

Положа руку на сердце:
приватный текст
английского миниатюрного портрета

Анна А. Троицкая
*Институт философии, Санкт-Петербургский
государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
a.troitskaya@spbu.ru*

Аннотация. В данной статье внимание сфокусировано на жесте руки, прижатой к сердцу, и возможностях интерпретации этого жеста в отдельно взятом произведении – известной миниатюре Николаса Хиллиарда. Одна из функций миниатюрного портрета конца XVI столетия – визуализация личного послания, переданного с помощью различных элементов изображения, в том числе позы и жеста. Довольно распространенный в европейском искусстве «сердечный» мотив руки, прижатой к груди, подтверждает нарастание в начале Нового времени интереса к внутреннему переживанию портретируемой личности как основному содержанию портрета. Искусство миниатюры, ставшей в елизаветинской Англии вполне самостоятельной разновидностью портретного жанра, соединяет в себе черты типичного и индивидуального в трактовке поз и жестов изображенных персон. Особое внимание к чувствам и состояниям человека, его приватной жизни, проявляется и в потребности в самовысказывании, трансляции эмоционального опыта через портрет, что, скорее всего, и нашло воплощение в портретной миниатюре «Юноша среди кустов роз». На основании иконографического анализа «сердечного» жеста в европейском искусстве в статье предпринята попытка трактовки этого визуально переданного высказывания. Положение руки, прижатой к сердцу, исследуется в статье как художественный прием и как риторическая формула. Вместе с тем ключ к значению данного жеста лежит в самом рисунке и композиции портретного изображения.

Ключевые слова: Н. Хиллиард, портретная миниатюра, жест в искусстве, риторика, иконография, меланхолия, рука на сердце

Для цитирования: Троицкая А.А. Положа руку на сердце: приватный текст английского миниатюрного портрета // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 29–48. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-29-48

Hand on heart: Private text of English miniature portrait

Anna A. Troitskaya

*Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University,
Saint Petersburg, Russia, a.troitskaya@spbu.ru*

Abstract. This paper focuses on the gesture of a hand pressed to the heart and on the possibility of interpretation of this gesture in a single work – the famous Nicholas Hilliard's miniature. Portrait miniatures of the late 16th century performed the function of a private message transmitted through various elements of the image, including the posture and gesture. Quite common in European art the heart motif of a hand, pressed to a chest, confirms the growth of interest in the inner emotion of a portrayed personality as main content of the portrait in the Early Modern time. The art of miniature, which became in Elizabethan England quite an independent kind of portrait genre, combines typical and individual features in the treatment of the depicted persons poses and gestures. Special attention to the private life of a person, his feelings and states, is manifested in the necessity of self-expression, translation of emotional experience through a portrait. Those features were likely embodied in the Hilliard's portrait miniature known as "Young Man Among Roses". The article attempts to interpret the 'hand on heart' gesture based on the iconographic analysis of this visual expression in European art. The position of a hand pressed to the heart is studied in the article both as an artistic device and as a rhetorical formula. At the same time, the key to the meaning of that gesture lies in the drawing and composition of the portrait image.

Keywords: N. Hilliard, portrait miniature, gesture in art, rhetoric, iconography, melancholy, hand on heart

For citation: Troitskaya AA. Hand on heart: Private text of English miniature portrait. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;5:29-48. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-29-48

Введение

Интерпретация жеста в изобразительном искусстве настолько же трудна, насколько привлекательна. Признавая жесты частью невербальной коммуникации, мы предполагаем, что жесты «говорят», но их сообщения не всегда нам понятны. Подобно различным вариациям языка, претерпевающего и исторические, и диалектные трансформации, язык жестов, зачастую поясняющий сюжет или заменяющий непосредственные высказывания персонажа, оказывается в разной мере доступен для предполагаемого адресата и современного зрителя.

Портрет, не только как жанр, но и как ситуация, в которую попадает модель, обладает семантической наполненностью, и жест в ней становится одним из самых сильных образных средств. Для миниатюрного портрета, разновидности портретного жанра, распространившейся в английском искусстве во второй половине XVI – начале XVII в. был характерен не только небольшой формат, но и исключительно камерный, интимный характер изображения. Несмотря на общий культурный контекст, который, безусловно, определял семантику портрета, миниатюра имеет ряд отличий от станковых портретных картин, репрезентирующих социальную роль и статус модели. Главная особенность миниатюры состоит в передаче персональных качеств, настроений или чувств человека, иногда – с помощью емких эмблематических образов, органично включенных в портрет¹, и лаконичного введения небольших сюжетных деталей. По замыслу портретиста и заказчика эти детали заключают в себе основную мысль, высказывание, задача которого – сопровождать и дополнять портретное изображение, и это высказывание носит, как правило, приватный характер².

Прославленный миниатюрист елизаветинской эпохи Николас Хиллиард использовал небольшие кусочки пергамента и картон, величина которого обыкновенно определялась размерами игровой карты, поскольку именно обратная сторона карты использовалась им в качестве основы. Миниатюрист, как правило, располагал возможностью включить в этот небольшой формат голову и плечи модели. Для жеста, движения тела и рук, пространство портретной миниатюры было чересчур тесным, хотя и здесь были свои исключения. Таким большим исключением выглядит довольно известное портретное изображение молодого человека среди роз, созданного Н. Хиллиардом³.

¹ Об этом см. подробнее: [1].

² Отметим специфическое понимание приватности для портрета камерного типа в это время: некоторые миниатюры действительно существовали в качестве очень личного, скрытого от посторонних глаз портрета. Но были – и, собственно, открыли особый способ функционирования миниатюры – портреты государственные и дипломатические, дарение, обмен которыми носили характер политической игры, частью которой являлась воображаемая приватность, подробно описанная А.В. Нестеровым как «часть тонко выстроенного спектакля» [2 с. 281].

³ Н. Хиллиард. Юноша среди кустов роз (возможно, Роберт Девере, II граф Эссекс). 1585–1595, Музей Виктории и Альберта, Лондон. 13.5 x 7.3 см, акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту.

О миниатюре «Юноша среди кустов роз»

*Рис. 1. Николас Хиллиард. Юноша среди кустов роз. 1585–1595
Музей Виктории и Альберта, Лондон*

Среди розовых кустов стоит стройный молодой человек, слегка прислонившись к дереву скрестив ноги и прижав правую руку к сердцу (рис. 1). Его фигура словно обведена овальным контуром края портрета, необычная пропорция которого притягивает внимание не меньше чем сам персонаж. В английской художественной практике XVI в. существовали миниатюры и большего размера, изображающие модель в полный рост, так называемые кабинетные миниатюры, 15–20 см высотой, но они чаще всего имели прямоугольный формат. Латинская надпись “*Dat poenas laudata fides*” – «Восхваляемая верность – причина моих страданий», обрамляющая портрет параллельно верхней кромке, заимствована из поэмы «О гражданской войне» (“*De bello civili*”) римского поэта Марка Аннея Лукана⁴.

⁴Версия источника импрессы впервые предложена Д. Пайпером [З р. 303].

*Dat poenas laudata fides, dum sustinet inquit,
Quos fortuna permit...* [4 p. 77]⁵

Явный эмблематический контекст проступает в отдельных деталях: молодой человек опирается на дерево, являющееся рас-
пространенной эмблемой стойкости. Розы-эглантирии, с едва за-
метными шипами, не столько приносят юноше страдания, сколько
напоминают о носительнице этой цветочной эмблемы – королеве
Елизавете. Эглантирия, или белая роза, была для королевы личной
эмблемой (вспомним белую розу Йорков наравне с алой розой
Ланкастеров, ставшей эмблемой королевского рода), воплощала
собой чистоту, красоту и женственность.

Основная мысль умело фрагментированной цитаты – страда-
ния, причиняемые верностью, – надпись вместе с эмблематиче-
ским фоном, костюмом и позой портретируемого, складываются в
компактное сообщение, составление которого было доступно ели-
заветинцу, принадлежавшему, скорее всего, к придворному кругу
английской аристократии.

По наиболее популярной из версий, изображенный на этом
портрете – Роберт Девере, граф Эссекс⁶, посвящающий свои стра-
дания королеве Елизавете, возможно, в момент потери королевско-
го расположения к нему. Перед нами сообщение, которое содержит
в себе две части – вербальную/текстовую и дублирующую ее ви-
зуальную/эмблематическую. В качестве семантического средства
выступает и внешний облик героя, пожелавшего предстать на этом
портрете в полный рост, дабы продемонстрировать длину своих
стройных ног (что, как предположил А.В. Степанов, и определи-
ло необычный формат миниатюры [5 с. 496]), с рукою, прижатой
к сердцу. Вторит ли этот жест инскрипции, помещенной выше?
Дополняет или опровергает ее? Или просто следует особой позд-
неренессансной моде?

«Молодой человек среди кустов роз» воплощает поэтический
дух эпохи, недаром многие исследователи сравнивают миниатюру с
сонетом [6 p. 8, 7 p. 73, 8 p. 104–106, 9 p. 59], безусловно, имея в виду
камерный характер, малую форму и приватность художественного
сообщения.

⁵ Курсивом выделена часть строки, включенная в названный портрет.

⁶ Большинство исследователей единодушно согласны с мнением Роя
Стронга и его предположением относительно контекста этой миниатюры
и имени модели, т. е. графа Эссекса [4], одним из первых высказал это
предположение Дэвид Пайпер [3 p. 300–301].

Одна из самых известных английских миниатюр, имя заказчика которой официально остается предположением, является примером визуализации личного послания, в котором каждая деталь подобна поэтическому тропу, и жест молодого человека – не исключение. Довольно распространенный в европейском искусстве «сердечный» мотив руки, прижатой к груди, подтверждает нарастание в начале Нового времени интереса к внутреннему переживанию портретируемой личности – как основному содержанию портрета – не только в дополнение, но и в противовес к сложившейся ранее традиции представления социального статуса модели, демонстрации ее благородства и репутации. Формирование личностного начала, как процесс, растянувшийся на столетия⁷, проявился в XVI в. в стремлении к саморепрезентации, самовысказыванию, называнию своих чувств или состояний, и примером тому можно назвать отдельные образцы портретной живописи, и в полной мере – портретной миниатюры.

Рука на сердце: жест в искусстве и жест в риторике

«Сердечный» жест руки, прижатой к груди, в истории культуры может иметь множество значений, варьирующихся в зависимости от контекста: удивление, покорность, раскаяние, признание, почтительное принятие, уверение в искренности и честности. Тем не менее можно выделить несколько групп визуальных кодов, в которых это движение приобретает вполне конкретный смысл. Один из наиболее ранних примеров можно увидеть в античном рельефе, украшающем «Саркофаг плакальщиц» из Сидона (рис. 2). Восемнадцать барельефных фигур на внешних стенках саркофага – воплощения разнообразных оттенков скорби, непреодолимой печали. Одна из них – женщина, прижавшая ладонь к груди. Указывает ли она на то место, где теснится страдание? Жест воспринимается как констатация физического состояния – естественность такой позы для передачи соответствующего чувства предполагает буквальное прочтение.

⁷ У.И. Миллер приводит ряд различных исследований, где временные рамки появления индивидуальности в европейской культуре колеблются между XII и XVII вв. [10 p. 190].



Рис. 2. Саркофаг плакальщиц. Ок. 350 г. Мрамор
Археологический музей, Стамбул

Метафорическое сопоставление жеста и языка, речи было известно уже в античности, например, у Цицерона жесты получают название «языка тела» и «красноречия тела» (*“sermo corporis”* и *“eloquentia corporis”*) [11 р. 37]. Но жестовый язык не эквивалентен словам, он, скорее, дополняет их или восполняет то, что нельзя высказать словами. Квинтилиан в своем труде *“Institutio oratoria”* [12] утверждает, что «без содействия рук всякая речь слаба» (11. III.85). Перечисляя арсенал риторических средств, он называет несколько ораторских жестов, среди которых упоминает следующий: «Иногда мы прижимаем сжатую в кулак руку к груди, в раскаянии или гнев...» (11. III.104), указывая на эмоциональную силу этого жеста.

Опираясь на фрагменты старых сочинений по ораторскому искусству и этикету, англичанин Джон Бульвер в 1644 г. выпускает книгу-справочник, посвященную жестикуляции, *«Хирология или естественный язык рук»* [13], которая интересна нам как пример обращения к исторически сложившимся интерпретациям жеста в европейской культуре начала Нового времени. О жесте руки, положенной на сердце, он пишет в 52 параграфе:

Положить руку на сердце: используя этот тип жеста поклонения, мы выбираем образ, которым утверждаем что-либо, клянемся или призываем Бога в свидетели, что говорим истину, и предстаем как бы открыто проявляя подлинные чувства, в подтверждение нашей совести, или давая молчаливую клятву уверения в безопасности, что и без всякой задней мысли, и без расхождения слова с делом, но только всё, что мы в этот момент говорим, истинно. Это выражение более всего наблюдалось у древних греков, и у христиан, которые от естественного движения руки приходят к пристанищу души, что живет где-то возле сердца человека. В наше время установлено, что турки часто используют указанную форму выражения, и рука, простертая на груди, соразмерна у них самой торжественной клятве, поскольку тому, что они говорят или обещают, используя этот жест, можно доверять, как сказанному с умом, и можно полагаться, что обещание это будет выполнено [13 p. 88–89].

Далее Бульвер утверждает актуальность использования этого жеста как клятвенного в английской судебной практике, закрепляя это отдельно взятое значение конкретикой прецедента.

Вербальное описание жеста отсылает нас к идиоме «Положа руку на сердце», которая имеет общее и для многих языков (английского, русского, немецкого, французского, польского и др.) значение: откровенно говоря, говоря истину, или «клянусь». В нем соединяется и религиозное чувство, и клятвенное обещание, и любовное откровение. Исторический жанр живописи также будет использовать этот жест как элемент визуальной риторики: хрестоматийный отечественный пример – «Владимир и Рогнеда» А.П. Лосенко⁸, где рука Владимира заменяет ему и красноречивое признание в своих чувствах Рогнеде, и уверение в честности намерений (после совершенного убийства ее родни!). Жест помогает воссоздать исключительно классицистический образ облагороженной исторической личности, в то время как интерпретация сюжета, конечно, представляет собой образец моделирования исторического события в соответствии с идеалами своего времени.

«Сердечный» жест в культуре и времени. Рука Магдалины

Важным для художественной культуры Нового времени становится отождествление сердца с душой и, более того, отождествление сердца с любовью, распространившееся еще в христианской куль-

⁸ А.П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Х., м. 211.5×177.5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

туре Средневековья. Сердце становится органом, ответственным за чувства: «Возлюби Господа, Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею» (Марк. 12:30). В христианских сюжетах, начиная с позднего Средневековья, часто встречается мотив руки, прижатой к груди, и почти всегда он воплощает идею душевного общения персонажа с Богом. Любовная риторика «сердечного» жеста, по всей вероятности, также восходит к христианству. У. Хейстад указывает на источник возникновения распространенной рифмы “das Herz – der Schmerz”⁹ – сочинение “Liber evangeliorum”. Это поэтический перевод евангельского текста на верхненемецкий язык, предвосхищающий дальнейшие многочисленные упоминания сердечных страданий в литературе и искусстве, выполнен Отфридом фон Вейсенбургом в IX в., и речь в нем идет, прежде всего, «о сердце женщины, любившей и оплакивающей Христа, а именно Марии Магдалины» [14 с. 176].

Для наиболее узнаваемых образов святой Марии Магдалины будет характерен и жест руки на груди или на сердце. Устойчиво закрепившийся в западноевропейской иконографии этой святой, жест покорности и глубокого раскаяния возник к началу Нового времени, на волне усилившегося в период Контрреформации внимания католической церкви к таинству покаяния. Феномен индивидуальной исповеди в постреформационный период приобретает особое значение, свидетельствующее об установлении новых отношений между церковью и личностью, а таинство покаяния обретает черты персональности и стремления к самопознанию, саморефлексии.

Мотив сердечного раскаяния можно увидеть уже в ранней «Марии Магдалине» Тициана¹⁰ из Палаццо Питти – произведении, наполненном чувственностью и эротизмом более, чем религиозным пафосом, что, вероятно, должно было подчеркнуть порочную красоту Магдалины¹¹ и значимость ее раскаяния. Рука, прижатая к груди или к сердцу (это нельзя с уверенностью определить, так как даже место расположения сердца как органа в теле человека долгое

⁹ Сердце – боль (нем.)

¹⁰ Тициан. Кающаяся Мария Магдалина. Ок. 1531. Х., м. 85×68 см. Палатинская галерея, Флоренция.

¹¹ Образ Марии Магдалины – раскаявшейся блудницы, так же как и вопрос слияния с этим образом двух других евангельских женщин – Марии из Вифании и безымянной грешницы, помазавшей ноги Иисуса, в исследованиях последних десятилетий был рассмотрен как культурный миф [15, 16]. Мы находим возможным изучение жеста Магдалины в контексте этого мифа.



*Рис. 3. Эль Греко. Мария Магдалина
1578. Х., м. 156,5×121 см
Музей изящных искусств, Будапешт*

время изображалось довольно приблизительно), характерна для молитвенных поз святых, но наиболее частым этот жест становится в иконографической сцене кающейся Марии Магдалины.

К самым выразительным сценам покаяния, в которых движение руки показано как душевное движение, наделенное эмоциональной силой, относится и эрмитажная «Мария Магдалина» Тициана¹², и полная религиозной экзальтации «Мария Магдалина» Эль Греко (рис. 3), «Святая Мария Магдалина» Гвидо Рени¹³, неоднократно возвращавшегося к этой теме, и Магдалины Артемизии Джентилески, из которых более ранняя, находящаяся сейчас в частной коллекции, решена как портретный образ (рис. 4). Формат, ракурс, индивидуальная трактовка лица и рук святой, наделение ее глубоким человеческим переживанием,

¹²Тициан. Мария Магдалина. 1565. Х., м. 119×97 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

¹³Г. Рени. Святая Мария Магдалина. 1635. Х., м. 90,8×84,3 см. Художественный музей Уолтерса, Балтимор.



Рис. 4. А. Джентилески. Мария Магдалина
1616. Х., м. 65,7×50,8 см

Частная коллекция Марка Сайднера. Лос-Анджелес

помещение в простую обстановку, почти лишенную привычных символических атрибутов, делают ее облик приближенным к камерному портрету XVII в. Еще одна деталь, связанная с иконографией раскаяния Магдалины – идея того, что, каясь, она спасает свою душу: жест руки, прижатой к груди, указывает на метафорическую связь между сердцем и душой.

Пробуждение личности

Прикасаясь к своему телу, человек *обозначает себя*, указывает на свои переживания, а рука создает линию, по которой зритель подходит к границе, отделяющей внешний мир человека от внутреннего, душевного. Это внимание к телу как слагаемому человеческой индивидуальности, и нарастающий интерес к личности О. Ранум связывает с пониманием роли сердца в раннее Новое время, опираясь на популярную в Европе античную теорию Галена:

В начале современной эпохи считалось, что поведение определяется качеством и количеством тепла тела. Считалось, что тепло исходит не от печени, селезенки или мозга, а от сердца. Поэтому понимание личности было сосредоточено на сердце [17 р. 231].

Жест прижатой к сердцу руки удерживает наше внимание на индивидуальном переживании человека, утверждении его персональной значимости.

Рука на груди – поза, которую можно условно отнести к категории «выразительные жесты», так как она направлена на выражение и трансляцию душевного состояния модели, а также к категории «душевных движений», ведь она связана и с переживанием, и с демонстрацией этого переживания вовне. Двойственность этого жеста, передающего одновременно движение от «себя», от сердца, и направляющего внимание к «себе», к душевному миру человека, не позволяет интерпретировать его без понимания выражения лица того, кто представляет этот жест, без учета позы, фона, деталей.

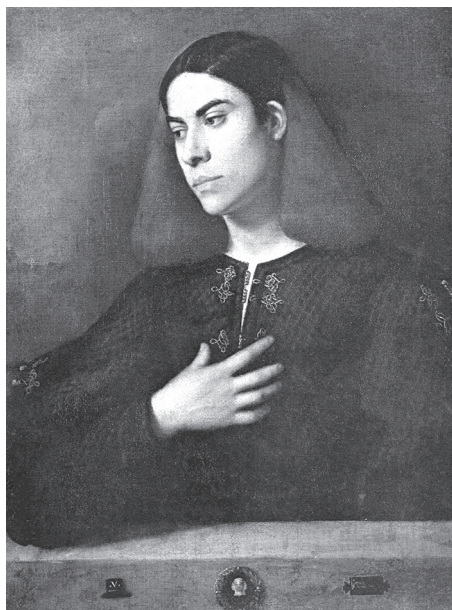
Рука, прижатая к груди, – жест, не имеющий значения сам по себе, – полагает Б. Пасквинелли, – он лишь подчеркивает роль персонажа в данной сцене, в изображенной реальности. <...> Прикасаясь к собственному телу, фигура выражает *глубину* своих переживаний и *степень* эмоционального участия в изображенном событии... [18 с. 44] (курсив мой. – А. Т.).

Таким образом, жест руки на груди может служить средством усиления какого-либо чувства и подчеркивания его индивидуальной природы.

Начиная с XVI в. все чаще можно увидеть портреты камерного типа, в которых модель изображена с прижатой к груди рукой, иногда – указывающей рукой на сердце. В своем значении эти жесты будут практически совпадать: внимание фокусируется на проявлениях души, индивидуальности изображаемого в определенный момент его частной жизни.

Так, в «Портрете молодого человека» Джорджоне¹⁴ модель предстает в позе, нетипичной для венецианского ренессансного портрета (рис. 5). Подвижность, свойственная внутреннему состоянию модели, сочетается с внешней отрешенностью, которая присутствует у многих персонажей Джорджоне. Формат картины характерен для камерного портрета, фон – нейтрально-темный, он мягко уводит очертания модели в тень, привнося в работу легкую

¹⁴ Джорджоне. Портрет молодого человека (Антонио Броккардо). 1510. Х., м., 72×54 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт.



*Рис. 5. Джорджоне. Портрет молодого человека (Антонио Броккардо)
1510. Музей изобразительных искусств, Будапешт*

меланхолию. В жесте руки этого молодого человека нет покорности или раскаяния, но есть указание на локацию чувств. Касаясь груди лишь кончиками пальцев, герой словно нажимает невидимые клавиши, позволяющие ему погрузиться в себя.

Другой пример – довольно известное изображение кавалера кисти Эль Греко¹⁵ дает нам менее лиричный, чем у Джорджоне, но куда более изысканный рисунок руки. Благородство модели подчеркнуто в ряде деталей – одеяние, фон, мерцание золотистого эфеса шпаги и, безусловно, жест, который благодаря причудливому сложению пальцев¹⁶ часто интерпретируется как клятвенный.

¹⁵ Эль Греко. Портрет кавалера с рукой на груди. Ок. 1580. Х., м. 81×66 см. Музей Прадо, Мадрид.

¹⁶ Демонстративное соединение среднего и безымянного пальцев в этом портрете и ряде других картин, не связанных общим содержанием или сюжетом (от «Магдалины» Тициана до миниатюрного портрета Елизаветы I, упоминаемого в настоящей статье), трудно назвать естественным. Среди различных гипотез относительно этого жеста самой обоснованной нам

Несмотря на попытки внести ясность и уточнения к этому жесту через определение личности модели (от портрета Мигеля де Сервантеса до автопортрета), это произведение по-прежнему представляет образец возвышенной визуальной риторики, где жест играет ведущую роль.

Новая черта повседневной жизни – стремление к уединенности, стала одной из характерных примет меланхолического образа. Именно в этом ключе может интерпретироваться рука, прижатая к сердцу, в сочетании с черным одеянием или черным фоном в портрете Генри Ризли, написанного Джоном де Критцем в 1590–1593 гг.¹⁷ Те же меланхолические ноты можно найти и в предыдущих двух портретах, и в портрете «Юноши среди кустов роз» Н. Хиллиарда. Меланхолическое настроение – особый колорит, окрашивающий миниатюрные портреты последних двух десятилетий XVI в., характерная особенность хиллиардовских миниатюр:

В глазах современников Хиллиарда миниатюрный портрет, утверждая культ «благородной меланхолии», говорил о глубокой причастности заказчика или адресата ко всей духовной атмосфере Елизаветинской эпохи [5 с. 490].

Во введении мы отметили, что небольшой размер миниатюрных портретов не всегда оставлял возможность включения в портрет каких-либо характерных движений и жестов, однако были исключения, в которых миниатюристу удалось изобразить интересующую нас руку. В них жест руки, прижатой к груди, красноречивее, чем выражение лица, выражает душевное состояние модели. Среди подобных портретов редко можно увидеть представителей королевской крови, но для елизаветинской игры в приватность и здесь нашлось место: королева Елизавета прижимает к сердцу свою изящную руку кольцами на тонких длинных пальцах (рис. 6).

В других миниатюрах это стремление к созданию приватного диалога с предполагаемым адресатом с помощью «сердечного» жеста заметно еще сильнее: это «Портрет неизвестного» Н. Хиллиарда, выполненный в начале 1590-х гг.¹⁸, портреты Френсис Ховард (рис. 7)

представляется версия Т.П. Кунеша, связывающего это положение пальцев с изображениями кормящей Богоматери [19].

¹⁷ Дж. де Критц. Портрет Генри Ризли, 3 Графа Саутгемптона. 1590–1593. Дерево, масло. 61×43,8 см. Хэтчлэнд Парк, Национальный фонд, Суррей, Англия.

¹⁸ Н. Хиллиард. Портрет неизвестного. 1590–1593. Пергамент, акварель, картон. 5,2×4,2 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



*Рис. 6. Н. Хиллиард. Портрет Елизаветы I
1590–1600. Пергамент, акварель, картон. 5,8×4,5 см
Музей Фицуильяма, Кембридж*



*Рис. 7. И. Оливер. Портрет неизвестной, возможно, Френсис Ховард
1596–1600. Пергамент, акварель, картон. 13 см диам.
Музей Виктории и Альберта, Лондон*



*Рис. 8. И. Оливер. Портрет неизвестного, возможно, Филиппа Сидни
Между 1580–1650. 4,8×3,8 см. Пергамент, масло
Музей Виктории Альберта, Лондон*

и неизвестного, предположительно Филиппа Сидни, И. Оливера (рис. 8). В них жест руки, прижатой к груди, может быть интерпретирован, в первую очередь, в контексте романтической любви. Это значение усиливается самой практикой заказа, дарения и хранения миниатюр, которая представляла собой значимый элемент частной жизни в елизаветинской Англии.

Слова любви получили конкретное воплощение в определенных реликвиях-предметах: записках, письмах, возможно даже едином слове в почерке возлюбленной. <...> В шестнадцатом веке стало все более популярным заказывать небольшие портреты, и великие художники, такие как Гольбейн и Хиллиард, снабжали современников тем, что можно было бы назвать рынком приватных подарков [17 p. 246].

В этих миниатюрах прослеживается актуальная тенденция, подчеркивающая приватность портретного высказывания, которая сложилась к началу Нового времени, возникновению сферы частной жизни как самостоятельной и самоценной стороны повседневной культуры.

*От сердца или к сердцу?
Вместо заключения*

Через галерею портретных образов, представленных английскими миниатюристами, вернемся к молодому человеку, стоящему среди роз. Трудно охарактеризовать выражение его лица – модели Хиллиарда предстают на портретах, как правило, нейтрально-миллионными. Большое количество неподписанных, безымянных портретов объясняется все той же растущей долей приватности в жизни человека: «Около 60 процентов сохранившихся портретов не носят имен и останутся “портретами неизвестных”, что является доказательством того, что люди, заказавшие их, сделали это, чтобы запечатлеть и обменяться интимными чувствами» [17 р. 249]. Ассоциативные связи и символический контекст, проникающие в различные элементы портрета «Юноши среди кустов роз», словно компенсируют его ускользающую визуальную персональность, индивидуальность модели и ее портретных характеристик.

В каком ключе можно интерпретировать жест молодого человека? Мы сравнивали клятвенные и уверяющие жесты, как бы идущие от сердца, с жестами, указывающими на грудь, ведущими к душе и сердцу. Несколько очень важных значений жеста руки, прижатой к сердцу, из тех, что были описаны выше, логично объединяются с остальными деталями хиллиардовского портрета и, главное, с надписью. В ней говорится и о верности (что позволяет отнести жест к клятвенным), и о страданиях (подобно жесту плакальщицы с саркофага Сидона). Меланхолический и любовный контекст позы и жеста молодого человека также органичны для времени создания миниатюры и предполагаемой личности модели. Аристократичная по духу, эта композиция усиливает благородство образа так же, как и его исключительно неофициальный характер.

Если это в действительности Роберт Девере, потерявший расположение королевы, то жест отчаяния или раскаяния мог быть важным аккордом, завершающим портретный образ. Но от «руки Магдалины» его отличает направленность кисти – у Магдалины рука, как мы помним, располагалась чуть по диагонали и словно сдерживала рвущееся наружу чувство раскаяния. Нет здесь и демонстративного расположения ладони на груди, указывающего на источник сердечной искренности, что часто встречается в портретах XVI–XVII вв.

Рука, спрятанная под плащ на груди, здесь выступает как проводник к наиболее частной, личной сфере уже в рамках заданного «частного» сообщения. Ни инскрипция, ни эмблематические элементы окружения не гарантируют нам той степени приватности,

которую сообщает нам рука, наполовину закрытая черным одеянием юноши. На фоне плаща отчетливее виден рисунок роз и шипов, которые превращаются во внешний слой, отделенный от личного пространства границей из черной ткани.

Патрисия Фумертон называет этот портрет квинтэссенцией выражения искренности через самопредставление [9 р. 69] и рассматривает жест молодого человека как свидетельство разрушенной любви, так как многочисленные диагональные линии в декоре его дублета пересекают друг друга, визуальнo перечеркивая линию, созданную этой рукой. Следуя за орнаментальными слоями миниатюры, следуя за рукой героя, по мнению Фумертон, путь зрителя ведет к сердцу, скрытому под меланхолически черным плащом.

Появление портретов, где основное внимание уделено переживанию модели или завуалированным свидетельствам ее любовной страсти, говорит о возникновении в начале Нового времени особого чувственного дискурса в искусстве. В новый «словарь» изобразительных моделей входит и жест руки, прижатой к сердцу. Миниатюра, изображающая молодого человека среди кустов роз, – лишь один из способов использования этого «словаря», пример особого явления в портретной живописи конца XVI столетия, когда искусство обращалось к изображению частной жизни человека с его страстями, настроениями и переживаниями.

Литература

1. *Троицкая А.А.* Трансформация одного средневекового мотива в ренессансную эмблему (на примере английской портретной миниатюры) // *Обсерватория культуры.* 2013. № 6. С. 74–79.
2. *Нестеров А.В.* Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 616 с.
3. *Piper D.* The 1590 lumley inventory: Hilliard, Segar and the Earl of Essex // *Burlington Magazine.* 1957. № 99. P. 300–301.
4. *Strong R.* The Courtier: Hilliard's young man amongst roses // *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry.* London: Thames & Hudson, 1977. P. 56–83.
5. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-Классика, 2009. 640 с.
6. *Winter C.* Elizabethan miniatures. London: Penguin Books, 1943. 32 p.
7. *Strong R.* From manuscript to miniature // *The English Miniature* / Murdoch J.V. et al. New Haven and London: Yale University Press, 1981. 230 p.
8. *Salamon L.B.* The art of Nicholas Hilliard // *Nicholas Hilliard. Art of limning: A new edition of a treatise concerning the arte of limning.* Boston: Northeastern University Press, 1983. P. 65–145.

9. *Fumerton P.* "Secret" arts: Elizabethan miniatures and sonnets // *Representations*. 1986. No 15. P. 57–97.
10. *Miller W.I.* Deep inner lives, individualism and people of honour // *History of Political Thought*. 1995. № 16 (2). P. 190–207.
11. *Graf F.* Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators // *A Cultural History of Gesture. From antiquity to the present day* / Ed. by J.N. Bremmer & H. Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 36–58.
12. *Quintiliani M.F.* *Institutio Oratoria*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1920 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thelatinlibrary.com./quintilian.html> (дата обращения 10 нояб. 2018).
13. *Bulwer J.* *Chirologia: or The naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, The art of manual rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*. London: T. Harperand, H. Twyford, 1644. 380 p.
14. *Хейсмад У.М.* История сердца в мировой культуре от Античности до современности. М.: Текст, 2009. 320 с.
15. *Haskins S.* *Mary Magdalen: Myth and metaphor*. London: Pimlico, 2005. 518 p.
16. *Mary Magdalene, Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque* / Ed. by M.A. Erhardt and A.M. Morris. Leiden, Boston: BRILL, 2012. 490 p.
17. *Ramus O.* The refuges of intimacy // *A history of private life. Vol. III: Passions of the Renaissance* / Ed. by R. Chartier. London, 1989.
18. *Пасквинелли Б.* Жест и экспрессия / Пер. с итал. И.Е. Прусс. М.: Омега, 2009. 368 с.
19. *Kunesh T.P.* The Pseudozygodactylous gesture of the lactating goddess: Evolution and migration [Электронный ресурс]. URL: <http://www.darkfiber.com/pz/> (дата обращения 29 нояб. 2018).

References

1. Troitskaya A.A. Transformation of a Medieval motif into a Renaissance emblem (by the example of the English portrait miniatures). *Observatory of culture*. 2013;6:74–79. (In Russ.)
2. Nesterov A.V. Wheel of Fortune. Representation of man and the world in English Early Modern culture. Moscow: Progress-Tradition Publ., 2015. 616 p. (In Russ.)
3. Piper D. The 1590 lumley inventory: Hilliard, Segar and the Earl of Essex. *Burlington Magazine*. 1957;99:300–301.
4. Strong R. The courtier: Hilliard's young man amongst roses. *The Cult of Elizabeth. Elizabeth Portraiture and Pageantry*. London: Thames & Hudson, 1977. P. 56–83.
5. Stepanov A.V. The art of the Renaissance: the Netherlands, Germany, France, Spain, England. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika Publ.; 2009. 640 p. (In Russ.)
6. Winter C. Elizabethan miniatures. London: Penguin Books, 1943. 32 p.

7. Strong R. From manuscript to miniature. *The English Miniature*. Murdoch J.V. et al. New Haven and London: Yale University Press, 1981. 230 p.
8. Salamon L.B. The art of Nicholas Hilliard. *Nicholas Hilliard. Art of limning: A New edition of a Treatise concerning the art of limning*. Boston: Northeastern University Press, 1983. P. 65-145.
9. Fumerton P. "Secret" Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets. *Representations*. 1986;15:57-97.
10. Miller W.I. Deep inner lives, individualism and people of honour. *History of Political Thought*. 1995;16(2):190-207.
11. Graf F. Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators. *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Ed. by J.N. Bremmer & H. Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 36-58.
12. Quintiliani M.F. Institutio Oratoria. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1920. [Internet]. URL: <http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html> (data obrashcheniya 10 Nov. 2018).
13. Bulwer J. Chirologia; or The naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia; or, The art of manual rhetoricke. Consisting of the natural expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence. London: T. Harper and H. Twyford, 1644. 380 p.
14. Høystad O.M. A history of the heart. Moscow: Text Publ.; 2009. 320 p. (In Russ.)
15. Haskins S. Mary Magdalen: Myth and metaphor. London: Pimlico, 2005. 518 p.
16. Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque. Ed. by M.A. Erhardt and A.M. Morris. Leiden, Boston: BRILL, 2012. 490 p.
17. Ranum O. The refuges of intimacy. *A History of Private Life*. Vol. III: Passions of the Renaissance / Ed. by Roger Chartier. London, 1989. 645 p.
18. Pasquinelli B. Gesture and expression. Transl. from Ital. by I.E. Pruss. Moscow: Omega Publ.; 2009. 368 p. (In Russ.)
19. Kunesh T.P. The Pseudozygodactylous gesture of the lactating Goddess: Evolution and migration. [Internet]. URL: <http://www.darkfiber.com/pz/> (data obrashcheniya 29 Nov. 2018).

Информация об авторе

Анна А. Троицкая, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5; annatroitckaya@gmail.com

Information about the author

Anna A. Troitskaya, Cand. of Sci. (Art History), St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 5, Mendelevskaya Line, Saint Petersburg, Russia, 199034; annatroitckaya@gmail.com