

**АЛЛА СОКОЛОВА**

ORCID iD: 0000-0002-4841-6342

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології

Національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна)

[asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)

## ТАНЕЦЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ПРИДВОРНОЇ МАСКИ КОРОЛІВСЬКОГО ДВОРА АНГЛІЇ ПЕРІОДУ ПРАВЛІННЯ ЯКОВА І

*Розглянуто історичний аспект становлення і розквіту жанру англійської придворної Маски, який пов'язує із періодом правління королів Стюартів. Вистави Масок періоду правління Якова І Англійського були фінансово затратними, вимагали спільних зусиль кращих сценаристів, декораторів, композиторів, музикантів і хореографів. З'ясовано, що придворна Маска епохи Якова І починалася з Антимаски, яка була винаходом провідного придворного поета і драматурга Б. Джонсона. Антимаска — своєрідне дзеркало, яке відображало кращі традиції давньогрецької пантоміми. Антимаска не припускала наявності акторських ремарок. Функція Антимаски полягала в контрастності, протиставленні вищої чесноти, якою, безсумнівно, володіли король і аристократія, та всіляких людських пороків. Антимаска виглядала як аматорська вистава з непристойними танцями, уїдлигим гумором, химерними танцювальними фігурами, потворними костюмами і масками. Протистояння Маски і Антимаски набувало морально-соціального аспекту. Описано, що французькі та італійські майстри танців мали значний вплив на хореографічні постановки англійських Масок, а італійські танці домінували і культивувалися при дворі Якова І. Визначено функції танцю в Масці, який становив ядро вистави і виконував цементуючу властивість, оскільки у постановках танців брали участь члени королівської сім'ї та двору. Встановлено послідовність танців у Масках — від спокійних і розмірених (межер) до швидких і легких: гальярда, лаволти, бранлі, мориски. Виявлено, що витрати на розкішні костюми, маски, декорації та сценічні ефекти, послуги іноземних хореографів наближалися до астрономічних цифр. Доведено, що епілог придворної Маски ознаменовувався спільним танцем з глядачами — саме це підкреслювало світсько-духовне, сакрально-ритуальне значення Маски, хоча вистави Масок не виходили за рамки загальноприйнятих норм суспільства з патріархальними цінностями. Обґрунтовано функції Масок, які, в основному, зводилися до демонстрації багатства і могутності Англії та затвердження статусу короля-помазаника Божого. Маски Якова І розглядаються як динамічне яскраве видовище, феномен епохи Стюартів. В подальшому, хореографічні елементи в Масках стають передумовою для розвитку англійського балету, а музично-театралізовані елементи Масок — прообразом англійської опери.*

**Ключові слова:** Маска, королівський двір, епоха правління Якова І, специфічні особливості, танець, Антимаска.

**Постановка проблеми...** Жанр придворної англійської Маски є унікальним явищем в історії світової зарубіжної культури. Доля англійської Маски складалася непростю. В кінцевому підсумку, Маска, в її споконвічній придворній формі,

перестала існувати, трансформувавшись в інші, не менш цікаві види і форми. 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 аж до 1714 року.

У 1603 році на англійський трон сходить династія Стюартів в особі першого Монарха цієї династії Якова I. Маски швидко перетворюються в культурну вітрину нового двору. Король Яків I та його дружина Анна Датська стають основними інвесторами музично-театралізованих вистав.

В Україні придворна Маска часу правління Короля Якова I з її характерними функціями танцю та Антимаски являє собою маловивчений аспект. Це обумовлює необхідність детального розгляду даної проблеми в призмі новітніх досліджень науковців Великобританії, що стосується питань придворної Маски в історії Англії у період правління династії Стюартів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Доля Маски в історії англійської культури була багатоликою, вона відображала унікальні особливості свого часу і надалі впливала на створення різних жанрів у світі. Дослідники із багатьох країн світу зверталися до проблеми вивчення жанру Масок. Особливо відзначаються британські дослідники, такі як: М. Батлер, К. Бланкс, Е. Велсфорд, Е. Дейе, Б. Равельхофер, С. Боуен, С. А. де Беріот та інші.

Професорка Барбара Равельхофер (1909) у своїй книзі «Рання Маска періоду правління Стюартів: танець, костюм та музика» досліджує проблему театру епохи Відродження. Спираючись на величезну кількість документальних свідчень, вона розкриває поняття придворної Маски, а також танцю, костюма й музики як найбільш значущих складових цього жанру.

Праці дослідника М. Батлера (2008) є цінним внеском у вивчення придворної Маски і придворних розваг, а також переоцінкою розважального та політичного характеру цього жанру. Він ґрунтовно розглядає сценарії Масок, що дає повне уявлення про специфічні особливості означеного жанру.

**Мета дослідження** — виявити специфічні особливості придворної Маски королівського двора Англії періоду правління Якова I.

### **Завдання дослідження:**

1) визначити основні функції Антимаски як складової частини придворної Маски епохи Якова I;

2) розкрити функціональні особливості танцю як ядра жанру придворної Маски епохи Якова I.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Маски 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. У королівського двора 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. Різдвяні свята часів короля Якова I перетворилися на щорічні грандіозні події, які зазвичай завершувалися ефектними і дорогими музично-театралізованими виставами. Спостерігачі з інших королівських дворів Європи були вражені екстравагантністю вистав, що влаштовувалися королівським двором Англії. Венеціанський посол писав в Італію про Різдвяну Маску 1604 року, на якій він був присутній: «На загальну думку, жоден королівський двір не міг би продемонструвати таку пишність і багатство» (Blanks, 1969, с. 34).

Поступово Маски стають все більш витратними у фінансовому та художньому сенсі, вимагають злагодженої спільної роботи поетів, дизайнерів, костюмерів, танцюристів і музикантів. Вони «поглинають» енергію найвидатніших представників мистецтва того періоду: поетів Бена Джонсона, Томаса Кемпіона, дизайнерів Ініго Джонса і Костянтино де Серви, музикантів Альфонсо Феррабоско, Ніколаса Ланье, майстрів танців Жака Бокана, Томаса Джайлза, а також майстрів по костюмах, імена яких сьогодні майже не пам'ятають, хоча вони «вижили» у фінансових звітах королівського двору XVII століття (Ashbee, 1998).

Бюджет на костюми і декорації, постановку балету, оплату роботи

музикантів і поетів був величезним. Про розкоші костюмів, приголомшливих красою і оздобленням, у столиці ходили легенди. Ретельний аналіз фінансових документів показує, що витрати на маскарадні заходи зазвичай були непропорційні іншим витратам королівського двору, наприклад, витратам на Різдвяні подарунки. Так, Маска «Дванадцять богинь», поставлена 1604 року, та «Чорна Маска», поставлена роком пізніше, коштували близько 3000 фунтів стерлінгів кожна.

У Масці часів короля Якова I можна виділити кілька значущих компонентів: танець, костюм та декорації, однак, ядро Маски становив танець. Французькі та італійські майстри танців мали значний вплив на хореографію англійської Маски. Італійський танцюрист Бальтазар де Божое, 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 (Welsford, 1966). Вчителі танців часто ставали заможними людьми, навчаючи придворних Короля танцям спеціально для уявлень Масок. Іноді танцюристи впадали в немилість, їх виганяли з Англії або їм навмисно не оплачували покладених грошей, змушуючи в розпачі повертатися на Батьківщину.

З огляду на домінування італійських танців в Європі та їх вплив на Францію і Англію часів Єлизавети I, англійські дослідники сходяться на думці, що означене домінування зберіглося і при дворі Стюартів, які продовжували культивувати італійський танець та костюми. Ключовими словами в танцях Масок того часу є «швидкий», «енергійний», «зухвалий», «живий». Танцюристи, число яких коливалося від восьми до шістнадцяти, являли собою найбільш титуловану частину королівського двора. Було не прийнято вимагати від танцюристів будь-яких складних або незвичайних фігур, поз або танців. Їх функція полягала у створенні «вражаючого шоу» за допомогою чудових костюмів (Schelling, 1908).

Б. Равельхофер (1909) характеризує танець в Масці 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 розважальними розвагами королівського двору, що включали в себе відомі танці. Вона також розглядає танець в Масці, з одного боку, у вигляді соціально-ієрархічного аспекту, а з іншого боку — як маркер національної ідентичності. Дослідник зміщує баланс від літературного аспекту придворної Маски, які згодом були нав'язані Масці, до його художньому аспекту. Жінки-придворні, які виступають в ролі танцівниць, були обмежені свідомо пасивними «жіночими» ролями, з обмеженістю в рухах, яким перешкождали довгі сукні (Ravelhofer, 1909).

Дослідниця Енн Дейе (1996), працюючи з текстами Масок часів династії Стюартів, зауважує, що в багатьох текстах Масок різні види танців згадуються лише до 1616 року, а після 1616 року слово «танець» замінюється загальним терміном «бенкет» (revel), що, перш за все, мало на увазі кілька загальних танців з глядачами в кінці вистави. Існувала певна послідовність танців, якої дотримувалися в англійських Масках: межер (англійська — Measure, французька — Branle) виконувалися в парі, спокійно і розмірено, з просуванням по сцені в легкому танці. «Основний» або «головний» танець був, зазвичай, заздалегідь продуманим, як це було виконано в «Масці Королеви» Бена Джонсона, де танцюристи-Маскери і їх факелоносці за допомогою обертань формували літери імені принца Чарльза. До легких танців можна було віднести гальярдо, корантен, більш відомі в Європі як курант, лаволті (французька — «La volta», італійська — «The turn») — 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» пов'язують зі словом «морріско», що означало мавританський і могло походити

від звичаю фарбувати особи в чорний колір, а також від ритуального танцю з мечами, де чоловіки за допомогою помахів мечів створювали химерні візерунки. Чоловіки часто танцювали Морріс в костюмах тварин на чолі з танцюристом, що зображує коня.

Перша згадка про танці Морріс в Англії відноситься до 1448 року. Танець Морріс 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. Танці Морріс збереглися 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 трактується авторами Масок.

Існує ряд інших загадкових танців, таких як Durets або Durettoes, на які посилаються деякі джерела і про які зберігся спогад завдяки тільки двом Маскам — «Маска квітів» і «Маска Бомонта Іннер-Темпл». В даних Масках Durets є мелодію в ритмі Корантен, її інтонаційну основу можна зустріти в англійських і континентальних колекціях XVI століття (De Bériot, 1986).

Костюм у Масці 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, покликані підкреслити винятковість тієї чи іншої події. Костюми малювали олівцем на папері, на листах або спеціальних буклетах для Масок.

Дослідник Е. Джонс (2001) відзначав незвичайні суми, витрачені на розкішні костюми та королівських придворних, які проявляли більший інтерес до костюму, ніж до інших складових Маски, про що свідчать книги Генрієтти Марії Стюарт. Записи, залишені королевою Генрієттою Марією, дають унікальну картину виготовлення маскарадних костюмів, виявляючи деталі спілкування між майстрами, дизайнерами і виконавцями під час репетиційних періодів. Втім, ці записи припускають, що для костюмів Масок і гротескних

Антимасок використовувалися також і дешеві тканини. Це відповідає коментарям Ф. Бекона (2001) про маскарадні костюми: дорогі тканини погано виглядали при штучному освітленні, тоді як дешева мішура виглядала ефектніше. Таким чином, тканина і колір вибиралися з урахуванням штучного освітлення сцени (De Bériot, 1986).

Б. Равельхофер (1909) передбачала, що дорогі костюми-маски могли бути використані по кілька разів, а Генрієтта Марія 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 дизайні 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, оскільки вони виділялися на тлі штучного світла. Маскарадні костюми надавали людській 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 носі більш мускулистої форми (Ravelhofer, 1909).

Необхідно відзначити, що початок сімнадцятого століття ознаменувався нововведеннями в танцювальній моді Англії, що змінило вигляд танцюристів, а в середині сімнадцятого століття цій же 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 сидять на бічних сидіннях, бачити сцену «в перспективі».

До цих пір залишається відкритим питання щодо оголених грудей жінок, які брали участь в Масках, як це можна помітити завдяки деяким збереженим ескізам костюмів. Передбачається, що використовувалося протезування грудей або спеціальний «шкіряний одяг», який за кольором імітує наготу, тим самим

спростовуючи прагнення до натуралістичного подання придворних жінок (Ravelhofer, 1909).

У сімнадцятому столітті кодекс поведінки вимагав від жінок мовчання, цнотливості і слухняності. З цієї причини англійський закон забороняв жінкам виступати на публічних сценах, де їхні голоси могли бути почутими широкою аудиторією. Чоловікам у танцях була надана можливість показати свою майстерність, в той же час рух танцівниць був обмежений суворими правилами. Погляд чоловіків під час танцю був відкритим, а жінкам заборонялося дивитися на свого партнера. Втім, у танцювальних виставах, які були частиною Масок, знатні жінки мали можливість виступати.

Королева Анна Датська використовувала свій вплив для створення популярних, але досить суперечливих Масок Королеви, в яких брали участь виключно жінки. Саме Анна Датська підбирала музикантів і хореографів для своїх уявлень, таким чином отримуючи своєрідний контроль над кар'єрою чоловіків королівського двору і допомагаючи розквіту творчого генія таких відомих людей, як Семюел Даніель, Бен Джонсон і Ініго Джонс. У Масках, поставлених королевою Анною Датською, акцент робився на важливості жіночих спільнот і неприйняття соціальної ролі жінок. У своїй першій Масці «Бачення дванадцяти богинь» королева Анна Датська та її придворні дами постають в образі класичних грецьких богинь, які зійшли на землю. Анна Датська приміряє на себе роль Афіни Паллади, покровительці Мистецтва і Освіти, що, саме по собі, символічно. У деяких Масках Анна Датська копіювала стиль одягу Єлизавети. Можливо, тим самим вона протестувала проти нав'язаної моделі підпорядкування жінки чоловікові.

Протягом усього правління Якова I королева Анна Датська продовжувала замовляти і виступати в Масках, а її участь в «Чорній Масці» і «Масці краси» протистояли расовим забобонам і специфічному ставленню вищого суспільства до фізичної привабливості жінок (Winn, 2012).

Отже, з одного боку, Маски ставилися в рамках загальноприйнятих норм ієрархічного товариства з патріархальними цінностями, з іншого боку, завдяки



участі Королеви в придворних Масках намітилася тенденція до більш розумного і збалансованого перерозподілу гендерних ролей в суспільстві.

Серед артистів, які брали живу активну участь в Масці «Дванадцять богинь» і «Чорній Масці», були представники найбільш укорінених придворних аристократичних династій, чиновників королівської сім'ї, а також особисті слуги монарха або претенденти на монаршу милість. У той час як спів і читання зазвичай виконувалися професійними акторами, танці здійснювалися членами королівського двора.

За свідченням сучасників, Маски зазвичай ставилися в просторому залі, однак у переповненій кімнаті було душно, а дим від сотень смолоскипів не давав дихати вільно. Іноді спектакль починався з затримкою, що робило очікування гнітючим.

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, так як в кінцевому підсумку важливий був лише спектакль» (Ashbee, 1998, с. 1282).

Найчастіше, актори виступали під сміх і шепіт глядачів протягом усього виступу, що заглушало 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. Непередбачуваність реакції Короля під час представлення Маски створювала ефект несподіванки й інтриги. Іноді Король знаходив Маску нудною, як це сталося під час виконання Маски Бена Джонсона «Примирення з чеснотою» в 1618 році, яку Яків I перервав безцеремонним вигуком: «Навіщо вони змусили мене сюди прийти?» (Winn, 2012, с. 118).

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.

Формування придворної Маски Стюартів і політичної культури як найпростішої діади, в якій Антимаска («foil» — контраст, або «wrong Masque» — помилкова Маска, вперше поставлена придворним поетом Б. Джонсоном в 1609 році) завжди протиставлялася Масці, що призвело до спрощеного розуміння її політичного значення. Маска зазвичай починалася з Антимаски, яка повинна була виглядати як аматорські пустощі, з непристойними танцями та уїдлигим гумором, але це потім вміло перетворювалося змістом справжньої Маски в Добро. Так, дослідник Х'ю Крейг (1998) вважав, що якщо метою будь-якої Маски було прославляння багатих і могутніх, то Антимаска як її радикальна протилежність вибудовувалася для заперечення чеснот у тих, хто мав владу і гроші.

Антимаска ніколи не тривала довго, а актори, які брали участь в Антимасці, грали дурнів, сатирів, бабуїнів, звірів, відьом, ефіопів, свиней і т.д. У передмові до «Маска Королеви», поставленої в 1609 році, Бен Джонсон пояснює, що королева Анна Датська запропонувала ввести дію, яка змістовно контрастує з Маскою. Успіх Антимаски в «Масці королеви» в кінцевому підсумку вирішили наперед її долю, Антимаска стає стандартним елементом придворного уявлення (Butler, 2008).

У Антимасці танцюристи відтворювали велику кількість жестів, стрибків і пантоміми, а темп музики був особливо швидким. Асиметричні, неправильні танцювальні фігури були результатом детального планування. Репетиції Антимасок, як і Масок, могли тривати тижнями і не залишали місце для імпровізації та спонтанності. Уявний хаос був ретельно продуманим. Ще одна важлива подія мала вирішальне значення: поступово придворні вторгалися в Антимаску. Протистояння між Маскою і Антимаскою набувало не тільки морального, а й соціального аспекту. Наприкінці 1610 року виходить ціла серія Масок, в яких аристократи виконують не властиві їх статусу гротескні ролі. Найвідоміший приклад — «Метаморфоза циган», де Ф. Бекінгем та його друзі експериментували з неформальними або злочинницькими ролями. Після смерті Ф. Бекінгема грань між Маскою і Антимаскою продовжувала розвиватися, що

ставало поширеним явищем (Charles, 1994).

Безпосередньо Маска починалася з хореографічних складних танців, які розучувались місяцями в супроводі альтів або лютенів. Іноді учасники Масок танцювали добре знайомі придворні танці з глядачами (Creaser, 1984).

Саме уявлення Масок зазвичай розгорталося перед порівняно невеликою аудиторією і ставилося не більше одного разу. Кульмінаційним моментом Масок було безпосередньо зняття Маски. Однак на практиці це дійство часто порушувалося, і придворні не дотримувалися цього правила (Bowen, 2001). Жанр Масок був далекий від політичної пропаганди в тому сенсі, в якому ми розуміємо його сьогодні. Втім, глядачі Масок були представлені соціально-культурною елітою, з якої Король згодом відбирав чиновників і магістрантів, котрі впливали на політичне життя країни і грали роль скріплення ланки між королівським будинком та політичним класом, що починав зароджуватися.

**Висновки.** На початку XVII століття, в період, коли англійська монархія виявилася на піку своєї популярності, Маска стає динамічним і яскравим видовищем, вітриною англійського двору.

Антимаска (помилкова Маска) вперше була введена в сюжетну лінію Масок англійським придворним поетом і драматургом Б. Джонсоном. Вона запозичила кращі традиції грецької пантоміми і була своєрідною прелюдією, експозицією основної частини Маски. Антимаска представляла собою комічний, гротескний танець, який виконувався професійними танцюристами. Її основна функція полягала у контрастності, протиставленні Зла і Добра, Порядку і Хаосу (Антимаска — Маска).

Танець, що виконувався англійськими аристократами безпосередньо в Масці, був покликаним затьмарювати темну сторону Антимаски. Танець в Масці розглядався як ядро жанру. Духовність танцю виявлялася в естетичній чуттєвості танцю, нескінченній гармонії душі і тіла.

Особливістю придворної Маски епохи правління Якова I стає загальний танець, який виконувався 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 практично знищила хореографічні досягнення придворної Маски, проте саме вони слугували основою для розвитку англійського балету.

**Перспективи подальших розвідок** лежать в області вивчення жанрово-стилістичних особливостей англійської Маски у період правління монархів Карла I і Карла II та трансформації жанру Маски в означений період.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Ashbee, A., Lasocki, D. & Kisby, F., 1998. *A Biographical Dictionary of English Court Musicians from 1485–1714*. Vol. I. Abingdon: Routledge, p.1282.
2. De Bériot, Ch. A., 1986. *Scene de Ballet, Op. 100 for Violin and Piano*. London: Peters Edition.
3. Blanks, K., 1969. *The Masque, a courtly entertainment*. London: Master-Thesis.
4. Bowen, C., 2001. *Francis Bacon: The Temper of a Man*. Fordham: Fordham University Press.
5. Butler, M., 2008. *The Stuart court Masque and political culture*. New York: New York & Cambridge University Press.
6. Charles, W. D. & McColgan, K. P., 1994. *Spokesperson Milton: Voices in Contemporary Criticism*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
7. Craig, H., 1998. Jonson, the antimasque and the “rules of flattery in the Politics of the Stuart Court Masque”. In: D. Bevington & P. Holbrook, ed. *Politics of the Stuart Court Masque*. Cambridge: Press Cambridge University, pp.186–195.
8. Creaser, J., 1984. *The present aid of this occasion: the setting of Comus. The Court Masque*. London: Butler & Tanner Ltd.
9. Daye, A., 1996. Youthful Revels, Masks, and Courtly Sights: An introductory study of the revels within the Stuart Masque. *Historical Dance*, 3, No. 4, pp.7–22.
10. Jones, A. R. & Stallybrass, P., 2001. Renaissance Clothing and the Materials of Memory. *Series: Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture*, p.132.
11. Ravelhofer, B., 1909. *The Early Stuart Masque Dance, Costume and Music*. Oxford: OUP Oxford.
12. Schelling, F. E., 1908. *Elizabethan Drama, 1558–1642: A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theaters*. Vol. II. Houghton: Houghton Mifflin Company.
13. Welsford, E., 1966. *The Court Masque*. Cambridge: Press Cambridge University.
14. Winn, J. A., 2014. *Queen Anne: Patroness of Arts*. Oxford: Oxford University Press.

**ALLA SOKOLOVA**

ORCID iD: 0000-0002-4841-6342

PhD in Pedagogics,

Senior Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies,

A.V. Nezhdanova National Academy of Music

(Odessa, Ukraine)

asmoonlux@gmail.com

#### **DANCE AS A KEY ELEMENT OF THE MASQUE IN THE ROYAL ENGLISH COURT OF KING JAMES I**

*The historical aspect of the formation and flourishing of the genre of the English court*

*Masque, which is associated with the period of the reign of the Stuart kings, is considered. The performances of the Masques of the reign of James I of England were financially costly, requiring the joint efforts of the best poets, set designers, composers, musicians, and choreographers. It was found that the court Masque of the era of James I, began with the Antimasque, which was the invention of the leading court poet and playwright B. Johnson. Antimasque is a kind of mirror that reflected the best traditions of ancient Greek pantomime. Antimasque did not imply the presence of actor's remarks. The function of the Antimasque was to contrast, to oppose the highest virtue, which was undoubtedly possessed by the King and the aristocracy, against all sorts of human vices. The Antimasque looked like an amateur show, with obscene dances, caustic humour, whimsical dance figures, ugly costumes and Masques. The confrontation between Masque and Antimasque acquired a moral and social aspect. It is described that French and Italian dance masters had a significant influence on the choreographic performances of English Masques, and Italian dances dominated and were cultivated at the court of James I. The functions of dance in the Masque, which formed the core of the performance, had cementing properties typical for the royal family and its court. The sequence of dances in Masques is established — from the calm and measured (mezher) to the fast and easy: galliard, lavolta, branli, moriski. It was found that the cost of luxurious costumes, Masques, decorations and stage effects, and the services of foreign choreographers approached astronomical figures. It is proved that the epilogue of the court Masque was marked by a joint dance with the audience. This emphasized the secular-spiritual, sacred-ritual significance of the Masque, although the performances of the Masques did not go beyond the generally accepted norms of a society with patriarchal values. The functions of the Masques are substantiated, which were mainly reduced to the demonstration of the wealth and power of England and the assertion of the status of the anointed king of God. The Masques of James I are seen as a dynamic bright spectacle, a phenomenon of the Stuart era. In the future, the choreographic elements in the Masques become a prerequisite for the development of English ballet, and the musical and theatrical elements of the Masques — the prototype of English opera.*

**Keywords:** *Masque, royal court, reign of James I, specific features, dance, Antimasque.*

*Стаття надійшла до редакції 04.08.2020*