

УДК: 7.034(410):808
ББК: 85.103(4)5.
DOI: 10.18688/aa2111-06-51

А. А. Троицкая

Визуальная риторика английского ренессансного портрета: контексты и интерпретации

Английский портрет начала Нового времени интересен своей исключительностью, оставаясь преобладающим жанром на протяжении многих десятилетий. Особенности развития портретной живописи в Англии и её стилистическая специфика стали предметом многих исследований, посвящённых английскому Ренессансу. Долгое время само соотнесение тюдоровского периода с эпохой Возрождения в искусстве вызывало неприятие и споры. Однако вместе с пересмотром значений ренессансной культуры как многогранного явления, понимание английского ренессанса постепенно распространилось на различные сферы художественной жизни в Англии конца XV — начала XVII вв., в том числе и на изобразительное искусство.

Характерными приёмами для воплощения индивидуальности модели в этот период стали такие средства визуальной репрезентации, как жест, поза, костюм, а также способы усиления семантической составляющей портрета: включение эмблематических элементов и инскрипций — информативных надписей, кратких девизов, латинских цитат и даже стихотворных включений¹. Все эти выразительные средства можно исследовать как риторические, дополняющие видимый образ и обогащающие его. Ассоциативные связи и символический контекст, проникая в различные элементы портрета, словно компенсируют его ускользающую визуальную персональность, индивидуальность модели и её портретных характеристик. У знаменитого английского историка-антиквара Уильяма Кэмдена есть определение, которое он заимствовал у Паоло Джовио в его «Диалоге об импрессах» (*Dialogo dell'impresa militari et amoros*, 1555): «Импредса нуждается в соответствующем изображении, как в теле; и в motto, как в душе, дающей телу жизнь» [9, р. 447]. Эта дефиниция может быть перенесена и на всё английское искусство его времени: изображение — тело, тогда как переданное с помощью ряда визуально-вербальных приёмов высказывание — душа, оживляющая его. «Ставящаяся многими исследователями в упрёк английскому искусству той поры примитивность поз и безжизненность лиц компенсировалась в придворном и королевском портрете не изображением, но описанием личностных свойств, настроения, или чувств модели

¹ Примеры таких включений можно увидеть в портретах Томаса Сеймура (вторая половина XVI в., Национальная портретная галерея, Лондон), Томаса Пида (Корнелис Кеттель, 1578, Коллекция Бергера, Денверский художественный музей), Кристофера Хэттона (неизвестный художник, 1588–1591, Национальная портретная галерея, Лондон), в портрете Елизаветы I, т. н. «Дитчли» (Маркус Герардс Младший, 1592, Национальная портретная галерея, Лондон) и некоторых других.

в импрессах, надписях, а также с помощью языка символов и эмблем. Тем самым обнаруживается подчинённое положение изображения слову» [4, с. 194]. Это проблема, которая нам видится не проблемой живописи, а проблемой образа, неизбежной для развития английского искусства XVI в. в силу исторических и политических причин (здесь мы можем вспомнить индивидуальный путь государства в приобщении к реформационным изменениям в Европе, английское иконоборчество и географическую изоляцию от других стран). Образы, запечатленные в сознании, в словесной оболочке, по словам Роя Стронга, «были превращены в разновидность книги, в «текст», который призывает для чтения зрителя» [21, p. 177].

Так, исследовательская стратегия по отношению к английскому ренессансному искусству должна была быть расширена: помимо свойств и качеств самой живописи, таких как перспективные построения, пропорции, тональные отношения и цветовые сочетания, — качеств, значительно отличающих английское искусство от творений итальянского Ренессанса — следовало обратиться к поиску образных средств среди смысловых деталей, образных формул² и семантических элементов портрета. Здесь речь идёт о чтении произведения как текста (и не только в семиотическом смысле, рассматривающем любое художественное произведение как текст), что оказалось особенно актуально для понимания английской ренессансной живописи.

Вторым важным аспектом для нового видения искусства английского ренессанса стало развитие понятия *визуальной культуры* и визуальных исследований (*visual studies*), для которых отправной точкой послужила теория образа Аби Варбурга. Ряд разносторонних изысканий 1970–1990-х гг. являют собой продолжение его идей, в результате которых родилось несколько значимых концепций визуальности, таких как история образов (Д. Фридберг), антропология образов (Х. Бельтинг), взгляд эпохи (М. Баксандалл)³, наконец, понятие иконического, или пикториального поворота (К. Мокси и У. Митчелл), которое привело к переосмыслению функционирования изображений [17]. Поворот проявился и в восприятии художественных образов, которые теперь могли быть проанализированы как визуальные феномены. Это одна из причин возросшего интереса к произведениям, многие из которых считались курьёзными, маргинальными или не заслуживающими внимания с точки зрения общепринятых эстетических канонов. В качестве источников, репрезентирующих явления и идеи, они выходят в междисциплинарную область, привлекая культурологов, социологов, историков, филологов. Но и само искусство получило возможности новых аспектов интерпретации.

² Говоря о визуальных или образных формулах, мы имеем в виду набор устойчивых форм и типовых приёмов. Возможные ассоциации с *Pathosformel* Аби Варбурга были бы здесь преувеличены: несмотря на то, что для многих визуальных «формул» английских портретов имеются устойчивые внешние формы и вероятные прототипы, основанные на формальном сходстве, их связь с образами античности малозаметна, так же, как и смысловые параллели, экспрессия сведена к минимуму. Исключение, пожалуй, составляют официальные королевские портреты, в которых проступают элементы имперского дискурса.

³ Связь искусствоведческого метода А. Варбурга с различными направлениями исследований визуальной культуры второй половины XX в. подробно показана во вводной статье Натальи Мазур «Исследования визуальной культуры: история и предыстория» [2].

Соотношение визуального и вербального, сложная эмблематическая многослойность, делают оправданным исследование английского живописного портрета и портретной миниатюры XVI в. с позиций *визуальной риторики*, через поиск неживописных выразительных средств. Понимание риторики как инструмента репрезентации в живописи складывалось в контексте развития *visual studies* и «новой истории искусств». Но появление концепта риторики внутри искусствоведческого анализа мы можем встретить и раньше. Перенос свойств риторических топосов на визуальные искусства, сделанный А. Варбургом⁴, думается, и здесь задал импульс для дальнейших теоретических построений.

Распространение идеи визуальной риторики как своего рода кодификации изображения возникло, по всей вероятности, вслед за статьей Ролана Барта «Риторика образа» [6], где риторическая форма представлена в семиотическом ключе, в виде системы коннотаций. Вместе с тем, понимание визуальной риторики получило широкое толкование как внутри дисциплинарных границ искусствознания, так и далеко за их пределами. Художник и исследователь Стенли Мельцофф ещё в 1970 г. назвал визуальную риторику «иконографией XX века», утверждая, что её концепция «ставит в стройную систему наши представления о стиле, жанрах, способах репрезентации, иконографии, материале, творческой манере, формате, композиции и отрицании всего или любого из них» [16].

Визуальная риторика — уровень организации смысловых визуальных форм, а также совокупность репрезентативных приёмов, аргументирующих основное содержание. Для произведений изобразительного искусства визуальная риторика предполагает особый способ трансляции нарратива и большой выбор изобразительных и выразительных средств для этого (композиция, рисунок, пространство, фон, ракурс, цвет, тень, пропорции, формы и детали и другие), создающих набор устойчивых конвенций. Безусловно, «дешифровка» изображений использовалась и ранее, и иконографическое исследование, например, включает в себя семантическую интерпретацию. Но обнаружение риторической составляющей в живописи также свидетельствует ещё и о социальной коммуникации, неперемного существования адресата и контекста, в котором существует произведение.

Смещение предмета исследования визуальной риторики в сторону социального и политического дискурса было практически неизбежно по мере её распространения. Польский социолог Агнешка Кампка полагает, что визуальная риторика связана «не только с распространённостью образов, но и пониманием того, что образ теперь не актёр второго плана, а то, что в значительной степени формирует наше мышление, направленность эмоций, устройство памяти, влияя тем самым на образ реальности» [14, s. 11]. «Конечно, не каждый визуальный объект становится предметом риторического анализа. Необходимо выполнить три условия — он должен иметь символический характер, этот символический характер должен быть результатом действия человека, и, наконец, объект должен быть представлен определенной аудитории для достижения какой-либо цели» [14, s. 14–15].

⁴ См. статью Гертруды Бинг в переводе и цитировании Н. Мазур [1, с. 21]. Результатом этого переноса стало формирование понятия *Pathosformel*, впервые появившегося в статье Варбурга «Дюрер и итальянская античность», 1905 [23].

Возвращаясь к более конкретизированному пониманию визуальной риторики в английской живописи XVI столетия, отметим несколько характерных моментов.

Сама возможность риторических интерпретаций английских портретных образов сформирована интересом в это время к различным сборникам эмблем и импресс, потребностью в создании образов, облакающих в символическую форму светский контекст. В это же время складывается основная типология «иносказаний», в чем-то совпадающая с методами классической риторики: аналогия, ассоциация, аргументация. Среди таких приёмов в английской живописи можно выделить:

- визуальные тропы, такие как, например, метафорически решенные фон, дополнительные атрибуты, декоративные элементы, включая элементы костюма и эмблемы. Приём этот получил особенно большое распространение в елизаветинскую эпоху: сочетание розового и ясного фона в портрете Елизаветы I, так называемого «Дитчли» (М. Герардс Младший, 1592 г., Национальная портретная галерея, Лондон) (Илл. 140), огненный фон в миниатюрах Николаса Хиллиарда («Портрет неизвестного на фоне пламени», ок. 1600 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон) и Исаака Оливера («Портрет неизвестного на фоне пламени», ок. 1610 г., Хэм Хаус, графство Суррей) можно привести тому в пример. Другим проявлением риторической аналогии, основанной на сравнении и переносе свойств, стали эмблематические элементы костюма, такие как медальон-пеликан и медальон-феникс на портретах Елизаветы I (Н. Хиллиард, 1575 г., Галерея Уокера, Ливерпуль; Н. Хиллиард, ок. 1575 г., Национальная портретная галерея, Лондон), или брошь-подсолнух на шляпе Генри Слингсби (Н. Хиллиард, 1595 г., Музей Фитцвильяма, Кембридж) и многие другие. Этот приём позволяет извлечь из образа нужное значение, отрывая его от исходного содержания;
- заимствования и коннотации, к которым можно отнести появление аллегорических фигур (Юнона, Минерва и Афина в картине Ганса Эворта «Елизавета I и три богини», 1569 г., Королевская коллекция, Хэмптон-Корт) а также целые аллегорические композиции (портрет Дж. Латтрелла кисти Г. Эворта, 1550 г., Галерея Института Курто) (Илл. 141) и образы, восходящие к античным прототипам;
- жесты и их конвенциональные значения. Несмотря на общую статичность поз в портретах этого периода, редкие примеры жестов как телесно выраженной репрезентации выполняют свою риторическую функцию особенно заметно. К числу наиболее ярких и «говорящих» жестов можно отнести положение руки, прижатой к груди/сердцу, как, например, в миниатюре «Юноша среди кустов роз» (Н. Хиллиард, 1585–1595 гг., Музей Виктории и Альберта) и в некоторых других [5]. «Грамматика жестов» давно вовлечена в теорию риторики и в изобразительном искусстве, безусловно, использовалась столетиями, но в искусствоведении она сравнительно недавно получила автономию в качестве объекта отдельного исследования и поиска визуальных источников, открывающих семантику отдельного жеста⁵;

⁵ Применительно к английскому портрету здесь можно вспомнить важную для понимания роли жеста в портрете статью Э. Винда «Гуманистическая идея и героический портрет в английской культуре XVIII века» [24].

- аргументация с помощью смысловых сдвигов, представленная в немислимых комбинациях условно реального и условно воображаемого: изображение Дж. Латтрела обнаженным на фоне тонущих кораблей (Г. Эворт, 1550 г.) или карта графства Оксфордшир под ногами Елизаветы, обозначающая её визит в поместье Дичли (М. Герардс Младший, Портрет Елизаветы I, так называемый «Дичли», 1592 г.), не менее фантазмагорическая радуга в руке Елизаветы I (И. Оливер, «Радужный» портрет Елизаветы I, Хэтфилд-Хаус). Включение инскрипций и стихотворных опусов в живописное полотно также представляет собой результат комбинирования, столкновения двух разных типов текста. И, хотя искусство английского ренессанса оставалось в стороне от достижений итальянских живописных школ, эмблематические схемы и аллегорические источники во многом были унаследованы от итальянцев, в качестве языка инскрипций международная латынь встречалась чаще, чем надписи на английском.

Среди исследователей, рассматривавших эти и другие приёмы в качестве риторических, можно назвать Френсис Амелию Йейтс — её книга «Астрейя» открывает путь к интерпретации портретов Елизаветы I [26], представляя собой подробное исследование в области риторики власти. Тема королевского портрета и репрезентации «двух тел короля»⁶ продолжена в работах Р. Стронга, стоит упомянуть «Культе Елизаветы» [20]. Однако тематика риторического высказывания, существовавшего в английском искусстве XVI в., могла быть связана не только с политическим дискурсом. Статья Патрисии Фумертон [11] показывает, как анализ елизаветинской живописи и миниатюры смещается в область социальных ролей, а любовная риторика оказывается частью сложных коммуникативных построений, обнаруживая связь с практиками самопрезентации. Социально-культурный контекст и указывающие на него риторические построения сохраняют актуальность для исследований, посвящённых английскому искусству XVI в. [13; 18]. Риторика социального статуса становится центральной темой книги Антона Нестерова «Колесо Фортуны» [3], в которой всё многообразие культурной жизни эпохи раскрывается через её визуальные коды.

Описанное разнообразие тем и интерпретаций делает соотнесение семантики символических значений с тем или иным риторическим приёмом или типом высказывания возможным лишь непосредственно в контексте портрета. Кроме того, в некоторых произведениях эти приёмы возникают одновременно и вместе они образуют сложную многослойную семантическую структуру.

Среди таких примеров сложных образно-аллегорических решений — портрет Дж. Латтрелла кисти Г. Эворта, 1550 (Илл. 141), блестящий анализ которого выполнен Ф. А. Йейтс [25]. На её исследовании остановимся подробнее.

Портрет Латтрелла представляет собой аллегорическую композицию, пространственное решение которой позволяет разделить образный, небесный мир и окружение реальной персоны, представленной на портрете (как мы уже отмечали, также далекое от реальности). Взаимодействие между этими двумя областями через жест, а также

⁶ Влияние работы Э. Канторовича «Два тела короля» [15], изданной ещё в середине XX столетия, очевидно в исследованиях королевских портретов, предпринятых Йейтс и представителями последующих поколений историков английского искусства.

скрытая символично-образная цепь деталей, наполняющих «нижний регистр» создают дополнительный аллегорический уровень, наконец, третий семантический слой, переданный через надписи на латыни и английском, не сопровождающие изображение, а включенные в него, направлен на объединение всех трёх, раскрывая общий смысл и программу портрета. В ряду произведений английской портретной живописи середины XVI столетия этот портрет кажется маргинальным иллюстративным источником к неким загадочным событиям.

В своей статье Ф. А. Йейтс, помимо сравнительных методов и поиска исторических источников, обращается к иконографическим и иконологическим интерпретациям. Отталкиваясь от даты (помещенной художником на изображении камня в воде на первом плане) и монограммы художника («HE», там же), она восстанавливает исторические события, связанные с указанной датой, и сопоставляет портрет с его более поздней версией (считавшейся некогда оригиналом), шаг за шагом раскрывает аллегорическое содержание портрета и характеристики модели. В попытке установить более ранний из двух портретов, Йейтс пришлось столкнуться с интерпретацией его образного содержания, обратившись к истории⁷. Джон Латтрелл, барон Данстер, дипломат и придворный, отличился как командующий успешной атакой шотландцев в компании 1547 г., возглавляемой Лордом-протектором Эдвардом Сеймуром, графом Хертфордом. Но Лорд-протектор не довел свою победу до конца, обстоятельства изменились, и он вывел свою армию из Шотландии, оставив лишь небольшие гарнизоны для поддержания взятых территорий, в том числе гарнизоны Латтрелла, для которого начались злоклучения. Он был назначен капитаном английской базы на острове Инчколм в заливе Ферт-оф-Форт, откуда без особого успеха преследовал шотландское судоходство. Лишенный поддержки правительства, без снаряжения, без провианта, он был вынужден покинуть остров. С 1548 г. он возглавлял гарнизон, находившийся в Броти-Ферри на севере Шотландии, но в начале 1550 г. был захвачен в плен шотландско-французскими войсками [25, р. 151]. Летом 1550 г., после ряда неудачных для Англии действий, между Эдуардом VI и Генрихом II заключается мир, по которому ранее удерживаемые Англией территории вновь отходят Франции, а Латтрелл получает свободу (в результате обмена пленными).

Аллегорическое наполнение этого портрета Йейтс связывает с французским ренессансным стилем и отмечает, что он исполнен маньеристичной рукой. В расшифровке Йейтс аллегорическая группа в облаке над Латтреллом выглядит так: лошадь — символ войны, женская фигура обузывает её. За ними — Минерва и три Грации, символизирующие смену времён военных мирными. Две женские фигуры за правым плечом аллегории Мира обмениваются дарами — кошелёк и мешочек с деньгами (намек на военные контрибуции между Англией и Францией, аллегория прощения) [25, р. 153]. При этом лишь центральная аллегорическая фигура Мира связана с главным героем через касание руки, передающее этот эффект сдерживания войны, выраженный в остальных аллегорических персонажах. Для Латтрелла мирный договор 1550 г. означал лишь конец

⁷ Здесь мы прибегнем к максимально краткому пересказу развернутого повествования Ф. Йейтс, останавливаясь на самых важных для понимания условий создания портрета моментах.

Шотландской кампании и возвращение домой (увы, не победителем!). Аллегория мира в его портрете, как считает Йейтс [25, р. 154] — отголосок официальных образов, посвящённых Булонскому мирному договору. Сохранение Латтреллом достоинства среди всех этих событий легло в основание риторической программы этого странного портрета. Именно поэтому на браслетах, надетых на обе его руки (и это единственное из всего облачения Латтрелла) выведено на латыни: “*Nec Fregit Lucrum*” и “*Nec Fingit Discrimen*” («[Не поддаваясь] ни любви к наживе», «ни страху опасности») соответственно, а на камне, высящемся над волнами — двустишие на английском: «Более, чем скала среди бушующих морей / Постоянно сердце, не знающее ни опасностей, ни страхов».

Но ничто не проливает свет на причины изображения этого благородного человека обнаженным, по пояс в воде. Иконографическая близость артефакта, предложенного для сравнения Йейтс, жемчужины Каннинга (неизвестный мастер, 1850–1860 гг., Музей Виктории и Альберта, Лондон), в качестве аргумента теряет свою значимость после того, как датировка этой знаменитой жемчужины была изменена экспертами с XVI столетия на XIX в. [22] (это произошло через двадцать лет после публикации статьи Йейтс). И хотя второй названный ею «источник», уже для образа тритона в жемчужине, остался без изменений — это рисунок А. Мантеньи «Битва морских божеств» (1490 г., Девонширская коллекция), он не даёт нам ответа на вопрос, почему герой изображён как тритон? Иконография ставит нас в тупик. Сэр Латтрелл не был моряком, он был солдатом, и эта морская роль ему не очень-то подходит. Однако отъезд с острова Инч-колм сэра Латтрелла происходил именно на корабле (кстати, в реальной жизни корабль не терпел бедствия) во время страшного шторма. Возможно, это его собственный пересмотр трагедии? Остатки кораблекрушения, голова погибшего вблизи главного героя — следы бедствия шотландского похода, свидетельство бурь войны. «Необычный, возбужденный, фанатичный человек прошел через бури опасных лет и отмечает свою довольно небольшую роль в этих событиях портретом, в котором он идентифицирует себя через величественные государственные аллегории» [25, р. 157]. Так образ Латтрелла в этом экстравагантном портрете воспринимается исключительно патетически.

Интерпретация портрета, исходящая из риторических принципов, даёт нам представление о вкусах и намерениях заказчика, о репрезентации его собственной идентичности.

Для персонажей, предстающих перед нами на портретах шестнадцатого столетия, особенно последних десятилетий, был естественен вопрос о самовыражении, самопредставлении или «формировании Я». Для обозначения этого явления мы до сих пор пользуемся термином *self-fashioning*, введенным Стивеном Гринблаттом [Greenblatt]. Так, по Гринблатту, риторика женской красоты в портрете — в идеализированных чертах лица, маскарадных костюмах и изысканных украшениях. Такое формирование «Я» было привычной практикой для тех, у кого были возможности иметь свои портреты. Гарри Бергер утверждает, что портретная живопись раннего Нового времени сочетала индивидуальные внешние черты модели с вымышленными характеристиками, которые они хотели бы донести до зрителей [7].

Самобытное явление культурной жизни англичан конца XVI в. — портретная миниатюра — было также эффектным риторическим инструментом. По мнению Кристины

Фарэдей, она не замыкала приватный мир индивидуальности поздних елизаветинцев в их практике заказа, дарения, ношения и обладания этими небольшими портретами: «Ограничивая аудиторию миниатюр, елизаветинцы создавали социальные сети, в которые могли включать и исключать избирательно. Цель (миниатюры. — А. Т.) заключалась не в том, чтобы «спрятать себя», а в том, чтобы контролировать доступ к своему социальному кругу, причём и сам акт контроля становился своего рода самовыражением» [10]. Увлечение риторикой как искусством аргументации, свойственное английской аристократии XVI в., способствовало и развитию образных формул, часто выбираемых не художником, а заказчиком. С появлением нового типа дворянина, с появлением образа джентльмена, определяемого в том числе воспитанием, большое значение стало иметь освоение манер поведения для «репрезентации себя», и риторика заняла соответствующее место среди необходимых дисциплин. «Для тех, кто не мог овладеть всей системой на латыни, существовал ряд учебников попроще на родном языке, такие как «Искусство риторики» Томаса Уилсона (1553). Эти книги ясно дают понять, что риторика — это не только вопрос речи, но и дисциплина жестов и манеры поведения, то есть всего, что сопровождает слова и должно быть столь же убедительным» [8, p. 147]. Поскольку речь идет о жестах и манере «держаться», можем сказать, что риторика входила в жизнь елизаветинцев практически на телесном уровне. «Постоянное воздействие риторических приёмов привело к появлению риторической ментальности: рамок и моделей общения, которые сохранялись на всю жизнь» [10], существовавшие на тот момент сборники эмблем, девизов и импресс, включавшие также изобразительную часть, подпитывали востребованность *self-fashioning*-образов.

Говоря о телесности риторики жеста и о риторике телесного в целом, отметим, что эта область ещё оставляет большой простор для исследований. Импульс, заданный авторами сборника «Ренессансное тело: фигура человека в английской культуре 1540–1660» [19] открывает путь к изучению нового видения человеческого тела в искусстве английского ренессанса, к изучению новых репрезентативных приёмов. Отвечая на вопрос, как человеческое тело может быть вписано в ренессансный текст (или, в ином масштабе, *метатекст*), мы приближаемся к значимым характеристикам этого периода в искусстве. Одновременно «ренессансное тело» может быть осмыслено метафорически, как самостоятельный корпус визуальных аргументаций внутри ренессансной культуры. Социальный контекст, гендерные подходы, анализ модусов восприятия и другие исследовательские стратегии, намеченные в этом сборнике, уже нашли своё применение в исследованиях последних десятилетий.

Для английского искусства XVI в. существование визуальной риторики и изучение её концепта, безусловно, открыло новые возможности интерпретации, привлекая искусствоведов и исследователей из смежных дисциплин. Риторическая составляющая произведения, как приём активной аргументации и как дополнительный семантический слой, требует эрудиции, обращения к историческим и литературным источникам, визуальным материалам, что превращает сам метод исследования в увлекательный поиск. Но не менее важными для современного искусствоведения остаются вопросы атрибуции, проблемы художественной формы и живописной техники, эстетические аспекты рисунка и живописи, а также вопросы рождения и преемственности образов, открытия

и заимствования которых англичанами в XVI в. представляют эти произведения включенными в общую историю европейского искусства.

Литература

1. *Мазур Н.Н.* Аби (Абрахам Мориц) Варбург (1866–1929) // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. *Н.Н.Мазур*. — СПб.; М.: Новое Издательство, 2018. — С. 19–22.
2. *Мазур Н.Н.* Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. *Н.Н.Мазур*. — СПб.; М.: Новое Издательство, 2018. — С. 4–15.
3. *Нестеров А.В.* Колесо фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 615 с.
4. *Троицкая А.А.* Отголоски куртуазной литературы в английском искусстве елизаветинской эпохи // Магия литературного сюжета. Проблемы интерпретации в изобразительном искусстве. Сб. статей / Отв. ред. *Е.Д.Федотова*. — М.: Памятники исторической мысли, 2012. — С. 186–196.
5. *Троицкая А.А.* Положа руку на сердце: приватный текст английского миниатюрного портрета // Вестник РГГУ. Серия Литературоведение. Языкознание. Культурология. — 2019. — № 5. — С. 29–48.
6. *Barthes R.* Rhétorique de l'image // *Communications*. — 4. — 1964. — P. 40–51.
7. *Berger H. J.* Fictions of the Pose. Facing the Gaze of Early Modern Portraiture // *Representations*. — 1994. — № 46. — P. 87–120.
8. *Bryson A.* The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England // *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture C. 1540–1660* / Eds. *L. Gent, N. Llewellyn*. — London: Reaktion Books, 1990. — P. 136–153.
9. *Camden W.* Remains Concerning Britain: Their Languages, Names, Surnames, Allusions, Anagramms, Armories, Moneys, Impresses, Apparel, Artillerie, Wise Speeches, Proverbs, Poesies, Epitaphs. — London: Print. For Charles Harper and John Amery, 1674. — 586 p.
10. *Faraday Ch.* "It seemeth to be the thing itsefe": Directness and Intimacy in Nicholas Hilliard's Portrait Miniatures // *Études Épistémè* [Online], 36, 2019. DOI: 10.4000/episteme.5292
11. *Fumerton P.* "Secret" Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets // *Representations*. — 1986. — No. 15. — P. 57–97.
12. *Greenblatt S.* Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare. — Chicago: The University of Chicago Press, 1980. — 321 p.
13. *Hazard M. E.* Elizabethan Silent Language. — Lincoln: University of Nebraska Press, 2000 — 345 p.
14. *Kampka A.* Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania // *Forum Artis Rhetoricae*. — 2011. — № 1 (24). — S. 7–23.
15. *Kantorowicz E. H.* The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology. — Princeton: Princeton University Press, 1957. — 568 p.
16. *Meltzoff S.* On the Rhetoric of Vision // *Leonardo*. — 1970. — Vol. 3, № 1. — P. 27–38.
17. *Mitchell W. J. T.* What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. — Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005. — 380 p.
18. *Painting in Britain 1500–1630. Production, Influences, and Patronage* / Eds. *T. Cooper, A. Bunstock, M. Howard, E. Town*. — Oxford: Oxford University Press, 2015. — 420 p.
19. *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture C. 1540–1660* / Eds. *L. Gent, N. Llewellyn*. — London: Reaktion Books, 1990. — 294 p.
20. *Strong R.* The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry. — London: Thames and Hudson, 1977. — 227 p.
21. *Strong R.* The Spirit of Britain: A Narrative History of the Arts. — London: Hutchinson, 1999. — 708 p.
22. *Tait H.* Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. Vol. 1: The Jewels. — London: British Museum Publications, 1986. — 288 p.

23. Warburg A. Dürer and Italian Antiquity // The Renewal of Pagan Antiquity / Ed. K. W. Forster, trans. D. Britt. — Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. — P. 553–558.
24. Wind E. Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts // Vorträge der Bibliothek Warburg. — Leipzig, Berlin, 1930–1931. — S. 156–229.
25. Yates F. A. The Allegorical Portraits of Sir John Luttrell // Essays Presented to Rudolf Wittkower. — London, 1967. — P. 149–160.
26. Yates F. A. Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century — London, Boston: Routledge and Keegan Paul, 1975. — 223 p.

Название статьи. Визуальная риторика английского ренессансного портрета: контексты и интерпретации

Сведения об авторе. Троицкая Анна Алексеевна — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Наб. р. Мойки, 48, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. annatroitskaya@gmail.com ORCID: 0000-0001-5756-4366

Аннотация. Преобладание в английском изобразительном искусстве XVI в. портретной живописи, её исключительность и своеобразие, сделали этот жанр предметом многих исследований, посвящённых английскому ренессансу. Характерными для отражения индивидуальности модели в этот период стали такие средства визуальной репрезентации, как жест, поза, костюм, а также способы усиления семантической составляющей портрета: включение эмблематических элементов и инскрипций. Все эти средства можно рассматривать в качестве риторических образных формул, имевших устойчивое значение. К ним также относятся сложные образно-аллегорические решения, «говорящие» жесты или аллегорический фон. Характерно, что эти и другие примеры появляются параллельно с возрастающим интересом к индивидуальным трактовкам портретного образа, что свидетельствует об определённой стадии развития английского портрета, знаменующей его переход к искусству Нового времени. Среди современных методов исследования искусства существует подход, основанный на понятии визуальной риторики, с помощью которого образы могут быть проанализированы как риторические структуры. В статье предложен краткий историографический обзор появления этого подхода и его применения к английской ренессансной живописи. Цель исследования — дать определение визуальной риторике как искусствоведческому концепту, и показать, как анализ визуальных риторических приёмов становится ключом к пониманию английского искусства XVI столетия. Для этого мы проследим основные этапы, относящиеся к образной теории портрета, от интерпретаций, предпринятых Ф. А. Йейтс, Р. Стронгом и другими учёными, до развёрнутых изысканий в контексте социальной истории искусства. К их числу можно отнести ряд статей из сборника “*Renaissance bodies*”, под редакцией Л. Гент и Н. Ллевеллина. Концепт визуальной риторики очерчивает различия и сходства в подходах исследователей к искусству английского Ренессанса. Вместе с тем он позволяет проанализировать ряд распространённых художественных приёмов в произведениях этого времени, выявляя особенности их композиционного решения.

Ключевые слова: английский ренессанс, визуальная риторика, социальный контекст, визуальная культура, теория образа, портрет, жест, поза, эмблема

Title. Visual Rhetoric in the English Renaissance Portrait. Contexts and Interpretations

Author. Troitskaya, Anna Alekseevna — Ph. D., associate professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 nab. r. Moiki, 191186, St. Petersburg, Russian Federation. annatroitskaya@gmail.com ORCID: 0000-0001-5756-4366

Abstract. Numerous studies on the English Renaissance have been devoted to the uniqueness and peculiarity of the English portraiture. Such means of visual representation as gesture, pose, costume, as well as ways to enhance the personality of a model through the adding of emblems and inscriptions became widespread during this period. All these elements can be considered as pictorial rhetorical formulas with fixed meanings. Among them, there are complex allegorical solutions, “talking” gestures, or allegorical background. Moreover, these and other examples appear simultaneously with the growing interest to individual interpretations of the portrait image, which indicates a certain stage in development of the English portrait. There is an approach based on the visual rhetorics concept among contemporary methods of art studies. It proposes that images can be analyzed as rhetorical structures. The paper offers a brief historiographic overview of the appearance of this approach and its application to English Renaissance painting. The aim of this study has been to define the visual rhetorics as an art-historical concept, and to demonstrate how the analysis of visual rhetorics tools became the key to the

understanding of the 16th-century English art. The concept of visual rhetorics outlines the differences and similarities in the approaches to the English Renaissance art research. At the same time, it analyzes various artistic portraiture techniques of this time emphasizing the originality of the composition.

Keywords: English Renaissance, visual, rhetoric, social context, visual culture, image theory, portraiture, gesture, pose, embleme

References

- Barthes R. Rhétorique de l'image. *Communications*, 1964, no. 4, pp. 40–51 (in French).
- Berger H. J. Fictions of the Pose. Facing the Gaze of Early Modern Portraiture. *Representations*, 1994, no. 46, pp. 87–120.
- Bryson A. The Rhetoric of Status: Gesture, Demeanour and the Image of the Gentleman in Sixteenth- and Seventeenth-Century England. Gent L.; Llewellyn N. (eds.). *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture C. 1540–1660*. London, Reaktion Books Publ., 1990. pp. 136–153.
- Camden W. *Remains Concerning Britain: Their Languages, Names, Surnames, Allusions, Anagramms, Armories, Moneys, Impresses, Apparel, Artillerie, Wise Speeches, Proverbs, Poesies, Epitaphs*. London, Print. For Charles Harper and John Amery Publ., 1674. 586 p.
- Cooper T.; Bunstock A.; Howard M.; Town E. (eds.). *Painting in Britain 1500–1630. Production, Influences, and Patronage*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2015. 420 p.
- Faraday Ch. “It seemeth to be the thing itself”: Directness and Intimacy in Nicholas Hilliard’s Portrait Miniatures. *Études Épistémè*, 36, 2019. DOI: 10.4000/episteme.5292
- Fumerton P. “Secret” Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets. *Representations*, 1986, no. 15, pp. 57–97.
- Gent L.; Llewellyn N. (eds.). *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture C. 1540–1660*. London, Reaktion Books Publ., 1990. 294 p.
- Greenblatt S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, The University of Chicago Press Publ., 1980. 321 p.
- Hazard M. E. *Elizabethan Silent Language*. Lincoln, University of Nebraska Press Publ., 2000. 345 p.
- Kampka A. Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania. *Forum Artis Rhetoricae*, 2011, no. 1 (24), pp. 7–23 (in Polish).
- Kantorowicz E. H. *The King’s Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1957. 568 p.
- Mazur N. N. Visual Culture Studies: History and Prehistory. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologija issledovanii vizual’noi kul’tury (The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies)*. St. Petersburg, Moscow, Novoe Izdatel’stvo Publ., 2018, pp. 4–15 (in Russian).
- Mazur N. N. Abi Warburg (1866–1929). *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologija issledovanii vizual’noi kul’tury (The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies)*. St. Petersburg, Moscow, Novoe Izdatel’stvo Publ., 2018, pp. 19–22 (in Russian).
- Meltzoff S. On the Rhetoric of Vision. *Leonardo*, 1970, vol. 3, no. 1, pp. 27–38.
- Mitchell W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 2005. 380 p.
- Nesterov A. V. *Koleso fortuny. Rerezentatsiia cheloveka i mira v angliiskoi kul’ture nachala Novogo veka (Wheel of Fortune. Representation of Man and the World in in English Early Modern Culture)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2015. 615 p. (in Russian).
- Strong R. *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London, Thames and Hudson Publ., 1977. 227 p.
- Strong R. *The Spirit of Britain: A Narrative History of the Arts*. London, Hutchinson Publ., 1999. 708 p.
- Tait H. *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. Vol. 1: The Jewels*. London, British Museum Publications Publ., 1986. 288 p.
- Troitskaya A. A. Echoes of Courtly Literature in Elizabethan Era Art. *Magia literaturnogo siuzheta. Problemy interpretatsii v izobrazitel’nom iskusstve (The Magic of the Literary Plot. Problems of Interpretation in the Visual Arts)*. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2012, pp. 186–196 (in Russian).

Troitskaya A. A. Hand on Heart: Private Text of English Miniature Portrait. *Vestnik RGGU. Seriiia Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia (RSUH/RGGU Bulletin. Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies Series)*, 2019, no. 5, pp. 29–48 (in Russian).

Warburg A. Dürer and Italian Antiquity. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, pp. 553–558.

Wind E. Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts. *Vorträge der Bibliothek Warburg*. Leipzig; Berlin, 1930–1931, pp. 156–229 (in German).

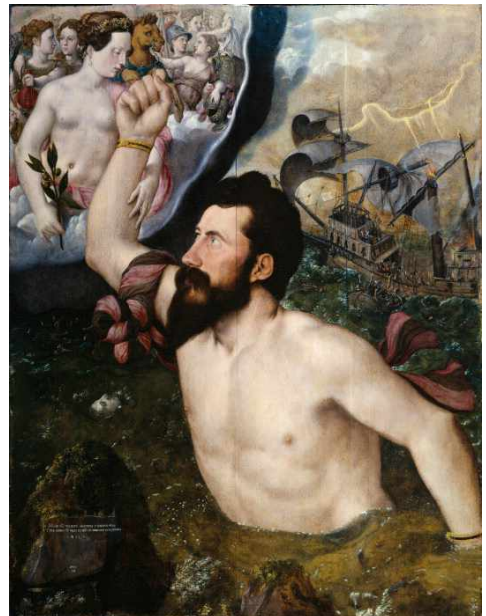
Yates F. A. The Allegorical Portraits of Sir John Luttrell. *Essays Presented to Rudolf Wittkower*. London, 1967, pp. 149–160.

Yates F. A. *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London; Boston, Routledge and Keegan Paul Publ., 1975. 223 p.

Zakharova V. “The Renaissance Antiquity” in Works of Erwin Panofsky. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 5*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 753–759 (in Russian). <https://doi.org/10.18688/aa155-8-83>



Илл. 140. Маркус Герардс Младший. Портрет Елизаветы I, называемый Дичли. 1592. Холст, масло. 241,3 × 152,4 см. Национальная портретная галерея, Лондон. Воспроизводится по: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I,_Ditchley_portrait.jpg © National Portrait Gallery



Илл. 141. Ханс Эворт. Портрет Джона Латтрела. 1550. Дерево, масло. 109,3 × 83,8 см. Галерея Института Курто, Лондон. Воспроизводится по: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Eworth_Sir_John_Luttrell.jpg