмин А. Г. Падение Перуна: становление христианства на Руси. Москва : Молодая гвардия, 1988. 240 с.

73. Кузнецов В. П. Славная история Царьграда и Византийские пророчества. Москва : ИТК Дашков и Ко, 2019. 51 с.

74. Куліш П. Джерела української класики : І Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка. Харків : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2019. 640 р.

75. Куровский В. Казацкое боевое искусство Триглав. Тайное оружие характерников. Каменец Подольский : Рута, 2017. 304 р.

76. Кухаренко Ю. В. Полесье и его место в процессе этногенеза славян / По материалам археологических исследований. Полесье : Лингвистика. Археология. Топонимика. Москва, 1968. С. 18-46.

77. Лаэртский Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Москва : Терра, 2009. Кн. 1. 608 с.

78. Леру Ф. Друиды. Исторические книги. Санкт Петербург : Евразия, 2003. 288 с.

79. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : Учеб. для консерв., в 2-х кн. Москва : Музыка, 1983. Кн. 1. 696 с.

80. Ливий Тит. История Рима от основания города / пер. с лат. Н. А. Поздняковой. Москва : Наука, 1989. Том VII. С. 324.

81. Литаврин Г. Г. Византия между Западом и Востоком. Опыт исторической характеристики. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 539 с.

82. Літопис руський за Іпатським списком / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця // за ред. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1989. Частина XVI. 591 с.

83. Личковах В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання) : монографія. Чернігів, 2005. 150 с.

84. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. Ленинград : Искусство, 1986. С. 99-133.

85. Лихачев Д. С. Национальное самосознание Древней Руси. Москва & Ленинград : Изд-во АН СССР, 1945. 123 с.

86. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1998. 750 с.

87. Лукиан. О пляске / пер. с греч. Н. П. Баранова. Ленинград : Алетейя, 1935. Т. 2. 92 с.

88. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. 48 с.

89. Маркова Е. Н. Введение в историческое музыкознание. Одесса : Астропринт, 1998. 51 с.

90. Маркова Е. Н. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць. Луганськ : СтильІздат, 2008. Вип. 9. С. 236-248.

91. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950 – 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.

92. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. 164 с.

93. Маркова О. , Смирнова Л., Овсяннікова О. Поезія Тараса Шевченка в органічному зв‘язку з ідеями українського Просвіщення та лірикою канта. Українська література і цензура. Черкаси, 1996. С. 26-28.

94. Марло К. Мальтийский еврей / пер. с англ. В. Рождественского. Москва : Государственное издательство худлитературы, 1961. С. 239-292.

95. Маркевич М. А. Обычаи, верования, кухня и напитки малороссов: из современного народного быта. Киев : Типография И. Давиденко, 1860. С. 28.

96. Маркович Я. Щоденник: джерела до історії України-Руси. Київ : Наукова думка, 2010. 728 с.

97. Марцелин А. Римская история / пер. с лат. Ю. А. Кулаковского и А. И. Сонни. Санкт Петербург : Алетейя, 2000. 576 с.

98. Мелик Л. Обряды, праздники и обычаи наших предков. Молитвы, заговоры, обереги. Москва : Центрполиграф, 2017. С. 49.

99. Мішалов М. Українське кобзарство думи. До питання виникнення, розвитку та сучасного стану українського кобзарського епосу. Сідней, 1990. 138 с.

100. Микитенко І. Маруся Чурай: музична драма : твори в 4-х т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 4: П'єси; публіцистика; про себе і свою творчість; листи. С. 5-70.

101. Михайловский В. Англиканская церковь и ее отношение к православию. Санкт-Петербург : Типография Безобразова, 1864. 283 с.

102. Могила Петро, Митрополит : веб-сайт. URL : https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/ (дата звернення: 03.07.2017).

103. Мосс В. Возрождение романизма. Москва : Православная Жизнь, 1992. С. 5-18.

104. Муравська О. Східнохристіянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 542 с.

105. Наливайко Д. До романтизма національної своєрідності мистецтва не існувало : веб-сайт. URL : https://zn.ua/ukr/EDUCATION/dmitro-nalivayko-do-romantizmu-nacionalnoyi-svoyeridnosti-mistectva-neisnuvalo_.html (дата звернення: 08.09.2018).

106. Ніщинський П. І. Вечорниці: музика до драми Назар Стодоля Т. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1965. 48 с.

107. Норвич Дж. История Византии / пер. с англ. Н. М. Забилоцкого. Москва : АСТ, 2010. 542 с.

108. Орбинский Р. В. Византийские женщины. Южный сборник, № 4. Москва : Русское слово, 1859. С. 112-163.

109. Орел Л. Українська сім'я: сім'я та суспільне життя. Київ : Видавництво О. Теліги, 2000. 424 с.

110. Паустовский Константин: веб-сайт. URL : http://1ynx.ru/post/7082 (дата звернення: 13.06.2018).

111. Перевезенцев С. В. Тайны русской веры. От язычества к империи. Москва : Вече, 2001. 108 с.

112. Петухов Ю. Д., Васильева Н. И. Евразийская империя скифов: Бог времени: Сатурн-Коляда-Бхага, Велес-Пан-Пушан. Москва : Вече, 2008. С. 70-78.

113. Поляковская М. А. Византия : быт и нравы. Свердловск : Издательство Урал. ун-та, 1989. 293 с.

114. Поляковская М. А. Портреты византийских интеллектуалов. Екатеринбург : Изд-во Урал. уни-та, 1992. 255 с.

115. Поляковская М. А. Византийский дворцовый церемониал XIV веке: театр власти / науч. ред. Т. В. Кущ. Екатеринбург : Изд-во Урал. уни-та, 2011. 333 с.

116. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : «Артек», 1998. 728 с.

117. Православная богословская энциклопедия / под ред. проф. Н. Н. Глубоковского. Петроград : Типография А. П. Лопухина, 1900. Т. I, 584 с.

118. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: опыт историко-этнографического исследования. Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1963. С. 120.

119. Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей первого тысячелетия до нашей эры. Москва : Изд-во языков славянских культур, 1985. 601 с.

120. Райс Д. Византийцы. Наследники Рима. Москва : Центрполиграф, 2009. С. 14.

121. Райс Т. Византия. Быт, религия, культура. Москва : Центрполиграф, 2006. 255 с.

122. Рассказ Никиты, клирика царского. Послание к императору Константину VII Порфирородному, о святом огне, писанное в 947 году / пер. с лат. Г. С. Дестуниса. Православный палестинский сборник. Санкт-Петербург : Нобель Пресс, 1881. Том 13. С. 8-9.

123. Рафальський О. О., Калакура Я. С., Коцур В. П. Антропологічний код української культури і цивілізації / наук. ред. М. Ф. Юрій : у 2-х кн. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Кн. 1. 432 с.

124. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

125. Руданський С. Твори: в 3-х томах. Київ : Наукова думка, 1972. Т. 1. С. 382-386.

126. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. Москва : Наука, 1987. 583 с.

127. Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества. Москва : Академический проект, 2013. 623 с.

128. Савушкина Н. И. Особенности театрального пространства в спектаклях ряженых. Театральное пространство : Науч. конф. Москва : Советский художник, 1979. С. 87-99.

129. Сапіга В. К. Українські народні свята та звичаї. Київ : Знання України, 1993. 112 с.

130. Сас П. М. Запорожці у польсько-московській війні наприкінці Смути 1617-1618 роках / НАН України: Інститут історії України. Біла Церква : Видавництво О. В. Пшонківського, 2010. 512 с.

131. Святитель Серапион, епископ Владимирский и Суздальский / Алчевск Православный : веб-сайт. URL : http://alchevskpravoslavniy.ru/zhitie-svyatyx/svyatitel-serapion-episkop-vladimirskij-i-suzdalskij.html (дата звернення: 23.05.2018).

132. Сенченко І. Ю. Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці / за М. Старицьким, перероб. І. Сенченко. Київ : ДВУ, 1923. 84 с.

133. Скальковский А. Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького. Київ : Центр навчальної літератури, 2019. 680 с.

134. Сковорода Г. С. Сад божественних пісень / ред. В. Шевчук. Київ : Національний книжковий проект, 2011. 336 с.

135. Скорик А. Я. Мистецтво телекомунікації в глобальному просторі медіакультури. Український дискурс : дис. ... д-ра наук : 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 370 с.

136. Словник іншомовних слів / ред. О. Мельничук. Київ : Гол. ред. України. Рад. енциклопедії, 1977. 776 с.

137. Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды: в 4 томах. Москва : Университетская типография, 1839. Т. 4. 154 с.

138. Соколова А. В. Придворна маска як частина політичної культури Англії періоду правління Стюартів. Культура України : зб. наук. пр., Харків : ХДАК, 2019. Вип. 68. С. 80-89.

139. Соколова А. В. Традиції православного християнства в духовній культурі Великобританії. Вісник Закарпатської академії мистецтв : Ужгород, 2019. Вип. 12. С. 88-93.

140. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в культурі королівського двора Якова І Англійського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне, 2019. Вип. 33. С. 19–25.

141. Соколова А. В. Витоки походження жанру англійської Маски. Культурологічна думка : наук. зб. Київ, 2020. Вип. 17. С. 89-98.

142. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в творчості англійського поета і драматурга Бена Джонсона. Культура і сучасність : Альманах НАКККіМ. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 1, С. 91–97.

143. Соколова А. В. Танець як ключовий елемент придворної Маски королівського двора Англії періоду правління Якова І. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ. 2020. Вип. № 2-3(47-48). С. 250-262.

144. Соколова А. В. Кельтські друїди та їх вплив на культуру інших етносів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. жур. Київ. 2020. Вип. 2. С. 72-77.

145. Соколова А. В. Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній Масці. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. жур. Київ, 2020. Вип. 3. С. 61-69.

146. Соколова А. В. Придворна культура Візантії в політико-духовному вимірі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. жур. Київ, 2020. Вип. 4. С. 56-63.

147. Соколова А. В. Придворна Маска як символ влади Короля Карла І Стюарта. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ, 2020. Вип. 37, С. 3-9.

148. Соколова А. В. Еволюція придворної Маски періоду англійської революції 1640-1660 років та реставрація монархії Стюартів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Рівне. 2020, Вип. 34, С. 130-136.

149. Соколова А. В. Музична культура стародавньої та середньовічної Ірландії та її паралелі в українській музичній культурі. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. Дрогобич, Вип. 31, Т. 1. С. 216-223.

150. Соколова А. В. Вплив культури Візантійської імперії на культуру країн середньовічної Європи. Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвуз. зб. наук. пр. Дрогобич, 2020. Вип. 33, Т. 2. С. 49-56.

151. Соколова А. В. Роль Британії в культурно-політичному просторі Візантії в епоху високого середньовіччя. Культура і сучасність : Альманах НАККІМ, Київ, 2020. Вип. 2, С. 97-103.

152. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України: монографія, Одеса : Астропринт, 2020. 376 с.

153. Степаненко М. Коло Марусі Чурай. Народна творчість та етнографія : журнал. Київ : Київська друкарня наукової книги, 2008. № 1. С. 37-44.

154. Старицький М. Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці: драма із давніх часів : твори в 6 т. Київ : Дніпро, 1989. Том 2 : Драматичні твори. С. 421-486.

156. Страбон. География / пер. с др.-греч. Г. А. Стратановского. Москва : Ладомир, 1994. С. 775-790.

157. Сюта Б. О. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дрогобич : Видавництво «Коло», 2007. 60 с.

158. Терещенко А. В. Быт русского народа: в 7 частях. Санкт-Петербург : Типография военно-учебных заведений, 1848. Ч. 4. 334 с.

159. Толочко О. П. Літописець Нестор: Повість минулих літ. Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка. 2005. Том 9. 232 с.

160. Уайльд О. Баллада Редингской тюрьмы / пер. с англ. В. Брюсова. Киев : Yakaboo Publishing, 2017. 26 с.

161. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 428 с.

162. Уколова В. И., Бородин О. Р. Византия между Западом и Востоком. Опыт исторической характеристики / ред. Г. Г. Литаврин. Санкт Петербург : Алетейя, 2001. 539 с.

163. Укрінформ: веб-сайт. URL : https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/ 1910327-teni-zabyityih-keltov.html (дата звернення: 28.02.2020).

164. Українська народна пісня / укл. А. Хвиля. Київ : Державне літературне видавництво, 1935. 276 с.

165. Українські народні прислів'я та приказки / гол. ред. М. Рильський. Київ : Видавництво АН Української РСР, 1955. С. 374-375.

166. Фаминцын А. С. Божества древних славян. Москва : Вече, 2017. 352 с.

167. Фанталов А. Кельты и древняя Ирландия : веб-сайт. URL : http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/fantalov-kelty.htm (дата звернення: 28.02.2020)

168. Флоренский П. А. Собрание сочинений в четырех томах / под ред. игумена Андроника: Философское наследие. Москва : Мысль, 1994. Т. 1. С. 51-95.

169. Харман Д., Майзульс М., Зотов С. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. Киев : АСТ, 2018. 416 с.

170. Цветков С. В. Кельты и славяне. Санкт-Петербург : Блиц, 2005.198 с.

171. Хорошевський А. Ю. 100 знаменитих символів України. Харків : Фоліо, 2007. 511 с.

172. Чечель Н. Повертаючи стиль : монографія. Київ : Парапан, 2004. 237 с.

173. Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI - XIX веков. Москва : Изд-во АН СССР, 1957. 236 с.

174. Чорноморські новини : веб-сайт. URL : http://chornomorka.com/archive/21377-21378/a-1909.html (дата звернення: 02.10.2017).

175. Шаховский А. А. Маруся, малороссийская Сафо : Сто русских литераторов. Санкт-Петербург : 1839. Т. 1. С. 271-273.

176. Шевченко Т. Назар Стодоля : твори у трьох томах. Київ : Держлітвидав, 1963. Т. 2. С. 7-40.

177. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 1. 582 с.

178. Яворницький Д. І. Група кобзарів та лірників на українському ярмарку (З української старовини). Київ : Наукова думка. 1991. С. 142-143.

179. Яворницкий Д. И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. Санкт-Петербург : Издание Л. Ф. Пантелеева, 1888. 448 с.

180. Яковенко В. И. Т. Г. Шевченко: его жизнь и литературная деятельность. Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова. Санкт-Петербург : Тип. высочайше утв. т-ва «Обществ. польза», 1894. 167 с.

181. Adams D. Congregational dancing in Christian Worship. Austin : Sharing Company, 1977. P. 35.

182. Allardyce N. Stuart Masques and the Renaissance Stage. New York : Benjamin Blom, 1938. 224 p.

183. Albright V. The Shakespearian Stage. Whitefish : Kessinger Publishing, LLC, 2010. 234 p.

184. Alvin Kernan. Shakespeare, The King's Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603-1613. New Haven : Yale University Press, 1997. 256 p.

185. Arbeau Th. Orchesography. New York : Courier Corporation, 1967. 266 p.

186. Articular. Notebook: The Annunciation. Würzburg, Germany, about 1240; Tempera colors, gold leaf, and iron gall ink on parchment. Chicago : Independently published, 2020. 192 p.

187. Ash J. A Byzantine Journey. London : Random House, 1995. 330 p.

188. Ashbee A., Lasocki D., Kisby F. A Biographical Dictionary of English Court Musicians from 1485-1714. Abingdon : Routledge, 1998. Vol. I. P. 1282.

189. Astington J. English Court Theatre 1558–1642. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 308 p.

190. Bacon F. Of Masques and Triumphs. Whitefish : Kessinger Publishing, LLC, 2006. P. 174-178.

191. Bacon F. The Essays of Francis Bacon / Ed. Mary Augusta Scott. New York : Charles Scribner’s Sons, 1908. 266 p.

192. Barbarians T. J. An Alternative Roman History. Colchester : BBC Physical Audio, 2007. 320 p.

193. Barlow F. The Life of King Edward who rests at Westminster Attributed to a Monk of Saint-Bertin. Oxford : OUP Oxford, 1992. 256 p.

194. Beacham R. C. The Roman Theatre and its Audience (Inglés). Harvard : University Press Harvard Reissue ed., 1996. 282 p.

195. Beauclerk Ch. Shakespeare's Lost Kingdom: The True History of Shakespeare and Elizabeth. New York : Grove Press, Reprint edition, 2011. 464 p.

196. Benedikz B. The Varangians of Byzantium. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 260 p.

197. Bentley G. A Book of Masques: In Honour of Allardyce Nicoll. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 514 p.

198. Berdyaev N. The Meaning of the Creative Act. New York : Harper & Brothers, 1955. 358 p.

199. Beriot Ch. A. Scene de Ballet, Op. 100 for Violin and Piano (Schirmer's Library of Musical Classics). London : Peters Edition, 1986. 16 p.

200. Bevington D., Holbrook P. The Politics of the Stuart Court Masque. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 352 p.

201. Biddle M. The Winchester Mint: and Coins and Related Finds from the Excavations of 1961-71. Oxford : Oxford University Press, 2012. 725 p.

202. Binet C. Critical Edition of the Discourse de la Vie de Pierre de Ronsard par. Sydney : Wentworth Press. 2019. 196 p.

203. Birch Th. The court and times of Charles I. Michigan : University of Michigan Library, 1848. 516 p.

204. Blanks K. The Masque, a courtly entertainment. London : Master-Thesis, 1969. P. 34.

205. Blow J. Venus and Adonis. Paris : Editions de L'oiseau Lyre, 1949. 95 p.

206. Bowen C. Francis Bacon: The Temper of a Man. Fordham : Fordham University Press, 2001. 245 p.

207. Bowman M. Phenomenology, fieldwork and folk religion British. London : Association for the Study of Religions, 1992. P. 3-18.

208. Branham M. Little Green Man in Ireland. New Mexico : Sunstone Press, 1997. 127 p.

209. Brooke Ch. Saxon and Norman Kings. London : John Wiley & Sons, 2001. 212 p.

210. Brown Sh. A. The Sacred Nectar of the Greeks: The Study of Greek in the West in the Early Middle Ages. London : King's College London CLAMS. 1988. P. 169-194.

211. Brown J. M. Dioscorides on Pharmacy and Medicine: History of Science Series. Austin : University of Texas Press, 2011. 328 p.

212. Bruce-Mitford R. The Sutton Hoo Ship Burial. London : British Museum Press, 1983. 544 p.

213. Bury J. Ireland's Saint: The Essential Biography of St. Patrick. LinkedIn : Paraclete Press, 2008. 205 p.

214. Butler M. The Stuart Court Masque and Political Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 462 p.

215. Caerwyn W. J., Ford P. The Irish Literary Tradition. Cardiff : University of Wales Press, 2007. 376 p.

216. Cahill T. H. How the Irish Saved Civilization. New York : Doubleday, 1996. 246 p.

217. Cameron A. The date of Zosimus' New History. Philologus : Journal. 1969. Vol. 113, Issue 1-2. P. 106-110.

218. Campbell L. Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance. Cambridge : Cambridge University Press, 1923. 332 p.

219. Capp B. The World of John Taylor the Water-Poet, 1578-1653. Oxford : OUP Oxford, 1994. 228 p.

220. Carney J. The Irish Bardic Poet: A Study in the Relationship of Poet and Patron as Exemplified in the Persons of the Poet, Eochaidh O Heoghusa (O'Hussey) and ... of Fermanagh. Dublin : Dublin Institute for Advanced Studies, 1985. 40 p.

221. Cassan M. Histoire moderne: Les XVIe et XVIIe siècles. [History of Dance in France in the XVIIth century]. Paris : Collection Grand Amphi: Bréal, 2000. Tome 1. 416 p.

222. Cerasano S. P. Medieval and Renaissance Drama in England. Vancouver : Fairleigh Dickinson University Press, 2017. 256 p.

223. Cerulli C. An Introduction to One of Italy's Most Joyful Celebrations. Bridgwater Somerset : Long Bridge Publishing, 2010. 38 p.

224. Chadwick O. The Spirit of the Oxford Movement: Tractarian Essays. Cambridge University Press, 1992. 334 p.

225. Chambers E. The Elizabethan Stage. Oxford & New York : Clarendon Press & Oxford University Press, 2010. 488 p.

226. Chambers E. The English Folk-Play. Oxford : Oxford University Press, 1933. 264 p.

227. Charles W. D., McColga K. P. Spokesperson Milton: Voices in Contemporary Criticism. Selinsgrove : Susquehanna University Press, 1994. 284 p.

228. Ciggaar K., Metcalf M. East and West in the Medieval Eastern Mediterranean I: Antioch from the Byzantine Reconquest until the End of the Crusader Principality. Leuven : Peeters Publishers, 2006. 401 p.

229. Ciggaar K. N. Western Travellers to Constantinople: The West and Byzantium, 962-1204: Cultural and Political Relations. New York: E. J. Brill, 1996. 396 p.

230. Clark N. J. The Story of the Irish Harp: Its History and Influence. New York : North Creek Press, 2003. 192 p.

231. Clayton M. The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 332 p.

232. Clement of Alexandria. Miscellanies Book VII: The Greek Text / translators De F. J. A. Hort, J. B. Mayor. Montana : Kessinger Publishing, LLC. 2007. 568 p.

233. Cooper J. Walker Historical Memoirs of The Irish Bards: An Historical Essay on The Dress of The Ancient and Modern Irish, and A Memoir on the Armour and Weapons of the Irish. Mishawaka : Palala Press, 2015. 514 p.

234. Craig H. Jonson, the Antimasque and the rules of flattery in the Politics of the Stuart Court Masque. Politics of the Stuart Court Masque / ed. D. Bevington, P. Holbrook. Cambridge : Press Cambridge University, 1998. P. 176-196.

235. Crawford Alexander Lindsay Crawford. Sketches of the History of Christian Art. Whitefish : Kessinger Publishing, 2009. Vol. I. 408 p.

236. Creaser J. Volpone: The Mortifying of the Fox. Essays in Criticism. London : Medieval and Renaissance Series, 1975. P. 329-356.

237. Cuddy N. The Stuart Court and British Politics 1603-1714. London : Hodder Arnold H & S, 1903. 124 p.

238. Cunningham D. The Jonsonian Masque as a Literary Form / Journal ELH (Language & Literature, Humanities). Baltimore : The Johns Hopkins University, 1955. Vol. 22, No. 2. P. 108-124.

239. Cus R. Charles I. Philadelphia : Routledge, 2007. 512 p.

240. Dalby A. Tastes of Byzantium: The Cuisine of a Legendary Empire. London : I. B. Tauris, 2010. 272 p.

241. Dalyell G. The Darker Superstitions of Scotland: Illustrated from History and Practice. London : Alba Craft Publishing, 2013. 472 p.

242. Darrouzes J. Notitiae Episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae: Texte Critique, Introduction Et Notes (La Geographie Ecclesiastique de L'Empire Byzantin). Leuven : Peeters, 1981. 537 p.

243. Davis J. C. Oliver Cromwell. London : Bloomsbury Academic, 2001. 243 p.

244. Daye A. Youthful Rebels, Masks, and Courtly Sights: an introductory study of the revels within the Stuart masque Historical Dance. The Journal of HDS, 1996. Vol. 3, Number 4. P. 5-22.

245. Demus O. Studies in Byzantium, Venice and the West. Pinner : Pindar Press, 1998. Vol. I. 456 p.

246. Demaray J. Cosmos and Epic Representation: Dante, Spencer, Milton and the Transformation of Renaissance Heroic Poetry. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1991. 282 p.

247. Dictionary of Early Christian Belief / ed. D. W. Bercot Jenfrickon : Hendrickon Publishers, Inc., 1998. Suipersaver ed. Edition. 704 p.

248. Dionysios of Fourna, Didron A. N., Durand P. Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine. New York : Burt Franklin Press, 1963. 483 p.

249. Dodd G. H. Gynaecology. London : Apottiswoode, Ballantyne & Co. Ltd., 1957. 178 p.

250. Dollimore J. Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism. New York : Cornell University Press, 1994. 295 p.

251. Dr. Green C. The personal website & blog. Mode of access: URL : https://www.caitlingreen.org/2015/05/medieval-new-england-black-sea.html (date of the beast: 03.03.2015).

252. Dudley Carleton Dorchester. Carleton to John Chamberlain, 1603-1624: Jacobean letters. New Brunswick : Rutgers University Press, First Edition, 1972. 335 p.

253. Dunlop D. N. The British Isles according to medieval Arabic authors. London : Islamic Cultural Centre, 1957. P. 16.

254. Dunn-Hensle S. Anna of Denmark and Henrietta Maria: Virgins, Witches, and Catholic Queens. London : Palgrave Macmillan, 2017. 230 p.

255. Dvornik F. The Slavs. Their Early History and Civilization. Cambridge : American Academy of Arts and Sciences, 1962. 394 p.

256. Early E. Lives of Charlemagne. Eginhard : Perennial Press, 2016. 107 p.

257. Eberhard W. Conquerors and Rulers: Social Forces in Medieval China. Leiden : E. J. Brill Publisher, 1952. 197 p.

258. Eliot T. The sacred wood: essays on poetry and criticism. New York : Alfred A. Knopf, 1921. P. 14

259. Ellis P. B. The Druids. Michigan : Eerdmans Pub Co., 1995. 304 p.

260. Ellis P. B. The Celts. Philadelphia : Running Press, 2003. 208 p.

261. 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.

262. Erigena J. S. De Divisione Naturae. [On the Division of Nature]. Dublin : School of Celtic Studies, Dublin Institute for Advanced Studies, 1995. 338 p.

263. Ettinghausen R. From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence. Leiden : Brill, 1972. 69 p.

264. Eusebius of Caesarea. Eusebius of Caesarea: Ecclesiastical History. Seattle : Amazon Services LLC, 2010. 327 p.

265. Eustathii. Archiepiscopi Thessalonicensis commentarii and Homeri Iliadem pertinentes. Leyden : Marchinus van der Valk, 1971. Vol. 2. P. 154-156.

266. Evans H. A. English Masques. Baltimore : Folcroft Library Editions, 1972. 245 p.

267. Evans H. C. Byzantium: Faith and Power: 1261–1557. New York : MetPublications, 2013. 658 p.

268. Fava A. The Comic Mask in the Commedia Dell’Arte: Actor Training, Improvisation, and the Poetics of Survival. Evanston : Northwestern University Press, 2007. 262 p.

269. Fellowes E. English School of Lutenist Song Writers Second Series. London : Stainer & Bell, LTD, 1925. 53 p.

270. Ferris Lesley. Acting Women: Images of Women in Theater. London : Palgrave Macmillan, 1990. 208 p.

271. Findlay A. Playing Spaces in Early Women's Drama. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 272 p.

272. Focus S. W. Irish Traditional Music. London : Routledge, 2009. 312 p.

273. Focus S. W. St. Patrick of Ireland : A Biography. New York City : Simon & Schuster, 2005. 240 p.

274. Forestier G. Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. [History of Dance in France in the XVIIth century]. Geneva : Librairie Droz S. A., 1996. 385 p.

275. Freeman E. The History of the Norman Conquest. Oxford : Oxford University Press, 1971. P. 627-633.

276. Fuller D. The Jonsonian Masque and its music. Journal Information: Music & Letters. Oxford : Oxford University Press, 1973. Vol. 54, № 4. P. 440–452.

277. Gabb S. The Break. Morrisville: Lulu Press, Inc., 2014. 320 p.

278. Galloway P. The most illustrious Order: The Order of St Patrick and its knights. London : Unicorn Press, 1999. 246 p.

279. Garland L. Byzantine Empresses, women and power in Byzantium, A. D. 527-1204. London : Routledge, 1999. 364 p.

280. Gautier D., Benjaminsen A. T. Environnement, discours et pouvoir [Environment, speech and power]. Versailles : Éditions Quæ, 2012. 256 p.

281. Gautier D. L’honnête fille où dans le premier livre il est traité de l’esprit des filles / Ed. par Alain Vizier [The honest girl where in the first book it is about the spirit of the girls]. Paris : Champion, 2003. 543 p.

282. Geanakoplos D. J. Constantinople and the West: Essays on the Late Byzantine (Palaeologan) and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman Churches. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 1989. 326 p.

283. Gentles I. Oliver Cromwell: God's Warrior and the English Revolution. British History in Perspective. London : Palgrave, 2011. 284 p.

284. Goldberg J. James I and the Politics of Literature. Jonson, Shakespeare, Donne, and their Contemporaries. Redwood City : Stanford University Press, 1989. 368 p.

285. Goldsworthy W. Ben Jonson: To the First Folio. U. S. : Haskell House Publishers Inc., 1982. 64 p.

286. Gomposi O. Some Musical Aspects of the English Court Masque. Journal of the American Musicological Society. Los Angeles : University of California Press, 1948. Vol. 1, No. 3. P. 3-19.

287. Gohyl R. B. Lighting the Shakespearean Stage, 1567 – 1642. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2009. 288 p.

288. Gray A. Origin and Early History of Christianity in Britain. Muskogee : Artisan Sales, 1991. 136 p.

289. Greek dances: Rebetiko, Syrtos. Byzantine Dance, Dance of Zalongo, Kalamatianos, Horon, Kochari, Tamzara, Yalli, Zeibekiko, Khigga, Trata / Source Wikipedia. Cambridge : University-Press, 2013. 28 p.

290. Green M. J. Dictionary of Celtic Myth and Legend. London : Thames and Hudson, 1997. 240 p.

291. Greenblatt S., Cohen W., Howard J. E., Maus K. E. The Norton Shakespeare. New York : W. W. Norton & Company, 2015. 19 p.

292. Greene Th. M. Labyrinth Dances in the French and English Renaissance. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. Vol. 54, No. 4, Part 2. P. 1403-1466.

293. Gregory T. E. A History of Byzantium. New Jersey : Wiley-Blackwell, 2009. 480 p.

294. Grenaille F. Les plaisirs des dames: dediez à la reyne de la Grande Bretaigne [The pleasures of the ladies: dedicate to the Reyne of Grande Bretaigne]. Paris : Hachette Livre BNF, 2018. 408 p.

295. Grey T. Elegy Written in a Country Churchyard. Charleston : Nabu Press. 2012. 94 p.

296. Grout D., Williams H. W. A Short History of Opera. New York : Columbia University Press, 2003. 1042 p.

297. Gurr A. The Shakespearean Stage. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 360 p.

298. Hageman E., Conway K. Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth-century England. Vancouver : Fairleigh Dickinson University Press, 2007. 296 p.

299. Hale Ed. E. Christmas Eve and Christmas Day. Scotts Valley : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018. 92 p.

300. Hall Ed., Wyles R. New Directions in Ancient Pantomime. Oxford : Oxford University Press, 2009. 504 p.

301. Hall Ed. Containing the history of England, during the reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs, to the end of the reign of Henry the Eighth, in which are particularly described the manners and customs of those periods. London : Andesite Press, 2017. 924 p.

302. Hampson P. English Villages. New York : Cornell University Library, 2009. 362 p.

303. Harbison P. Pre-Christian Ireland: From the First Settlers to the Early Celts. London : Thames & Hudson Ltd, 1988. 208 p.

304. Harris J. The Lost World of Byzantium. London : Yale University Press, 2015. 298 p.

305. Harris J., Orgel S., Strong R. The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart. Brighton : Arts Council of England, 1973. 1700 p.

306. Harris T. Rebellion: Britain's First Stuart Kings, 1567-1642. Oxford : Oxford University Press, 1st edition, 2014. 608 p.

307. Harrison G. B. Being a Record of Those Things Most Talked of During the Years 1603-1606. A Jacobean Journal. London : George Routledge and Sons, 1946. P. 171-178.

308. Hartman W., Pennington K. The History of Byzantine and Eastern Canon Law to 1500. Washington : The Catholic University of America Press, 2012. 400 p.

309. Hartnoll Ph., Found P. The Concise Oxford Companion to the Theatre. Oxford : Oxford University Press, 1993. 576 p.

310. Harvey A. Economic Expansion in the Byzantine Empire. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. P. 223-224.

311. Haskins Ch. H. A Canterbury Monk at Constantinople, c. 1090. Dixson : Spottiswoode & Company, 1910. P. 293-295.

312. Hast D. E., Cowdery J. R., Scott S. Exploring the World of Music. New York : Oxford University Press, 1999. 89 p.

313. Henrietta Maria. Anna of Denmark, Virgins, Witches, and Catholic Queens. London : Palgrave Macmillan, 2017. 230 p.

314. Hermes N. E. The [European] Other in Medieval Arabic Literature and Culture: Ninth–Twelfth Century AD. New York : Palgrave Macmillan, 2012. P. 72–80.

315. Herrin J. Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire. New Jersey : Princeton University Press, 2009. 416 p.

316. Herring G. The Oxford Movement in Practice: The Tractarian Parochial World from the 1830s to the 1870s. Oxford University Press, 2016. 384 p.

317. Hewitt J. Rhyming Weavers: And Other Country Poets of Antrim and Down. Belfast : Blackstaff Press Ltd, 2004. 176 p.

318. Hill C. The English Revolution 1640. London : Lawrence and Wishart, 1955. 64 p.

319. Hilsdale C. J. Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 412 p.

320. Hole Ch. British folk customs. Kansas : Hutchinson, 1976. 240 p.

321. Holman P. Masca Jonsoniană [Jonsonian Masque] Articolul Jurnalului. Oxford : Oxford University Press, 1974. Vol. 55, № 2. P. 250-252.

322. Hore H. F. Irish Brehons and Their Laws Ulster. Journal of Archaeology. Ballycarry : Ulster Archaeological Socie, 1857. First Series, Vol. V. P. 36-52.

323. Horsfall N. The Culture of the Roman Plebs. London : Bristol Classical Press, 2003. P. 7-126.

324. Howard-Johnston J. East Rome, Sasanian Persia and the End of Antiquity: Historiographical and Historical Studies. Abingdon : Routledge & CRC Press, 2006. 336 p.

325. French Theatre in the Neo-classical Era / Howarth W. D. and other. Cambridge & New York : Cambridge University Press, 1997. 762 p.

326. Hulse L. M. The Musical Patronage of the English Aristocracy, 1590 - 1640. London : King’s College, University of London, 1992. P. 46-63.

327. Hutton R. Blood and Mistletoe: The History of the Druids in Britain. New Havenby : Yale University Press, 2009. 492 p.

328. Hwang J. Catholic Martyrdom in Dekker and Massinger's the Virgin Martir and the Early Modern Threat of “Turning Turk”. Journal ELH (English literary history). The Johns Hopkins University Press, 2006. Vol. 73, Number 1. P. 83-117.

329. Ingraham D. Pagan Traditions: The Origins of Easter, Christmas and Halloween. Bloomington : Hearthstone Publishing, 1865. 120 p.

330. Jankowski's Theodora. Pure Resistance: Queer Virginity in Early Modern English Drama. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000. 288 p.

331. Jenkinson M. Culture and Politics at the Court of Charles II, 1660–1685. Woodbridge : Boydell, 2010. 310 p.

332. Jenkins G. H. A Rattleskull Genius: The Many Faces of Iolo Morganwg. Cardiff : University of Wales Press, 2009. 573 p.

333. Johnstone H. M. The French Ballet and the English Masque. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1896. Vol. 4, No. 4, P. 428-438.

334. Jones A. R. Renaissance Clothing and the Materials of Memory. Cambridge : Cambridge University Press, Series: Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, 2001. 384 p.

335. Jonson B. Selected Masques. London : Yale University Press, 1970. Vol. 1. 377 p.

336. Jonson Ben. The Works of Ben Jonson: With Notes Critical and Explanatory, and A Biographical Memoir Hardcover. Boston : Phillips, Sampson, and Company, 1853. 711-713 p.

337. Jusserand J. J. Ben Jonson's Views of Shakespeare's Art in Works of Shakespeare. Chicago : North-western University Press, 1907. Vol. X. P. 297–321.

338. Kassing G. History of Dance: An Interactive Arts Approach. Stunningly : Human Kinetics, 2007. 328 p.

339. Kelly D. The Emergence of Liberty in the Modern World. London : P & R Publishing, 1992. 156 p.

340. Kelly J. F. The Origins of Christmas. Collegeville : Liturgical Press, 2003. 160 p.

341. Kewes P. Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England,1660-1710. Oxford : Clarendon Press, 1998. P. 34-36.

342. Keys D. Catastrophe: An Investigation into the Origins of Modern Civilization. New York : Ballantine Books, 2000. 368 p.

343. Kiefer O. Sexual Life in Ancient Rome. Whitefish : Kessinger Pub. Co., 1952. P. 49.

344. Kingsley-Smith J. Cupid in Early Modern Literature and Culture / J. Kingsley-Smith. — Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 276 p.

345. Kirby E. T. The Origin of the Mummers' Play. Journal of American Folklore. Bloomington : AFS Publications, 1971. Vol. 84, No. 333. P. 275-288.

346. Kirwan A. History of Irish Music. Washington : Black Forty-Seven, Inc., 2015. 358 p.

347. Knowles J. Politics and Political Culture in the Court Masque. London : Palgrave Macmillan, 2015. 256 p.

348. Koana A. Le ballet de cour et Louis XIV [The court ballet and Louis XIV]. Horizons philosophiques. Paris : Centre National de la Danse, 2005. Vol. 16. P. 101-111.

349. Celtic Culture: A Historical Encyclopedia / Editor John T. Koch. Denver and Oxford: ABC-Clio, 2006. Vol. 1-5, Vol. 1. 2128 p.

350. Kozlov M., Ogitsky D. Western Christianity: A View from the East. Moscow : Publishing House of Sretensky monastery, 2009. 608 p.

351. Lacroix P. Ballets et mascarades de cour di Henri III a Lous XIV [Court ballets and Masquerades from Henri III to Louis XIV] : in 6 Vol. Geneva, Switzerland : Genève press, 1868. Vol. 4. 338 p.

352. Lapidge M. The hermeneutic style in tenth century Anglo-Saxon Latin literature. Journal Anglo-Saxon England. Cambridge : Cambridge University Press, 1975. Vol. 4. P. 67-111.

353. Lawrence W. Notes on a Collection of Masque Music. International Journal Music and Letter. Oxford : Oxford University Press, 1926. Volume VII, Issue 3. P. 49-58.

354. Lawrence W. J. Pre-Restoration Stage Studies. Cambridge : Harvard University Press, 1927. 452 p.

355. Lan M. Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance. London : Headline Book Pub. Ltd, 2004. 414 p.

356. Lee C. Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution. Abingdon : Routledge Press, 2002. 384 p.

357. Legrand E. Lettres de l'empereur Manuel Paléologue. English translation in Barker J. W. Paris, 1893. P. 175-178.

358. Lestoille P. Mémoires et Journal Pierre de Lestoille [Memories and Journal Pierre de Lestoille, archival documents]. Paris : Michaud et Povo, 1837. 551 p.

359. Letts M. Mandeville's Travels. Text and translations. London : Hakluyt Society, 1953. Series II, Vol. II. P. 232-236.

360. Lewalski B. K. The Life of John Milton: A Critical Biography. Oxford : Wiley-Blackwell Press, 2002. 816 p.

361. Lewcock D. Sir William Davenant, the Court Masque and the English Seventeenth Century Scenic Stage. New York : Cambria Press, 2008. 372 p.

362. Limon J. The Masque of Stuart Culture. Newark : University of Delaware Press, 1990. 236 p.

363. Lindley D. Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments, 1605-1640. Oxford : Clarendon Press, 1995. 336 p.

364. Lindley D. The Court Masque. Manchester : Manchester University Press, 1984. 314 p.

365. Llywelyn M. Bard: The Odyssey of the Irish. New York : Tor Books, 1987. 80 p.

366. Llywelyn P. Rome in the middle ages P. Rome in the middle ages. London : Penny Royal Publications, 1996. 254 p.

367. Lopez R. S. Silk Industry in the Byzantine Empire / Journal of Mediaeval Studies : Speculum. Chicago : The University of Chicago Press, 1945. Vol. 20, No. 1. P. 6-42.

368. Loret J. La Muze Historique, Ou Recueil Des Lettres En Vers, Contenant Les Nouvelles Du Temps, Écrites À Son Altesse Mademoizelle de Longueville [Archival documents]. London : Forgotten Books, 2018. Vol. 4. 600 p.

369. Louis P. Duchartre The Italian Comedy (Dover Books on Cinema and the Stage). New York : Dover Publications, 1966. 368 p.

370. Lowe R. W. Thomas Betterton. Charleston : Nabu Press, 2012. 208 p.

371. Luidprand. The Complete Works of Liudprand of Cremona / trans. from lat. P. Squatriti. Washington : The Catholic University of America Press, 2007. 96 p.

372. Lynn J. Between Islam and Byzantium: Aght`amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership. Abingdon : Routledge, 2007. 160 p.

373. MacCaffrey W. T., Forney K. Elizabeth I. London : E. Arnold, 1993. 64 p.

374. Machlis J. The Enjoyment of Music. New York : W. W. Norton & Company, 2015. 672 p.

375. MacIntyre J. Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres. Edmonton : University of Alberta Press, 1992. 366 p.

376. MacManus S. The Story of the Irish Race. Old Greenwich : Devin-Adair Publishing Company, 1921. 737 p.

377. Macrobius Ambrosius Theodosius. Saturnalia / Editor J. Willis. Leipzig : Teubner Verlag, 1970. P. 10.

378. Maguire N. The Theatrical Masque: Masque of Politics: The Case of Charles I. / Journal of British Studies: North American Conference of British Studies. New York : AMS, 1989. Vol. 28, Issue 1. P. 1–22.

379. Maguire H. Byzantine Court Culture from 829 to 1204. Harvard : Harvard University Press, 1995. P. 183.

380. Malsberi W. Gesta Regum Anglorum. London : The English Orthadox Trust, 1996. Vol. II. 225 p.

381. Malmberg S. Banquets, Byzantine. The Encyclopedia of Ancient History. Oxford : Blackwell Publishing, 2012. P. 1035-1036.

382. Mango C. Byzantium: The Empire of the New Rome. London : Orion Books, Ltd, 2005. 334 p.

383. Mango M. M. Byzantine Trade, 4th–12th Centuries / The Archaeology of Local, Regional and International Exchange: Papers of the Thirty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies, St John's College, March, 2004. Oxford : University of Oxford Press, 2004. Vol. 14. P. 252-253.

384. Markopoulos A. History and Literature of Byzantium in the 9th and 10th Centuries. San Francisco : TJ International ltd, 2004. 354 p.

385. Marlowe Ch. Edward II (New Mermaids). [Poem of Christopher Marlowe]. London : Wiggins Martin & Lindsey Robert, 2014. 168 p.

386. Marly D. Costume on the Stage 1600–1940. New Jersey : Barnes & Noble, 1982. 167 p.

387. Massinger Ph., Dekker Th. The Virgin Martyr: "Death hath a thousand doors to let out life: I shall find one." London : Stage Door, 2018. 90 p.

388. 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.

389. Menestrier F. C. Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre. Paris : Editions Minkoff, 1988. 390 p.

390. Mersenne M. Harmonie universelle. Paris : Sebastien Cramoisy, 1636. Part 1. 132 p.

391. Methodius. Oration Concerning Simeon And Anna (Inglés). Montana : Kessinger Publishing, LLC, 2004. Luke 2. P. 48-51.

392. Miall E. The British Churches in Relation to the British People. London : BiblioBazaar, 2009. 474 p.

393. Migne J. P. Patrologia Graeca 5: S.P.N. Ignatius of Antioch. Paris, 1894. P. 35.

394. Minorsky V. V., Bosworth C. E. Hudud al-'Alam 'The Regions of the World' — A Persian Geography 372 A.H. — (982 AD). Cambridge : Gibb Memorial Trust Persian Studies, 2015. 894 p.

395. Minshull R. Relations Between East and West in the Middle Ages. Abingdon : Routledge, 2017. P. 138-154.

396. Mirabella B. «In the sight of all»: Queen Elizabeth and the Dance of Diplomacy / Journal Early Theatre: Access and Contestation: Women’s Performance in Early Modern England, Italy, France, and Spain. 2012. Vol. 15, No. 1. P. 65-71.

397. Moffatt A., Tall M. Porphyrogennetos Constantine. The Book of Ceremonies (Byzantina Australiensia). Leiden : Brill, 2017. Vol. 18. 864 p.

398. Moffatt A. Maistor: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning. Leiden : Brill, 2017. P. 57-66.

399. Moore Th. The Poetical Works of Thomas Moore. London: Forgotten Books, 2018. 526 p.

400. Mortimer I. The Time Traveler's Guide to Medieval England: A Handbook for Visitors to the Fourteenth Century. New York : Touchstone, 2011. 352 p.

401. Moseley C. W. R. D. English Renaissance Drama: A Very Brief Introduction to Theatre and Theatres in Shakespeare’s. Kibworth Harcourt : Troubadour Publishing, 2008. 172 p.

402. Moss V. The fall of Orthodox England: The Spiritual Roots of the Norman Conquest, 1043-1087. Tamilnadu : Moss Publishing, 2011. 145 p.

403. Mousnier R. Les XVI* et XVII* siècles. Histoire générale des civilisations [The XVI * and XVII * centuries. General history of civilizations]. Paris : Universitaires de France, 1954. Vol. IV. 605 p.

404. Muir F. An Irreverent and Thoroughly Incomplete Social History of Almost Everything. New York : Stein & Day Pub., 1976. P. 16-17.

405. Mulryne J., Shrewring M.Theatre of the English and Italian Renaissance. London : Palgrave Macmillan, 1991. 256 p.

406. Murphy A. The Works of Cornelius Tacitus: With an Essay on His Life and Genius, Notes, Supplements. Mishawaka : Palala Press, 2016. Vol. 4. 420 p.

407. Murphy D. Cromwell in Ireland: A History of Cromwell's Irish Campaign. London : Forgotten Books, 2012. 258 p.

408. Myers B. C. The Mysteries of Druidry: Celtic Mysticism. Theory & Practice. Newburyport : Weiser, 2006. 240 p.

409. Nerlich D. Diplomatische Gesandtschaften zwischen Ostund Westkaisern 756-1002 [Diplomatic legations between east and west emperors 756-1002]. Bern : Peter Lang AG Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1999. P. 74-166.

410. Nicol D. M. Byzantium and England / Journal Balkan Studies. 1974. No. 15. P. 179-203.

411. Nikolaoy K. The position of woman in Byzantine society. Athens : K. Michalas, 1994. P. 81-94.

412. Norbrook D. Poetry and Politics in the English Renaissance. Oxford : Oxford University Press, 2002. 350 p.

413. Nut A. Ossian And the Ossianic Literature. Karnataka : Reitell Press, 2008. 80 p.

414. O'Brien B. R. Reversing Babel: Translation Among the English During an Age of Conquests, c. 800 to c. 1200. Newark : University of Delaware Press, 2011. 362 p.

415. Ó'hAllmhuráin G. A Short History of Irish Traditional Music. Dublin : The O'Brien Press, 2017. 208 p.

416. Orderic Vitalis: Life, Works and Interpretations / editors Ch. C. Rozier, D. Roach, Giles E. M. Gasper Elisabeth van Houts. Woodbridge : Boydell & Brewer. 2016. 416 p.

417. Orgel R., Strong S. Inigo Jones: Theatre of the Stuart Court ages. California : Sotheby Parke Bernet, 1973. 868 p.

418. Orgel S. The theatres of Inigo Jones and John Webb. Cambridge : Cambridge University press, 1985. 234 p.

419. Orgel S. The Johnsonian Masque. Cambridge, USA : Harvard University Press, 1967. 216 p.

420. Orgel S. The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance. Berkeley : University of California Press, 1975. 95 p.

421. Osés R. C. Papillon L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle [Papillon Spain seen from France through 17th century court ballets]. Constantia, France : Papillon. 2012. 248 p.

422. O'Siochru M. God's Executioner: Oliver Cromwell and the Conquest of Ireland. London : Faber and Faber; International Edition, 2008. 336 p.

423. O'Sullivan D. The Life Times and Music of an Irish Harper / Composer T. O'Carolan. Oscars : Ossian Publishing, Inc., 2005. 378 p.

424. Owen S. J. Restoration Theatre and Crisis. Oxford : Oxford University, 1997. 360 p.

425. Palaeologus Manuel II. The Letters of Manuel II Palaeologus, Emperor of the East. Washington : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1977. 252 p.

426. Pamphilius Eusebius. Church History, Life of Constantine, Oration in Praise of Constantine. New York : Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, 1890. P. 620.

427. Paquot M. Les Étrangers dans les divertissements de la cour, de Beaujoyeulx à Molière (1581-1673) [Foreigners in court entertainment, from Beaujoyeulx to Moliere]. Contribution à l'étude de l'opinion publique et du théâtre en France. Maison d'édition: Bruxelles, 1935. P. 121-123.

428. Paine A. Healing Plants of the Celtic Druids: Ancient Celts in Britain and their Druid Healers Used Plant Medicine to Treat the Mind, Body and Soul. Berkeley : Moon Books, 2018. 304 p.

429. Pennick N. The Celtic Cross: An Illustrated History and Celebration. Baltimore : Cassell, 1998. 60 p.

430. Phaidon Kukules. Θεσσαλονίκης Ευσταθίου τα λαογραφικά [Thessaloniki 5th folklore]. Athens : Fordham University Press, 1950. Vol. 2. P. 425-493.

431. Phillips A. Orthodox Christianity and the English Tradition. Felixstowe : The English Orthadox Trust, 1995. 480 p.

432. Pierre J. M. Le ballet des six (el baile de los seises) [the dance of the sixes]. Paris : Tambourinaire, 1954. 52 p.

433. Piggott S. The Druids: Ancient Peoples and Places Series. London : Thames & Hudson, 1985. 216 p.

434. Pliny the Elder. The Natural History / Editor Tyler T. Travillian. London : Bloomsbury Academic, 2015. Vol. VII. 368 p.

435. Psellus M., Westerink G. L. De Omnifaria Doctrina. Critical text and Introduction. Utrecht : J. L. Beijers, 1948. 111 p.

436. Potter D. Theodora: Actress, Empress, Saint. Oxford : Oxford University Press, 2015. 288 p.

437. Prunieres H. Nouvelle histoire de la Musique. Paris : Rieder, 1934. 312 p.

438. Purser J. Scotland's Music. Edinburgh : Mainstream, 1993. 304 p.

439. Pure M. ldée des spectacles anciens et nouveaux. [French culture in the XVIIth century]. Paris : Chez Michel Brunet, 2009. 318 p.

440. Prynne W. Histrio-Mastix, the Players Scourge, or Actors Tragædie: Divided; Wherein It Is Largely Evidenced, by Divers Arguments, by the ... of the Whole Primitive Church. London : Forgotten Books, 1972. Two Parts. 1166 p.

441. Rabutin-Chantal M. Lettres de Madame Sevigne, a Madame la Comteffe de Grignan [Letters from Madame Sevigne, to Madame la Comteffe de Grignan]. France : Nabu Press. 2012. 542 p.

442. Rabutin-Chantal M. Lettres de Madame de Sévigné: avec les notes de Tous les commentateurs [Archival documents]. Paris : Firmin-Didot et cie, 1861. 556 p.

443. Ravelhofe B. The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music. Oxford : OUP Oxford, 2009. 334 p.

444. Raymond J. Queen Victoria’s Early Letters. London : Macmillan, 1963. 143 p.

445. Reese G. Music in the Middle Ages. New York : WW Norton & Co Inc., 1940. Ch. 7. 502 p.

446. Richardson C., Rausch C., Johnston J. Medieval Drama. London : Macmillan International Higher Education, 1991. 192 p.

447. Riggs D. Ben Jonson: A Life. Harvard : Harvard University Press, 1989. 414 p.

448. Rist T. Religious Politics in Ben Jonson's “The Irish Masque” / A Journal of Cahiers Elisabethains: Late Medieval and Renaissance English Studies. Aberdeen : University of Aberdeen, 1999. Vol. 55. P. 27-34.

449. Rose M. B. Women in Men’s Clothing: Apparel and Social Stability in the Roaring Girl. Chicago : The University of Chicago Press, 1995. P. 1-41.

450. Ross J. B., McLaughlin M. M. The Portable Medieval Reader. London : Penguin Books, 1977. 704 p.

451. Runciman S. Byzantine Civilization. Broomhall : E. Arnold & Co, 1966. 320 p.

452. Runciman S. The Eastern Schism: A Study of the Papacy and the Eastern Churches during the XIth and XIIth centuries. Eugene : Wipf & Stock Pub, 2005. 189 p.

453. Russell J., Cohn R. Cad Goddeu. Warsaw : Book on Demand, Ltd, 2012. 150 p.

454. Sabol A. Songs and Dances for the Stuart Masque Songs and Dances for the Stuart Masque: An Edition of Sixty-three Items of Music for the English Court Masque from 1604 to 1641. Lebanon : Brown University Press, 1959. 172 p.

455. Sacrosanctum Concilium. Sacro. Florence : Magistero, 1997. P. 30.

456. Scullard H. H. Scipio Africanus in the Second Punic War. Cambridge : Cambridge University Press, 1930. Book VII, Chapter 47. P. 36.

457. Shepard J. The English and Byzantium: A Study of Their Role in the Byzantine Army in the Later Eleventh Century / Journal Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion. Cambridge : Cambridge University Press, 1973. Vol. 29. P. 53-92.

458. Schelling E. F. Ben Jonson: The Complete Plays of Ben Jonson. New York : Andesite Press, 2015. 694 p.

459. Schelling F. E. Elizabethan Drama 1558-1642: A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters. Houghton : Houghton Mifflin Company, 1908. Vol. II. 1291 p.

460. Schmitz N. B. The Changing Relationship of Dance and Religion. Virginia : AAHPERD, 1982. Charter No. 111. P. 1.

461. Schmitz N. B. Who Dances Not Knows Not the way of Life. London : Qp. cit. 1927. P. 14.

462. Serlio S. Sebastiano Serlio on Architecture. Tutte l'opere d'architettura et prospetiva" with"Castrametation of the Romans" and "The Extraordinary Book

207of Doors". New Haven & London : Yale University Press, 2005. Volume 2 : Books VI-VII. 416 p.

463. Shakespeare W. The Complete Works of William Shakespeare. Hertfordshire : Wordsworth Editions Ltd, 1997. 1280 p.

464. Sharp C. J. Morris Dance Tunes. London : Novello & Co, 1913. Private Edition: Set IX. 19 p.

465. Sharpe K. Criticism and Compliment: The Politics of Literature in the England of Charles I. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 328 p.

466. Sharpe K. The Personal Rule of Charles I. Yale : Yale University Press, 1996. 1008 p.

467. Shawn T. Dance We Must. London : Dennis Dohson, Ltd, 1946. P. 32.

468. Shell A. Byzantine tragedy in Restoration England: Joseph Simons's Zeno and Sir William Killigrew's The Imperial Tragedy // Special Issue: Latin Drama, Religion and Politics in Early Modern Europe, 2016. Vol. 30. Issue 4. P. 623–639.

469. Shewring M., Mulryne J. R. Theatre of the English and Italian Renaissance. London : Palgrave Macmillan, 1991. 237 p.

470. Shirley J. The Dramatic Works and Poems. Charleston : Nabu Press, 2010. 524 p.

471. Shohet L. Reading Masques: The English Masque and Public Culture in the Seventeenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2011. 240 p.

472. Sieur de Maisse A. H. De Maisse / A Journal of All That Was Accomplished by Monsieur de Maisse Ambassador in England from King Henri IV to Queen Elizabeth, Anno Domini 1597 // translators: G. Harrison, R. Jones. Canada : B00085HRJE, 1931. 146 p.

473. Smuts M. The Stuart Court and Europe: Essays in Politics and Political Culture. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 308 p.

474. Sokolova A. V. The Traditions of Mummers, Court Masquerades, and Secular Balls. Journal of History Culture Art Research: Karabuk University, 2020. Vol. 9, No. 2. P. 297-306.

475. Sokolova A. V. The Court Culture in France, Italy and England in 16-17th Centuries: Interaction and Mutual Influence. Journal of History Culture Art Research: Karabuk University, 2020.Vol. 9, No. 4. P. 134-145.

476. Sokolova A. V. Christmas traditions through the prism of paganism and Christianity. The European Journal of Humanities and Social Sciences: Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue №3. P. 18–24.

477. Sokolova A. V. English court Masque as a source of inspiration in the works of Inigo Jones. The European Journal of Arts: Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue №2. P. 149–154.

478. Sokolova A. V. Chumaks in Ukraine in the context of behavioral stereotypes of the Ukrainian Cossacks. European Journal of Humanities and Social Sciences : Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue №5. P. 40–46.

479. Sokolova A. V. The sacred dance in the court Theater of the Byzantine Empire. The European Sciences Review : Scientific journal. Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue №7-8. P. 11–18.

480. Sokolova A. V. The stage innovations of Inigo Jones in the performances of the English court Masque. Austrian Journal of Humanities and Social Sciences : Scientific journal, Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue № 5-6. P. 54-61.

481. Sokolova A. V. Artistic and cultural relations between the Byzantine empire and England in the early middle ages. Mystetstvoznavstvo : Visnyk Kyivs′koho natsional′noho universytetu kul′tury i mystetstv, Kyiv, Vyp. 43, C. 33-38.

482. Sokolova A. V. The traditions of the Irish bards in the context of sociocultural diversity. Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU. Wloclawek : Cuiavian, 2020. P. 458–477.

483. Sokolova A. V. Theater in England: from Elizabethan to restoration Theater. European Journal of Humanities and Social Sciences: Scientific journal, Premier Publishing s.r.o., Vienna, 2020. Issue №6. P. 8-15.

483. Spence L. The Magic Arts in Celtic Britain, New York : Dover Publications, 2012. 208 p.

484. Spevack M. Introduction to Julius Caesar by William Shakespeare. Cambridge : Cambridge University Press, 1988. P. 3-4.

485. Spielvogel J. J. Western Civilization. Boston : Cengage Learning, 2014. Vol. I. P. 307-370.

486. Stanford Ch. V. Songs of old Ireland: a collection of fifty Irish melodies unknown in England / the words by Alfred Perceval Graves // the music arranged by C. Villiers Stanford. London : Boosey, 1882. 135 p.

487. Stemp R. The Secret Language of the Renaissance: Decoding the Hidden Symbolism of Italian Art. New York : Sterling Publishing, 2006. 224 p.

488. Stevens A. Mastering Masques of Blackness: Jonson's Masque of Blackness, The Windsor text of «The Gypsies Metamorphosed», and «Brome's the English Moor». Journal of English Literary Renaissance. Chicago : University of Chicago Press, 2009. Vol. 39, No. 2. P. 396-426.

489. Streitberger W. R. The Masters of the Revels and Elizabeth I’s Court Theatre. Oxford : Oxford University Press, 2016. 336 p.

490. Strong R. Splendor at court: Renaissance spectacle and the theater of power. Boston : Houghton Mifflin, 1973. 287 p.

491. Sturgess K. Jacobean Private Theatre. Philadelphia : Routledge Kegan & Paul, 1987. 228 p.

492. Symonds J. Shakespeare's predecessors in the English drama. London : Smith, Elder & Co, 1884. 608 p.

493. Szymanski H. Christmas Traditions: True Stories that Celebrate the Spirit of the Season. Avon : Adams Media, 2009. 288 p.

494. Tankard D. Clothing in XVIIth Century Provincial England. Bloomsbury : Bloomsbury Visual, 2019. 280 p.

495. Taylor M. A. Time to Dance. Philadelphia : United Church Press. 1967. 192 p.

496. Tertullian (145-220) / Of Idolatry // Translated by S. Thelwall. Chapter 14, C. 14. : Web site. Mode of access: URL :

http://www.logoslibrary.org/tertullian/idolatry/15.html (date of the beast: 15.06.2019).

497. The Iconologia of Cesare Ripa: Web site. Mode of access: URL : https://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2714105.pdf (date of the beast: 16.08.2019).

498. Thurley S. The Early Stuarts and Hampton Court. London : History Today, 2003. Volume 53, Issue 11. P. 18-24.

499. Trolin C. Movement in Prayer in a Hassldic Mode. Austin : Sharing Copany, 1987. P. 526.

500. Unsworth B. Morality Play. Eastbourne : Gardners Books, 1996. 192 p.

501. Usk Ch. A. A.D. 1377-1421 / Translater E. M. Thompson. London : Palace of Holyroodhouse, 1904. P. 57.

502. Virgini Teach: Web site. Mode of access: URL : http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=32843 (date of the beast: 18.10.2019).

503. Wales G. The Journey Through Wales and the Description of Wales (Classics) Penguin Classics / Editor B. Radice. Manhattan : Penguin Classics, 1978. 336 p.

504. Walker J. C. Historical Memoirs of the Irish Bards. Sydney : Wentworth Press. 2019. 314 p.

505. Walls P. Music in the English Courtly Masque 1604-1640. Oxford : OUP Oxford, 2001. 404 p.

506. Walsingham Th. Annales Ricardi Secundi et Henrici Quarti. London : Rolls Series, 1866. P. 334-335.

507. Walter N. Art and the Message of the Church. Philadelphia : The Westminster Press, 1961. 208 p.

508. Welsford E. The Court Masque: A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels. Bury : Russell & Russell Inc., 1962. Second Edition. 207 p.

509. Welsford E. The Court Masque. Cambridge : Press Cambridge University, 1966. 474 p.

510. Wendland Cf. P. Commentaria in Aristotelem Graeca / Editer H. Diels. Berlin : Georg Reimer, 1901. Vol. III., Part 1. 212 p.

511. Wheeler J. S. Cromwell in Ireland. Dublin : Gill & MacMillan, 1999. First Edition. 320 p.

512. Whitelocke R. Memoirs, Biographical and Historical of Bulstrode Whitelocke. London : Forgotten Books, 2018. 506 p.

513. William J. Slater Roman Theatre and Society. Ann-Arbor : University of Michigan Press, 1996. 200 p.

514. Wilson D. The King and the Gentleman: Charles Stuart and Oliver. Cromwell : St Martins PR, 1999. 473 p.

515. Winn J. A. Queen Anne: Patroness of Arts. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. 118.

516. Winwood R. W. The Veil of Isis, or Mysteries of the Druids. Boston : Weiser Press, 1992. 256 p.

517. Witte J. From Sacrament to Contract: Marriage, Religion, and Law in the Western Tradition. Presbyterian Church : Westminster John Knox Press, 2012. 408 p.

518. Zeuss K. J. Grammatica Celtica. Charleston : Nabu Press, 2011. 626 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Мечеть Купол Скелі

Додаток Б

Монети епохи правління Македонської династії (959 - 1056)

Додаток В

Візантійська принцеса Феофано Склірена

Додаток Г

Зображення Святого Марка

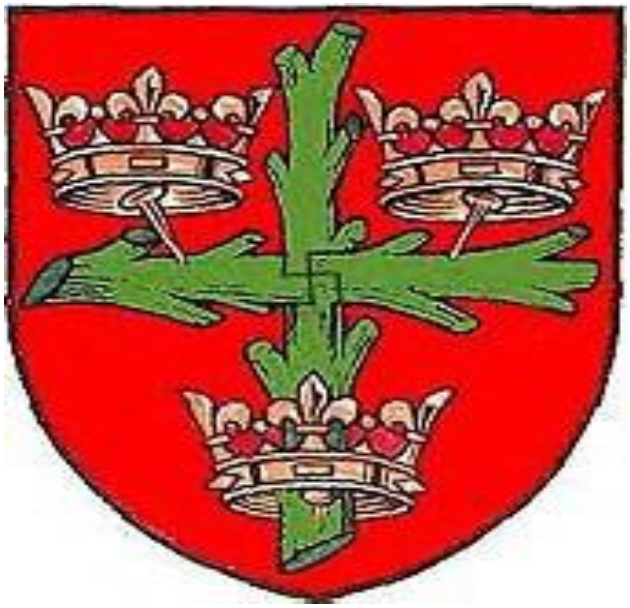
Додаток Д

Фрагменти східно-середземноморських винних амфор VI-го століття

Додаток Е

Свята Рівноапостольна цариця Олена

Додаток Ж



Герб міста Колчестера, Великобританія

Додаток З

Архієпископ Кентерберійський Феодор

Додаток И

Коронування Вільгельма Завойовника, 1066 рік

Додаток К

Зустріч Мануїла II з Генріхом IV, 1400 рік

Додаток Л

Палац в Ельтаме, Британія

Додаток М

Імператриця Феодора

Додаток М

Святий Патрик

Додаток Н

Кельтський хрест

Додаток П

Зелена людина

Додаток Р

Стародавні волхви

Додаток С

Козаки-характерники

Додаток Т

Арфа Clairseach

Додаток У

Ірландський арфіст Турло О'Каролан

Додаток Ф

Різдвяне свято

Додаток Х

Король Яков I

Додаток Ц

Королева Анна Датська

Додаток Ш

Костюми для вистав Масок

Додаток Щ

Королева Анна Датська в «Масці темряви»

Додаток Ю

Бен Джонсон

Додаток Я

Ініго Джонс

ДОДАТОК 2

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Соколова А. В. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України : монографія, Одеса : Астропринт, 2020. 376 с.

Рецензія: Андросова Д. В. Рецензія на монографію А. В. Соколової «Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії та Русі-України» // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. збірник.* Одеса : Астропринт, 2020. Вип. 35, С. 254-255.

Колективна монографія у міжнародних виданнях

2. Соколова А. В. The traditions of the Irish bards in the context of sociocultural diversity // Колективна міжнародна монографія (ЄС) Modern culture studies and art history : an experience of Ukraine and EU. Wloclawek, Poland, 2020. P. 458–477.

Статті, що індексуються в наукових журналах в міжнародній бази даних Web of Science

3. Sokolova A. V. The Traditions of Mummers, Court Masquerades, and Secular Balls // *Journal of History Culture Art Research :* Karabuk University, Vol. 9, No. 2. 2020. P. 297–306.

4. Sokolova A. V. The Court Culture in France, Italy and England in 16-17th Centuries : Interaction and Mutual Influence // *Journal of History Culture Art Research* : Karabuk University, Vol. 9, No. 4. 2020. P. 134–145.

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

5. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в культурі королівського двора Якова I Англійського // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям : «Культурологія»)* : наук. збірник, Рівне : РДГУ, 2019. Вип. № 33. С. 19–25.

6. Соколова А. В. Витоки походження жанру англійської Маски // *Культурологічна думка : науковий збірник* / Інститут культурології національної академії мистецтв. Київ, 2020. Вип. 17. С. 89–98.

7. Соколова А. В. Придворна маска як частина політичної культури Англії періоду правління Стюартів // *Культура України : збірник наукових праць* / Харківська державна академія культури, 2020. Вип. 68. С. 80–89.

8. Соколова А. В. Феномен придворної Маски в творчості англійського поета і драматурга Бена Джонсона // *Культура і сучасність. Альманах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. Вип. 1. С. 91–97.

9. Соколова А. В. Танець як ключовий елемент придворної Маски королівського двора Англії періоду правління Якова I // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2020. Вип. 2-3 (47-48). С. 250–262.

10. Соколова А. В. Традиції православного християнства в духовній культурі Великобританії // *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Ужгород, 2019. Вип. 12. С. 88-93.

11. Соколова А. В. Кельтські друїди та їх вплив на культуру інших етносів // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2020. Вип. 2. С. 72-77.

12. Соколова А. В. Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній Масці // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2020. Вип. 3. С. 61-69.

13. Соколова А. В. Придворна культура Візантії в політико-духовному вимірі // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2020. Вип. 4. С. 56-63.

14. Соколова А. В. Придворна Маска як символ влади Короля Карла I Стюарта // *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. праць / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. Вип. 37, С. 3-9.

15. Соколова А. В. Еволюція придворної Маски періоду англійської революції 1640-1660 років та реставрація монархії Стюартів // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник державного гуманітарного університету*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 130-136.

16. Соколова А. В. Музична культура стародавньої та середньовічної Ірландії та її паралелі в українській музичній культурі // *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, Дрогобич, 2020. Вип. 31, том 1. С. 216-223.

17. Соколова А. В. Вплив культури Візантійської імперії на культуру країн середньовічної Європи // *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич. 2020. Вип. 33, том 2. С. 49-56.

18. Соколова А. В. Роль Британії в культурно-політичному просторі Візантії в епоху високого середньовіччя // *Культура і сучасність: Альманах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, Київ, 2020. Вип. 2. С. 97-103.

19. Соколова А. В. Специфіка національних форм соціуму Британії й Русі в їх спиранні на візантійську модель державотворення // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць.* / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, Том № 38, 2020, С. 3-9.

20. Sokolova A. V. Artistic and cultural relations between the Byzantine empire and England in the early middle ages // *Вісник КНУКіМ (серія "Мистецтвознавство")*, Київ, 2020. Вип. 43. С. 33-38.

Статті у наукометричних та міжнародних виданнях

21. Sokolova A. V. Christmas traditions through the prism of paganism and Christianity // *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 3. P. 18–24.

22. Sokolova A. V. English court Masque as a source of inspiration in the works of Inigo Jones // *The European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 2. P. 149–154.

23. Sokolova A. V. Chumaks in Ukraine in the context of behavioral stereotypes of the Ukrainian Cossacks // *The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue № 5. P. 40–46.

24. Sokolova A. V. The sacred dance in the court Theater of the Byzantine Empire // *The European Sciences Review : Scientific journal*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 7-8. P. 11–18.

25. Sokolova A. V. The stage innovations of Inigo Jones in the performances of the English court Masque // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences* : Scientific journal, Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 5-6. P. 54-61.

26. Sokolova A. V. Theater in England: from Elizabethan to restoration Theater // *European Journal of Humanities and Social Sciences* : Scientific journal. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. Issue 6. P. 8-14.

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації. Додаткові (тези та інші)

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації
Додаткові (тези та інші)

27. Соколова А. В. Класична музика в сучасній інтерпретації. Інноваційні пріоритети у розвитку науки. Збірник наукових матеріалів XXVII Міжнародної науково-практичної конференції. Вінниця, 2019. С. 23–28.

28. Соколова А. В. Сучасні підходи до проблем в музичній освіті Великобританії // Міжнародний журнал «Virtus» Scientific Journal. Канада, Монреаль, 2019. Вип. 31. С. 131–134.

29. Соколова А. В. Культурна історія носіння масок. Ерделівські читання : зб. матеріалів доп. на міжнародній наук.-практ. конф., 17-19 травня 2016 року. Ужгород, 2016. С.71-73.

30. Соколова А. В. Історія Венеціанської карнавальної маски. Конференція «Захід-Схід: Культура і сучасність» : зб. матеріалів доп. міжнародної наук.-творчої конф. Одеса, 2020. С. 96-98.

31. Соколова А. В. Британсько-кельтські сліди в традиціях козацько-шляхетської України. Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність : зб. матеріалів доп. міжнародної наук.-творчої конф., 30 квітня – 2 травня 2019. Одеса, 2019. С. 105–108.

32. Соколова А. В. Англійська культурна ідея XX століття і України. Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі : зб. матеріалів доп. міжнародної дистанційної наук.-практ. конф. Київ, 2019. С. 40–41.

33. Соколова А. В. Британський фольклор: сучасні виклики та шляхи розвитку. Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід : зб. ма-теріалів доп. на міжнародної наук.-творчій конф. Одеса, 2019. С. 147–148.

34. Соколова А. В. Вокальна музика в англійській придворної Масці і Антимасці. Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень : зб. ма-теріалів доп. міжнародної наук.-творчій інтернет-конф. Одеса, 2020. С. 106–114.

35. Sokolova A. Придворний театр Масок епохи Єлизавети I в Англії. Scientific Achievements Modern Society : Abstracts of VII International Scientific and Practical Conference Liverpool, United Kingdom. Liverpool, 2020. P. 840-844.

36. Соколова А. В. Візантійська трагедія в англійському театрі епохи Відродження. Ерделівські читання : доп. на міжнародній наук.-практ. конф., 12-13 жовтня 2020 року. Ужгород, 2020. С.18.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 16 наукових конференціях. Міжнародні: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і

культури: традиція та сучасність», 5–6 травня 2011 р., Одеса; 25–26 квітня 2016 р., Одеса; 24–25 квітня 2017 р., Одеса; 17-19 травня 2016 р., Ужгород; 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», 9–10 квітня 2012 р., Одеса; 21–22 листопада 2017 р., Одеса; II Міжнародна науково-практична конференція «Роль інновацій в трансформації образу сучасної науки» 28-29 грудня 2018 р., Київ; II міжнародна науково-практична конференція «Модернізація та наукові дослідження: парадигма інноваційного розвитку суспільства і технологій» 25-26 січня 2019 р., Київ; XXVII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Інноваційні пріоритети у розвитку науки», 18 лютого 2019 р., Вінниця; «Захід – Схід: культура і мистецтво», 25-26 вересня 2019 р., Одеса; Міжнародна наукова-практична конференція «Актуальні проблеми реформування системи виховання та освіти в Україні», 27-27 квітня 2019 р., Львів; Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень», 30 квітня – 2 травня 2020 р., Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура і мистецтво», 26-27 вересня 2020 р., Одеса; Міжнародна наукова-творча конференція «Ерделівські читання», 12–13 жовтня 2020 року, Ужгород; VII International Scientific and Practical Conference «Scientific Achievements Modern Society» 4-6 March 2020, Liverpool, United Kingdom.