

ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

А. В. ЛАМПАСОВА

Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

ANNA LAMPASOVA

Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

«МАСКА О ЧЕРНОТЕ» ИНИГО ДЖОНСА КАК ЯВЛЕНИЕ ТЕАТРА АНГЛИЙСКОГО БАРОККО

АННОТАЦИЯ

Первая совместная работа драматурга Бена Джонсона и архитектора Иниго Джонса «Маска о черноте» была показана придворной аудитории 6 января 1605 г. Главные участники маски, размещенные в раковине среди искусственных волн, – королева Анна Датская и 11 придворных дам – были представлены как часть морского пейзажа. Автор статьи подробно анализирует перспективные декорации, сосредотачивающие действие в одном месте, и сценические превращения, пробуждающие в зрителе активное созерцание. Движение и свет, сопровождающие трансформации, оказываются важными составляющими маски – наравне с музыкой, танцами и роскошными костюмами. Отказавшись от статики декорационного оформления и опираясь на изобретения итальянских художников, Иниго Джонс начал преобразование театрального пространства. Уже в «Маске о черноте» происходит переход от ренессансной театральной системы, в которой ключевая роль отдана актерской игре, к формированию театра английского барокко с его сценическими метаморфозами и динамикой, изображением бесконечных

“THE MASQUE OF BLACKNESS” BY INIGO JONES AS A PHENOMENON OF ENGLISH BAROQUE THEATRE

ABSTRACT

The first joint work of the playwright Ben Johnson and the architect Inigo Jones “The Masque of Blackness” was shown to the court audience on January, the 6th, 1605. The main participants of the masque – Queen Anne of Denmark and eleven ladies-in-waiting – were presented as part of the seascape and placed in a shell among artificial waves. The author of the article analyzes in detail the perspective sets, concentrating all the action in one place, and the stage transformations that awaken active contemplation in a spectator. The movement and light began to be important components of masque – along with music, dancing and luxurious costumes. Rejecting the static decorative design and based on the discovery by Italian artists, Inigo Jones began the transformation of the theatre space. In «The Masque of Blackness» there is a transition from the Renaissance theatrical system to the formation of the English Baroque theatre with its stage metamorphoses and dynamics, the depiction of endless spaces and the synthesis of arts. With the arrival of the theatrical artist in the court theatre, the gradual subordination of theatrical elements to a single

просторов и синтезом искусств. С приходом художника в придворный театр начинается постепенное подчинение всех театральных элементов единому художественному замыслу. В сотрудничестве с поэтом и драматургом Беном Джонсоном Иниго Джонс переносит жанр придворной маски из области развлечений в сферу искусства. Его первая театральная работа при дворе показала, что художник становится ключевой фигурой в английском придворном театре XVII в. и создает ту систему декорационного оформления, с которой мы имеем дело до сих пор.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *придворный театр, английский театр XVII в., английское барокко, Иниго Джонс, Бен Джонсон.*

artistic concept begins. In collaboration with Ben Johnson, Inigo Jones transformed the court masque from entertainment to art. His first theatrical work showed that the artist became a key figure in the English Court Theatre of the 17th century and created the system of decoration design with which we are still dealing.

KEYWORDS: *court theatre, English theatre of the 17th century, English Baroque, Inigo Jones, Ben Johnson.*

Начало XVII века было временем, когда в Англии параллельно существовали общедоступный, частный и придворный театры. Все они представляются отдельными видами театрального зрелища на рубеже веков и на протяжении XVII в. [1, р. 17]. Распространение частных театров – важный шаг на пути к эволюции театрального языка. Благодаря более камерному пространству, а также более внимательной и готовой к созерцанию аристократической публике в них формируется мир театральных эффектов, невозможный в общедоступном театре «Глобус», – в первую очередь через предметность и новые световые возможности. Камерное пространство частных театров было устроено таким образом, что с первого акта помогало зрителю сконцентрировать внимание на деталях и буквально всмотреться в лица персонажей. Городская среда, окружавшая публичные театры, больше не отвлекала от звучания голоса и перемены интонаций. Те щеголи, которые могли себе позволить самые дорогие места по два шиллинга, буквально становились частью происходящего, максимально близко перед собой видя текстуру дорогих и дешевых тканей, блеск драгоценностей, лица актеров и игру мимики. Искусственное освещение, создаваемое свечами и факелами, позволяло актерам в камерном пространстве театра порой напрямую обращаться к зрителям – ведь возможности приглушить свет в зале в то время еще не было. Но именно придворный театр с его подчеркнутой зрелищностью, акцентом на красочных костюмах, световых эффектах и общей роскоши постановок постепенно начинает влиять на расширение сценических возможностей закрытых театров. Также следует заметить, что в зрелищах при дворе рождаются сцена-коробка и та система декорационного оформления, с которыми мы имеем дело до сих пор.

Декорационные открытия в английском придворном театре связаны с именем Иниго Джонса, английского архитектора и театрального



Рис. 1. А. ван Дейк.
Портрет Иниго Джонса.
1655 г. Гравюра В. Холлара.
Из коллекции Музея Виктории
и Альберта (Лондон)

художника, который начал карьеру в Англии при дворе Якова Стюарта и работал вплоть до событий Английской буржуазной революции (рис. 1). С его именем исследователи связывают появление театра английского барокко [2, р. 15]. Иниго Джонс привез из поездки в Италию, которые он совершил в конце XVI в. и в 1613 году [3, с. 107], прежде всего идею создания трехмерной иллюзорности на сцене, живописной перспективы. Опираясь на изобретения итальянских архитекторов Себастьяно Серлио, Андреа Палладио и Джованни Баттиста Алеотти, а также придворных художников Бернардо Буонталенти, Джулио и Альфонсо Париджи, Иниго Джонс стал новатором английского театра. Начав с оформления отдельных придворных зрелищ, которые создавались на одну ночь, он вскоре перешел к реализации постоянных сценических нововведений, а позже – к постройке самого театрального здания.

Маски – любительские костюмированные зрелища – ставились при английском королевском дворе в честь значимых событий или религиозных праздников и в духе барокко воплощали синтез искусств. Энид Велсфорд так определяла жанр маски: «Английская придворная маска семнадцатого века – это сложная форма развлечений, в которой все умения лучших художников, поэтов и музыкантов того времени были необходимы для демонстрации группы замаскированных придворных» [4, р. VII]. Маски состояли из танцев, музыки, необыкновенных живописных декораций, а их участниками и зрителями была придворная аристократия (рис. 2). Цель придворных зрелищ, ведущих начало в том числе от традиции придворных маскарадов и так называемых переодеваний – в прославлении короля и его окружения средствами театра. Предшественником английской придворной маски следует назвать также итальянскую интермедию – эпизоды между актами комедии, которые были наполнены яркой зрелищностью и роскошной театральностью. Они включали в себя музыку, танцы, сложные сценические устройства и позже сформировали самостоятельный жанр. Еще одним явлением, близким английской маске, был французский придворный балет.

Именно в придворных зрелищах Иниго Джонс применил занавес, который использовал впервые в английском театре в «Маске о черноте»: перед началом действия созданный художником занавес падал, открывая зрителям театральное пространство. В масках, оформленных художником, также были применены: прообраз вращающейся сцены, которая называлась *machina versatilis* и была продемонстрирована в маске «Гименей» в 1606 г.,

а также арка для просцениума, подвижные, легко перемещавшиеся вдоль сцены кулисы, введенные итальянским архитектором Алеотти, и, главное, – перспективные декорации, схожие с декорациями Палладио в театре Олимпико в Виченце [3, с. 16, 18]. Но Иниго Джонс не только ввел в английский придворный театр новые для него сценические возможности, но преобразовал их в соответствии с потребностями английского театрального искусства и объединил их с действием, а также с текстом в одно художественное целое, сделав основой придворных представлений.

На начальном этапе своей работы при дворе короля Якова Стюарта Иниго Джонс сотрудничал с другим гением эпохи – драматургом и придворным поэтом Беном Джонсоном, который был автором коротких текстов масок, своеобразных сценариев действия. Именно в этот поворотный момент в истории английского театра драматург и архитектор объединились, чтобы придать жанру английской маски небывалую прежде целостную форму, которая перенесла его из области придворных развлечений в сферу искусства.

В английском придворном театре начала XVII в. благодаря деятельности Иниго Джонса именно художник становится ключевой фигурой, а его работа над целостным образом зрелища, подчиненным художественной воле, начинает занимать центральное место. Действием в представлении теперь являются движущиеся световые картины и смена пейзажа, руководящие перемещениями участников масок. Человек становится частью общего художественного пространства и сливается с той фантастической средой, которая, в свою очередь, управляет его появлением, перемещениями и исчезновением. Движение и свет, сопровождающие трансформации, оказываются одними из важнейших составляющих придворной маски, поражая воображение зрителей и в полную силу проявляясь в ключевые моменты зрелища. Именно через визуальные превращения, театральные чудеса и игру света раскрывался ключевой смысл представления и его главные образы. Как писал Стивен Орджел, «комбинация света и движения была важна для Джонса с самого начала» [1, р. 15]. При этом, как далее замечал исследователь,



Рис. 2. И. Оливер. Неизвестная женщина в костюме для маски. 1609 г.
Из коллекции Музея Виктории и Альберта (Лондон)

контроль над освещением в то время был минимальным, и дворцовый зал не мог быть затемнен, но Иниго Джонс для создания эффекта светозарной картины использовал зеркала и разноцветные стекла, блестящие, расшитые блестками костюмы [1, р. 15]. Увлекаемые театральными трансформациями и живописными эффектами, участники масок соединялись в единую картину с пейзажем, открывающим перед зрителями бесконечность небес и могущество стихий. Само появление придворных в дворцовом зале, а затем их присутствие, окруженное мерцающим светом факелов и драгоценных камней, художник сопровождал динамикой и доступными ему сценическими эффектами. В масках происходило тотальное расширение пространства до просторов вселенной и исчезновение границ между реальным и воображаемым, земным и идеальным.

6 января 1605 г. при дворе состоялась первая маска Бена Джонсона и Иниго Джонса, в ходе которой аристократической публике продемонстрировали смелые сценические нововведения английского архитектора и художника. Королева Анна Датская и 11 придворных дам были представлены как часть живописной картины бушующих, беспокойных волн, руководивших движениями морской раковины, в которую они были помещены художником. В отличие от искусства Ренессанса, где человек являлся центром и высшей точкой мироздания, вертикалью, соединявшей небо и землю, в искусстве барокко мир существовал будто независимо от человека, и закономерности этого мира оказывались человеку неподвластны. В зрелищах, поставленных для английского короля и его приближенных, воплотился главный элемент стиля барокко, которого, как писал А. А. Аникст, не было в пьесах начала века, – «конечное примирение противоречий, величественный апофеоз жизни как сложный союз добра и зла, где конечной целью движения является вновь обретаемая гармония» [5, с. 191].

БЕН ДЖОНСОН И ИНИГО ДЖОНС. НАЧАЛО СОТРУДНИЧЕСТВА

В трагикомедиях Шекспира, созданных им в поздний период творчества, появляется неизменный элемент волшебства и превращений, а вместе с ним фигура волшебника, которым в «Буре» перед нами предстает Просперо. Впервые актеры шекспировской труппы сыграли «Бурю» в 1611 г. перед двором короля Якова [6, р. 125] – и в пьесе Шекспира кажется очевидным влияние английского придворного театра начала века как на создание фигуры мага – организатора маски, так и самой маски, предельно воплощающей чудо. Просперо устраивает представление в честь помолвки своей дочери, и для нас особенно важна его реплика, обращенная к Миранде и Фердинанду перед началом театрального действия. Он подчеркивает не столько необходимость молчания, сколько важность зрительского внимания, направляя все силы зрителей на сосредоточенное созерцание:

Явись, мой Ариэль! И приведи
 С собою сонм тебе подвластных духов.
 (К Фердинанду и Миранде.)
 Молчание! Смотрите и внимайте! [7, с. 98]

Тем самым Шекспир, будучи человеком театра, а также создателем модели театра-вселенной, центр и ось которого – звучащее слово и актер, отмечает суть нового вида театрального зрелища, возникшего при дворе, – представления, в котором вниманием зрителей прежде всего владеют визуальные эффекты и чудеса превращений. Театральным миром здесь управляет фигура художника, своеобразного мага, способного поражать фантастическими картинками и трансформациями, неподвластными слову, – вопреки силе тяжести и законам времени и пространства. Фрэнсис Йейтс писала в книге «Театр мира»: «В «Буре» нашел выражение тот невероятный богатый момент театральной истории, когда еще сохранялась изначальная сила актерского театра, а воображение при этом находилось под воздействием магии масок» [8, с. 368].

Сотрудничество Бена Джонсона и Иниго Джонса, начавшееся с «Маски о черноте» в 1605 г., знаменует собой не только рождение художественного союза двух гениев, поэта и художника, драматурга и архитектора, благодаря которому стал возможен расцвет жанра придворного зрелища, но и столкновение двух театральных систем, одна из которых в начале XVII в. в Англии приходит на смену другой. Поэт, защищая место поэзии в создании придворного зрелища, представлял театр, в центре которого – звучащее слово и актер, его произносящий; оформитель маски создавал новую модель театра, в которой пространством владеют зрелищные метаморфозы и фигура художника. Начавшись с блистательных масок первого десятилетия XVII в., их сотрудничество закончилось неизбежным разрывом, после которого при английском дворе воплотились самые смелые и новаторские идеи Иниго Джонса, приобретшие небывалый творческий размах.

Во время праздника Двенадцатой ночи, 6 января 1605 г., «Маска о черноте» была показана королю Якову и королевскому двору во дворце Уайтхолл в Банкетном зале, на одном из концов которого были устроены подмости [9, р. 660]. Маску организовала Анна Датская (рис. 3), а участвовали в зрелище сама королева и 11 выбранных ею приближенных дам: «В конце концов была видна большая перламутровая раковина, в которой было четыре места; на самом низком сидели королева с Леди Бедфорд; на остальных были размещены Леди Саффолк, Дарби, Рич, Эффингем, Энн Герберт, Сьюзен Герберт, Элизабет Говард, Уолсингем и Бевил» [10, р. 89]. Поэт Бен Джонсон и художник Иниго Джонс создали единое образное пространство, подчиненное сюжету путешествия 12 дочерей Нигера по морю в поисках волшебной страны, название которой, как им было предсказано, заканчивается на *-tania*, а правит в ней Король-Солнце, своим целительным светом способный подарить белый цвет коже прекрасных мавританок, тем самым сделав их превосходящими всех в мире своей красотой [9, р. 662].



Рис. 3. Иниго Джонс. Эскиз костюма для Анны Датской, «Маска о черноте». 1605 г. Из книги С. Орджела и Р. Стронга «Иниго Джонс. Придворный театр Стюартов», 1973, т. 1

отдельными элементами, полностью исчезая и уступая место смятенному и спешащему описанию театральных образов – причудливых поз тритонов, их синих волос и даже кусков легкой тафты за их спинами. Проницательный рассказчик, комментирующий трансформации, сам превращается в изумленного очевидца. Также Бен Джонсон сосредотачивается на объяснении того, как устроен пейзаж в маске:

Таким образом, сцена на заднем куске холста изображала огромное море и соединялась с картиной выступающих волн на первом плане, от верхней линии горизонта которого (изображенного на уровне представителя государства, место которого было расположено в верхнем конце зала) были нарисованы перспективные линии, целая работа, направленная к нижней части. <...> К горизонту был присоединен добавочный кусок холста, изображавший неясную, облачную ночь [9, р. 661].

В их первой совместной маске фантастика сюжета и поэтических образов находилась в гармонии с общей оформительской задумкой, которая представляла зрителям живописную картину ночного бушующего моря и необыкновенного сияния, окружавшего маскированных, помещенных в перламутровую раковину. Своим художественным целым придворное зрелище воспевало английского короля и силу его необыкновенной власти, преобразующую собой все вокруг, а также воссоединенное благодаря ему королевство Британии.

При этом интересно проследить, как на протяжении первого же описания в маске, созданной совместно с Иниго Джонсом, меняется позиция Бена Джонсона. Из рассказчика, поясняющего действие и образный мир, он превращается в созерцателя спектакля. Заканчивая первое описание лесного пейзажа, изображенного на занавесе, а затем картины моря, Бен Джонсон поэтически интерпретирует живописную картину как подобие упорядоченного разнообразия природы. Но постепенно интерпретация заменяется удивлением автора перед зрелищем и его

Однако сразу после приведенных строк, концентрирующихся на горизонте, линиях, взгляде, Бен Джонсон спешит завершить описание и переходит к звуковому воздействию. Так поэт стремится перевести все внимание зрителя в звуковое и одновременно поэтическое поле, сделав его прежде всего слушателем пения тритонов, а следом – звучащих строк.

Автор текста маски неслучайно добавляет сцену, полную сложных, причудливых, почти иероглифических знаков. В ней слово и интеллектуальная составляющая зрелища, по замыслу Бена Джонсона, должны были подчинять себе визуальное, делая его лишь наглядной иллюстрацией. В сцене танца маскированных, соединенных в пары, одна из придворных держала в руке веер с надписью имен их обеих, у другой на веере были изображены символические обозначения их качеств, через эмблематический знак воспевающие их собственные добродетели и индивидуальность [9, р. 662]. Более поздние маски Иниго Джонса, уже после их ссоры с Джонсоном, праздновали окончательную победу театрального образа над словом.

Бен Джонсон неоднократно, в том числе в предисловии к следующей их совместной маске «Гименей», писал, что душой маски является ее поэтический текст и интеллектуальная составляющая, в то время как художественное оформление придворного зрелища – всего лишь его тело, необходимое, чтобы маска состоялась, но неизбежно умирающее: «Слава всех этих торжественных церемоний исчезнет, как пламя, и уйдет из памяти зрителей. Так недолговечны тела всех вещей по сравнению с их душами» [9, р. 668]. Поэтический текст, напротив, не растворится, подобно видению, а останется на века. Как отмечалось ранее, Джонсон заканчивает свое первое описание декораций «Маски о черноте» словами о том, что на этом достаточно вести речь о телесной части маски, имея в виду оформительскую работу Джонса. Поэт, по его мнению, представляющий душу жанра маски, в первой же их совместной работе пытается резко разграничить роль автора и художника-оформителя, поставив последнего на свое место и, скорее, переведя акцент на звучащее слово. Текст к следующему придворному представлению «Гименей» 1606 г. Бен Джонсон сопровождает тщательно прописанной вступительной речью, воспевающей и обосновывающей силу поэзии. Так, по-видимому, автор первой созданной им совместно с Иниго Джонсом маски был поражен небывалой и неожиданной зрелищностью, вступившей в свои права в «Маске о черноте» и занявшей центральное положение. Его попытка объяснить значимость слова доказывает и документирует его впервые возникший страх перед властью визуального. Позже Поэт у Бена Джонсона в одном из его произведений восклицает, возмущенный силой зрелищной стороны спектаклей:

Встречал я тех,
Кто перевозит машины и зрелищность!
Величие Юоны в небесах
И Ирис, проступающая в пелене!

... О зрелища! Зрелища! Величественные зрелища!
 Красноречие Масок! Что толку в прозе
 Иль стихах, иль чувстве, чтоб выразить
 бессмертных вас? [8, р. 369]

ПЕРСПЕКТИВНЫЕ ДЕКОРАЦИИ И ТЕАТР ИЛЛЮЗИИ

Бен Джонсон и Иниго Джонс выбирают для декораций маски образы текущей, меняющейся, вечной жизни – море, находящееся в непрерывном движении, и небо, существующее в живописных и воздушных превращениях, а также световых трансформациях. Так, в первой маске Иниго Джонса театральное пространство было представлено как модель бесконечного пространства вселенной. В духе искусства барокко картина подвижного моря и неба, вновь и вновь возникающего в своих изменениях перед зрителями, не могла даровать успокоение. Жизнь мгновения, представленная в «Маске о черноте», напоминала о вечно ускользающем, текучем времени и демонстрировала при этом также суть эфемерного придворного зрелища, существующего только одну ночь.

Динамика вступала в действие в «Маске о черноте» до его непосредственного начала – с помощью занавеса, который был применен Иниго Джонсом в английском театре впервые. Как замечает Джон Пикок, этот занавес был первой театральной картиной, показанной художником придворной аудитории, – именно с него началось ее знакомство с его творчеством [11, р. 158]. Изображавший лесной пейзаж с сюжетами охоты занавес падал, открывая перед зрителями живописную иллюзию бушующего моря:

Сначала перед зрителями предстал нарисованный пейзаж, состоящий из небольших лесов и сцен охоты; при падении он открыл изображение беспокойного искусственного моря, как будто текущего к земле, взбурораженного волнами, которые, казалось, двигались, а в некоторых местах был изображен морской вал, и все это подражало тому упорядоченному беспорядку, который характерен для природы [9, р. 660].

Таким образом художник впервые в английском театре с помощью смены нарисованных пейзажей перемещал зрителей в другие пространства, через напряженное созерцание зрелища делая присутствовавших соучастниками представления, путешествующими из лесных ландшафтов к морским берегам. При этом картина водных и небесных просторов в маске воплощала безграничность вселенной. Динамика основной части зрелища в «Маске о черноте» начиналась видом на бушующее море, которое Иниго Джонс изобразил с помощью перспективной декорации. Эффект подвижных морских пространств достигался в первую очередь тем, что холст с их образами включал выпуклые формы, благодаря которым волны были выставлены чуть вперед, создавая ощущение выплескивающейся за грань плоского

пространства водной стихии. Описание Беном Джонсоном сценической картины изобилует изображением движения и его разнообразия: «Перед этим морем были расставлены шесть тритонов, движущихся и бодрых»; «маскированные были помещены в огромную вогнутую раковину, похожую на перламутровую, любопытным образом вовлеченную в движение по этим водам, поднимающих ее вместе с валом» [9, р. 660]. Не только сама морская вода пребывает в движении, но и вся многообразная жизнь моря, каждое населяющее его существо. Бен Джонсон указывает во вступлении, что тритоны – наполовину люди, наполовину рыбы с длинными рыбьими хвостами – расположены в разнообразных и непринужденных позах. В руках они держали музыкальные инструменты в форме морских раковин, что также не только наделяло общую картину морскими символами, но и создавало ритмический рисунок неровных, причудливых линий, которые повторяли друг друга. Тритоны формировали собой первый план, а за ними находились два больших бутафорских морских коня, на которых могли поместиться, в свою очередь, Океан и Нигер. Многообразие динамичных морских просторов достигалось также расположением фигур, размещенных в несколько рядов и заполняющих все сценическое пространство. При этом ощущение движения было передано и через многократно повторяемый мотив волны и витиеватой, неровной линии – в тексте неоднократно встречается упоминание о том, что одежды свободного покроя у Океана обвиты морской травой, как и волосы факелоносцев, которые украшены коралловыми ветвями, а у Нигера и его дочерей – вьющиеся волосы. За тритонами образовывала третий ряд расположенная на морском валу огромная вогнутая перламутровая раковина, неровной сложной формой и жемчужным свечением символизирующая не только море, но и искусство барокко. В этой раковине размещались на четырех скамьях 12 маскированных – дочерей Нигера, отправившихся в путь на поиски необыкновенной Британии. По обеим сторонам раковины располагались по шесть факелоносцев, сидевших на морских чудовищах, сделанных, видимо, так же, как и морские кони (рис. 4). А уже за раковиной был размещен сам холст с изображением морского пространства,



Рис. 4. Иниго Джонс. Эскиз костюма факелоносца, «Маска о черноте». 1605 г. Из указанной книги С. Орджела и Р. Стронга

над горизонтом которого виднелось облачное ночное небо. Оно было написано на добавочном куске холста, который, в свою очередь, мог в нужный момент подняться, открыв зрителям новую необыкновенную картину.

В «Маске о черноте» цветовое пространство оказывается всецело захвачено символикой морской и небесной бесконечности. Маскированные были одеты в одинаковые платья и мантии цвета лазури и серебра; их прически украшены сложным убором из перьев, переплетенных со сверкающими камнями и жемчугом. Нигер также был одет в светло-голубую мантию, а на запястьях и шее у него переливался жемчуг. Все морские существа несли на теле и одеждах следы моря – у Океана было тело синего цвета, а одежды зеленого; костюмы факелоносцев были также морского сине-зеленого цвета. До наших дней сохранились эскизы костюмов Иниго Джонса – одной из дочерей Нигера, которую воплощала Анна Датская, а также факелоносца Океании. На них мы можем увидеть, как общим в костюмах был не только цвет неба и моря, но и их свободные ткани, способные развеиваться в танце, будто от ветра. При этом легкость тканей была необходима, чтобы подчеркнуть летящие складки мантии и платьев, а также причудливую орнаментальность, изображенную на их одеждах. Сохранившиеся эскизы доказывают, что идея Анны Датской покрыть руки и лица дочерей Нигера черной краской была использована художником как часть общего замысла – на фоне черной кожи лазурь и серебро одежд, а также жемчужные украшения создавали ощущение сказочного мерцания, усиленного картиной темного ночного неба и светом факелов, окружавших участников маски. В раковине рядом с каждой из них сидел факелоносец, а наверху раковины посередине также был размещен ряд огней. Таким образом, явление дочерей Нигера, окруженных огнями, чьи лица и руки были окрашены в черный, было явлением мерцающего света. Как писала Энн Холландер: «Это единственный способ, которым зрителя можно перенести в горные выси или окрестности дворца – через самоидентификацию с людскими фигурами, которые он видит во всех этих местах, на некой устойчивой поверхности» [12, p. 281].

Первые стюартовские маски осваивают как горизонталь, так и вертикаль театрального пространства, соединяя тем самым через трансформации две линии действия – земную и небесную. В момент разговора Нигера и Океана, когда последний отвечает первому, где они сейчас, над морем открывалось звездное небо и сияние лунного света. Холст с изображением темных облаков исчез, поднятый вверх, и перед зрителями явилась Луна в женском облике, одетая в костюм белого и серебристого цветов. Она сидела на серебряном троне, выполненном в виде пирамиды, окруженная голубым шелком неба с сиянием многочисленных звезд, за изображениями которых были помещены огни. Так, апофеозом свечения в «Маске о черноте» становится именно верхний план, соединяясь с мерцанием факелов в перламутровой раковине в причудливую игру двух светящихся пространств – морского и небесного. Участники маски, представленные в образах 12 дочерей Нигера,

а также актеры, воплощавшие Океана, Нигера, Луны и тритонов, не владели театральной вселенной и не были ее центром. Сместившиеся на периферию, они оказывались вовлечены в живописные и световые метаморфозы, образующие сказочное всеохватное зрелище.

МАСКА В ВОСПРИЯТИИ ПРИДВОРНОЙ АУДИТОРИИ

В первой театральной работе при английском дворе Иниго Джонс применил «единую установку, расположенную и структурированную в соответствии с правилами перспективы» [11, р. 164]. Отказавшись от статики оформления, он начал преобразование театрального пространства. Сценические превращения пробуждали в неподвижном зрителе, сидящем на одном месте и при этом с помощью фантазии художника путешествующем во времени и пространстве, вовлеченное, активное созерцание.

Однако еще в рукописном тексте маски 1605 г. Бен Джонсон ограничивал описание художественного пространства коротким упоминанием изображения искусственного моря и вогнутой раковины. Позже, непосредственно для публикации маски, он значительно расширил текст, по-видимому, руководствуясь замечаниями и помощью Иниго Джонса [11, р. 162]. Только автор сценической перспективы и театральных метаморфоз мог дать подсказку поэту, каким способом говорить о незнакомом и небывалом прежде в английском театре мире движущихся картин и перспективных декораций. Как показывают сохранившиеся письма Дадли Карлтона, английский придворный нуждался в подробных сопроводительных описаниях, подсказывающих, как смотреть и воспринимать нововведения художника.

С первой же постановки Иниго Джонс выстраивает иерархию приближенных к королю аристократов. Зрители маски оказываются выстроены между собой в иерархическую картину – чем ближе к месту короля и центру зрелища, тем выгоднее их положение при дворе. И самим текстом, и сценическими установками подчеркивалось главенствующее положение короля Якова в зале и роль Солнца, без которого невозможны как чудесные превращения, происходившие в театральном мире маски, так и гармония величественной Британии:

Его свет – свет знания, и (выходя за пределы простой природы)
 Может устранить грубые недостатки любого существа.
 Это солнце умеренное и совершенствует
 Все вещи, на которые попадает его сияние [9, р. 662].

Сохранились данные о том, что постановка обошлась в три тысячи фунтов, с согласия Тайного совета короля, высшего исполнительного органа. За несколько дней до зрелища оговаривалось, что эти траты гораздо меньше потенциальных потерь, которыми грозит отказ от вложений в образ королевского двора, представленный во всем богатстве фантазии и роскоши

перед приглашенными послами [6, р. 375]. Однако, если венецианский аристократ Николо Молини отзывался о маске как об «очень красивой и роскошной» [10, р. 89], то английские придворные были настроены гораздо более враждебно. Сэр Дадли Карлтон, английский посол в Венеции, был известным знатоком живописи того времени и по достоинству оценил только занавес, созданный Иниго Джонсом [10, р. 89]. В остальном, начиная от костюмов и заканчивая общей театральной картиной, он оказался в целом не готов воспринять зрелище. Если Иниго Джонс создавал костюмы для королевы Анны и 11 придворных, стараясь через одежду вписать их в общий пейзаж, сделав тем самым частью ожившей картины, то английский придворный рассматривал костюмы исключительно в контексте их чрезмерности для самой королевы и приближенных: «Их наряды были роскошными, но слишком легкими и похожими на одежды куртизанок» [10, р. 89]. Общий динамичный пейзаж, образывавший перспективу и состоявший из нескольких планов и плоских холстов, он воспринимал как театральную машину: «Ночью у нас была маска королевы в Банкетном Доме. <...> В нижнем конце зала был огромный двигатель, в котором происходило движение, и в нем были изображения морских коньков с другими ужасными рыбами. <...> Складывалось впечатление, что там много рыб и нет воды» [10, р. 89]. Сценическую условность в виде черной краски, покрывавшей обнаженные руки до локтей, а также лица королевы и 11 придворных, он счел ужасающим зрелищем, уродующим их естественную красоту: «Вместо масок их лица и руки выше локтей были выкрашены в черный цвет, что было достаточной маскировкой, так как их трудно было узнать. <...> И вы не можете представить себе более уродливое зрелище, чем группу мавританок с худыми лицами. <...> Посол не забыл поцеловать руку королевы, хотя была опасность, что та оставит след на его губах» [6, р. 376].

Письма сэра Дадли Карлтона иллюстрируют, что попытка соединить три смелые идеи в одном представлении – использование черной краски для превращения королевы и 11 придворных в мавританок, сцена как пространство динамичного пейзажа и, конечно, применение перспективы – оказалась слишком новаторской и амбициозной, в результате оставшись неприкнутой придворным зрителем. Также новое решение общего сценического пространства требовало и новых сценических установок, в которых помещались участники маски. Однако Иниго Джонс в первой работе использовал огромную перламутровую раковину, еще не объединенную в художественное единство с плоскостными холстами, изображавшими пейзаж.

В дальнейшем Иниго Джонс будет постепенно освобождаться от несоответствия между живописной частью оформления и театральными средствами представления придворных, развивая и совершенствуя жанр масок. Его изображение пейзажа станет целиком динамичным — для достижения этой цели Иниго Джонсу прежде всего было необходимо разработать собственную сценическую технику и театральные механизмы. Но именно внутри первой совместной работы Бена Джонсона и Иниго Джонса

в английском театре впервые была применена перспектива, создающая сценическую иллюзию, а также осуществлена попытка организовать единое, сосредоточенное в одном месте и при этом динамичное театральное пространство, увлекающее зрителя всеохватными картинками и переносящее его за пределы королевского зала. Воган Харт писала о том, что как создатель, инженер этих грандиозных театральных иллюзий Иниго Джонс приходил на мага [13, р. 20]. Эфемерные, исчезающие спустя несколько часов маски, поставленные только на одну ночь, были наполнены полноценным переживанием жизни и красоты мироздания, – как и любое мгновение в искусстве барокко.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Jonson B. The Complete Masques / Ed. Stephen Orgel. L.; New Haven (Ct): Yale University Press, 1969. – 557 p.*
2. *Hook J. The baroque Age in England. L.; N. Y.: Transatlantic Arts, 1976. – 207 p.*
3. *Берёзкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3: Мастера XVI–XX вв. М.: Едиториал УРСС, 2016. – 296 с.*
4. *Welsford E. The Court Masque: A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels. N. Y.: Russell & Russell, 1962. – 434 p.*
5. *Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс, барокко, классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: Сб. статей // Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Наука. 1966. С. 178–245.*
6. *Chambers Sir E. K. The Elizabethan Stage. Oxford: Clarendon Press, 1923. – 2004 p.*
7. *Шекспир У. Буря / Пер. с англ. Михаила Донского. М.: Центр книги Рудомино, 2014. – 128 с.*
8. *Йейтс Ф. Театр Мира / Пер. с англ. и комментарии А. Дементьева. М.: Изд. кн. магазина «Цюлковский», 2019. – 446 с.*
9. *Jonson B. The Works of Ben Jonson. 2 vols. Boston: Phillips, Sampson, and Co., 1853. – 788 p.*
10. *Orgel S., Strong R. Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1973. – 868 p.*

REFERENCES

1. *Jonson B. The Complete Masques / Ed. Stephen Orgel. London: New Haven (Ct); Yale University Press, 1969. 557 p.*
2. *Hook J. The baroque Age in England. London-New York Transatlantic Arts, 1976. 207 p.*
3. *Berezkin V. Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. T. 3: Mastera XVI–XX vv. [Art of scenography of the world theatre. Vol. 3: Masters of the XVI–XX centuries]. Moscow: Editorial URSS, 2016. 296 p.*
4. *Welsford E. The Court Masque: A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels. New York: Russell & Russell, 1962. 434 p.*
5. *Anikst A. Renessans, manyerizm i barokko v literature i teatre Zapadnoy Yevropy [Renaissance, mannerism and baroque in literature and theatre of Western Europe]. In: Renessans, barokko, klassitsizm. Problema stiley v zapadnoyevropeyskom iskusstve XV–XVII vekov: Sb. statey [Renaissance, baroque, classicism. The problem of styles in Western European art of the XV–XVII centuries: Collection of articles]. Ed. B. R. Vipper and T. N. Livanova. Moscow: Nauka Publ., 1966, pp. 178–245.*
6. *Chambers Sir E. K. The Elizabethan Stage. Oxford: Clarendon Press, 1923. 2004 p.*
7. *Shakespeare W. Burya [Tempest]. Translated from English Mikhail Donskoy. Moscow: Tsentr knigi Rudomino, 2014. 128 p.*
8. *Yates F. Teatr Mira [Theatre of Peace]. Translated from English and comments*

11. Peacock J. Stage Designs by Inigo Jones: The European Context. Cambridge University press, 1995. – 409 p.
12. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина. – М.: НЛО, 2018. – 576 с.
13. Hart V. Art and Magic in the Court of the Stuarts. London: Routledge, 2014. – 284 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лампасова Анна Владимировна – аспирантка кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: lampasova_a@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0529-1524

Лампасова А. В. «Маска о черноте» Иниго Джонса как явление театра английского барокко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 8–22.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-8-22

Статья поступила в редакцию: 29.11.2020
Принята к публикации: 30.04.2021

by A. Demytyev. Moscow: Tsiolkovsky Publ., 2019. 446 p.

9. Jonson B. The Works of Ben Jonson. 2 vols. Boston: Phillips, Sampson, and Co., 1853. 788 p.

10. Orgel S. and Strong R. Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1973. 868 p.

11. Peacock J. Stage Designs by Inigo Jones: The European Context. Cambridge University press, 1995. 409 p.

12. Hollander E. *Vzglyad skvoz odezhdu* [Look through clothes]. Translated from English V. Mikhailina. Moscow: NLO Publ., 2018. 576 p.

13. Hart V. Art and Magic in the Court of the Stuarts. London Routledge, 2014. 284 p.

ABOUT THE AUTHOR

Anna Lampasova – PhD student of the Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: lampasova_a@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0529-1524

Lampasova A. V. “The Masque of Blackness” by Inigo Jones as a Phenomenon of English Baroque Theatre. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2, pp. 8–22.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-8-22

Received: 29.11.2020
Accepted: 30.04.2021