Анна Лампасова

Придворный театр королевы Анны Датской и образы власти в маске «Видение двенадцати богинь»

В раннем зрелище «Видение двенадцати богинь» в рамках придворных празднеств был впервые театрально представлен образ Якова I и его власть – но не через него самого, а через двенадцать богинь, Анну Датскую и ее придворных. Королева не только участвовала в маске, но сама организовывала зрелище и выбирала других участниц из круга своих приближенных, выстраивая необходимую ей иерархию.

В начале XVII в. двор английской королевы Анны Датской представлял собой своеобразный центр придворной культуры и искусства. Анна была особенно заинтересована в развитии ренессансных садов, архитектуры и, прежде всего, театра. Она неоднократно задействовала ближайших приближенных в придворных зрелищах-масках, которые устраивала. Венецианский посол в Англии, Николо Молини замечал, что английская королева умна и благоразумна, а также любит удовольствия, танцы и празднества[1].

Анна была воспитана в Дании в обстановке развитой высокой культуры и европейского величия. К концу XVI в. ее родная страна была одной из самых богатых в Европе, а отец Анны Фредерик II старался приближать к королевскому двору значимых представителей живописи, истории, науки и теологии. Однако именно музыка, танец и турниры составляли основу придворных развлечений в Дании, где проходило детство принцессы[2]. Анна была очень привлекательна, разносторонне образованна, а к моменту переезда в Англию в 1603 г. знала шесть языков[3].

Во времена Елизаветы Тюдор постановкой придворных масок руководили мужчины. Королева Анна Датская впервые при английском дворе взяла инициативу в свои руки. Именно по ее заказу Сэмюелом Дэниелом и Беном Джонсоном были написаны первые тексты стюартовских масок («Видение двенадцати богинь» и «Маска о черноте»). Смелые решения женских образов в каждом из упомянутых зрелищ подчинялись творческой воле самой королевы. Сэмюел Дэниел в ремарке, относящейся к образу Афины Паллады с ее короткими одеждами и военной символикой, обратил внимание зрителей на то, что именно Анна должна была выбрать исполнительницу богини-девственницы[4]. Она лично воплотила этот образ. Можно предположить, что своими театральными решениями Анна Датская бросала вызов привычкам и нравам двора Якова Стюарта и боролась с ограниченным положением королевы-консорта. Являя себя ежедневно приближенным в безупречном облике молодой, грациозной королевы, покровительницы искусств, она показывала в масках свои невидимые и неочевидные черты.

Так скрытое изначально, но продемонстрированное в масках через аллегорические фигуры и театральные символы, становилось основой, на которой строилось представление, и уже на другом уровне продолжало жизнь королевского двора. Анну Датскую нельзя в полной мере назвать соавтором драматурга и оформителя масок, однако именно от ее идей они отталкивались, создавая мир зрелища, а значит, и картину

образов власти нового короля Якова. Но не менее важно также, что женская телесность, пластика и красота значительно меняли общие акценты, часто вступая в противоречие звучащему слову и притягивая все зрительское внимание к визуальной составляющей – костюму и танцу, движению и свету.

Королева Анна стремилась приблизить и сделать частью своего королевского двора в первую очередь дам самых знатных английских фамилий, которые были примером придворной грации и достоинства, – главным образом, представителей семей Говард и Эссекс[5]. Тем самым она пыталась уравновесить несколько неловкое положение, сложившееся в кругах короля, противопоставив свое окружение двору Якова, в котором с самого начала наблюдался слишком явный перевес шотландской знати, а также царили грубые нравы. Зрителями масок, устраиваемых Анной, были в том числе послы, и одна из главных целей королевы состояла в повышении статуса английского королевского двора в глазах представителей европейских держав. Участвовали в зрелищах некоторые самые знатные придворные дамы из ее окружения, а также те фавориты, которых Анна Датская хотела выделить в данный момент. Но каждый раз она добавляла к ним маскированных, не принадлежавших к постоянному центру двора, а выбранных исходя из сиюминутной ситуации или же благодаря их естественной красоте и юности.

С помощью масок королева Анна также пыталась косвенным образом участвовать в дипломатической политике. Она всеми силами способствовала мирным отношениям с Испанией. На раннюю стюартовскую маску «Видение двенадцати богинь» Сэмюела Дэниела королева демонстративно пригласила испанского, а не французского посла, чем вызвала гнев у последнего, а также растерянность у Якова и драку послов – вследствие этого маску пришлось задержать на два дня[6]. Анна активно покровительствовала Испании, в то время как Яков пытался сохранить одинаково мирные отношения со всеми европейскими государствами. Маской она хотела поддержать те переговоры о будущем мире между Англией и Испанией, которые на тот момент уже активно велись. Известно, что вскоре после свадебной церемонии Якова и Анны в Шотландии королева втайне приняла католичество. Католическая вера королевы не демонстрировалась публично, но периодически использовалась Яковом в политических целях, для поддержания дипломатического равновесия[7].

Исаак Оливер.
Портрет Анны Датской.
1612

Одновременно с желанием отделить себя от Якова королева Анна воплощала безупречный образец королевы-консорта, представляя через свой образ частично и саму власть английского короля. Она всегда оставалась в глазах приближенных и народа символом монархии, поэтому старалась держать баланс между выражением собственных идей в театральных формах и поддержания образа власти Якова. Ее ежедневный облик, в котором она представала перед приближенными, неизменно роскошный, изобиловавший драгоценностями и богатыми одеждами, должен был каждую секунду представлять собой процветание страны и статус английской королевской власти. В отличие от Якова, который вел себя при дворе грубо и не особенно заботился об этикете, Анна была эталонным представителем королевской грации и отменных манер. Выступая организатором и главным участником масок в первое десятилетие правления Якова, Анна Датская воспринимала театр как поле борьбы за власть; именно она начала внутри придворных постановок создание стюартовской мифологии власти, ее театральной репрезентации.

Маски – любительские костюмированные представления при дворе, воплощавшие синтез искусств, – ставились в особые дни календаря. Они всегда были связаны с ключевыми религиозными праздниками или же с праздничными днями в жизни приближенных короля. Придворное зрелище «Видение двенадцати богинь» было показано во время первых

Исаак Оливер.
Портрет Якова I.
1612

рождественских празднований правления Якова Стюарта. Представление, автором которого был Сэмюел Дэниел, началось до появления перед зрителями актеров и маскированных – с прибытия в Большой зал Хэмптон-Корта короля Англии Якова. Так уже в ранней стюартовской маске было явлено два единовременных зрелища – прибытие и дальнейшее присутствие в зале короля, а также сама придворная маска. Как пишет Эрнест Ло, двери в одном из концов зала распахнулись, и в момент прибытия короля глашатаи провозгласили «Король», после чего прозвучал громкий звук трубы и одновременно с ним присутствовавшие в зале поднялись, чтобы поклониться королю, вошедшему с толпой придворных, советников и послов[8]. Закончилась маска общим банкетом, устроенным для Якова, зрителей и маскированных, про которых Дадли Карлтон писал: «Они удалились около полуночи в том же порядке, как пришли, и быстро вернулись без масок, но в тех же костюмах»[9].

Точных данных об оформителе зрелища не сохранилось, но Эрнест Ло предполагает, что им уже мог быть Иниго Джонс, архитектор и художник, который на тот момент вернулся из Дании[10]. Маска объединяла устаревшую форму тюдоровского придворного представления и эффектную зрелищность, воплощенную в образах новой власти и предварявшую появление нового театрального языка. Большую часть времени занимало схождение двенадцати богинь с Горы, а затем их

шествие вдоль зала к Храму Мира и обратно к Горе – шествие, во время которого зрители, находящиеся на уровне маскированных, могли рассматривать богинь вблизи, подмечая каждую деталь. Демонстрация роскошных костюмов, синтез поэзии, музыки и танца, форма маски как шествия и обязательное вовлечение аудитории в действие через общий финальный танец – все это с ранних тюдоровских представлений было главными составляющими придворных зрелищ.

Пространством, в котором происходило действие маски Сэмюела Дэниела, был Большой зал в Хэмптон-Корте, торжественный и строгий – дворцовое помещение, наполненное образами правления Генриха VIII и его монограммами. Дворец был построен в 1532–1534 гг. и к началу XVII в. полностью сохранился. Таким образом, символика нового короля демонстрировалась на фоне эмблем власти Генриха VIII и сюжетов его правления, изображенных на стенах по всему периметру[11]. Ранняя стюартовская маска, поставленная в этом пространстве, значила для Якова демонстрацию династической непрерывности (он был правнуком сестры Генриха VIII Маргариты), преемственности его власти от Тюдоров. При этом статичное оформление, воплощавшее пацифистские эмблемы короля Англии, и двенадцать богинь, которые приносили дары в храм новой власти, вступали в конфликт с воинственными образами правления Генриха. Рассеивая по залу места-символы, королева Анна, устраивавшая зрелище, в буквальном смысле завладевала тюдоровским пространством в своем круговом шествии по залу.

Гора, Храм Мира и Пещера Сна занимали немало места, сокращая тем самым размеры зала и уменьшая количество возможных зрителей. Приглашенные формировали общее аристократическое пространство двора, в которое были допущены только избранные: «Зал стал настолько меньше размером из-за установленных в нем декораций, – писал Дадли Карлтон, – что не мог вместить никого, кроме самых знатных особ»[12]. Эрнест Ло говорил о приглашенных, которые присутствовали в Хэмптон-Корте в ту ночь: «…Вся красота и достояние дворов Англии и Шотландии; послы иностранных держав, государственные деятели, от которых зависели настоящие и будущие судьбы Британской империи»[13]. Сияние и торжественность витражных окон, а также строгость готического потолка создавали величественный фон для привилегированных зрителей в дорогостоящих нарядах.

В отличие от зала в Уайтхолле, в котором располагались три галереи для зрителей, в Большом зале в Хэмптон-Корте были только хоры для

музыкантов, – таким образом, зрители не разделялись по иерархическому принципу и оставались равны между собой в созерцании маски. Сиденья для приглашенных придворных располагались вдоль двух стен так, чтобы посередине оставалось место для шествия двенадцати богинь, и формировали две параллельные горизонтальные линии. Возникало два одновременных зрелища – представление тех, кого выбрала для маски Анна Датская, в божественных образах и с атрибутикой новой власти, и общая картина английского королевского двора. В отличие от более поздних масок, поставленных в Банкетном зале дворца Уайтхолл, в Большом зале в Хэмптон-Корте представление маскированных не было ограничено условной линией сцены, а завладевало всем пространством.

Прочерчивая династическую связь с Тюдорами, авторы вместе с тем старались противопоставить эмблемы и роскошь представления, организованного новыми королем и королевой, аскетизму и суровости прежних правлений. Преувеличенной эстетикой и богатством первого стюартовского придворного зрелища подчеркивалось преимущество Якова перед прежними королями. Подобно городским процессиям, шествие двенадцати богинь вдоль зала в Хэмптон-Корте было демонстрацией не только эмблем новой власти перед придворной аудиторией, но и богатства, знатности, величия короля и королевства.

Во введении к тексту маски Сэмюел Дэниел предельно кратко перечисляет идеи и качества власти, которые представляют двенадцать древних богинь. Автор преднамеренно сводит значения образов до одного или двух – Юнона приносит благословение Якову; Афина Паллада – мудрость и защиту; Венера – любовь и согласие; Веста – религию; Диана – дар целомудрия; Прозерпина – богатство; Макария – счастье; Конкордия – союз сердец; Астрея – справедливость; Флора – красоты земли; Церера – изобилие; Тетис – силу моря[14]. Называя имена одновременно из древнегреческого и древнеримского пантеонов, Сэмюел Дэниел стремится подчеркнуть интерес королевских кругов к античности как единому целому и отсылает к знаниям зрителей – придворных аристократов.

Для создания торжества визуальности автор выбирает пространство сна, в которое помещает театральное действие. Все, что будет происходить, по сюжету пьесы предстанет ночным видением Сомнуса, сына Ночи, которому она в самом начале велит уснуть и видеть древние, завораживающие образы. Предбарочная идея жизни как сна, а зрелища

Большой зал в Хэмптон-Корте

как видения организует театральное действие – именно так, по замыслу автора представления, ослепительную красоту богинь можно различить со всей ясностью.

Начинали маску (еще до спуска граций и божеств) актеры-мужчины, исполняющие речевые роли Ночи, ее сына Сомнуса, посланницы богинь Ирис и предсказательницы Сибиллы. По сравнению с сакрально медленным, постепенным появлением богинь, они сразу показывались зрителю в ярких, грубых красках. На контрасте с актерами двенадцать придворных не играли, а являли себя в античных образах.

Первой в постановке появляется Ночь – как предполагает Эрнест Ло, актер выходил через лестницу, находящуюся в центре зала и ведущую в подвал[15]. Главное значение образа Ночи в театральном прологе к маске в том, что она велит своему сыну уснуть в Пещере Сна – и только после этого начинается основное действие. С Горы спускается Ирис, вестница богинь, в разноцветных одеяниях, напоминающих радугу. Сэмюел Дэниел выбирает для героев, начинающих маску, – Ночи и Сомнуса, а затем Сибиллы и Ирис – самые элементарные эмблематические костюмы и, таким образом, с первого их появления создает атмосферу приближающейся ночи. Актер, предстающий в образе Ночи, был закутан в черное покрывало, усеянное звездами – эмблематический знак, который мгновенно считывался аудиторией и, по традиции шекспировского театра,

переносил зрителей в пространство ночи и сна. Сын Ночи, Сомнус, представал в тонком белом костюме, поверх которого были накинуты черные одежды, что символизировало его принадлежность одновременно к дню и к ночи, а за спиной у него были крылья тех же цветов. Такой нарочитой простоты, свойственной скорее образности публичного театра, не будет в одеждах двенадцати богинь, которые воплощают собой по замыслу Дэниела зрелище божественного света, доступное только избранным.

Предвестием появления богинь были три Грации в длинных серебряных одеждах, которые спускались первыми с лестницы. Каждая из них держала в руке белый факел. Именно с их появления длинная лестница, которая, по-видимому, была частью Горы, уходящей в потолок зала, оживала благодаря исходящему от Граций свечению. Мерцание серебра было многократно усилено светом факелов. Как только Грации стали видны на вершине Горы, сидящие у ее подножия музыканты в образах сатиров заиграли величественный марш на корнетах. Его звучание не прекращалось на протяжении всей первой половины действия, пока следующие за грациями богини не приблизились к алтарю. Эти торжественные звуки были уже хорошо знакомы зрителям – корнеты часто сопровождали елизаветинские праздники и городские шествия. Игравшийся во время шествия двенадцати богинь по залу к Храму Мира марш заглушал звучание шагов, создавая эффект бесшумного, действительно небесного движения. Сразу после Граций на Горе появлялась первая линия факельщиков, «одежды и волосы которых были украшены звездами»[16]. Астрологические символы, вышитые на их длинных одеждах, также помогали формировать пространство сновидения и атмосферу небесной гармонии. Трое факельщиков двигались в шествии, создавая эффект светозарной красоты. Дадли Карлтон описывал их: «Факелоносцами были пажи в белых атласных свободных платьях, украшенных золотыми звездами, а их факелы – из белого чистого воска и позолоченные»[17]. Спустя несколько мгновений после появления первой тройки факельщиков – также по трое – начинали спускаться двенадцать богинь.

Как отмечал польский исследователь Ежи Лимон, именно появление маскированных почти всегда было самым важным моментом в придворном зрелище[18]. Здесь же явление двенадцати богинь, их спуск с вершины Горы к придворным и принесение даров к алтарю были и основным сюжетом. Дадли Карлтон так описывал в письме лорду-камергеру момент появления двенадцати богинь на Горе: «...В середине

располагалась спиральная лестница до самого верха такой ширины, чтобы по ней могли пройти трое. Так, по трое, и сходили по ней участницы представления. Видеть их спускающимися всех вместе по лестнице было самым прекрасным зрелищем, какое я когда-либо наблюдал. Они были одеты в одинакового покроя свободные мантии и нижние юбки, но из материи разного цвета: вышитого атласа, золотых и серебряных тканей»[19]. Как указывается в счетах, Кристоферу Шау (мастеру, занимавшемуся вышивкой эмблематических рисунков на мантиях богинь) была заплачена самая внушительная сумма[20]. Тонкий символический узор, вышитый золотыми и серебряными нитями на дорогих тканях, в сиянии факелов создавал блистательное зрелище.

После описания появления двенадцати богинь на Горе Дадли Карлтон делает не менее важное, но чаще всего забываемое исследователями замечание об их медленном и стройном движении: «Они двигались, подобно потоку, очень упорядоченно»[21]. Устаревшие неподвижные декорации, в отличие от будущих нововведений и барочных метаморфоз Иниго Джонса, давали маскированным дамам и королеве владеть залом, а затем вовлекать зрителя в свое движение – в танец, формировавший пространство всеобщей гармонии. Небесный образ для каждой из них выбирался по принципу аналогии, как продолжение личности, а не роль[22]. Придворная, воплощая какую-либо античную богиню, оставалась собой, как и сам ритуал представления масок, а также танцы в его завершение продолжали изысканные ежедневные ритуалы жизни двора.

Слова Сибиллы, смотрящей вдаль через некое подобие телескопа, лишь очерчивают контур того, что увидят зрители вблизи. Предупреждая спуск двенадцати богинь в зал, она описывает кратко их облик, но не раскрывает его в полной мере. И вся зрелищность принадлежит в ранней стюартовской маске демонстрации женского тела, костюма и пластики.

Сохранившиеся письма свидетелей маски полны вовсе не восторгом перед сияющим шествием. В основном в них уделяется внимание деталям облика королевы и одиннадцати дам, а также их месту при дворе. Двенадцать богинь формировали определенную иерархию, своеобразный придворный пантеон. При этом Анна Датская старалась сделать акцент на тех, кто когда-то был близок к Елизавете Тюдор и составлял ее ближайшее окружение – именно с их появления она начинала маску, подчеркивая тем самым, что теперь она занимает место королевы Англии.

После трех граций в серебряных одеждах перед зрителями представали графиня Саффолк в образе Юноны (она занимала место в спальне Елизаветы и с 1599 г. получила титул Хранителя драгоценностей), сама королева Анна Датская в облике Афины Паллады и Пенелопа Рич (одна из главных красавиц елизаветинского двора) в одеждах Венеры[23]. Всех трех, сходивших с Горы в одной линии, объединяла символика небесного цвета, подчеркивающая их главную роль в зрелище: мантия Юноны была лазурного, Афины – синего, а Венеры – оттенка голубиного крыла.

Описывая Анну Датскую в образе Афины Паллады, Сибилла подчеркивает воинственные атрибуты, которые держит королева, – копье и щит, а также изображения различного оружия, вышитые на мантии. Она раскрывает их значения – отвагу, славу и проницательность, но игнорирует вызывающе смелую сторону образа[24]. Облачения остальных одиннадцати придворных, как указывает Дадли Карлтон, были одинаковыми[25] – длинные одежды и мантии своими стекающими в пол складками скрывали контуры фигуры. Короткий костюм королевы-воина, оголяющий ноги ниже колен, поражал присутствующих тем, как откровенно демонстрировалась королевская телесность. Необходимо заметить, что английский дипломат Дадли Карлтон воспринимал откровенность одежд Анны Датской как ее личный выбор, а не как часть условного наряда воительницы Афины Паллады. Это доказывает прежде всего, что маски расценивались зрителями как театрализованная демонстрация реальной власти и личности маскированных.

Анна Датская в первой же маске выбирает позднюю иконографию королевы Елизаветы, противостоящей Марии Стюарт в сознании английского народа. Королевское «я» Анны в зрелище возникает в результате идентификации с образом Елизаветы Тюдор, а также через намеренную переорганизацию елизаветинских образов. В ремарке, сопровождающей описание Сибиллой облика Афины Паллады, Сэмюел Дэниел подчеркивает, что сама королева должна будет выбрать, кто будет воплощать этот образ, – девы-воительницы, богини знаний и покровительницы искусств – образ, одновременно заимствованный из иконографии Елизаветы и противоположный пацифистской символике Якова[26]. Ремарка подчеркивает также, что, вероятно, остальные исполнительницы были известны приглашенным заранее. Принимая во внимание тот факт, что образы придворных в масках были не театральными ролями, а продолжением личности и способом представить себя в придворном кругу, выбор Анны был действительно шокирующим.

Исаак Оливер.
Неизвестная женщина
в костюме для маски.
1609

Незадолго до своей смерти Елизавета Тюдор одержала победу над испанской армадой, сделав тем самым Англию самой крупной морской державой в мире, а уже во время представления этой маски идут переговоры королей Якова и Филиппа III о подписании мира. В зрелище, празднующем начало правления новой династии и предваряющем окончательное заключение мира с Испанией, Анна являла себя в мифологическом образе воительницы.

Помимо елизаветинской символики Анна Датская в буквальном смысле – как и все остальные придворные, представавшие в маске, – надевала на себя одежды из гардероба покойной королевы. Арабелла Стюарт писала графу Шрусбери восемнадцатого декабря 1604 г.: «Король прибудет завтра. Аудиенция польского посла состоится в следующий четверг. Королева намеревается устроить представление в масках на Рождество, для чего леди Саффолк и леди Вальсингам получили предписание забрать лучшие наряды покойной королевы из Тауэра на свое усмотрение»[27]. Политическое значение того, что новую королеву допустили к гардеробу прежней, было огромным. В архивах сохранилось несколько упоминаний о том, как Яков, для их коронации с Анной, неоднократно просил предоставить своей жене костюмы из гардероба Елизаветы, но прежде всегда получал отказ[28]. Факт показывает очевидное стремление шотландского короля всеми доступными

визуальными способами подчеркнуть преемственность своей власти от династии Тюдоров. Костюм в ту эпоху, как и другие материальные ценности, связанные с формированием публичного образа, служил знаком статуса своего хозяина. Примеряя на себя торжественные одежды королевы Елизаветы Тюдор, которые надевались ею в значимые дни, в моменты публичной демонстрации собственного господства и богатства, Анна Датская примеряла вместе с платьями часть самой власти Елизаветы, пытаясь через визуальные образы стать с прежней королевой вровень.

Однако акцент в костюмах, формировавших зрелищный аспект маски, был поставлен на том, что каждый из них был перекроен специально для представления, устроенного новой королевой[29]. Анна Датская, примеряя на себя одежды Елизаветы Тюдор, видоизменяла их – создавала собственный королевский образ. Короткая длина платья Афины Паллады, поразившая Дадли Карлтона, была демонстрацией того, как резко и смело Анна укоротила одежды, принадлежавшие Елизавете Тюдор.

Анна Датская усиливала акцент на собственной привлекательности тем, что бесстрашно помещала себя в центре двух самых роскошных придворных дам из ближайшего елизаветинского окружения, которым на тот момент было по сорок лет (а королеве – всего тридцать). Надевая одежды Елизаветы Тюдор, умершей меньше года назад в возрасте семидесяти лет, и показываясь перед придворными в окружении приближенных покойной королевы, Анна преследовала ту же цель. Она подчеркивала своим возрастом и красотой – на контрасте с памятью о престарелой королеве – необходимость новой власти, возродившейся, как феникс, в новых правителях и новой династии.

Следующая линия придворных в шествии состояла из самых близких к королеве Анне – графини Бедфорд в образе Весты, графини Хертфорд в одеждах Дианы и графини Дерби в облике Прозерпины[30]. Начиная с них теряется единый цветовой код в каждой линии шествия – только первым двум придворным и королеве была подарена автором колористическая гармония.

Затем выходили еще незамужние, а значит, не столь влиятельные придворные – леди Хэттон в образе Макарии и леди Уолсингем в образе Астреи[31]. Только графиня Ноттингем, представлявшая Конкордию, которую автор под руководством королевы Анны поставил между двух названных придворных, выделялась в данном ряду своим замужним положением.

Замыкали шествие трое юных и незамужних придворных – Сьюзан Вере в облике Флоры, Дороти Гастингс в образе Цереры и Элизабет Говард в одеждах Тетис. Все три образа наименее значительны на фоне остальных, ибо все три придворные дамы не имели видного положения при дворе. По словам Лидс Бэрролл, Анна Датская выбрала их для завершения шествия двенадцати богинь, очарованная их естественной красотой и юностью[32].

Фантастика зрелища объединялась с реальностью двора в сцене общего танца богинь со зрителями, когда одиннадцать придворных и королева, перед тем как вернуться обратно на Гору, приглашали избранных из зала для совместного исполнения танца. Дадли Карлтон писал о влиятельных зрителях, которых выбрала королева Анна и ее приближенные: «В этом движении участвовали граф Пембрук, герцог, лорд-камергер, Говард, Саутгемптон, Девоншир, Сидни, Ноттингем, Монтигл, Нортумберленд, Ноулз и Вустер. Гальярду и куранту танцевали кто с кем хотел, и молодого принца перебрасывали с руки на руку, как теннисный мяч. Леди Бэдфорд и леди Сюзан пригласили двух послов. Те очень оживились. Особенно испанец, чья испанская гальярда продемонстрировала, что он веселый гуляка»[33]. При этом важно отметить, что танец в придворной маске, как писала Клер Макманус, «не считается зрелищем как таковым, так как он – расширение аристократического поведения в рамках ритуала представления маски»[34]. С одной стороны, выбором партнеров для танца Анна Датская отмечала тех, кто являлся ключевой персоной при дворе нового английского короля, тем самым выстраивая строгую иерархию, а также театральным способом выделяла приглашенных на маску послов. С другой стороны, именно совместный танец маскированных со зрителями был основой придворного зрелища. В момент совместного выполнения движений, – преднамеренно состоявших из элементарных шагов, чтобы их мог исполнить без затруднений любой приглашенный, – мир аллегорических фигур и мир придворной аристократии сливались воедино, и зрелище тем самым превращало избранных королевой Анной в участников небесной гармонии. Итак, вовлеченные через танец в общее действие зрители становились частью того видения, которое они только что внимательно и отстраненно созерцали в свечении факелов и сверкании камней.

Вся образная система маски демонстрировала, что двенадцать богинь являют на земле божественную власть короля, которая без их земного воплощения не существует. Уже здесь формируется единая

художественная система образов, подчиненная определенной цели – двенадцать богинь, несущих дары к алтарю в Храме Мира, символизируют благословение власти нового короля Якова и театральными средствами воплощают доказательство ее божественного происхождения. При этом зрелище в целом было маской-символом, маской-эмблемой. Оно исключало непосредственные отсылки к присутствию Якова, подразумевая, что каждая из героинь символически воплощает его сакральную власть, театрально представляя самого короля. И поэтому не Якову I в шествии по залу несли дары двенадцать богинь, а Храму Мира, олицетворявшему ключевой пацифистский образ из иконографии новой власти. Мифология королевской власти формировалась исключительно внутри театрального диалога правителя и аристократии, в узкой изысканной обстановке двора.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что уже внутри пространства ранней стюартовской маски, использовавшей устаревшую декорационную систему неподвижных театральных «мест», зарождалось усиление зрелищных черт и предвестие нового типа театра, через год приведшие к созданию первой совместной работы Иниго Джонса и Бена Джонсона «Маска о черноте» – представления, в котором в центре английского придворного зрелища стояла фигура художника. Именно тогда в Англии был применен падающий расписанный занавес и началось движение к кулисному типу декорационного обустройства зрелища.

[1] *Field J.* Anna of Denmark and the Arts in Jacobean England: doctoral thesis of Doctor of Philosophy in Art History. Auckland: The University of Auckland, 2015. P. 1.

[2] Ibidem. P. 4.

[3] Ibidem. P. 5.

[4] *Daniel S.* Vision of the Twelve Goddesses // English masques / Ed. Herbert Arthur Evans. L.: Blackie & Son, limited, 1909. P. 4.

[5] *Barroll L.* Anna of Denmark, Queen of England: A Cultural Biography. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000. P. 94.

[6] *Hutchings M. and Cano-Echevarria B.* Between Courts: Female Masquers and Anglo-Spanish Diplomacy, 1603-5 // *Early Theatre*. 2012. Vol. 15, No. 1. P. 92–93.

[7] *Field J.* Op. cit. P. 7; 309.

[8] *Law E.* Introduction // The Vision of the Twelve Goddesses: A Royall Masque / Ed. Ernest Law. L.: Bernard Quaritch. 1880. P. 40.
[9] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 46.
[10] Ibidem. P. 17.
[11] *McManus C.* Silenced voices/speaking bodies: female performance and cultural agency in the court of Anne (1603–19): doctoral thesis. University of Warwick. Centre for the Study of the Renaissance, September 1997. P. 186.
[12] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 45.
[13] Ibidem. P. 41.
[14] *Daniel S.* Op. cit. P. 2.
[15] *Law E.* Op. cit. P. 41.
[16] *Daniel S.* Op. cit. P. 7.
[17] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 43.
[18] *Limon J.* The Masque of the Stuart Culture // The Mental World of the Jacobean Court / Ed. L. L. Peck. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 219.
[19] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 43.
[20] *Pitcher J.* Samuel Daniel's Masque «The Vision of Twelve Goddesses»: Texts and payments // Medieval & Renaissance Drama in England, Vol. 26. Plainsboro: Rosemont Publishing & Printing Corp DBA Associated University Presses, 2013. P. 30.
[21] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 45.
[22] См.: *Забалуев В.Н.* Английская пьеса-маска XVI–XVII вв. М.: ВК, 2009. С. 140.
[23] *Barroll L.* Op. cit. P. 94.
[24] *Daniel S.* Op. cit. P. 12.
[25] *Law E.* Op. cit. P. 45.
[26] *Daniel S.* Op. cit. P. 4.
[27] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 9.
[28] Ibidem. P. 13.
[29] *Pitcher J.* Op. cit. P. 32-33.
[30] *Barroll L.* Op. cit. P. 94.
[31] Ibidem.
[32] Ibidem. P. 93.
[33] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 46.
[34] *McManus C.* Op. cit. P. 129.