

**Анна Алексеевна Троицкая**

канд. искусствоведения, искусствовед, доцент Балтийского Института экологии, политики и права, Санкт-Петербург; ассоциированный сотрудник Социологического Института РАН, Санкт-Петербург

Научные интересы: портретная миниатюра, ренессансный портрет, история портрета, теория искусства.

Тел. +7 921 321 46 91.

E-mail: annatroitskaya@gmail.com

**Anna Troitskaya:** PhD (Art History), Art historian, Senior Lecturer of Baltic University of Ecology, Politics And Law, Saint Petersburg; Associate member of SI RAS (The Sociological Institute of the Russian Academy of Sciences), Saint Petersburg.

*Research interests:* portrait miniature, Renaissance portrait, history of portrait, theory of art.

*Phone:* +7 921 321 46 91.

*E-mail:* annatroitskaya@gmail.com

**Анна Алексеевна Троицкая**

*Балтийский институт экологии, политики и права*

## РОЛЬ РЕФОРМАЦИИ В РАЗВИТИИ АНГЛИЙСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ МИНИАТЮРЫ

**Anotacija**

Straipsnyje tiriamos XVI a. portretinės miniatiūros bei Reformacijos įtaka portretinių miniatiūrų formoms, stilistikai, vaizdavimo technikai. Portretinių miniatiūrų atsiradimas, jų bruožai ir savybių unikalumas analizuojami to laiko politinių, socialinių ir kultūrinių judėjimų kontekste.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: portretinė miniatiūra, Reformacija, anglų menas, privatus gyvenimas.

**Abstract**

The appearance of portrait miniature is traditionally dated back to the 16th century when the miniature became a portrait genre. The Reformation processes occurring in Europe at the time also influenced the genesis of forms, technique and style of portrait miniatures. This paper focuses on the factors (related to the Reformation) which affected the formation of new images embodied in H. Holbein's and N. Hilliard's works. The rise of the portrait miniature as a new type of portrait, its features, and uniqueness of its properties are explained through the study of certain political, social, and cultural aspects of the Reformation movement in the context of English art.

KEY WORDS: portrait miniature, Reformation, English art, private life.

doi:<http://dx.doi.org/10.15181/rh.v22i0.1632>

Практика создания и использования портретных миниатюр – небольших изображений, предназначенных для знакомого или близкого человека, получила распространение в Англии конца XVI века, не являясь при этом изобретением англичан. Однако именно в Англии это искусство достигло своего расцвета, и именно там сформировались его основные принципы. Различные европейские влияния на сложение самобытного искусства английской миниатюры связаны не только с изобразительной традицией, но и с общим историко-культурным контекстом, с событиями и процессами XVI века, среди которых определяющим стало реформационное движение.

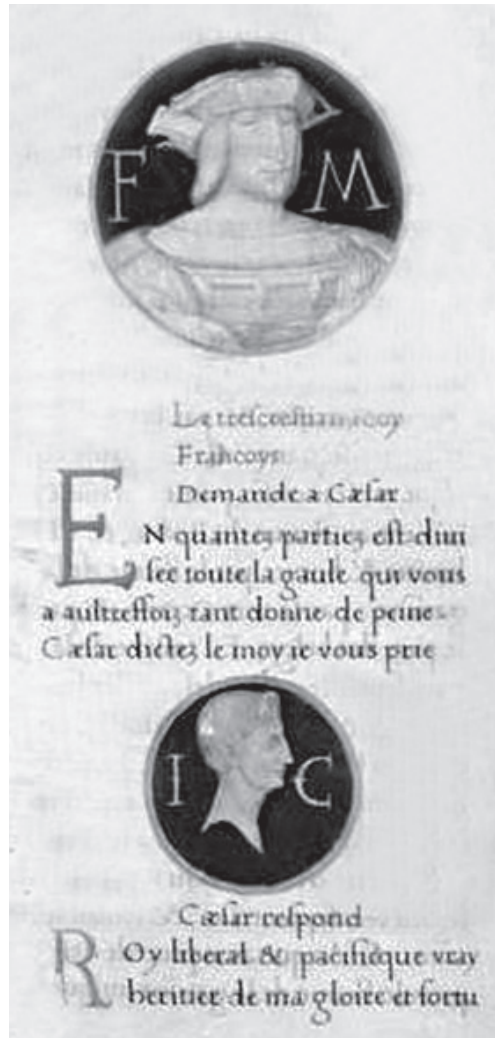
Что представляла собой и откуда брала свое происхождение миниатюра елизаветинской эпохи? Изначально термином «миниатюра» обозначались иллюстрации, оформлявшие средневековые рукописные книги. Название их происходит от латинского *minium* – красный пигмент, киноварь или сурик, который использовался при написании заглавных букв в средневековых манускриптах. В то же время под «миниатюрой» обычно понимается изображение или изделие небольшого размера, что в связи с близостью основ слов «*minium*» и «*minor*» (маленький) становится определяющим для характеристики произведений в этой технике, таким образом, можно говорить о контаминационном способе образования термина из двух других. Однако и стилистически, и исторически своим возникновением портретная миниатюра обязана миниатюре книжной, их роднят материалы, средства и техника исполнения. Миниатюрист XVI века назывался так же, как иллюстратор рукописной книги – *limner*, а само искусство миниатюры – *limning*, хотя сами миниатюрные портреты долгое время в Англии назывались также «*painting in little*» – живопись в малом формате. Несмотря на активное развитие книгопечатания, к началу XVI века искусство рукописной книги еще не исчезло, и опыт миниатюристов в оформлении манускриптов во многом определяет стилистику первых портретных миниатюр.

В европейской рукописной книге рубежа XV–XVI вв. портрет постепенно отделяется от общего декоративного убранства страницы (заполнение буквиц, медальонов, обрамляющих иллюстрации), становясь самостоятельным изображением в книге. Компоновка человеческого лица или фигуры внутри инициала – заглавной буквы,

открывающей текст – стала важным этапом на пути развития самостоятельного портретного изображения.

Для развития миниатюры в Англии определяющим стало знакомство с первыми французскими миниатюрными портретами. В некоторых исторических хрониках к 1520-м небольшие изображения-рондо обособлялись в самостоятельные иллюстрации, как например, в «Комментариях к Галльским войнам» (1519–1520), где на одной странице портрет Франциска I соседствует с профилем Цезаря (Илл. 1). С этого момента небольшие портретные изображения все чаще появлялись независимо от книги. «Комментарии к Галльским войнам» примечательны тем, что явились своеобразным переходом к портретной миниатюре – следом за ними были созданы первые миниатюры Клуэ, одна из которых также изображала Франциска I. Но влияние на развитие английской миниатюры оказала не только французская, но и нидерландская традиция: первые опыты Лукаса Хоренбута, художника, прибывшего к 1520-м из беспокойных Нидерландов ко двору английского короля, сделанные им в портретной миниатюрной живописи – портреты Генриха VIII, подтверждают, что порядок и техника миниатюры проистекали из книжной иллюстрации Гент-Брюггской школы (Murrell 1983, 15).

Другая линия развития миниатюры – медальерное искусство, традиция, возрожденная подражанием античному портрету. Небольшие профильные портретные изображения, некогда размещенные на древнеримских монетах и геммах, можно также считать прототипом миниатюрного портрета. «Портативность, возможность широкого обращения делали этот вид искусства очень удобным орудием политической пропаганды. Особая сила эмоционального воздействия была присуща портретным геммам, в силу теснейшей связи между печатью с изображением почитаемого магната и ее владельцем (...) распространялись подобные портреты, а чаще – их дешевые копии из стекла» (Неверов 1972, 3). Здесь открываются две важные особенности портрета, и в большей мере портрета миниатюрного: по отношению к модели он становится средством выделения и фиксации ее характерных черт, сводящих изображение к магическому эквиваленту присутствия изображаемого, по отношению к зрителю – средством, удовлетворяющим потребность *обладания изображением человека,*



**Илл. 1.** Г. ле Батав. *Комментарии к Галльским войнам*. Том 1. Лист с портретами Франциска I и Цезаря. 1519–1520. Британская библиотека, Лондон. Harley MS 6205, folio 3. 24 × 12 см.

что придает ему особую ценность. В связи с этим явлением также нельзя недооценить влияние ювелирного искусства на портретную миниатюру, ее внешний вид и технические аспекты.

Сложение самобытных традиций английской миниатюры развивалось в контексте ряда культурных изменений. Так религиозная тематика изображений на медальонах, небольшие образки святых, так называемые «знаки пилигримов», которые были распространены в Европе, в начале XVI века постепенно сменяются портретами таких же размеров, что особенно стало заметным на фоне событий Реформации.

Доминирование портретных изображений – отличительная черта английского искусства XVI века, и причина приверженности англичан к этому жанру кроется не только во внешних влияниях. Развитие гуманистических, ренессансных идей здесь осуществлялось параллельно с вытеснением картин на религиозный, мифологический или исторический сюжет, что также стало следствием реформационных процессов и постреформационного периода в Англии. В 1534 году происходит разрыв Генриха VIII с главой католической церкви Папой Римским, большей частью по причине отказа Папы в аннулировании брака короля с Екатериной Арагонской. В том же году английский парламент признает короля главой англиканской церкви, неподвластной Риму. Таким образом, английская реформация исключительным образом произошла по инициативе монарха и им же была юридически закреплена. В последующие годы роспуск монастырей, закрытие монастырских школ, отсутствие заказов на алтарные образы привели к ограничению тем и жанров в изобразительном искусстве (Vuxton 1963; Phillips 1973; Aston 1988), установлению идеалов светской ренессансной культуры и развитию портретной живописи как одного из проявлений этих идеалов в искусстве. После разрыва с католической церковью контакты с Италией становятся все более затруднительными, и ориентация английского искусства переходит на страны Северной Европы. Темы, предполагающие «предпочтение сюжетов античной мифологии, не были заимствованы из Италии, и новым национальным традициям живописи пришлось нащупывать свой путь рождения, использовался только выход, который оставался в области

портрета» (Waterhouse 1969, I.) – уникального в данных исторических условиях жанра.

У Гомбриха мы встречаем достаточно критическую оценку искусства елизаветинской эпохи: «Единственной областью для живописца, которая смогла устоять под натиском Реформации, стал только портретный жанр, прочные традиции которого были заложены Гольбейном. Но и в этой области его лаконичный стиль был вытеснен маньеризмом, более отвечавшим идеалам куртуазной элегантности» (Gombrich 1951, 279).

Английский портрет, с середины века набирающий популярность среди различных социальных слоев общества, выполнял несколько важных функций: он являлся «украшением стен», предметом дарения, коллекционирования, источником информации о составе семьи, о будущем супруге, средством утверждения социального статуса (дома и его хозяина), а также становился частью фамильных ценностей и семейной истории. Что касается миниатюрного портрета, то для него наиболее характерна функция подарка, поскольку миниатюра являла собой компактную и вместе с тем драгоценную вещь. Роль и символика подарка, думается, все еще сохраняла свое средневековое значение, о котором достаточно подробно пишет А. Гуревич (Гуревич 1972, 200–202).

Такой подход был распространен и в дипломатии (в 1525 г. французские миниатюрные портреты, выполненные живописцем Ж. Клуэ, были отправлены с послами в Англию<sup>1</sup>), и в придворной культуре, что особенно ярко проявилось в елизаветинское правление. Дарение небольшого портретного изображения, устанавливало определенную зависимость одаряемого от покровителя, а сам портрет был ценен еще и тем, что в силу своей компактности мог всегда находиться при владельце и напоминать о символическом подарке. Еще более архаическое значение подарка встречается у М. Мосса, также указывающего на то, что дар (а в мифологическом сознании – жертва) – это способ приобретения чего-либо. Он приводит также «две торжест-

<sup>1</sup> В одном из драгоценных медальонов был заключен портрет французского короля, а в другом – изображения двух его сыновей, дофина Франциска и Генриха, герцога Орлеанского, томившихся в Испании в качестве заложников. Таким образом, дар был отправлен с целью получения поддержки Генриха VIII в деле их освобождения.

венные формулы договора: латинская *do at des* («даю тебе, чтобы ты дал») и санскритская *dadami se, dehi me*, сохранившиеся в религиозных текстах» (Мосс 1996, 109). Впоследствии эти глубоко архаические смыслы принимают скорее метафорическое значение, будучи перенесены в область чувств и опозитизированной любви, частью которых миниатюра становится к концу XVI века. Необходимость в сходстве портретных черт здесь можно уподобить необходимости имени объекта изображения, его идентификации, и это имя, как инициал в средневековой рукописи, выписывается миниатюристом с помощью красок (О связи портрета с именем, как идентификацией человека см.: Лотман 2002, 349–375).

Сходство в ранних портретах имело магическую способность замещения, компенсирования, наподобие передачи полномочий отсутствующей персоны ее изображенному «двойнику». Миниатюрный портрет предполагает направленность мысли на эту персону, являясь плотной концентрацией черт ее внешности и душевного состояния.

Интерес к малым, камерным формам у северных стран, стремление к миниатюризации (в смысле уменьшения изображения) характерны для ситуации переноса центра религиозной и духовной жизни в частный дом, семейный круг, и связаны с идеями протестантизма. Интересно, что впоследствии протестантское мировоззрение повлияет на привязанность к малым формам и сценам повседневной жизни в творчестве малых голландцев. Эта тенденция, заявившая о себе в XVI веке, отражается в светской живописинебольших форматов, произведениях, представляющих собой замкнутый мир личности. В качестве примера можно привести очень небольшие живописные портреты наиболее известных деятелей Реформации: портреты Мартина Лютера и его жены кисти Лукаса Кранаха Старшего (Илл. 2а), портрет Филиппа Меланхтона работы Гольбейна (Илл. 2б), его же небольшой круглый портрет гуманиста Эразма Роттердамского (Илл. 2с). Они складываются в определенную группу портретов, объединенную выбором модели и определением для этой модели соответствующих формата и формы. Это погрудные или полплечные изображения, заключенные в круглую рамку, видимые так, как если бы мы воспринимали этих людей, расположившись достаточно близко. Скромность и простота в одежде, нейтральный фон позволяют сосредоточиться на лице мо-





а)



б)



с)

**Илл. 2.** а) Лукас Кранох Старший. Парные портреты Мартина Лютера и Катарины вон Бора. 1525. Дерево, масло, темпера. Диам. 9,8 см. и 10 см. Художественный музей, Базель;

б) Ганс Гольбейн Младший. Портрет Меланхтона 1530–1535. Дерево, масло. Диам. 9 см. Галерея земли Нижняя Саксония, Ганновер;

с) Ганс Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского, 1532. Дерево, масло. Диам. 10 см. Художественный музей, Базель



дели, в выражении которого нет никакой натянутости или позерства, напротив, в нем присутствует внутренняя сосредоточенность, узнаваемая по направлению взгляда как бы мимо зрителя. К ним близок и «Портрет неизвестного» работы Корнеля де Лиона, из Национальной Галереи Лондона, также очень небольшого, но уже прямоугольного формата, который отличается теми же характеристиками модели – сдержанностью, сосредоточенностью, внешние черты переданы с большой долей объективности. Маргарет Эстон, рассуждая о портретах лидеров реформаторов<sup>2</sup> и протестантском «иконоборчестве», отмечает: «Конечно, теория не всегда связана с практикой. Было ли это чем-то большим, чем высокопарным проповедничеством – в конечном итоге, повторившимся ради создания новых ортодоксальных традиций? (...) Реформаторы сами создавали портреты своих лидеров: Лютер и Меланхтон были написаны Лукасом Кранахом, Цвингли – Хансом Аспером, Кальвин – самыми разными художниками. Наиболее резкие критики полагали, что в этом действе реформаторы пребывали в безнадежном противоречии – обнимая одной рукой то, что они изгоняли другой» (Aston 1995, 186–187).

Это наблюдение говорит о том, что парадоксальным образом пробыл, оставленный реформационным «иконоборчеством» не просто в сфере изображения, а в сфере *сакрального* изображения, неосознанно, никем не контролируемо, заполнялся светским искусством. И миниатюрный портрет последней четверти XVI столетия очень близок к этому явлению.

Современные перечисленным портретам реформационных лидеров, французские, а затем и английские первые миниатюры во многом отличаются от них, и обусловлено это в первую очередь статусом модели, назначением портрета и выбранной техникой. До 1534 года (официальной датой разрыва английской церкви с Римской католической) мы можем говорить лишь о весьма опосредованном, косвенном влиянии протестантских идей на портретные изображения, хотя свой протестантский «вклад» в английское искусство, несомненно, внесли нидерландские художники-иммигранты Саймон Бенник, Герард

<sup>2</sup> Эстон объединяет их исключительно по принципу личности модели, не выделяя в данном случае такие признаки, как композиция, формат, фон, поэтому в ее перечне присутствуют также портреты Кальвина, Цвингли, который, впрочем, был гравирован с портрета Ханса Аспера, и в гравюре как раз имеет круглую рамку.

и Лукас Хоренбут. Первые миниатюры (Л. Хоренбут, Г. Гольбейн), связанные с жизнью королевского двора, обладали репрезентативностью, статусностью более, чем камерные, интимные образы, пришедшие им на смену во второй половине XVI века. Миниатюра как отражение частной жизни, воплощенное в небольшом формате, оказалась настолько органична для английского изобразительного искусства, что исследователь национальной специфики английского искусства Н. Певзнер даже выдвинул тезис об особом пристрастии англичан к малым формам (Pevzner 1978, 79).

Интересна точка зрения Маргарет Эстон, характеризующей миниатюрные портреты работы Хиллиарда (и современных ему миниатюристов), как объекты поклонения, по силе эмоционального воздействия напоминающие религиозные образы: «Эти ювелирные предметы, созданные для того, чтобы их можно было держать<sup>3</sup>, носить, хранить, лелеемые в частных покоях, могут даже показаться сопоставимыми с религиозными образами и реликвиями прошлых лет, объектами желания и покровительства, которые иногда носились знатными персонами. Поскольку шестнадцатый век ввел терминологию святости и поклонения в единый оборот словаря поэтической любви, миниатюрный портрет мог стать, как многие образы святых в прошлом, точкой встречи поклонников и предметов поклонения» (Aston 1995, 185). Это наблюдение вновь актуализирует сопоставимость ушедших религиозных образов со светскими, но уже в ином, частном контексте. Далее тот же автор высказывает мысль, что подобное отношение к портрету, «столь успешному в тюдоровской и стюартовской Англии, несло в себе опасность обернуться другой стороной того же идолопоклонства» (Aston 1995, 186). Эпизод, описанный в автобиографии Лорда Герберта Чербери, подтверждает мысль Эстон: жена сэра Джона Айрза, благородного человека, рыцаря, заказала Оливеру небольшую копию с портрета Чербери работы миниатюриста Ларкина<sup>4</sup>, и в дополнение к ней золотую отделку. Когда портрет был готов, она повесила его себе на шею, настолько низко, что он покоился как

<sup>3</sup> Хиллиард рекомендовал разглядывать миниатюры, держа в руке и поднеся к глазам: «limning work... is to be viewed of necessity in hand near unto the eye». (Hilliard 1992. 67).

<sup>4</sup> У. Ларкин. Портрет Эдварда Херберта 1-го барона Чербери. 1609–1610. Масло, дерево. 55.9 x 45.8 см. Чарлекуот Парк, Национальное собрание, Великобритания.

раз между ее грудей, и носила, пока это не открылось ее мужу, едва тем самым не опорочив его. Но сам Чербери, по его словам, узнал о своем портрете, следующим образом: «Зайдя однажды в ее комнату, я увидел ее сквозь занавески, лежащую на кровати с восковой свечой в одной руке, и портретом, упомянутым мной, в другой. Я вхожу к ней с некоторой дерзостью, она задула свечу и спрятала портрет от меня. Я, вслед за тем любопытствовал, что это она держала в руке, и взял свечу, чтобы зажечь снова. Таким образом, узнал я свой портрет, который она разглядывала с большей искренностью и страстью, чем я мог бы поверить...» (Herbert of Cherbury 1976, 60–61). Приведенный отрывок демонстрирует явление, находящееся на грани моды и фанатичного поклонения, сходного с религиозным. Любование миниатюрой в постели, при пламени свечи, могло скомпрометировать даму, но с другой стороны, такой метод восприятия был сродни общению с молитвенным образом, тайной и молчаливой беседе с ним. Вполне возможно предположить, что в такой обстановке миниатюра может напоминать драгоценную рукопись – небольшой личный молитвенник, часослов, а ее созерцание – сродни восприятию текста.

Речь здесь скорее идет о смене ценностной ориентации, изменениях во вкусах и привычках елизаветинцев. С одной стороны, возникла потребность в личном сообщении, переведенном на изобразительный язык, с другой – возможности изобразительного искусства той эпохи, в целом, были весьма ограничены, были подчинены определенным условным канонам. Религиозные опоры искусства были расшатаны, национальная религия представляла некий компромисс, освобождая пространство для иных предметов поклонения. Все это также способствовало переходу к иному типу символического высказывания. Если живописные портреты еще часто оперировали языком символов и эмблем, то в миниатюреначинается переход к более свободному приему иносказания – изобразительной метафоре, поскольку этого требовал созерцательный способ восприятия миниатюр. Такого рода метафоры встречаются в миниатюрах Николаса Хиллиарда («Юноша среди кустов роз» (Илл. 3), «Портрет неизвестного на фоне пламени» (Илл. 4), «Королева Елизавета с лютней»<sup>5</sup>)

<sup>5</sup> Н. Хиллиард. Королева Елизавета, играющая на лютне. ок. 1580. Акварель, пергамент на карте. 4.8 x 3.9 см. Замок Беркли. Англия.



**Илл. 3.** Н. Хиллиард. Юноша среди кустов роз. Возможно, Роберт Девере, II граф Эссекс. 1585–95. Акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту. 13.5 x 7.3 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон



**Илл. 4.** Н. Хиллиард. Неизвестный на фоне пламени, ок. 1600. Акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту. 6.9 x 5.4 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон

и Исаака Оливера («Неизвестный на фоне пламени»<sup>6</sup>, «Портрет юноши под деревом»<sup>7</sup>).

Процесс создания миниатюрного портрета в практике Хиллиарда и его последователей – это путь, представляющий собой движение от «персональных» слоев (карта, как основа, суть и тайная сторона души модели, затем «плоть» портретного образа – слой карнации,

<sup>6</sup> И. Оливер. Неизвестный на фоне пламени. ок.1610. Акварель, пергамент, картон. 5,5 x 4,37 см. Хэм Хаус, Ричмонд, графство Суррей.

<sup>7</sup> И. Оливер. Портрет юноши под деревом. 1590–1595. Акварель, пергамент, картон. 11.8 x 8.3 см. Королевское собрание, Великобритания.



**Илл. 5.** Н. Хиллиард. Портрет Елизаветы I (так наз. Armada Jewel), ок. 1595. Миниатюра: акварель, пергамен, игральная карта. Медальон: эмаль, серебро, золото, рубины, бриллианты. 7 x 5.1 см. Музей Виктории и Альберта. Лондон

черты лица и т. д.) к «публичным», внешним деталям – фон, костюм, драгоценности. Обратный процесс – то есть процесс восприятия миниатюры, движения от публичного к частному – описан у П. Фумертон на примере так называемой «Armada Jewel» Хиллиарда (Илл. 5). Наличие драгоценного медальона, возможность открыть его, удлиняют траекторию этого движения. «Глядя на драгоценный медальон и, затем, открывая его, мы проникаем в святая святых – жизнь главы

государства и церкви» (Fumerton 1986, 62–63): с внешней стороны мы встречаем первое представление Елизаветы, как королевы, с официальным «римским» профилем изображения, вместе с титулами на лицевой стороне. На обратной – мы подходим от ее светского облика к символу ее церковной власти, «ее образу главы реформаторской церкви – изображению Ноева ковчега, безмятежно плывущего через беспокойные моря» (Strong 1981, 73). Внутри медальона взору открывается частная жизнь героини сонетов и хвалебных песен, посвященных ей, как прекрасной Даме, Астрее, чей портрет отражается розой (эмблематической Тюдоровской розой), изображенной на эмалированной внутренней поверхности крышечки. Процесс восприятия портрета превращается в путешествие в частные покои персоны, в которые посетитель мог попасть, лишь минуя залы и галереи, коих во дворце или особняке было великое множество. (Fumerton 1986, 63). Надо заметить, что подобное движение взгляда мы могли бы проследить и на примере с драгоценной оправой рукописной книги. Весь спектр эмоций, сопутствующих раскрытию книги – и эта аналогия – странным образом упущена исследователями английской портретной миниатюры – присутствует и в восприятии портретной миниатюры, заключенной в драгоценный медальон.

Таким образом, особенности создания миниатюрного портрета обуславливали и его специфическое восприятие, в большинстве случаев, восприятие подобное *проникновению* через декоративные оболочки – к изобразительным поверхностям, через слои изображения к приватному смыслу самой миниатюры.

Реформация стала одной из сил, приводящих в движение смену европейского мировоззрения, за которой последовала и смена способов визуализации человеческого образа. Этот переход, который по сути явился переходом к искусству Нового времени, отмечается новым ракурсом восприятия личности, для которого была применена особая оптика, основанная на приватных аспектах жизни человека. Сдержанные, довольно лаконичные, портретные миниатюры не отличаются ни живостью красок, ни чарующим правдоподобием, ни гармоничным включением модели в среду. Их достоинство – во внутренней сосредоточенности, сложной эмблематической системе, ведущей к пониманию потаенных чувств и состояний человека, к той

основе, с которой позже будет суждено развиваться новому типу портрета – портрета психологического.

## Литература

- Aston 1988 – M. Aston. *England's Iconoclasts*. Oxford.
- Aston 1995 – M. Aston. *Gods, Saints and Reformers: Portraiture and Protestant England. Albion's Classicism: the visual arts in Britain, 1550–1660* / ed. by Lucy Ghent. London: Yale University Press, 181–220.
- Buxton 1963 – J. Buxton. *Elizabethan taste*. London: Macmillan & co.
- Fumerton 1986 – P. Fumerton. «Secret» Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets. *Representations*. No. 15, 57–97.
- Gombrich 1951 – E. H. Gombrich. *The Story of Art*. NY: Phaidon Press.
- Herbert of Cherbury 1976 – Herbert of Cherbury. *The Life of Edward Lord Herbert of Cherbury, written by Himself* / ed. J. M. Shuttleworth. London.
- Hilliard 1992 – *A Treatise Concerning the Art of Limning* / by Nicholas Hilliard. Together with A More Discourse concerning the Art of Limning / by Edward Norgate: with a parallel modernized text edited by R. K. R. Thornton and T. G. S. Cain. Ashington: The Mid Northumberland Arts Group, Carcanet Press.
- Murrell 1983 – V. J. Murrell. The Art of Limning. *Roy Strong. Artists of Tudor Court. The Portrait miniature*. London.
- Pevzner 1978 – N. Pevzner. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth.
- Phillips 1973 – J. Phillips. *The reformation of the images: Destruction of art in England, 1535–1660*. Berkeley etc: Univ. of California press.
- Strong 1981 – R. Strong. From Manuscript to Miniature. *The English Miniature* / ed. John Murdoch. New Haven.
- Waterhouse 1969 – E. K. Waterhouse. *Painting in Britain 1530 to 1790*. London.
- Гуревич 1972 – А. Гуревич. *Категории средневековой культуры*. М.
- Лотман 2002 – Ю. М. Лотман. Портрет. Ю. М. Лотман. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб.: Академический проект, 349–375.
- Мосс 1996 – М. Мосс. Очерк о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах. М. Мосс. *Общества. Обмен. Личность: Тр. по социальн. антропологии*. М.: Восточная литература, 85–111. 360 с.
- Неверов 1972 – О. Я. Неверов. *Искусство портрета. Краткие тезисы докладов к научной конференции. 20–22 сентября 1972 г.* / Гос. Эрмитаж. Ленинград: Б. и.



**Anna Troitskaya**

## THE ROLE OF THE REFORMATION IN THE DEVELOPMENT OF THE PORTRAIT MINIATURE

### Summary

The appearance of portrait miniature is traditionally dated back to the 16th century, though the background for this specific type of portrait can be found both in the history of medal-making and in the medieval illuminated manuscripts. But it was the 16th century which saw the flowering of miniature as a portrait genre, caused mainly by the strengthening of secularism in art. The Reformation processes occurring in Europe at the time also influenced the genesis of forms, techniques, and styles of portrait miniatures. This paper focuses on the factors (related to the Reformation) which affected the formation of the miniature, the English miniature in particular. New images and new perspectives of a model were embodied in the works of such artists as Hans Holbein and Nicholas Hilliard. The rise of the portrait miniature as a new type of portrait, its features, and uniqueness of its properties are explained through the study and analysis of certain political, social, and cultural aspects of the Reformation movement, their contradictions, and combinations in the art of the Early Modern England.