

60. PELKAUS, E. (ed.) (2001) *Aizvestie. 1941. gada 14. jūnijs*. Rīga: Latvijas Valsts arhivs, Nordik.
61. RĪGAS POLITEHNISKAIS INSTITŪTS (1912) *Album Academicum des Polytechnikums zu Riga, 1862–1912*. Rīga: Verlag Jonck & Poliewsky.
62. APINE, I., VOLKOV, V. (1998) *Slāvi Latvijā (etniskās vēstures apcerējums)*. Rīga: Mācību Apgāds.
63. Armijas virspavēlnieka 1919. gada pavēles. IVVA, Zinātniskā bibliotēka.
64. TOMÄSS, E. (ed.) (1940) *Baltijas skolotāju seminārs, 1870–1919*. Rīga: Bijušā Baltijas skolotāju semināra audzēkņu un skolotāju biedrības izdevums.
65. DRIBINS, L. (1998) *Mazākumtautību vēsture Latvijā. Eksperimentāls metodisks līdzeklis*. Rīga: Zvaigzne.
66. DRIBINS, L. (1995) *Ukraini Latvijā*. Rīga: Latvijas Zinātņu akadēmijas Filozofijas un socioloģijas institūts.
67. *Dzimtenes Vēstnesis*, newspaper (1910), Rīga, 25 Feb.
68. *Dzimtenes Vēstnesis*, newspaper (1913), Rīga, 28 Dec.
69. *Dzimtenes Vēstnesis*, newspaper (1914), Rīga, 20 Feb.
70. UNAMS, Ž. (ed.) (1939) *Es viņu pazīstu latviešu biogrāfiskā vārdnīca*. Rīga: Biogrāfiskā archiva apgāds.
71. JĒKABSONS, Ē. (2001) *Baltkrievi Latvijā 1918–1940. gadā. Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*. 4, 104–133.
72. JĒKABSONS, Ē. (2003) *Latvijas attiecības ar Ukrainas Tautas Republiku 1919–1921. gadā. Latvijas Vēsture*. 4, 56–72.
73. K. U. (1921) *Ukraina un Latvija. Brīvā Zeme*, newspaper, Rīga, 21 Jun.
74. KRODERA, P. (ed.) (1929) *Latvijas darbinieku galerija, 1918–1928*. Rīga: Grāmatu draugs.
75. STRODS, H., VEREMEJES, V. (eds.) (2006) *Latvijas pilsoņu martiroloģijs Vjatlajā 1938–1956 (2567 Vjatlāja mocekļu īsbiogrāfijas)*. Rīga: Žurnāla "Latvijas Vēsture" fonds.

76. *Latvijas Sargs*, newspaper (1919), Rīga, 3 Sep.
77. *Latvijas Sargs*, newspaper (1921), Rīga, 10 Aug.
78. LAPIŅŠ, L. (ed.) (1999) *Latvijas Universitātes Tautsaimniecības un tiesību zinātņu fakultātes Tiesību zinātņu nodaļas absolventu dzīves un darba gaitas (1919–1944)*. Rīga: Senatora Augusta Lēbera Fonds.
79. VILSONS, A. (ed.) (2000) *Māksla un arhitektūra biogrāfijās*. Vol. 3. Rīga: Preses names.
80. MEŽS, I. (1994) *Latvieši Latvijā. Etnodemogrāfisks apskats*. Rīga: Zinātne.
81. VĪKSNE, R., KANGERIS, K. (eds.) (1999) *No NKVD līdz KGB. Politiskās prāvas Latvijā 1940–1986. Noziegumos pret padomju valsti apsūdzēto Latvijas iedzīvotāju rādītājs*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds.
82. *Oficiāls telefona abonentu saraksts Latvijas ģenerālapgabalam. Rīgas telefona tīkls 1944. g. latviešu izdevums* (1944). Rīga: S.n.
83. Prof. Peļšes kundze guldīta smiltājā (1944). *Tēvija*, newspaper, Rīga, 24 May.
84. ALBAT, G. (1930) *Recueil des principaux Traités conclus par la Lettonie avec les Pays Étrangers 1918–1930*. Rīga: S.n.
85. LATVIJAS TELEGRAFA AGENTURA RĪGA (1929) *Rīgas adresu-izziņas grāmata 1928. gadam*. Rīga: Izdevniecība "Leta".
86. SKUJENIEKS, M. (1920) *Rīgas iedzīvotāju tautība un pavalstniecība. Valdības Vēstnesis*, newspaper. Rīga, 20 Jul.
87. SKUJENIEKS, M. (ed.) (1930) *Trešā tautas skaitīšana Latvijā 1930. gadā. II daļa*. Rīga: Valsts statistika pārvalde.
88. *Valdības Vēstnesis*, newspaper (1919), Rīga, 3 Sep.
89. *Ventas Balss*, newspaper (1941), Ventspils, 4 Jul.
90. *Zemgales Balss*, newspaper (1937), Jelgava, 22 Feb.

Надійшла до редколегії 27.04.15

Eriks Jekabsons Dr., prof.
University of Latvia, Riga, Latvia

UKRAINIANS IN LATVIA (END OF THE 19th CENTURY – 1945)

The aim of the article is to show the number, social structure and main national activities of Ukrainians in Latvia from the end of 19th century to the end of World War II. The main attention is paid to the interwar period, during the existing of independent state of Latvia. The Ukrainians constituted comparatively small but rather active national group in the Republic of Latvia (about 1000 – 1500 people) but in 1919–1921 in Riga was active the diplomatic Mission and Consulate of Ukrainian People Republic. Article shows the activities of Ukrainians in Latvia during the tsarist time (the first Ukrainian Society was founded in Riga in 1911), during the World War I and particularly in 1917, during the Latvian War of Independence when there were many citizens of Ukrainian People Republic in Latvia (beside the consulate and Mission there existed the Committee of Ukrainian Political refugees in Latvia for several years), the number of Ukrainians in Latvia in 20-ties and 30-ties, their participation in the political and social life of the country, the foundation and activities of Latvian-Ukrainian Society – organization which became the center of Ukrainian cultural life in Riga, the fate of Latvian Ukrainians during the year of Soviet occupation in 1940–1941 (some of them were imprisoned and even killed) and the Nazi German occupation in 1941–1945 (Ukrainians were involved in all main processes taking part in Latvia, including the mobilization into the so called Latvian Legion of German armed forces).

Keywords: Ukrainians, Latvia, Riga, Ukrainian People's Republic, Committee of Ukrainian Political refugees, Latvian-Ukrainian Society.

УДК 94 (430) "15"

П. Котляров, канд. іст. наук, доц.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

ПОРТРЕТИ МЕЛАНХТОНА: СПІВВІДНОШЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ І НАРАТИВНИХ ХАРАКТЕРИСТИК

У світовій історіографії до сьогоднішнього дня продовжуються дискусії щодо ролі Філіпа Меланхтона у німецькій Реформації та його зв'язках із гуманізмом. Нами була здійснена спроба, на основі візуальних джерел та супроводжуючого гравюру авторського наративу, розглянути це питання в іншій площині: уточнити, в якості кого сприймався Меланхтон його сучасниками? Досліджувані у якості візуального джерела портрети Меланхтона, виконані у техніці гравюри XVI ст., свідчать, що на відміну від Мартіна Лютера, який завжди зображувався в образі реформатора і портрет якого став основою для формування нової лютеранської іконографії, портрети Меланхтона наповнені у більшості гуманістичною риторикою. Основу складання гуманістичної іконографії Меланхтона поклав А. Дюрер, який першим зафіксував образ Меланхтона у гравюрі (1526 р.). Особливістю цього зображення було те, що попри релігійні практики Меланхтона у 20-х роках, що позиціонували його цілком як реформатора, розглядуваний портрет не несе жодних вказівок на реформаційну діяльність. Переосмислений Дюрером образ був підхоплений і закріплений у гравюрах інших художників. При цьому гравюри супроводжувалися пояснювальним наративом, що вказував на Меланхтона як гуманіста, вченого і педагога. Розглядувані гравюри доводять, що освічені верстви населення вбачали у Меланхтоні не лише реформатора, але й у більшій мірі – гуманіста.

Ключові слова: Меланхтон, Реформація, гуманізм, гравюра, портрет.

Образ відомого німецького гуманіста і реформатора Філіпа Меланхтона (1497–1560) неодноразово увічнювався сучасниками-художниками, завдяки чому ми на сьогодні маємо досить велику кількість його портретів в різні роки життя. Однак, незважаючи на чисельність прижиттєвих портретів, створених відомими митцями (близько 20-ти), все ж, наразі існує не так багато наукових робіт, у яких при дослідженні образу цього неординарного діяча, поруч із використанням наративів, залучались би візуальні джерела [20; 14].

Із останніх можна назвати роботу Марії Вайзель, яка, однак, обмежує свою розвідку пошуками усталених топосів у портретах XVI–XIX століття, які б вказували на Меланхтона як філософа [23].

У контексті реконструкції образу Меланхтона як багатогранної і непростой особистості, діяча, який викликав і викликає у науковому та релігійному середовищі багато суперечок, подібні дослідження, безумовно, заслуговують на увагу. В даній статті зроблена спроба

© Котляров П., 2015

проаналізувати і зіставити візуальний образ Меланхтона з наративними характеристиками сучасників, що допоможе скласти більш цілісний портрет німецького вченого і уточнити відповідь на питання, ким же сприймався найближчий соратник Мартіна Лютера в очах сучасників – гуманістом чи реформатором, і які чинники формували цей образ?



Рис. 1

На початку варто додати кілька попередніх зауважень з приводу портрета в Німеччині епохи Відродження та ролі зображень Меланхтона в портретному дискурсі. Відомо, що в кінці XV – першої пол. XVI століть мистецтво Німеччини пережило кілька хвиль перетворень, пов'язаних із впливом італійського Відродження і німецької Реформації. Портретний жанр, багато в чому завдяки Реформації, завоював незаперечну популярність. Скласти спільну естетичну теорію зображувального мистецтва, в тому числі і портрету, цього періоду достатньо не просто і, як справедливо зауважив М. В. Алпатов "...вивести із них струнку систему естетики в усякому разі складно" [1, с. 72]. Однак, судячи з візуальних джерел і трактатів по мистецтву XV–XVI ст., було вироблено кілька важливих вимог, серед яких можна виділити три головні: 1) портрет повинен бути впізнаваним; 2) зображуваний персонаж – природним; 3) портрет повинен по можливості відображати характер зображеного, його вдачу, душевну організацію тощо. В ідеалі художник мав побачити не тільки обличчя, але й внутрішній світ портретованого.

Отже, перший критерій – подібність. Його раніше двох інших стали очікувати від портрету, приблизно в самому кінці середньовіччя. Хоча і пізніше, навіть в епоху Відродження, було безліч випадків, коли подібності не надавалося надто великого значення. Той же Леонардо да Вінчі не завжди вважав за потрібне в точності відтворювати риси портретованих: набагато важливіше було створити математично ідеальний образ, передати комплекс достоїнств [5, с. 105]. Тим не менш, прагнення малювати схоже в Німеччині заохочувалося, а малювання з натури – запорука схожості – стало звичною практикою, і нерідко про те, що портрет написаний з натури, зазначалося в супроводжуючих текстах. Так, наприклад, Альбрехт Дюрер написав на портреті Еразма Роттердамського (1526 р.): "ad vivam effigiem deliniata" ("Зображено з живою, з натури").

Другий критерій, природність зображення, досягалася різними прийомами, такими як, наприклад, спрямований на глядача погляд, імітація процесу мовлення, жестикуляція, посмішка тощо.

Третя вимога була найскладнішою – зображувати те, що здавалося не можна відобразити, внутрішній

світ, або, як говорив Дюрер, "зобразити дух". Ця вимога була сформульована ще в античності, а Пліній Старший, артикулюючи її, зазначив, що портрет повинен бути "портретом душі" ("animorum imagines") [15, с. 211].

Якщо розглядати розвиток портретного живопису на першому етапі Реформації, то можна помітити, що портрети Лютера, кількість яких значно переважає, поклали початок формуванню нової протестантської іконографії, канону, завдяки якому відбувається в подальшому медіатизація інших реформаторів.

Ставлення Лютера до релігійного живопису, в тому числі і до портретного, не було однозначним, і в полемічних трактатах реформатора можна зустріти випадки проти вівтарів та ікон. Разом із тим, його близький соратник Лукас Кранах, як відомо, створив кілька так званих "лютеранських вівтарів", які відображали, в основному, Таємну вечерю, та низку портретів реформаторів. Сам Лютер, пояснюючи своє відношення до мистецтва, говорив про існування двох типів живописних образів, та те, що Бог не всі засуджує як погані, а тільки виступає проти тих, якими "заміняють Бога". І тому Бог у Старому Завіті забороняє культові образи. Вони повинні бути і надалі заборонені або, краще, втратити свою функцію. Зрештою, від глядача залежить, що він робить з образом, а не від самого образу [2, с. 509]. Як переконує Ханс Бельтинг, Лютер вважав нові вівтарі і портрети частиною реформаційної візуальної стратегії проповіді. Портрет розглядався у його матеріальному, а не сакральному вимірі, але, одночасно, він повинен був відображати релігійну риторику з однозначним реформаційним змістом. Багатозначність трактувань категорично була не бажана. Відкидалося те, що несло католицький відбиток, що могло б дати привід інтерпретувати зображення в якості посередника між людиною і божественною милістю. Натомість функція зображення полягала у тому, щоб втілювати лютеранські ідеї і допомагати запам'ятовувати біблійні тексти у вірній інтерпретації. Нові твори, вважав Лютер, – суть нової очищеної релігії, звільненої від зорових образів, і виражають довіру слову [2, с. 509]. Якщо зображення представляють біблійні події, то вони оповідають та повчають, як і біблійний текст. "Картини, що ілюструють події з Писання і хороші історії я, власне, вважаю майже корисними", так як вони, подібно біблійному тексту, нагадують про благі діяння Бога, зазначав Мартін Лютер [2, с. 519]. Живописні розп'яття і образи святих також належать до допустимих зображень, які є "пам'ятними образами або образами-свідченнями" [2, с. 519]. Не виступав Лютер і проти власних портретів, які стали засобом візуальної риторики та основою формування протестантської зображальної пропаганди.

Таким був контекст складання нової лютеранської іконографії. Тепер перейдемо безпосередньо до портретів найближчого соратника М. Лютера – Ф. Меланхтона. Таких портретів збереглося порядку двадцяти. Це роботи Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха Старшого та його сина, а також Ганса Гольбейна. Перші портрети Меланхтона з'являються лише в 1526 році. Найбільш ранній портрет був виконаний Альбрехтом Дюрером в техніці гравюри на міді (техніка, вельми популярна в епоху Реформації) [Рис. 1]. Саме цей портрет став для художників наступних поколінь іконографічним взірцем, з усталеною дюрерівською ідеєю і візуальними топосами.

Як зазначалося, це була перша і найбільш відома та поширена гравюра. Меланхтон зображений на фоні неба і за кам'яною перегородкою із написом "Viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus" ("Риси Філіпа з натури зміг зобразити майстерною рукою Дюрер, але не міг зобразити його дух").

Зауважимо, що Меланхтон у 1526 році був відомий в обох таборах як провідний реформатор лютеранського напрямку. Його впізнаваність стала наслідком теоретичних теологічних розробок та релігійно-публічної діяльності. В 1521 році за результатами Лейпцизького диспуту він написав трактат "*Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae*" [19], який став чи не найвизначнішою роботою у лютеранстві і яку високо оцінив М. Лютер, вважаючи її гідною увійти у зібрання Святого Письма: "*In Sammlung der heiligen Schriften [Kanon] aufgenommen zu werden*" [17, с. 127]. Також відомо, що в 20-ті роки Меланхтон, окрім обов'язків по викладанню філологічних дисциплін, читав лекції по Вульгаті (ступінь *baccalaureus biblicus*, отриманий в 1519 році, зобов'язував до цього). Додамо, що за відсутності Лютера (травень (1521 – березень 1522 рр.) Меланхтон не тільки посів місце біблійного викладача, але й змушений був очолити реформаційний рух [22, с. 34].

Загалом релігійні практики Меланхтона у 20-х роках позиціонують його цілком як реформатора. Проте, як доводить у своєму дослідженні Курт Льюхер, розглядуваний портрет не несе жодних вказівок на реформаційну діяльність Меланхтона [18, с. 365–380]. Подібні зауваження можна висловити і до низки інших портретів Меланхтона. Якщо порівнювати зображення Лютера і Меланхтона, то перше, що привертає увагу – це трактування образу. Лютер – це образ виключно реформатора, а у випадку Меланхтона завжди є варіативність – або реформатор, або гуманіст.

Повернемося до напису. Слова "*Viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus*" відразу відсилають до філософських дискусій античності щодо дихотомічності тіла і духу. Подібні диспути були популярними і в гуманістичному середовищі, які розглядали *mens*, дух як місце зустрічі з Богом [20, с. 24]. Напис висловлює властивий гуманістичному дискурсу скепсис стосовно духу і тіла, підкреслено акцентує увагу на сутності людини, її духовній організації, яка виявляється в тому, що вона здійснює, керована внутрішніми мотивами, а не фізичними даними. Поширений в античності топос безсмертного духу, який є опозицією до тимчасового, мінливого і кінченного, можливо, як вважає М. Вайзель, взятий Дюрером у античного римського поета-епіграміста Марка Валерія Марціала (бл. 40 – бл. 104 рр.) [23, с. 213].

Акцент на дихотомії тіла і духа наштовхує на думку про певні фізичні вади, які мав Меланхтон, але які складно помітити на портреті. Меланхтон зображується зовсім молодим, адже пройшло лише вісім років після прибуття до Віттенбергу. Йому на той момент ще не виповнилося й тридцяти. Ракурс у портреті взятий де-що нижче горизонту, так що обличчя портретованого виявляється на тлі далекого неба – традиційний художній прийом, що надає особливості величності і навіть урочистості образу. Ніщо, по суті, не наводить на думку про фізичні недоліки. Однак, є кілька цікавих наративних свідчень про зовнішність Меланхтона, які не завжди відповідають візуальним і, як можна зробити висновок, ідеалізованим портретам.

Перші уривчасті описові відомості про Меланхтона зустрічаються починаючи з дитячого віку. Біограф Камерарій, змальовуючи ранні роки реформатора, зі слів останнього повідомляє, що Меланхтон рано отримав бакалаврський ступінь (всього лише в 14 років), а також прагнув у 15 років захистити і ступінь магістра, що давало б йому можливість займатися викладацькою діяльністю. Однак прекрасні знання не допомогли Меланхтону. На заваді став його вік і зовнішність. Цибатий, худорлявий хлопчик, який мав зріст трохи більше півто-

ра метра, не зміг переконати своїм виглядом маститих професорів у тому, що він може мати авторитет серед студентів. Це був болючий удар по самолюбству молодого чоловіка, який змусив Філіпа взагалі піти з образом з Альма Матер і переїхати в університет Тюбінгена, де йому присудили магістра через два роки (1514).

Про не надто презентабельний вигляд Меланхтона свідчать також джерела, які описують його перші кроки в якості професора Віттенберзького університету, куди він переїхав у 1518 році. На момент запрошення професору виповнився 21 рік, не так мало за мірками того часу. Лютер з великим нетерпінням очікував Меланхтона, оскільки вельми потребував знавця грецької мови. До того ж Лютер, вочевидь, знав, що сам великий Еразм позитивно відгукнувся про Меланхтона в одному зі своїх віршів, а Іоганн Рейхлін у рекомендації Меланхтона до курфюрста зазначив: "Я не знаю нікого в Німеччині, хто був би більш освічений, за винятком Еразма Роттердамського, але останній виходець з Голландії" [10, с. 34].

Цілком зрозумілі сподівання Лютера, з якими він очікував уже відомого вченого. Однак те, що побачив Лютер після першої зустрічі з Меланхтоном, його якщо не розчарувало, то глибоко здивувало: що буде робити цей маленький і миршавий чоловічок (*kleinen, schwächlichen Gelehrten mir dem bescheidenen Wesen*), з невеликим дефектом мови [21, с. XXII], з доброю і навіть соромливою напівпосмішкою у Віттенберзі, куди стікалися люди з усієї імперії, в цьому, без перебільшення, горнілі Реформації?

Проте вже перша лекція, яку за доброю традицією виголошували новоприйняті на службу викладачі в присутності всіх професорів і студентів, розсіяла сумніви Лютера. Витончена латина, ораторське мистецтво і блискуче сформульовані ідеї про поліпшення освіти полонили серце Лютера, так, що він одразу ж забув всі вади зовнішності, і першим підійшов до новоприбулого і міцно потиснув йому руку.

Непрезентабельний вигляд не завадив Меланхтону в дуже короткий термін, буквально через рік, вийти за рамки університетських аудиторій і опинитися в епіцентрі найгарячіших дискусій поруч з Лютером. Дійсно, вже в 1519 році ми знаходимо Меланхтона серед найвідоміших людей, які епатували Німеччину. Мова йде про Лейпцизький диспут 1519 року. Залишилася вельми цікава характеристика Меланхтона, що різко дисонує з фізіогномікою портретного зображення. Йдеться про лист учасника диспуту, католицького представника, доктора Екка до Якоба Гоохстратена від 24 липня 1519 року. У вельми розлогій епістолі Екк описав весь хід диспуту, а також нагородив деяких учасників виразними характеристиками. Щоправда, спочатку Екк не втримався від компліменту представницькому вченому форуму. Він зазначив: "Нещодавно ми дискутували в Лейпцигу у вшент заповненій аудиторії, в якій зібралися звідусіль найбільш освічені мужи" [12]. Далі тональність Екка змінилася, і він із неприхованим роздратуванням переходить навіть не стільки до характеристик опонентів, як до зневажливого їх перерахунку. "Іх було багато" [12], пише Екк, і щоб посилити презирливе ставлення до учасників навіть не удостоює всіх назвати по імені: "Два доктора [Лютер і Карлштадт – П. К.], пан Ланг вікарій, три доктори юристи і багато магістрів. І лише в одному місці, згадуючи про двох ліценціатів теології, зупиняється більш детально на одному з них: "два ліценціата теології, один з них племянник Рейхліна, дуже гордовитий чоловік ("*multum arrogans*") [12]. Як бачимо, з багатьох безіменних учасників був особливо виділений тільки племянник Рейхліна – Меланхтон, хоч і у вкрай негативній конотації – як дуже "гордовитий чоловік".

Причина гніватися у Екка була, адже зовсім молодий Меланхтон, з його неземною посмішкою, по суті, був правою рукою головного опонента – Мартіна Лютера.



Рис. 2

Як тут, так і надалі в найбільш відповідальні моменти діяльності Лютера, завжди поруч зустрічається Меланхтон. Якось Лютер був змушений сказати, що: "цей маленький грек, перевершує мене і в теології" [16, с. 42]. Незаперечний авторитет Меланхтона в теологічних питаннях визнавав не тільки Мартін Лютер, але і князівська адміністрація, нерідко доручаючи Меланхтону брати участь у багатьох значимих німецьких і загальноімперських подіях в якості теолога. Проте, чомусь, А. Дюрер зображує Меланхтона не в образі реформатора, а у підписі, який можна сприймати як неприйнятну Дюреру самокритику, констатує: "Риси Філіпа з натури зміг зобразити майстерною рукою Дюрер, але не міг зобразити його дух". Самокритика Дюрера в частині "...але не міг зобразити його дух" не пов'язана із технічною недосконалістю роботи. Художник підкреслює, що схожість, риси Меланхтона, передані досконало і "майстерною рукою". Однак залишалась дешиця, що примушувала сумніватися Дюрера у точності зображення внутрішнього світу, який майстер визначає поняттям "дух". Зауважимо, Дюрер на той час достатньо добре знав Меланхтона. Як повідомляє Піргаймер, знайомство Меланхтона з живописцем відбулося ще в 1518 році [9, с. 209]. Пізніше, Меланхтон двічі їздив до Нюрнберга (листопад 1525 і травень 1526 р.), де проживав Дюрер. Очевидно, що між ними склалися дружні стосунки, так що Меланхтон залишив про художника відгук як про "видатного розумом і чеснотами чоловіка" [4, с. 119]. Завдяки дружбі Дюрер дізнався від Меланхтона основи лютеранства.

Отже, товариські взаємини, спостережливість художника та виключна ерудиція Дюрера, як здається, давали можливість майстру зрозуміти духовний світ реформатора, як це було з іншими замовниками. Проте відсутність реформаційної риторики у портреті та супроводжуючий наратив дає підстави вважати, що Дюрер, аналізуючи діяльність Меланхтона, вочевидь, бачив у ньому, в першу чергу, не реформатора. Скоріше, художник розглядав Меланхтона все ж як гуманіста, змушеного знаходитись в епіцентрі реформаційних подій. Можна зробити припущення, що Меланхтон, діяльність якого була в 1520-х роках головним чином зосереджена на реформаційній проблематиці, все ж сприймався суспільством, особливо освіченим, переважно як гуманіст.

Якщо ж аналізувати гравюри, що були створені пізніше, то можна помітити, що дюрерівське трактування образу Меланхтона стало основою іконографії німець-

кого мислителя. Одночасно, наступні гравюри успадкували і гуманістичну риторику дюрерівського портрету. Найкраще це видно в роботі Роберта Боїссарда кінця XVI ст. Гравюра містить кілька прозорих посилань на художній авторитет Дюрера [Рис. 2]. Це виявляється в цитуванні при зображенні одягу Меланхтона, фізіономіки та типового для дюрерівського портрету ракурсу і пластичного моделювання. Однак, є і відмінності. Меланхтон розташований між двома колонами під аркою, а все тло за ним заштриховане. На склепінчастій арці читається напис: "PHILIPPUS MELANCTHON PHOENIX GERMANIAE" ("Філіп Меланхтон германський фенікс"). По нижньому полі, як і у Дюрера, вигравіровано латинською мовою: "Corpore parvus erat sed maximus arte Philippus, / Quam bene Germanis sic Philo mela fuit" (Фізично слабкий, але найбільший в науці був Філіп, / яке благословіння, що він був солов'єм для Німеччини).

Трохи вище від напису, ніби на столі, розміщено кілька супроводжуючих предметів-символів: чорнильниця, перо, розкрита книга і короткі біографічні дані. Тут же підпис гравера на полі штриховки.

Якщо такі предмети, як розкрита книжка, чорнильниця і перо, ще можна було б витлумачити як символи візуальної реформаційної риторики, то цитований наративний супровід портрету спростовує цю інтерпретацію. Автор називає Меланхтона феніксом. На перший погляд дана символіка відсилає до традиційного середньовічного бестіарію, де фенікс – символ Христа [3, с. 59]. Однак трактування феніксу як символу у ранній новий час позбавляється інваріантності і набуває полісемантичності. В культурному просторі німецьких інтелектуалів даний символ почав використовуватися в якості почесного імені для тих, хто уславився знаннями та глибокою гуманістичною ерудицією. До таких належав, наприклад, відомий Йоганн Рейхлін, якого величали "Phoenix Germaniae" [13, с. 54]. Цим високим титулом у якості визнання гуманістичних заслуг художник нагородив і Меланхтона.

У написі нижньої частини картини читаємо: "Corpore parvus erat sed maximus arte Philippus..." ("Фізично слабкий, але найбільший в науці був Філіп"). Протиставлення недосконалого фізичного тіла вченого його науковій величчю, є відгомном гуманістичного топосу дихотомії фізичної і духовної природи. Акцент на фізичному вигляді мислителя різко контрастує на тлі достатньо представницького візуального образу. Явне протиріччя наративу і візуальності розкривається при аналізі другої частини цитати: "...Quam bene Germanis sic Philomela fuit" (яке благословіння, що він був солов'єм для Німеччини). Згадуваний соловей (Philomela), у даному випадку, нами розглядається як означальна деталь до розуміння усієї гравюри. Образ солов'я у поезії був поширений ще в античній греко-римській літературі та використовувався у творчості середніх віків [6, с. 337; 8]. Поети і богослови частково послугувалися пізноантичними топосами, притаманними цьому образу, а частково виробили власні. В більшості образ солов'я згадувався у контексті краси мелодії, досконалості звуковедення, різноманітності зворотів. Іноді, як, наприклад, вчений, богослов і поет Каролінзького Відродження Алкуїн (735–804), згадував не лише вокальні здатності солов'я, але звернув увагу на дихотомічність невиразної зовнішності пташки та красу його пісні: "Скромне твоє сіре вбрання, але прославлена дивна пісня..." [7].

Власне, наведена цитата може бути своєрідним ключем до розшифровки підпису на портреті Меланхтона. Художник, використовуючи образ солов'я, який, попри "скромне вбрання", має "прославлену дивну пісню", тим самим вказує на дихотомію слабого тіла Ме-

ланхтона і його величі в науці, наділяючи в такий спосіб зображення яскраво вираженою гуманістичною риторикою. Гуманістична риторика портрету посилюється, якщо взяти до уваги, що в добу Відродження образ солов'я доповнюється ще кількома важливими конотаціями, знаковими для розглядуваної гравюри. Французький учений і гуманіст Гійом де Ла Перр'єр (1499–1565) порівнював прагнення солов'я співати із всепоглинаючим устремлінням до знань [7], а гуманіст Йоахім Камерарій (1534–1598), який був другом Меланхтона, доповнив характеристики пташки ще й образом турботливого батька, який займається вихованням дітей [11, с. 872].

Таким чином, можна констатувати, що створений Дюрером візуальний образ Меланхтона, став основою іконографії гуманіста. Цей образ у подальшому лише доповнювався уточнюючими деталями, які, вказуючи на Меланхтона як вихователя, педагога і вченого, поглиблювали гуманістичну риторичну портретів

Те, що значна кількість портретів представляла Меланхтона в якості гуманіста, попри його визначну реформацийну діяльність, дає підстави вважати, що освічена частина суспільства XVI ст. сприймала і мислила Меланхтона все ж більше як гуманіста, а не реформатора. Саме цей факт пояснює збереження і поглиблення особистих зв'язків Меланхтона із багатьма відомими представниками гуманістичної еліти, які залишалися вірними католицизму, та феномен широкої комунікативної діяльності вченого в культурному просторі європейського гуманізму, його ефективної роботи по розширенню кордонів гуманістичної *республіки вчених*. Важливо і те, що іконографічний образ соратника М. Лютера, завдяки масовості тиражування гравюри та її доступності, транслюючись широкій аудиторії, закріплював за Меланхтоном образ гуманіста.

Список використаних джерел

1. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1976. – 288 с.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Ханс Бельтинг. Пер. с нем. К. А. Пичанович. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 540 с.
3. Краснова О. Б. Катакомбная живопись // Искусство Средних веков и Возрождения: Энциклопедия / Авт.-сост. О. Б. Краснова. – М.: Олма-Пресс Образование, 2002. – С. 59.
4. Королева А. Ю. Дюрер. – М.: Олма Медиа Групп, 2007. – 128 с.
5. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М.: Географиз, 1934. – 384 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. / ред. С. Токарев. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – 719 с.
7. Ненарокова М. Р. Соловей в средневековых bestiariaх и латинских сборниках эмблем // Journal of Cultural Research. – 2014. – № 4(18) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.cr-journal.ru/files/file/12_2014_17_01_33_1418652093.pdf – Назва з екрану. – Дата звернення: 02.05.2015.
8. Смышляева В. П. Римский поэтический авиарий / С. П. Смышляева. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – 126 с.
9. Albrecht Dürer. 1471–1971. – München: Prestel, 1971. – 415 s.
10. Corpus Reformatorum. Edidit Carolus Gottlieb Bretschneider. – Vol. 1. – Halis: C. A. Schwetschke, 1834. – 1122 s.
11. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. – Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag GmbH, 1967/1996. – 1174 s.
12. Eck an Jacobus Hoogstraeten. Epistola notabilissimi viri et Magistri, magistri Ioannis Eckii missa ex Lipsia ad famosum et reverendum Patrem, fratrem Iacobum Hoogstratenensem magistrum in theologia nostrum etc., quam ille tanquam preclosum thesaurum cordialissimis amicis cum magna gloria ostendit, quam etiam multi Iacobitae excopiarunt. – Leipzig, 1519 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ivv7srv15.uni-muenster.de/mnkg/pfnuer/Eckbriefe/N091.html – Дата звернення: 02.05.2015.
13. Estep W. Renaissance and Reformation. – Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1986. – 331 s.
14. Harksen S. Bildnisse Philipp Melanchthons // Philipp Melanchthon. Humanist, Reformator, Praeceptor Germaniae. – Berlin: Akademie, 1963. – S. 270–287.
15. Jörg R. Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts // Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes. – Münster: LIT Verlag, 2004. – S. 205–216.
16. Jun M. Die Reformation: Theologen, Politiker, Künstler. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008. – 178 s.

17. Kirchengeschichte von der ältesten Zeit bis zum 19. Jahrhundert. In Vorlesungen von Dr. Hagenbach. In. 7 Bd. – Bd. 3: Geschichte der Reformation vorzüglich in Deutschland und Schweiz. – Leipzig: Hirzel, 1871. – 656 s.
18. Löcher K. Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten // Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992. – Göttingen: Hubert, 1995. – S. 365–380.
19. Melanchthon Ph. Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae // Corpus Reformatorum. Edidit Henricus Ernestus Bindseil. – Vol. XXI. – Brunsvigae: C. A. Schwetschke, 1854. – S. 82–227.
20. Pfisterer U. "Die Bilder Wissenschaft ist müheles". Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte // Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. – Bd. 3. – München: Deutscher Kunstverlag, 2003. – S. 21–47.
21. Philippus Melanchthon. Declamationes. Ausgewählt und herausgegeben von Karl Hartfelder. – Berlin: Speyer und Peters, 1891. – 68 s.
22. Scheible H. Melanchthon. Eine Biographie. – München: C. H. Beck, 1997. – 294 s.
23. Weisel M. Melanchthon als Philosoph in graphischen Bildnissen des 16–19. Jahrhunderts // Der Philosoph Melanchthon. – Göttingen: Hubert, 2012. – S. 201–234.

References

1. ALPATOV, M. V. (1976) *Khudozhestvennyye problemy ital'yanskogo Vozrozhdeniya*. Moscow: Iskustvo.
2. BELTING, H. (2002) *Obraz i kult. Istoriya obraza do epokhi iskusstva*. Moscow: Progress-Traditsiya.
3. KRASNOVA, O. B. (2002) *Katakombnaya zhivopis*. In: *Iskusstvo Srednikh vekov i Vozrozhdeniya*. Moscow: Olma-Press Obrazovanie, p. 59.
4. KOROLEVA, A. Yu. (2007) *Dyurer*. Moscow: Olma Media Grupp.
5. LEONARDO DA VINCHI (1934) *Kniga o zhivopisi*. Moscow: Geografiz.
6. TOKAREV, S. (ed.) (1988) *Mify narodov mira. Entsiklopediya*. Vol. 2. Moscow: Sov. ensiklopediya.
7. NENAROKOVA, M. R. (2014) *Solovey v srednevekovykh bestiariyah i latinskikh sbornikakh emblem*. *Journal of Cultural Research*. 18(4) [Online]. Available from: www.cr-journal.ru/files/file/12_2014_17_01_33_1418652093.pdf [Accessed: 02 May 2015].
8. SMYSHLYAEVA, V. P. (2005) *Rimskiy poeticheskiy aviariy*. Ufa: RIOBashGu.
9. *Albrecht Dürer. 1471–1971* (1971) München: Prestel.
10. BRETSCHNEIDER, C. G. (ed.) (1834) *Corpus Reformatorum*. Vol. 1. Halis: C. A. Schwetschke.
11. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967/1996). Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag GmbH.
12. ECK, J. (1519) *Epistola notabilissimi viri et Magistri, magistri Ioannis Eckii missa ex Lipsia ad famosum et reverendum Patrem, fratrem Iacobum Hoogstratenensem magistrum in theologia nostrum etc., quam ille tanquam preclosum thesaurum cordialissimis amicis cum magna gloria ostendit, quam etiam multi Iacobitae excopiarunt*. Leipzig. [Online]. Available from: ivv7srv15.uni-muenster.de/mnkg/pfnuer/Eckbriefe/N091.html [Accessed: 2 May 2015].
13. ESTEP, W. (1986) *Renaissance and Reformation*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing.
14. HARKSEN, S. (1963) *Bildnisse Philipp Melanchthons*. In: *Philipp Melanchthon. Humanist, Reformator, Praeceptor Germaniae*. Berlin: Akademie, pp. 270–287.
15. JÖRG, R. (2004) *Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts*. In: *Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes*. Münster: LIT Verlag, pp. 205–216.
16. JUN, M. (2008) *Die Reformation: Theologen, Politiker, Künstler*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
17. HAGENBACH, R. (1871) *Kirchengeschichte von der ältesten Zeit bis zum 19. Jahrhundert*. In *Vorlesungen von Dr. Hagenbach*. Vol. 3. Geschichte der Reformation vorzüglich in Deutschland und Schweiz. Leipzig: Hirzel.
18. LÖCHER, K. (1995) *Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten*. In: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*. Göttingen: Hubert, pp. 365–380.
19. MELANCHTHON, P. (1854) *Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae*. In: H. E. Bindseil, ed. *Corpus Reformatorum*. Vol. XXI. Brunsvigae: C. A. Schwetschke, pp. 82–227.
20. PFISTERER, U. (2003) *"Die Bilder Wissenschaft ist müheles". Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte*. In: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Vol. 3. München: Deutscher Kunstverlag, pp. 21–47.
21. PHILIPPUS MELANCHTHON (1891) *Declamationes. Ausgewählt und herausgegeben von Karl Hartfelder*. Berlin: Speyer und Peters.
22. SCHEIBLE, H. (1997) *Melanchthon. Eine Biographie*. München: C. H. Beck.
23. WEISEL, M. (2012) *Melanchthon als Philosoph in graphischen Bildnissen des 16–19. Jahrhunderts*. In: *Der Philosoph Melanchthon*. Göttingen: Hubert, pp. 201–234.