

10. Фарыно Е. Архепозитика „Писем из Тулы” Пастернака // *Mythos in der Slawischen Moderne. „Wiener Slawistischer Almanach”* 1987, № 20.
11. Kopalіński W. *Słownik symboli*. – Warszawa 1990.
12. Ricoeur P. *Miłość i sprawiedliwość*. Przeł. M. Drwężga. Kraków 2010.

УДК 81-26

*Троицкая А.А.*  
(Санкт-Петербург, Россия)

### АНГЛИЙСКИЙ ПОРТРЕТ XVI В. И КУРТУАЗНЫЙ РОМАН В КОНТЕКСТЕ ЕЛИЗАВЕТИНСКОГО РЕНЕССАНСА

*Стаття присвячена розгляду стилістики англійського портрета останньої чверті XVI ст. і проблемі описової традиції в образотворчому мистецтві. У статті простежується зв'язок між словом і зображенням, між портретом, підтекстом і конкретним літературним сюжетом, при цьому виявляються особливості портрета, характерні для даної країни і епохи.*

**Ключові слова:** *слово, зображення, англійський портрет, англійське мистецтво, Єлизаветинський ренесанс, куртуазний роман.*

*Статья посвящена изучению стилистики английского портрета последней четверти XVI в. и проблемы повествовательной традиции в изобразительном искусстве. В статье прослеживается связь между словом и изображением, между портретом, подтекстом и конкретным литературным источником, при этом обнаруживаются особенности портрета, характерные для данной страны и эпохи.*

**Ключевые слова:** *слово, изображение, английский портрет, английское искусство, елизаветинский ренессанс, куртуазный роман.*

*This article is dedicated to the stylistics of the English portrait of the last quarter of the XVI century and the problems of narrative tradition in fine art. The article traces the connection between word and image, between the portrait, subtext and specific literary source, the detected features of the portrait, characteristic for the country and the era.*

**Key words:** *a word, a picture, English portrait, British art, Elizabeth Renaissance, chivalry poetry.*

Филипп Сидни в своей «Защите поэзии» перефразирует Плутарха, который описал поэзию, как говорящую живопись и живопись как безмолвную поэзию. «Поэзия – это искусство подражания, оттого Аристотель называет ее mimesis, то есть воспроизведение, подражание, преобразование, или метафорически – говорящая картина, цель которой учить и доставлять удовольствие» [1: 155]. Высказывание, принадлежащее, по словам Плутарха, греческому поэту Симониду, восходит к знаменитому «Ut pictūra poësis» Горация – «Поэзия – как живопись». Через сто лет после Сидни идея сравнения этих искусств

развивается в работе Д. Драйдена [2]. Для английской культуры XVI в. это родство было не только теоретическим, связь изобразительного искусства с литературой проявлялась и в практическом перенесении словесного образа в изобразительный ряд, и включение в живописную композицию посвячительных надписей, девизов, импресс. Портреты приближенных и фаворитов королевы Елизаветы: Роберта Дадли, графа Лестера; Уолтера Рейли, Филиппа Сидни, Роберта Эссекса, Томаса Ли и некоторых других, выполненные в станковой живописи и портретной миниатюре, могут быть объединены не только стилистически. Их сближает также тема рыцарского служения королеве, особого придворного культа, проявившая себя в различных аспектах английской культуры, в том числе в живописи и поэзии.

Потому особенно интересно провести параллель между элементами возрожденного в последней четверти XVI века куртуазного романа (от фр. «romans courtois» – рыцарский роман) и их отголосками в живописи и портретной миниатюре. Аллегорическая поэма Э.Спенсера «Королева Фей» и «Аркадия» Сидни – наиболее яркие примеры обращения к куртуазной теме.

Сама рыцарская культура, возрожденная елизаветинской эпохой в весьма специфичной, подчас игровой, форме и в достаточно узком кругу, становилась способом самоопределения, доказательства-демонстрации избранности, принадлежности к высшему обществу.<sup>1</sup> В то же время, идеи куртуазии, служения прекрасной даме, во многом архаизирующие и искусственно воссозданные, являются одной из причин того, что елизаветинская живопись далека от трактовки реальности, обобщенность образов – следствие этих отвлеченных идей, некоего свода условностей, царившего при дворе. Среди особенностей портрета этой эпохи наиболее очевидна своего рода «архаизация»: плоскость, декоративность, иератичность поз, преобладание линии и орнамента над проработкой цвета, что соотносимо в большей степени с портретами королевы, в меньшей – окружающей ее аристократии. Линия наследования королевской власти, имеющая корни не только в античности, но и в мифологическом средневековье, являвшем собой английский «золотой век» (таким образом, одним из самых славных предков Елизаветы можно было считать короля Артура), была подкреплена обращением всей английской культуры к средневековой традиции, и, возможно, стала одной из причин архаизирующих явлений в елизаветинском портрете. Плоскостность, «парсунность» портретных изображений, компенсировались усложненным языком эмблем и символов, часто помещаемых в живописное пространство.

«Архаизацией» сопровождалась также и литературные явления: Джеймс Кнапп называет среди таких явлений «Пастуший календарь» Э.Спенсера и тут же добавляет: «То же самое можно сказать об использовании архаизирующего языка и жанра рыцарского романа в «Королеве Фей» [3: 19].

Поскольку основным мотивом рыцарского романа являлось служение лорду, даме (чьи роли сплелись в личности королевы Елизаветы) и Богу, в елизаветинскую эпоху стал популярен не только этот жанр, но и театрализованные турниры и празднества во славу королевы, сценарии для таких постановок, создавались такими известными по-

---

<sup>1</sup> Происхождение термина от фр. *courtois* — учтивый, рыцарский и в большей мере от англ. *court* – королевский двор, подчеркивает эту принадлежность к аристократии.

этами, как Ф. Сидни, Дж. Лели<sup>2</sup>. Один из сюжетных моментов «Аркадии» Сидни – ежегодный турнир, устраиваемый иберийской королевой по случаю дня ее бракосочетания – имеет явные параллели с королевскими турнирами, проводимыми Елизаветой I.

Нередко в кабинетных миниатюрах<sup>3</sup> можно увидеть участников и победителей турниров, запечатленных в рыцарском образе. Сложилась своего рода иконография такого портрета: рыцарь, одетый в доспех, стоящий в пейзаже, часто — опирающийся на копье, как правило, также изображался его щит с начертанной на нем импрессой. Среди примеров – портреты Роберта Девере, графа Эссекса, и Джорджа Клиффорда, графа Камберленда, работы Н. Хиллиарда [5: 98-132]. Предстают на портретах в качестве воинов-рыцарей капитан Томас Ли, Роберт Сессил, доспехи включены в композицию портрета графа Саутгемптона, и др.

Миниатюра Хиллиарда «Портрет Джорджа Клиффорда 3-го графа Кэмберленда» (1590 г. Гринвич, Национальный Морской Музей) представляет модель в полный рост, в парадных доспехах. Здесь Клиффорд – победитель ежегодного турнира в честь восшествия на престол королевы Елизаветы. Приколота к шляпе перчатка королевы, щит, укрепленный на дереве, восходят к традиции рыцарского романа и, вместе с тем, служат прямой иллюстрацией так называемого «costume-piece» («костюмированный портрет») – термина, которым нередко обозначается стиль елизаветинского портрета.<sup>4</sup> Причудливый рыцарский костюм, далекий от современной моды, усыпан звездами, поверх доспехов надет камзол небесно-голубого цвета, в отделке его использованы розы и лилии Тюдоров, орнамент на рукавах и полях его головного убора представляет собой чередование оливковой ветви (символ мира) и армиллярных сфер, на щите – изображения солнца, луны и Земли. Астрономические символы были характерны для эмблематики елизаветинских турниров, вращение планет вокруг светила служило метафорой подчинения рыцарей своему господину или государыне [7], что часто использовалось в оформлении костюмов и создании импресс. И, если наследие средневековья не было воспринято елизаветинцами всерьез и в полной мере (с этой точкой зрения также выступает Джон Бакстон в своей книге «Елизаветинский стиль» [8: 31]), то к составлению девизов, выбору эмблем и языку символов они подходили с большой долей расчетливости и сообразительности. «Она [королева – А. Т.] и ее подданные предпочитали сообразительность силе и были вольны признавать победу разумных аргументов более, чем победу догмы» [8: 32]. Этим аргументом и в искусстве, и в жизни (аристократии) зачастую становилось символическое высказывание, одним из проявлений которого стала импресса<sup>5</sup>. Она представляла собой чаще всего щит с девизом, фразой, написанной, как правило, на латыни, и некое эмблематическое изображение. По словам У. Камдена, импресса состояла из тела (изображения) и души (девиза – motto)[9], появление такого вербально-визуального высказывания должно было красноречиво характеризовать владельца, его чувства или убеждения. Прямое отношение к этой традиции имеют популярные, особенно в при-

<sup>2</sup> Напр., сценарий триумфа «Сыны желания» написанный Ф. Сидни, 1581г. [4].

<sup>3</sup> Разновидность миниатюр, где модель часто представлена в полный рост, как на парадном портрете. Такие миниатюры предназначались для украшения кабинета и хранения в нем, в отличие от миниатюр, которые можно было носить с собой в том числе и в качестве детали туалета.

<sup>4</sup> «Общепринятое название этого стиля – «елизаветинский costume-piece» указывает на его преувеличенный акцент на деталях эффектного костюма модели» [6: 170].

<sup>5</sup> В пер. с ит. «impresa» – девиз, а также герб.

дворной среде, издания: «Диалоги об импресах» Паоло Джовио, изданной в Риме в 1555 г. и в 1585 переведенная на английский, «Выбор эмблем» Джеффри Уитни, выпущенная в 1586. Импресса на щите в портрете Дж. Клиффорда дополнялась кратким «Доколе копье» («Nasta quando»), подразумевающая готовность обладателя сражаться во имя королевы, пока светила не остановят свой бег [5].

Несколько иначе связаны с литературой портреты Елизаветы I – они словно пытаются воплотить те черты, которыми наделили ее поэты, указать на характерные детали, связывающие литературный и земной образ. Однако, королевские портреты требовали особого подхода. В работе над образом правительницы художник решал непростую задачу: ему предстояло создать портрет, не выходя за узкие рамки канона, о котором ниже еще пойдет речь.

Исключительный пример раннего елизаветинского портрета, вписанного в мифологическую картину, – «Королева Елизавета, приводящая в смущение Юнону, Минерву и Венеру» (1569, Королевское собрание, Хэмптон-Корт) Ганса Эворта. Здесь ясно читаем античный сюжет – суд Париса, где место Париса занимает фигура Елизаветы. Превзойдя Юнону целомудрием, Минерву мудростью, а Венеру – красотой, королева присуждает яблоко (Эворт находчиво заменил его державой, подчеркивая принадлежность этого атрибута) себе, обескураживая тем самым богинь. Резко контрастируют левая и правая часть картины, слева на темном фоне портика, предстает Елизавета, ее превосходство здесь подчеркивается статичностью позы, устойчивостью фигуры, облаченной в современное платье. Справа, на фоне пейзажа – фигуры богинь, в «античном» одеянии, позы их передают смятение, которое усиливается небольшой деталью – оброненной «на ходу» туфлей Юноны. Любопытно, что если оставить только левую половину картины, четко отделенную стеной портика, то мы получим типичный для дальнейшего лет правления Елизаветы парадный портрет. И хотя многофигурная композиция, тем более, с античным сюжетом – большая редкость для английского искусства того периода, сам образ королевы, возвышенный до уровня мифа, характерен для ее иконографии.

Свобода художников в трактовке королевских портретов была строго ограничена. Специальный указ 1563 г. [10: 175] запрещал писать королеву иначе, чем с установленных образцов, а образцы разрешалось писать лишь некоторым мастерам<sup>6</sup>, по выбору самой Елизаветы. Вследствие этого, и в придворном портрете выработался набор негласных правил, он отличался статичностью композиции, плоскостностью, бесстрастностью в выражениях лиц, пристальным вниманием художника к деталям костюма и аксессуарам.

Королевский портрет во многом находился под властью некоего мифа о личности Елизаветы I, при этом сознательно поддерживающей создание определенного культа – со стороны придворных. Непосредственное участие в нем принимали живописцы и поэты. Образ Глорианы, Королевы Фей, был создан в одноименной поэме Эдмунда Спенсера (опубл. в 1590 и 1596 гг.), который «в оболочке авантюрно-галантного повествования о подвигах рыцарей (...), служащих прекрасной фее Глориане, развертывает аллегорическое изображение жизни двора Елизаветы и ее ближайшего окружения» [11: 299]. Поэму

---

<sup>6</sup> Одним из таких художников стал Николас Хиллиард (1547-1619). В 1572 году его портретная миниатюра («Елизавета I», 1572, Лондон, Национальная портретная галерея) получила одобрение королевы.

предваряет письмо к Уолтеру Рейли, в котором объясняется замысел произведения<sup>7</sup>, в этом же вступлении мы знакомимся с центральным персонажем: юный Артур видит во сне чудесное королевство фей, где правит царственная Глориана (ее имя воплощает славу вообще и прославляет Елизавету I как правительницу), и отправляется на ее поиски, совершая в пути разнообразные подвиги, свойственные герою рыцарского романа.

«Королева фей» содержит множество намеков на елизаветинскую эпоху и обилие аллегоризированных исторических и современных автору событий. Это и эпизод во взаимоотношениях Елизаветы и ее фаворита У. Рейли, связанный с его тайной женитьбой, и суд над Марией Стюарт (в поэме с ней сопоставим образ Дуэссы), и проблема испанского владычества над Нидерландами. Существование короля Артура как персонажа поэмы обусловлено вниманием Спенсера к уэльским корням династии Тюдоров.<sup>8</sup> То есть, с одной стороны поэма является переосмыслением популярного средневекового мифа, с другой – удовлетворением идеологических потребностей елизаветинского царствования.

Показательно, что сама Глориана в поэме ни разу не появляется, место ее нахождения как будто бы всем известно, но вместе с тем почти недостижимо, она лишь следит за ходом событий, наблюдает за рыцарскими поединками и чудотворным образом помогает положительным героям. Этот принцип в изображении королевы, так же как и в живописи, возносит ее над реальностью и тем самым обособляет от изображения простых смертных.

Подобный образ визуализирован в портрете «Дитчли» Маркуса Герартса (1592, Национальная Портретная галерея, Лондон), где под ногами Елизаветы изображена карта Англии, с нанесенными на нее границами графств.<sup>9</sup> Королева представляет собой бесплотное создание с бесстрастным выражением лица. Белизна кожи, сливающаяся с белизной одежд, отсутствие пластической и светотеневой моделировки, отказ от соблюдения анатомических пропорций, – все это создает эффект абсолютной бесплотности. Устойчивость фигуре придает только общий силуэт, вписывающийся в расширенный книзу треугольник. В остальном она воплощает невесомость и всемогущество одновременно. За правым плечом королевы ясное, голубое небо с белыми облаками – к нему повернут царственный лик, за левым – нависли низкие грозовые тучи. Как написал сэр Джон Харрингтон: «Когда она улыбалась, светило яркое солнце, каждый старался погреться в его лучах, насколько он мог, но иногда приходила буря из неожиданно набежавших туч, и гром обрушивался непостижимым образом на всех одинаково» [8: 117]. Мы можем предположить, что это указание на темперамент правительницы и его живописная метафора заменяет собой живость портретных черт и передачу настроения модели, и это характерно для искусства елизаветинской эпохи, когда картина не воспроизводит, не имитирует, а рассказывает. Королевским портретам также свойственно было включение в живописное полотно некоего девиза или изречения. В «Дитчли» эти тексты – *motto* в верхней части и сонет в картуше в нижней. Судя по сохранившимся фрагментам, можно сделать предположительный перевод *motto*: «...ожидающих милости (эта часть фразы

---

<sup>7</sup> Это письмо и стало причиной однозначной трактовки произведения, как исключительно прославляющего царствующую королеву.

<sup>8</sup> Жизнь легендарного короля Артура по преданию была связана с Уэльсом и Корнуоллом.

<sup>9</sup> В Дитчли, графство Оксфордшир, находилось имение сэра Генри Ли, одного из самых верных подданных королевы Елизаветы, главного вдохновителя ежегодных рыцарских турниров в честь ее восшествия на престол.

- на фоне ясного неба – *A.T.*) не может покарать (начертано на фоне грозового неба – *A.T.*)». Из сонета, впоследствии обрезанного рамой, зритель также должен был сделать вывод о милосердной натуре королевы, чей «океан милости» пополняется реками благодарности» [8: 117].

Кроме того, портрет обнаруживает еще одну линию в трактовке королевского образа – он демонстрирует божественную способность (разумеется, метафорическую, восходящую к мифологии Спенсера) королевы управлять стихиями и силами природы. Подобный пример мы видим в «Непобедимой Армаде» Гауэра 1588г. – испанские корабли гибнут в штормовом море, в то время как Елизавета держит руку на глобусе. Или же «Портрет с радугой» кисти Исаака Оливера (1600, Хэтфилд-Хаус), где королева держит радугу в правой руке. «Нет радуги без солнца» («*Nec sine sole Iris*») - гласит надпись, которая, вероятно, как и на портрете «Дитчли» напоминает о переменах к лучшему: радуга сменяет бурю, а солнце сменяет радугу, предвещая мирные годы и милосердную власть. Эту фразу можно интерпретировать иначе, подтверждая выше приведенные слова современника о переменичивом настроении правительницы.

Вернемся к образам поэмы Спенсера, где мир средневековый уживается с миром античным. Так, земная ипостась образа Елизаветы представлена в поэме добродетельной охотницей-девой, Бельфебой (Феба – греч.богиня луны, и Цинтия (римск.) – два имени античной Дианы, также олицетворяющей луну)<sup>10</sup>. Возможно, раньше Спенсера, применяет «лунный» эпитет другой елизаветинский поэт – Уолтер Рейли в своей неопубликованной при жизни элегии-поэме «Любовь Океана к Цинтии» [12].

В миниатюре Хиллиарда, «Портрет Елизаветы в образе Цинтии» (ок.1600, Лондон, Музей Виктории и Альберта) можно рассмотреть небольшой драгоценный полумесяц среди других камней и подвесок, украшающих прическу королевы. Обрамленное золотыми кудрями бледное лицо без возраста могло бы напоминать лицо античной богини, но это лишь намек на мифологический образ королевы, одетой в современное платье. Со времен описываемой выше картины Эворта с его нарочитой аллегорией, метафорический язык елизаветинского портрета стал более изощренным и тонким.

Помимо общепринятой точки зрения на восхваление елизаветинского царствования в поэме Спенсера, существует альтернативное мнение о своего рода критике, завуалированной в сложной образной и сюжетной композиции. По мнению Эндру Хэдфилда [13: 56-76], образ Елизаветы может быть «вычитан» и в отрицательных персонажах. «Как показывают портреты Елизаветы, она одевалась с куда более поразительным сходством с Дуэссой, чем с Уной, делая наше ощущение праведности и греха менее ясным» [13: 58] (До этого автор приводил цитату из поэмы, описывающую наряд Дуэссы, сравнивая его с описанием вавилонской блудницы в Откровении Св. Иоанна).<sup>11</sup> В книге Седьмой образ

<sup>10</sup> Добродетели королевы воплощены и в других женских образах – от женщины-воительницы Бритомарты до нежной, олицетворяющей правду, Уны, согласно сюжету, невесты Рыцаря Красного Креста, он же – Св.Георг, традиционно покровительствующий Англии.

<sup>11</sup> Общим местом большинства интерпретаций является сравнение конфликта между Уной и Дуэссой в Первой книге поэмы с конфликтом между Елизаветой I и Марией Стюарт, посягания последней на английский престол могут быть выражены в попытке Дуэссы соблазнить жениха Уны – Рыцаря Красного Креста. Так в сюжете выстраивается подобие аллегорической картины, где олицетворением Англии является Св. Георг (Рыцарь Красного Креста), а Елизавета по этой же аналогии – невестой и женой Англии.

Елизаветы отчетливо соотнесен с феями Цинтией, даже «кони Цинтии, один белый, другой черный, представляют собой елизаветинские цвета», чему можно найти подтверждение в живописных и миниатюрных портретах Елизаветы. И, вместе с тем, ее очередная противница – Переменчивость, по словам Хэдфилда, это «измененная версия Дуэссы, что олицетворяет собой грех» [13: 72], и, следуя его мнению, воплощает опасения Спенсера превращения мира в хаос, и недовольство женским правлением как таковым. Так предпринимается попытка сблизить черты противодействующих героинь, ведь ничто так не изменчиво как луна, которая, словами Спенсера, «то круглая, то рогатая, то яркая, то бурая и серая/И потому-то люди говорят – *изменчив, как луна*» [13: 71].

Мы можем в чем-то не согласиться с этими взглядами, и, тем не менее, они находят подтверждение в живописи, к примеру, двойственность и переменчивость натуры королевы отображена в портрете «Дитчли», к которому мы уже обращались ранее. Не безжизненное изваяние, не «застывшее квази-религиозное изображение» [14: 13], а личность многогранная и сложная может быть открыта только при сопоставлении всех деталей, включенных в портрет или связанных с ним косвенно.

Ставшая многими исследователями в упрек 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 в импрессирах, надписях, а также с помощью языка символов и эмблем. Тем самым обнаруживается подчиненное положение изображения слову – будто определение импрессы У. Камдена, приведенное в начале нашей статьи, может быть перенесено и на все искусство в целом: изображение – тело, тогда как само высказывание – душа, оживляющая его. И в популярной в то время фразе Плутарха, «говорящая картина» – эпитет возможно, лестный для поэзии, имеет совершенно нелестное продолжение для живописи как безмолвной поэзии, немотность которой отводит ей второстепенное место.

Эта проблема, которая нам видится не проблемой живописи, а проблемой образа, неизбежной для развития английского искусства XVIв. в силу исторических и политических причин. Образы, по словам Р. Стронга, запертые в сознании, в словесной оболочке, «были, кратко говоря, превращены в разновидность книги, в «текст», который призывал для чтения зрителя» [15: 177].

Безусловно, английская живопись и портретная миниатюра последней четверти XVI века не могла иллюстрировать ни один из литературных сюжетов, она лишь опосредованно связана с литературным источником, но эта связь, часто ассоциативная была понятна современникам Елизаветы. Использование метафорических приемов, внимание к деталям объединяют два искусства, а то пространство, которое возникает вокруг них, и составляет особый культурный пласт той эпохи.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Николас Хиллиард. Портрет Джорджа Клиффорда, графа Кэмберленда, 1590, Лондон. Национальный морской музей в Гринвиче. Акварель, пергамент, картон. 25,2 x 17,5 см
2. Маркус Герардс Младший. Так называемый портрет «Дитчли», 1592, Национальная Портретная галерея, Лондон. Х.,м., 241,3 x 152,4 см

3. Исаак Оливер. Портрет Елизаветы I (Rainbow portrait), 1600-1603, Собр. Солсбери в Хэтфилд-Хаусе. Хертфордшир. Х., м. 127 x 99,1 см
4. Николас Хиллиард. Портрет Елизаветы в образе Цинтии, ок.1600, Лондон, Музей виктории и Альберта. Пергамент, акварель. 6,5 x 5,3 см.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сидни Филип. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. Philip Sidney. *Astrophel And Stella. An Apologie For Poetrie/* пер. Л. И. Володарской. – М., «Наука», 1982. – С. 155.
2. Dryden J. *A parallel of poetry and painting.* – London, 1695.
3. Knapp J.A. *Illustrating the Past in Early Modern England. The representation of History in Printed Books.* – Burlington, 2003. – P. 19.
4. *A Declaration of the Triumph shoed before the Queen`s Majesty and the French Ambassadors on Whitsun Monday and Tuesday// Sir Phillip Sidney. The major works/* ed by K.Duncan-Jones. – Oxford 1989. Appendix A.P. – P. 299-311.
5. Нестеров А. Символическая политика. Портреты, выполненные по заказу сэра Генри Ли, и контексты елизаветинской эпохи //Искусствознание. Издание Государственного института искусствознания. № 3-4, 2010. С. 98-132.
6. Mercer E. *English Art 1553-1625 //The Oxford History of English Art.* – Oxford, 1962.
7. Yates F. A. *Elizabethan Chivalry: The Romance of the Accession Day Tilts. //Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* № 20 (1957). – P. 4-25.
8. Buxton J. *Elizabethan Taste.* – London, 1963.
9. William Camden, *Remaines of a greater worke, concerning Britaine, the inhabitants thereof, their languages, names, surnames, empresses, wise speeches, poësies, and epitaphes, 1605, Early English Books Online.* Режим доступа: <http://eebo.chadwyck.com/home/>
10. *Calendar of State Papers Domestic 1547-1580.* цит. по Mercer E. *English Art 1553-1625 //The Oxford History of English Art.* – Oxford, 1962.
11. Урнов Д.М. *Английская литература: Литература XVI в. Поэзия // История всемирной литературы.* Т. 3. – М., 1985.
12. Jokinen, Anniina. *Introduction to «The Ocean, to Cynthia».* Luminarium. Режим доступа: <http://www.luminarium.org/renlit/oceanintro.htm>
13. Hadfield A. *Duessa`s trial and Elizabeth`s Error: Judging Elizabeth in Spenser`s Faerie Queene.//The Myth of Elizabeth.* Ed. By Susan Doran & Thomas S. Freeman. – New York, 2003.
14. Piper D. *Painting in England 1500-1830.* – London. 1965.
15. Strong, R. *The Spirit of Britain.* – London, 1999.