

**Троицкая Анна Алексеевна**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник. Эстонский литературный музей. Эстония, Тарту, Ванемуйзе 42, 51003. [anna.troitskaia@folklore.ee](mailto:anna.troitskaia@folklore.ee) ORCID ID: 0000-0001-5756-4366; Researcher ID: H-8669-2017

**Troitskaia Anna Alekseevna**, PhD in Art History, researcher. Estonian Literary Museum, 42 Vanemuise, 51003 Tartu, Estonia. [anna.troitskaia@folklore.ee](mailto:anna.troitskaia@folklore.ee) ORCID ID: 0000-0001-5756-4366; Researcher ID: H-8669-2017

## «ПОРТРЕТ ДВОРЯНИНА» ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ В СТОКГОЛЬМЕ. ОБ ИНСКРИПЦИИ В МИНИАТЮРЕ

## THE "PORTRAIT OF A NOBLEMAN" FROM THE NATIONALMUSEUM IN STOCKHOLM. ON THE INSCRIPTION IN THE MINIATURE

**Аннотация.** В статье на примере «Портрета дворянина» из Национального музея Швеции в Стокгольме исследуются прагматические аспекты инскрипции в портретной миниатюре. Малоизученное знатоками английского искусства произведение работы Николаса Хиллиарда до сих пор оставляет большое число вопросов относительно личности модели, значения надписи, помещенной в портрет, а также обстоятельств дополнения портрета несвойственной англичанам рамкой и религиозным изображением. В статье поставлена цель привлечь внимание к физическим свойствам миниатюрного портрета, исследовать эстетическое единство инскрипции и изображения, установить контекстные связи миниатюры с культурными процессами эпохи. Среди таких контекстов оказывается символика дара, особенно значимая для рассматриваемого примера, а также соотношение светского и сакрального образов. Предпринята попытка поиска источников, указывающих на происхождение миниатюры и ее рамки, что приводит к открытию неожиданных параллелей с декоративно-прикладным искусством за пределами Англии. Значение инскрипций рассматривается в статье и с позиций риторики, а также саморепрезентации модели, свойственной концепции позднеренессансного портрета. Эмблематическая роль инскрипций, представленная в исследовании, дает большие возможности для их интерпретации в миниатюрах елизаветинского времени.

**Ключевые слова:** портретная миниатюра; Николас Хиллиард; инскрипция; импресса; теория дара; Распятие; драгоценный медальон; Ренессанс.

**Abstract.** The author explored the example of the "Portrait of a Nobleman" from the Nationalmuseum in Stockholm. The portrait is interesting from the point of the pragmatic aspects of the inscription in portrait miniature. This little-studied work by Nicholas Hilliard raises numerous of questions that remain unanswered. They are about the identity of the model, the meaning of the inscription placed in the portrait, as well as the circumstances of accompanying the portrait with an unusual frame and a religious image. The article aims to draw attention to the physical properties of a miniature portrait, explore the aesthetic unity of the description and image, and establish contextual relationships of the miniature with the cultural processes of the epoch. Among such contexts is the symbolism of the gift, especially significant for the example in question, as well as the ratio of the secular and sacred images. The author made an attempt to search the sources indicating the origin of the miniature and its frame, which lead to the discovery of unexpected parallels with decorative art outside of England. The meaning of the inscriptions is also considered in the article from the standpoint of rhetoric, as well as the self-representation of the model inherent in the concept of the late Renaissance portrait. The emblematic role of the inscriptions presented in the study provides wide opportunities for their interpretation in the miniatures of the Elizabethan era.

**Keywords:** portrait miniature; Nicholas Hilliard; inscription; impression; theory of gift; Crucifixion; jewel pendant; Renaissance.

Коллекция Национального музея Швеции в Стокгольме обладает крупнейшим в мире собранием миниатюрных портретов [20], в том числе произведениями английских художников. Портретная живопись в Англии XVI в. была наиболее популярным и исключительным в своем развитии жанром, а миниатюра как его разновидность — уникальным культурным и социальным явлением. Своеобразие стилистических черт английской портретной миниатюры второй половины XVI — начала XVII в. сложилось под влиянием ряда мастеров, среди которых наиболее известным остается имя Николаса Хиллиарда, искусного, изобретательного и востребованного миниатюриста.

«Портрет неизвестного дворянина»<sup>1</sup> — одна из тех миниатюр собрания Национального музея, которые выполнены Хиллиардом. Характерный для его произведений овальный формат, совпадающий с овальной рамкой медальона, насыщенный синий фон, паутина кружев вокруг лица модели, тонко проработанные детали и портретные черты — все это впол-

не соответствует общей стилистике его работ. Но интересна она может быть не только с точки зрения мастерства исполнения. В композицию миниатюры включена инскрипция — надпись, обрамляющая портрет в верхней части, — и она выделяет портрет среди остальных экземпляров коллекции, заставляя искать связь между значением приведенных слов и изображением. Помимо открывающихся возможностей интерпретации риторического характера, эта миниатюра интересна как объект, в котором сосредоточились черты сразу нескольких культурных, социальных и эстетических установок раннего Нового времени, определяющих характер и стиль портретной миниатюры.

С момента своего появления в начале XVI в. миниатюры постепенно становились отражением важных аспектов публичной и частной жизни модели. Портативность миниатюрного произведения была идеальна для создания личного пространства восприятия, компактность изображения способствовала существованию близкой связи между владельцем

и изображенной персоной. При этом семантическая функция не ограничивалась передачей индивидуальных портретных характеристик и часто дополнялась символическими и эмблематическими деталями обрамления или футляра миниатюры. Практики хранения и ношения миниатюрных портретов предполагали не только зрительный, но и тактильный контакт, что дает нам основания прибегнуть к современному термину «интерактивность» для того, чтоб охарактеризовать эти объекты и их роль в художественной и повседневной жизни. Рассматриваемый пример из Национального музея в Швеции интерактивен еще и потому, что дополнен надписью, расширяющей для зрителя возможности восприятия. Смысл и назначение этого вербального дополнения к визуальному образу нам предстоит исследовать.

В верхней части многих портретов, и особенно — портретов, выполненных Хиллиардом, сопровождающие надписи (*inscriptio*<sup>2</sup>) помещены слева и справа над головой модели. Наиболее распространены в европейском портрете к этому времени надписи на латыни, указывающие на год создания произведения (*Ano Domini*, часто в сокращении) и на возраст модели (*Aetatis suae*). В миниатюрном портрете они иногда занимают значительную часть пространства фона и композиционно являются частью изображения, а не вставкой в него. Начиная с 1569 г., когда, по наблюдению А. Марра, импресса впервые была инкорпорирована в миниатюру [17], появляются надписи, характеризующие модель с помощью поэтического высказывания. Под импрессой<sup>3</sup> в этом контексте понимается позднесредневековая художественная эмблематическая форма, название которой восходит к итальянскому «*impresa*», т. е. «гербу», она может иметь некоторое сходство с геральдическим девизом, но для английской культуры XVI в. исследователями отмечены и другие значения: импресса в портрете «есть проявление личности, выражающее в собственных определениях цели, задачи, личные принципы чувства и состояния души» [29, p. 23]<sup>4</sup>. По всей вероятности, появление импрессы в Европе было связано с возрождением традиции театрализованного рыцарского турнира, однако во второй половине XVI в. сложилась поэтика импрессы как особого вида эмблематического творчества. Большую известность среди аристократического круга англичан получила книга Паоло Джовио «Диалог об импрессах» (1555), где автор сформулировал пять правил для их составления, и этими правилами елизаветинцы овладели в совершенстве:

1. Должна быть надлежащая пропорция между душой и телом (*motto* и изображением).
2. Импресса должна быть настолько туманной, чтоб только сивилла могла истолковать ее, и настолько очевидной, чтобы любой простолюдин был способен ее понять.
3. У нее должно быть красивое оформление, включающее звезды, солнце, луну, огонь, воду, зеленые деревья, изображения фантастических животных и птиц.
4. Она не должна изображать человека.
5. Девиз, который является душой тела, составляется на любом языке кроме родного языка держателя импрессы, так, чтобы значение сохраняло свою загадку. Девиз должен быть кратким, но не создавать двусмысленности. Двух или трех слов может быть достаточно, если только они не являются фрагментом стиха [14, p. 37–38].

По определению Уильяма Кэмдена, импресса есть некая композиция, состоящая из «картинки» («тела») и так называемого девиза («души»). Вместе с тем импрессой он называет словесное выражение, пословицу, красивое словосочетание, а также указывает на возможность использования поэтической цитаты [12, p. 336–337]. Эти нюансы делают определение Кэмдена вполне применимым к инскрипциям, встречающимся и в английском миниатюрном портрете. Выбор изречений, как и выбор эмблем, в XVI в. предполагал обращение к большому спектру исторических, литературных и библейских источников, что создавало впечатление о носителе импрессы как о человеке универсальной эрудиции. Апофеозом таких устремлений к систематизации разносторонних визуальных значений стала «Иконология» Чезаре Рипы (*Iconologia overo Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da*

*altri luoghi*, 1593), в которой происходит отражение «процесса формирования протосемиотической теории художественного образа, когда символы признаются полноценным языком» [8, с. 532]. Другим значительным интеллектуальным ресурсом цитирования были книги латинских изречений и пословиц, становящиеся в XVI столетии все более популярными в аристократических кругах. Одним из ранних и авторитетных изданий такого рода стал сборник «Адагии» Эразма Роттердамского, изданный также в английском переводе в Лондоне (*Proverbes or adagies... gathered out of the Chiliades by Erasmus*, 1539), где латинские пословицы были организованы в алфавитном порядке и снабжены комментарием. И изобразительные, и текстовые цитаты, извлекаемые из «запасников» культурной традиции, представляли собой готовые формы, способные моделировать новые смыслы. И все же инскрипции в портрете не всегда напрямую воспроизводили оригинальное изречение, а иногда только стилистически напоминали его: составление новых *motto* и импресс было элементом просвещенной игры и частью повседневной придворной культуры.

В статье о латинских инскрипциях, используемых итальянцами в XV–XVI вв., Закль отмечает важное преимущество латыни: «Классические надписи отражают личные эмоции с откровенностью, едва узнаваемой в литературных текстах, сохраняя при этом достоинство формы» [24, p. 22]. Этот принцип, легко подхваченный английской придворной культурой, демонстрировал образованность и рафинированность владельца импрессы, принадлежность его к элитарному сословию, к благородному роду, ведущему свою историю с древних времен. Кроме того, выбор латыни формально обеспечивал конфиденциальность выражаемых чувств. Согласно замечанию Закля, такая инскрипция позволяла предъявить «достоинство формы», стремление к которому в шестнадцатом веке проявилась в таком явлении, как латинизация английского языка [19].

Инскрипции в портретах неизбежно приводят нас к вопросу о социальном пространстве и коммуникативных цепочках, в которые тем или иным образом была вовлечена портретная живопись. Ее социально-бытовая роль могла варьироваться от декоративной («украшение стен») до информативной, дающей сведения о составе семьи, будущем супруге, социальном статусе модели или обладателя. Портрет становился также предметом символического дарения, коллекционирования, частью фамильных ценностей и семейной истории. Все эти предполагаемые функции влияли на семантическую программу портретного изображения, что дает основания переосмыслить и роль модели в ней. Согласно идеям историка искусства Г. Бергера, позирующий может рассматриваться как «непосредственный участник акта портретирования» [10, p. 94], не только как объект изображения, но и как субъект, конструирующий искусственную реальность вместе с художником. Прибегая к лакановскому термину «*gaze*» [10, p. 94], Бергер описывает процесс формирования внешнего отображения личностного начала в портрете, а также управления восприятием этого смоделированного внешнего образа. «Увлечение риторикой как искусством аргументации, свойственное английской аристократии XVI в., способствовало развитию образных формул, часто выбираемых не художником, а заказчиком» [6, с. 642], и инскрипции, становящиеся частью портрета, также представляли собой опосредованное свидетельство образованности и эрудиции того, кому принадлежала идея этих дополнительных смысловых вставок.

Своего рода программа, т. е. содержательная часть миниатюрного портрета, рассчитана была на восприятие определенным адресатом, а потому нередко представляла собой замысловатую систему иносказаний, переданную через элементы орнамента, детали туалета, украшения, эмблемы и инскрипции. Малый размер миниатюр не позволял включать в них пространственные стихотворные надписи и аллегорические нагромождения, оставляя место лишь для кратких, емких, отчетливо воспринимаемых адресатом формулировок. В некоторых случаях ключом к инскрипции становится имя (личность) модели, но для большого числа так называемых «неизвестных» надписи остаются отметкой определенного социального



Илл. 1. Николас Хиллиард. Портрет дворянина. Recto. 1583. Акварель, пергамент, картон, эмаль, золото, хрусталь. 4,4 × 3,4 см (размер медальона — 9,7 × 6,4 × 2 см). Национальный музей Швеции, Стокгольм. NMB. 1312. Foto: Anna Danielsson / Nationalmuseum



Илл. 2. Николас Хиллиард. Портрет дворянина. Verso. Распятие. 1583. Foto: Linn Ahlgren / Nationalmuseum

статуса и вовлеченности в светскую традицию, иногда проливая свет на возможный контекст или источник приведенного изречения.

К числу таких незнакомцев принадлежит и «Портрет дворянина» Николаса Хиллиарда из Национального музея

в Стокгольме (Илл. 1). Надпись, размещенная слева и справа вдоль кромки портрета, вполне может считаться импрессой: соотнесение возвышенной риторики с малопонятным, но, вероятно, личным контекстом, укладывается в максимум, достаточно сжатую по форме, чтоб поместиться в небольшом

пространстве изображения. Она гласит: “*Non poco da, Che Se medesimo dona* -1583”: интересно, что эта инскрипция приведена не на латыни, а на одном из итальянских диалектов XVI в.<sup>5</sup> Приблизительно перевести фразу можно следующим образом: «Давай не менее, чем Он Сам дает тебе» или более поэтизировано: «Не меньше дари, чем получаешь в дар».

Значение этой инскрипции так или иначе связано с актом дарения и потому может быть соотнесено не только с некими личными обстоятельствами, но и с указанием на саму миниатюру как на подарок. Первые миниатюры, появившиеся в Англии из-за рубежа, были дипломатическими подарками: портреты, выполненные живописцем Ж. Клуэ, отправились с французскими посланцами в Англию, и в одном из драгоценных медальонов был заключен портрет короля Франциска I, а в другом — изображения двух его сыновей, дофина Франциска и Генриха, герцога Орлеанского, томившихся в Испании в качестве заложников. Целью подарка, вероятно, являлось получение поддержки Генриха VIII в деле их освобождения (этот исторический момент хорошо освещен в диссертации Э. Оуэнс [21, р. 30–31]). Символическая функция дара все еще сохраняли свой отчасти средневековый смысл (равноценного обмена или обмена с целью выстраивания отношений должностования) в елизаветинскую эпоху. Эти традиции были изложены А. Гуревичем, показавшим причины, по которым «на дар ждут ответа» [2, с. 200–202]. Еще более древнее значение «дара» было сформулировано в 1925 г. М. Моссом: «*do ad des* («даю тебе, чтобы ты дал»)» [3], также указывающего на то, что дар (а в мифологическом сознании — жертва) — это способ приобретения чего-либо [7, с. 257]. Уместно вспомнить и концепцию дарения П. Бурдые [1, с. 192–218, 219–238], в которой приводятся различные вариации обмена дарами (как обязательство, как состязание, как закрепление дружеских связей и другие акты «символической алхимии» обмена) и прагматика безвозмездного дарения, а также существование даров, не требующих ответа, но имеющих особое значение. Архаические смыслы обмена подарками в елизаветинской Англии сместились в область политической игры, придворного ритуала и личных отношений, развиваясь как локальное явление. Среди исследователей, занимающихся культурой повседневности и историей частной жизни, также сформировалось мнение, связанное с популярностью миниатюрных портретов на рубеже XVI–XVII вв.: заслуга Хиллиарда отмечена в формировании «рынка частных подарков» [22, р. 246], что отчасти сближает миниатюру с произведениями декоративно-прикладного и ювелирного искусства.

Импресса, помещенная в этот стокгольмский портрет, выступает как коммуникативная часть интерактивного объекта. В своем многослойном содержании она обращена и к самой миниатюре, и к тому, кто изображен на ней, и к самому акту дарения, и к факту обладания. Трудно сказать, что именно имелось в виду под получаемым в дар адресатом послания этого неизвестного дворянина: его одухотворенное, мечтательное лицо, портретный образ, который должен был заменить оригинал, или же сам медальон, дорогой, искусно выполненный и заключенный в рамку из горного хрусталя дар. Обрамление миниатюры отличает ее от других работ кисти Хиллиарда, хранящихся в Национальном музее Стокгольма, и в целом нехарактерно для его мастерской.

Портретные миниатюры XVI в. окаймлялись тонкой золоченой рамкой, вкладывались в закрывающиеся футляры из слоновой кости, иногда имели дорогую ювелирную отделку, в декоративном разнообразии которой особенно преуспел Хиллиард<sup>6</sup>. Необычное хрустальное обрамление «Портрета дворянина» идеальным образом соответствует формату произведения. Овальная форма портрета типична для елизаветинских миниатюр, она также отвечает эстетическим принципам миниатюриста, описанным А. В. Степановым: «Хиллиард первым понял, что портрет овальной формы эффективнее круглого, потому что позволяет изобразить человека более энергичным и статным, как бы стоящим, тогда как портрет-тондо подходит скорее для человека, который не хочет держать голову гордо» [4, с. 491]. Неизвестный из стокгольмского музея как человек благородного происхождения (об этом можно судить

по его костюму) привык держать голову гордо: мечтательный, чуть отрешенный взгляд не мешает сохранять ему осанку, а выбранный для портрета ракурс позволяет смотреть на модель чуть снизу, что подчеркивает высокий статус изображенной персоны. Вместе с тем лицо молодого человека приближено к зрителю настолько, что портрет лишен всяческой официальности. Роскошный воротник с рельефными нитями кружев, выполненных с помощью дополнительно нанесенных свинцовыми белилами линий и капель, и характерный для модного костюма конца столетия дублет составляют элегантную черно-белую пару, благодаря которой глубоко синий фон кажется еще ярче. Эти голубые и синие цвета были типичны для миниатюр Хиллиарда и его последователей до начала XVII в., однако для изготовления красок могли быть использованы минералы различной стоимости. Для насыщенного ультрамаринного фона «Портрета дворянина» из Стокгольма использовалась водная краска на основе лазурита, получаемый пигмент был дороже золота [20, р. 19], что свидетельствует о портрете как о дорогом заказе. Миниатюры работы Хиллиарда преодолевали плоскостное восприятие не за счет живописной иллюзии глубины пространства, а за счет осязаемости декоративных элементов, убедительной имитации драгоценностей, для которой у художника была выработана особая технология<sup>7</sup>, и «обоюдовойгодной игры» [4, с. 488], в которую вступали изобразительные и орнаментальные элементы. Такое соотношение внешних и внутренних форм придавало произведениям цельность, а изображенным в них — особую значимость.

Был ли тот, кого мы видим на портрете, заказчиком этой миниатюры? Была ли создана рамка в то же время, что и сам портрет? Ответы на эти вопросы могла бы дать идентификация модели, но ключ к ней пока не найден. В Национальный музей миниатюра поступила в 1935 г. из собрания консула Ялмара Викандера, чей выбор был сосредоточен на исключительных по качеству работах. До этого момента миниатюра успела появиться на страницах каталога Дж. Уильямсона, где была представлена как портрет короля испанского Филиппа II работы Исаака Оливера из коллекции Джона Пирпонта Моргана [28, р. VII, plate III]<sup>8</sup>. Сходства с известными изображениями Филиппа II в ней практически нет, а возраст модели, соотнесенный с датировкой в инскрипции, и вовсе опровергает эту версию. Уильямсон отмечает, что предыдущим владельцем был сам герцог Осуна (отсюда и связь с Испанией), а также приводит свою интерпретацию motto в портрете: «*Not, who otta des*, дает немало» (*He who gives himself, gives not a little thing*) [28, р. 6] как подтверждение достоинства испанского монарха. Однако соотносится эта максима в большей мере не с портретным аверсом миниатюры, а с ее реверсом, с представленной на нем религиозной сценой.

Миниатюрный «Портрет дворянина» — это еще и необычный образец двухстороннего медальона. На обратной его стороне обнаруживается миниатюрное «Распятие», оно относится к типу изображений *Stabat Mater*, с предстоящими у креста фигурами Девы Марии и святого Иоанна Евангелиста (Илл. 2). Эта сторона выполнена в технике *verre eglomisé*, обыкновенно использующей стеклянную поверхность для нанесения золотой гравировки или позолоченного изображения. В ренессансную эпоху золочение все еще можно было увидеть в произведениях с религиозными сюжетами, но чаще всего оно применялось как декоративная техника. Миниатюра с «Портретом дворянина» из Национального музея имеет небольшую изобразительную поверхность, сцена с Распятием на реверсе также занимает чуть более четырех сантиметров высоты. Все три фигуры — Христос, Дева Мария и святой Иоанн — плотно сгруппированы в этом небольшом пространстве, их силуэты четко очерчены, а складки одежды тщательно проработаны. Но, несмотря на достоинство этой композиции, остаются сомнения в том, участвовал ли в ее создании Хиллиард<sup>9</sup>, или же это работа какого-то другого ювелира. Кроме того, для английской миниатюры XVI в. применение технологии эгломизе является скорее исключением, чем правилом.

В недавно изданном Национальным музеем Швеции альбоме, посвященном портретной миниатюре, отмечено, что медальон с «Портретом дворянина» «напоминает реликварии

более раннего времени», а сцена Распятия отсылает к средневековым изображениям [20, р. 176–177]. Этому суждению соответствует компоновка фигур, следующая проторенессансной иконографии, рисунок небесных светил слева и справа от креста (солнце и луна как символы затмения в день Христова распятия), а также способ передачи нимбов в виде плоских золотых дисков, что выглядит архаичным для времени создания миниатюры. По всей вероятности, для «Распятия» на реверсе был использован какой-то ранний образец этой сцены. Можно лишь предполагать, как соотносился портрет знатного человека с религиозным изображением, когда и с какой целью миниатюра была помещена в столь роскошный медальон. Вместе с тем у этой необычной подвески есть своего рода аналог, стилистически очень близкий. В Музее Виктории и Альберта в Лондоне хранится овальной формы подвеска в рамке из горного хрусталя, выполненная неизвестным мастером в начале XVII в. (Илл. 3)<sup>10</sup>. Как и стокгольмская миниатюра, этот медальон двухсторонний, аверс представляет символическое изображение дома Девы Марии в Лорето (*Santa Casa*) и Самой Богоматери с Младенцем, реверс сохранился хуже, очертания изображенной фигуры размыты. Обе стороны выполнены в технике эglomизе, размер медальона чуть уступает стокгольмскому, само изображение отличается от той тонкой проработки деталей, которые мы видим в «Распятии», но стиль оформления и использованные материалы практически идентичны. В лондонский музей эта вещь поступила в 1870 г. из Испании (Сарагоса, Базилика Богоматери Пилар), изготовление ее связывают с итальянской или испанской школой<sup>11</sup>. Все это подкрепляет предположения относительно итало-испанского контекста создания миниатюры из Национального музея в Стокгольме (стилистика реверса, итальянская инскрипция, форма медальона) и происхождения хрустальной рамки едва ли не из одной мастерской.

Подобие реликвария вызывает мысли о святом покровительстве. Медальон с образом Марии Лоретанской, например, мог указывать на посещение места поклонения, а также на культ почитания Девы Марии. Распятие с предстоящими перед ним Девой Марией и святым Иоанном-евангелистом имело более широкое толкование, являя собой непосредственно образ Крестной жертвы и символическое указание на почитание Креста. Религиозный контекст стокгольмской миниатюры также мог быть связан с конкретной географической точкой.

Еще один образец хрустальной подвески, напоминающей реликварий, находится в Музее Фицуильяма в Кембридже<sup>12</sup>: сцена Распятия заключена в миниатюрной (5,1 см высотой) форме из горного хрусталя вместе с двумя другими религиозными сюжетами — Поклонением пастухов и Воскресением. Тематика изображений сосредоточена на ключевых эпизодах из жизни Христа, раскрывающих основную христианскую концепцию искупляющей жертвенности через смысловую связь этих сцен. Этот уникальный трехсторонний кулон, предположительно испанского происхождения, датируется началом XVII в. Его отличает массивный внешний декор, представленные в нем пространственные композиции выполнены в технике эмали. Типологически он близок к рассматриваемым образцам в рамках из горного хрусталя, также обеспечивая тактильное и медитативное восприятие заключенного в нем сакрального изображения. Как это ни удивительно, миниатюра с ее светскими портретами предполагала нечто подобное в процессе созерцания. «Портретные миниатюры, — пишет исследовательница М. Коос, — это вещи, близкие к телу. В отличие от портретов большего формата, которые висят на стенах и в основном представляют официальное положение человека, портретные миниатюры не предназначены для восприятия на расстоянии или одними глазами. Они требуют, чтобы их взяли в руки и, концентрируясь на погружении, изучили бы все детали. <...> Их можно взять, потрогать и — если подержать достаточно долго — согреть и, так сказать, «оживить» [15, р. 36].

Для миниатюрного портрета, созданного Хиллиардом, со сценой Распятия на обороте, актуален вопрос, для кого он создавался, в каких профессиональных реалиях? В



Илл. 3. Неизвестный мастер. Подвеска с изображением Девы из Лорето. Около 1600–1620. Эмаль, золото, горный хрусталь, *verre églomisé*. 7,8 × 5,4 × 0,9 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. № 347-1870 © Victoria and Albert Museum, London

елизаветинской Англии с ее формирующимся англиканством культ реликвий и почитания святых не был распространен, а поклонение Распятию жестко осуждалось [9, р. 772], хотя догматически вера в искупительную жертву Распятия поддерживалась. Вместе с тем медальон и способ его ношения предполагал сохранение этого религиозного образа в тайне. «Помимо [эмоционально] заряженных публичных проповедей, процессий или иконоборческих чисток, религиозные объекты играли более тихую и менее заметную роль в эмоциональной жизни большинства европейцев раннего Нового времени. Однако доказательство их влияния намного сложнее заметить» [16, р. 156]. Миниатюрные портреты и небольшие образы святых оказались вовлечены в общую сферу — сферу индивидуального переживания и личных чувств. Ювелирное обрамление создает границу между этим частным миром и внешним, переключая регистр восприятия для того, кто погружается в созерцание портрета или евангельской сцены.

Распятие на реверсе «Портрета дворянина» из Стокгольма, напоминает о жертве Христа — особом, одностороннем божественном даре, который не может быть обменен или возвращен. Вот почему в разговоре о загадочном «*Non poco da, Che Se medesimo dona*» подробнее нам пришлось остановиться на медальонах с христианскими изображениями. Аналогии, найденные в английских музеях, указывают на континентальное, возможно, испанское или итальянское происхождение самого медальона и Распятия в нем. Более того, аналогичные хрустальные рамки датируются началом XVII в., а надпись в «Портрете дворянина», выполненная, без сомнения, Хиллиардом в свойственной ему каллиграфической манере, указывает 1583 г. По этой причине толкование инскрипции вызывает необходимые вопросы: был ли портрет вставлен в хрустальную оправу за пределами Англии спустя десятилетия (или рамка была изготовлена одновременно с портретом)? Был ли са-

кральный образ добавлен к уже существующему миниатюрному портрету? В этом случае содержание импрессы приобретает двойной смысл, относящийся и к аверсу, и к реверсу.

Значение инскрипций во многом определяется основой, на которую они нанесены, они не могут существовать как некий банк отвлеченных цитат или эпитафий. В статье Д. Сакре [23] приводятся несколько типов инскрипций, среди которых можно, например, выделить мемориальные, указывающие на дату или какое-то событие в прошлом, или вотивные, содержащие посвящение отдельному событию или персоне. Для миниатюрных портретов диапазон функциональных значений надписей будет не очень большой: помимо уже названного мемориального предназначения можно отметить следующие: функция маркировки (монограмма или подпись художника, маркирующая авторство), перформативная функция (надпись содержит перформативное высказывание, как правило, от лица изображенного на портрете), репрезентативная (представляющая изображение как бы в дополнение к визуальным средствам или самостоятельно), директивная (содержащая указание или призыв к чему-либо для возможного адресата). Эти варианты функционирования инскрипций можно проследить на некоторых примерах елизаветинской миниатюры, включающих импрессы:

- “*So che io sono inteso*” («Я знаю, что я в гармонии», ит.<sup>13</sup>) — образец перформативного сообщения (Неизв. мастер. Портрет человека в армиллярной сфере. Поместье Уоддесдон, Бекингемшир, Англия) [17];
- “*Si Tabula daretur Digna / animum mallet*” («Предпочтительней был бы портрет его достойного ума», лат.) — пример репрезентативной функции инскрипции (Н. Хиллиард. Портрет сэра Френсиса Бэкона. Национальная портретная галерея, Лондон)<sup>14</sup>;
- “*In nova fert animus*” («К новому влечет душа», лат.<sup>15</sup>) — перформативная функция (Н. Хиллиард. Портрет неизвестного. Музей Конде в Шантийи)<sup>16</sup>;
- “*Espoier me comferte*” («Надеюсь на мое утешение», лат.) — перформативность, обращенная в motto: здесь в качестве инскрипции выступает семейный девиз рода Стрэнзуэйс и Тилни (Н. Хиллиард. Портрет неизвестной. Лувр, Париж)<sup>17</sup>;
- “*Abigit[ue] trahitque*” («Отталкивает и притягивает», лат.) — перформативно-репрезентативная функция (Н. (Л. ?) Хиллиард. Портрет неизвестного. Музей Виктории и Альберта, Лондон)<sup>18</sup>.

В этом прагматическом контексте инскрипции в портретах обладают определенной интенциональностью, направленность которой не всегда определяется в самом изображении. В случае с «Портретом дворянина» из коллекции Национального музея Швеции значение инскрипции может варьироваться, ее направленность ведет нас от портрета к самой миниатюре как объекту, затем — к ее реверсу, вступающему в телесный контакт с тем, кто был обладателем этого объекта, и через зрителя — вновь к портрету, неотъемлемому от «Дари не меньше...» или «Тот, кто дает себя, дает немало». Более поздняя вставка изображения Распятия (что следует из нашего сравнительного анализа) приводит к ресемантизации инскрипции, предполагающей добавление сцены *Stabat Mater* в пространство интерпретаций. Обратная сторона миниатюры, вне зависимости от уточненного значения, приобретает роль подтекста этого вербально-визуального сообщения.

В английской портретной миниатюре предпринимается попытка организовать текст и изображение в единую композицию, поместить надписи и эмблемы в портрет таким образом, чтоб они не казались «инородными телами». Мы можем говорить о создании Хиллиардом определенной манеры исполнения таких «вставок», совмещающих границы восприятия вербального и визуального кодов. В его миниатюрах инскрипции часто представляли собой нечто вроде рамки: линия строки повторяла очертания овального формата, а каллиграфический шрифт представлял собой подобие орнамента, таким образом, получалась дополнительная полурамка, не отвлекающая зрителя от лица модели, а выделяющая его.

Концентрация на портретном образе в стокгольмском портрете подчиняет себе все прочие художественные элементы, к которым принадлежит и инскрипция. В нашем примере надпись, выполненная золотом, вступает в декоративное единство с золотом «Распятия» на обороте. Сама техника *verre églomisé* в позднесредневековых и ренессансных работах обеспечивала соответствие материала сакральному значению религиозного изображения, золотой цвет символизировал божественную природу, божественное сияние, а потому техника эгломизе была востребована при создании реликвариев и других религиозных объектов.

Выполненная золотом инскрипция в сочетании с синим или голубым фоном в миниатюрах Хиллиарда также создавала фантастический эффект поверхности, служившей основой для портретного изображения вполне конкретной персоны. М. Шапиро, исследуя семиотическое значение пространства в портрете, писал, что «тело, да и вообще любой объект, кажется, включает в себя пустое пространство вокруг как поле своего существования» [25, р. 12]. Золотые каллиграфические надписи подчеркивают непрозрачность ультрамаринного фона, делают его плотной основой, лишая его воздуха и этого поля существования изображенной фигуры. Подобно инскрипциям в медалях, они утверждают не иллюзорную, а материальную природу миниатюры. Однородность поверхности фона, подчеркнутая орнаментом или чистым цветом, создает эффект стены или, по крайней мере, ограниченного пространства [25, р. 19], из которого выступает лицо модели. Благодаря тому, что фон не дает чувства глубины, слова, произведенные на нем, не «парят в воздухе», они образуют собственную форму, но разглядеть в ней текст возможно, лишь поднеся портрет близко к глазам. Таким образом, возникает близкий зрительный и тактильный контакт, обеспечивающий для миниатюры особый характер восприятия.

Анализируя инскрипции в портретной живописи, мы не должны расценивать их как пояснительную записку или этикетку к изображению: несмотря на свою характерную эпиграфическую форму, они остаются частью композиционного решения портрета, дополняя его семантически. Многие надписи в миниатюрных портретах елизаветинской эпохи являются импрессами и потому насыщают портрет поэтическим содержанием, но не информационным. Роль надписей в эмблематической программе портретного изображения состояла и в смысловом обогащении миниатюры, через коннотации, цитаты, метафоры. Иначе говоря, этот прием служил для воплощения принципа *multum in parvo* — многого в малом. И если достоинство поэтических инскрипций в миниатюре достигалось достаточно формальным способом — использованием латыни, то ее художественные достоинства требовали преобразования этих надписей в затейливый рисунок, который продолжал триумф линии и чистого цвета, свойственный портретной миниатюре Хиллиарда.

«Портрет дворянина» из Национального музея Швеции в Стокгольме обладает рядом исключительных характеристик: драгоценной рамкой из горного хрусталя, отличающейся от оформления английских миниатюр XVI столетия, изображением Распятия на оборотной стороне, что еще менее соответствует декоративной традиции этого времени, и, наконец, импрессой, которая посвящена подарку и дарению: тема, практически не встречающаяся в инскрипциях других миниатюр. Кроме того, эта последняя особенность подчеркивает связь надписи и с обрамлением, и с «изнанкой» медали, семантически и стилистически объединяясь с ними. В качестве дара, упоминаемого в инскрипции, может рассматриваться и миниатюра, вовлеченная в специфическую для своего времени схему обмена дарами, и, в совершенно в ином контексте, — жертва, на которую указывает «Распятие» с обратной стороны портрета. Сам медальон, в его материальном воплощении, предполагает не только визуальное, но и тактильное восприятие, что сближает рассматриваемую вещь с сакральными объектами. Не зная имени портретируемого и обстоятельств создания портрета, мы все же можем предположить испанский и/или итальянский след, имеющий отношение к модели или к тому, для кого миниатюра была предназначена. Об этом

говорит техника изображения на реверсе, материал и форма медальона, язык инскрипции.

В контексте интерпретации импрессы как вербальной части эмблематической конструкции мы сталкиваемся с отсутствием необходимого в нем визуального элемента, символически читаемого изображения. Но в случае со стокгольм-

ской миниатюрой сам объект, включающий различные коннотации, становится носителем символического значения. Не предоставляя ключа к разгадке (личности на портрете), импресса выступает как проводник смыслов, порожденных этим необычным произведением и временем, когда оно было создано.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

<sup>1</sup> Н. Хиллиард. Портрет дворянина. 1583. Национальный музей Швеции, Стокгольм. 4,4 × 3,4 см (размер медальона — 9,7 × 6,4 × 2 см). Акварель, пергамент, картон. NMB. 1312.

<sup>2</sup> Зыбкие границы определения инскрипции, в том числе те, что существуют в эпиграфике и палеографии, не мешают нам использовать именно этот термин для обозначения помещенных в портрет надписей, поскольку лаконичность этих текстов и их формальное единообразие в большей мере соответствует предшествующей латинской и неолатинской традиции.

<sup>3</sup> В некоторых исследованиях — «импреза», в соответствии с итальянской фонетикой.

<sup>4</sup> Более подробно английская импресса исследуется в монографии Янга [30].

<sup>5</sup> Я благодарю Марию Семиколенных за это ценное замечание, а также за версию, связанную с переводом импрессы.

<sup>6</sup> Подробнее о дизайне рамок ренессансной миниатюры — в исследовании С. Кашо [11].

<sup>7</sup> Процесс заключался в следующем: на уже отполированное серебряное «пятно» горячей иглой наносилась вишневая камедь (смола), «хвостик» капли смолы под действием тепла растворялся, и вся она принимала форму гладкого камня. Серебро придавало ей подлинный блеск и мерцание, просвечивая сквозь нее и отражая свет. В соседстве с оправой, украшенной настоящими драгоценными камнями, золотом, серебром, жемчугом, эти «драгоценности» должны были блистать, как настоящие. [5, с. 160]. См. также об этом [27, р. 61–67; 20, р. 176] и ряд других публикаций.

<sup>8</sup> Той же версии придерживаются авторы издания портретов деятелей мировой истории [13], где миниатюра воспроизводится как произвольно подкрашенная репродукция оригинала.

<sup>9</sup> Здесь мы напомним, что Николас Хиллиард достаточно рано приобрел навыки работы ювелира, в своей практике он нередко занимался изготовлением рамок и драгоценных футляров для заказанных ему портретов, работая с эмалью, инкрустацией, гравировкой, золочением и другими техниками.

<sup>10</sup> Неизв. мастер. Подвеска с изображением Девы из Лорето. Ок. 1600 — 1620. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 7,8 × 5,4 × 0,9 см. Эмаль, золото, горный хрусталь, *verre eglomisé*. № 347-1870.

<sup>11</sup> Еще несколько роскошных медальонов-реликвариев в коллекции Музея Виктории и Альберта имеют аналогичное происхождение, и в одном из них также изображено Распятие: Неизв. мастер. Подвеска с изображением Девы Непорочного зачатия и Распятия. Ок. 1620. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 8,2 × 5,7 × 2,3 см. Эмалированное золото, горный хрусталь, жемчуг, № 332-1870 (аверс — «Богородица Непорочного зачатия», реверс — «Распятие»). <https://collections.vam.ac.uk/item/O33880/pendant-unknown/> (дата обращения: 09.09.2022); Подробнее обо всем приобретении 1870 г. см. статью Найи-Франко [18]. Она же отмечает, что для этих произведений было характерно использование миланского хрусталя [18 р. 92].

<sup>12</sup> Неизв. мастер. Трехгранная золотая подвеска с изображением сцен из жизни Христа. Ок. 1600–1620. Музей Фицуильяма, Кембридж. 5,1 см. Эмалированное золото, цветная эмаль, горный хрусталь, гранаты. № MAR.M.280-1912. <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/166986> (дата обращения: 09.09.2022).

<sup>13</sup> Перевод Роя Стронга [26, р. 60], также интересна интерпретация этой надписи, последовательно изложенная А. Марром [17].

<sup>14</sup> Н. Хиллиард. Портрет Френсиса Бэкона, виконта Сент-Олбанского. 1578. Национальная портретная галерея, Лондон. 6,0 × 4,2 см, акварель, пергамент на картоне. NPG 6761. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw115306/Francis-Bacon-1st-Viscount-St-Alban?LinkID=mpo7108&role=art&rNo=4> (дата обращения: 09.09.2022).

<sup>15</sup> Усеченная цитата заимствована из «Метаморфоз» Овидия: «Дух влечет меня воспевать тела, принявшие новые формы»: «*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*», в русском переводе: «Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы...» Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. с лат. С. В. Шервинского. М., 1983. Книга 1; 1.

<sup>16</sup> Н. Хиллиард. Портрет неизвестного, предположительно Уолтера Рейли. 1595. Музей Конде, Шантийи. 6,4 × 5,2 см. Акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту. Inv. 216. <https://www.musee-conde.fr/fr/notice/oa-1618-walter-raleigh-1552-1618-26fboed7-f640-464a-963e-38b7c2d89933> (дата обращения: 09.09.2022).

<sup>17</sup> Н. Хиллиард. Портрет неизвестной в возрасте 16 лет. 1604. Лувр, Париж. 5,5 × 4,5 см. Акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту. RF 54647. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20514961> (дата обращения 09.09.2022).

<sup>18</sup> Н. (Л. ?) Хиллиард. Портрет неизвестного, так называемый Сэр Арнольд Бримс. 1617. Музей Виктории и Альберта, Лондон. 6,2 × 6,0 см. Акварель, пергамент. EVANS.2. <https://collections.vam.ac.uk/item/O17388/portrait-of-an-unknown-man-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (дата обращения: 09.09.2022).

#### Список литературы:

1. Бурдые П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. 562 с.
2. Гуревич А. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.
3. Мосс М. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература, 1996. С. 85–111.
4. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.
5. Троцкая А. А. Английская портретная миниатюра XVI века по трактату Н. Хиллиарда: вопросы техники и стилистики // Проблемы развития зарубежного искусства. Великобритания. Нидерланды: Материалы научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского, Ч.1. СПб.: Изд-во СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2016. С.154–169.

6. Троицкая А. А. Визуальная риторика английского ренессансного портрета: контексты и интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2021. № 11. С. 635–646. DOI: 10.18688/aa2111-06-51.
7. Троицкая А. А. Роль Реформации в развитии английской портретной миниатюры // RES HUMANITARIAE. 2017. № 22. С. 252–267.
8. Чамина Н. Ю. Чезаре Рипа. «Иконология». В поисках универсального языка культур // Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков / Сост. Ю. В. Иванова. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2015. 524–540.
9. Aston M. *Broken Idols of the English Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 1109 p.
10. Berger H. Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture // *Representations*. 1994. Vol. 46. P. 87–120. DOI: 10.2307/2928780.
11. Cachaud C. Framing Renaissance Portrait Miniatures in Paris and London // *The Frame Blog*. Articles, Interviews and Reviews to do with Antique and Modern Picture Frames. December 13, 2017. URL: <https://theframeblog.com/tag/portrait-miniatures/> (дата обращения: 10.09.2022).
12. Camden W. *Remains Concerning Britain, Their Languages, Names, Surnames, Allusions, Anagramms, Armories...* 7<sup>th</sup> ed. London, 1674. [Reprint: London: John Russell Smith, 1870]. 446 p.
13. Gestalten der Weltgeschichte: zeitgenössische Miniaturen berühmter Persönlichkeiten aus 4 Jahrhunderten. Altona: Cigaretten-Bilderdienst, 1933. 111 S.
14. Giovio P. Dialogo dell'impresе militari e amorose, a cura di Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni Editore, [1978]. 181 p.
15. Koos M. Concealing and revealing pictures “in small volumes”: portrait miniatures and their envelopes // *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. *Historia del Arte* (n. Época). 2018. № 6. P. 33–54.
16. Laven M. Devotional Objects // *Early Modern Emotions: An Introduction* / Ed. by S. Broomhall. London: Routledge, 2017. P. 156–161.
17. Marr A. An Early Impresa Miniature: Man in an Armillary Sphere (1569) // *British Art Studies*. 2020. Issue 17: Elizabethan and Jacobean Miniature Paintings in Context. DOI: 10.17658/issn.2058-5462/issue-17/amarr. URL: <https://britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-17/an-early-impresa-miniature#figure6> (дата обращения: 10.09.2022).
18. Naya Franco C. El tesoro disperso del Pilar: joyas zaragozanas en el Victoria & Albert Museum // *La Historia del Arte desde Aragón: jornadas de investigadores predoctorales*. Prensas Universitarias de Zaragoza. 2014. P. 87–95.
19. Nevalainen T. The Latinization of English Vocabulary in the Sixteenth Century // *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance*. Stockholm: Academiae Upsaliensis, 1994. P.143–151.
20. Olausson M. et al. *Miniature Painting in the Nationalmuseum: A World-Class Collection*. Stockholm: Nationalmuseum, 2021. 400 p.
21. Owens A. Patronage and Portable Portraits: Early English Miniatures: 1520–1544. Master's thesis. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska-Lincoln, 2019. 137 p. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/artstudents/137>.
22. Ranum O. The Refuges of Intimacy // *A History of Private Life*. Vol. III: Passions of the Renaissance / Ed. by R. Chartier. London, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989. P. 207–264.
23. Sacré D. Inscriptions // *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World* / Ed. by Ph. Ford. Vol. 2. Leiden: Brill, 2014. P. 994–1007.
24. Saxl F. The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae Urbis et aliorum locorum // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1940–1941. Vol. 4, No. 1/2 (Oct. – Jan). P. 14–46.
25. Shapiro M. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. 1972–1973. Vol. 6, No. 1. P. 9–19.
26. Strong R. *The English Renaissance Miniature*. London: Thames and Hudson, 1983. 208 p.
27. Tallian T. Reconstruction of Nicholas Hilliard's Materials and Techniques. A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy (May 2007). London, 2007. 190 p.
28. Williamson G. C. *Portrait Miniatures* / Ed. by Ch. Holme. London: The studio, 1910. 40 p.
29. Young A. R. The Place of Imprese in an Index of Emblem Art // *The Index of an Emblem Art Symposium* / Ed. P. Daly. New York: AMS Press, 1990. P. 21–35.
30. Young A. R. *The English Tournament Imprese*. New York: AMS Press, 1988. 171 p.

## References

- Aston, M. (2020) *Broken Idols of the English Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, H. (1994) 'Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture', *Representations*, 46, 87–120.
- Bourdieu, P. (2001) *Prakticheskii smysl [Practical Sense]*. Saint Petersburg: Aleteia Publ. (in Russian)
- Cachaud, C. (2017) Framing Renaissance Portrait Miniatures in Paris and London [Online]. *The Frame Blog*. Articles, Interviews and Reviews to do with Antique and Modern Picture Frames. Available at: <https://theframeblog.com/tag/portrait-miniatures/> (accessed: 10 September 2022).
- Camden, W. (1870) *Remains Concerning Britain, Their Languages, Names, Surnames, Allusions, Anagramms, Armories...* 7<sup>th</sup> ed. London: John Russell Smith.
- Chamina, N. Iu. (2015) 'Cesare Ripa. Iconology. Insearch of Universal Cross-cultural Language', in Ivanova, Iu. V., Shumilin, M. V. (eds.) *Nauki o iazyke i tekste v Evrope 14–16 vekov [Sciences about Language and Text in Europe in the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries]*. Moscow: Delo Publ., pp. 524–540. (in Russian)
- Giovio, P. (1978) *Dialogo dell'impresе militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio. Roma: Bulzoni Editore. (in Italian)
- Gurevich, A. (1972) *Kategorii srednevekovoi kul'tury [Categories of Medieval Culture]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Koos, M. (2018) 'Concealing and Revealing Pictures 'in Small Volumes': Portrait Miniatures and Their Envelopes,' *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* (n. Época), 6, pp. 33–54.
- Laven, M. (2017) 'Devotional Objects', in Broomhall, S. (ed.) *Early Modern Emotions: An Introduction*. London: Routledge, pp. 156–161.
- Marr, A. (2020) 'An Early Impresa Miniature: Man in an Armillary Sphere (1569)', in MacLeod, C. and Marr, A. (eds.) *British Art Studies, Issue 17: Elizabethan and Jacobean Miniature Paintings in Context*. DOI: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-17/amarr>
- Mauss, M. (1996) *Obshchestva. Obmen. Lichnost': Trudy po sotsial'noi antropologii [Societies. Exchange. Personality: Works on Social Anthropology]*. Moscow: Vostochnaia literatura Publ. (in Russian)
- Naya Franco, C. (2014) 'El tesoro disperso del Pilar: joyas zaragozanas en el Victoria & Albert Museum', in *La Historia del Arte desde Aragón: jornadas de investigadores predoctorales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 87–95. (in Spanish)
- Nevalainen, T. (1994) 'The Latinization of English Vocabulary in the Sixteenth Century', in *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance*. Stockholm: Academiae Upsaliensis, pp. 143–151.
- Olausson, M. et al. (2021) *Miniature Painting in the Nationalmuseum: A World-Class Collection*. Stockholm: Nationalmuseum.
- Owens, A. (2019) 'Patronage and Portable Portraits: Early English Miniatures: 1520–1544', Master's thesis, University of Nebraska-Lincoln.
- Ranum, O. (1989) 'The Refuges of Intimacy', in Chartier, R. (ed.) *A History of Private Life. Vol. III: Passions of the Renaissance*. London, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 207–264.

- Sacré, D. (2014) 'Inscriptions', in Ford, Ph. (ed.) *Brill's Encyclopaedia of the Neo-Latin World. Vol. 2*. Leiden: Brill, pp. 994–1007.
- Saxl, F. (1941) 'The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae Urbis et aliorum locorum', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4 (1/2), pp. 14–46.
- Shapiro, M. (1973) 'On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6(1), pp. 9–19.
- Stepanov, A. V. (2009) *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniia: Niderlandy, Germaniia, Frantsiia, Ispaniia, Angliia [The Art of Renaissance. Netherlands, Germany, France, Spain, and England]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (in Russian)
- Strong, R. (1983) *The English Renaissance Miniature*. London: Thames and Hudson.
- Tallian, T. (2007) 'Reconstruction of Nicholas Hilliard's Materials and Techniques', Master of Philosophy Thesis, The Royal College of Art, Victoria and Albert Museum, London.
- Troitskaya, A. A. (2016) '16<sup>th</sup>-Century English Portrait Miniature According to Hilliard's Treatise: Technique and Stylistic Issues', in *Problemy razvitiia zarubezhnogo iskusstva. Velikobritaniia. Niderlandy [Problems of The Development of Foreign Art. Great Britain. Netherlands]*. Part 1. Saint Petersburg: The Publishing house of St. Petersburg Academy of Arts Publ., pp. 154–169. (in Russian)
- Troitskaya, A. A. (2017) 'The Role of the Reformation in the Development of the Portrait Miniature', *Res Humanitariae*, 22, pp. 252–267. DOI: 10.15181/rh.v22i0.1632 (in Russian)
- Troitskaya, A. A. (2021) 'Visual Rhetoric in the English Renaissance Portrait. Contexts and Interpretations', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 11, pp. 635–646. DOI: 10.18688/aa2111-06-51. (in Russian)
- Williamson, G. C. (1910) *Portrait Miniatures*. London: The studio.
- Young, A. R. (1988) *The English Tournament Imprese*. New York: AMS Press.
- Young, A. R. (1990) 'The Place of Imprese in an Index of Emblem Art', in Daly, P. (ed.) *The Index of an Emblem Art Symposium*. New York: AMS Press, pp. 21–35.