

ВІЗУАЛІЗУЮЧИ НАРАТИВ: ЛЮТЕРІВСЬКА ТЕОЛОГІЯ У ГРАВЮРАХ ЛУКАСА КРАНАХА

Котляров Петро Миколайович

доктор історичних наук, доцент, завідувач кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ
E-mail: pkotl.univ@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8917-8926>

Корчук Вячеслав Іванович

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, теології та історії церкви
Український гуманітарний інститут, Буча
E-mail: v.korchuk@adventist.ua
<https://orcid.org/0000-0003-3314-7335>

Протягом історії розвитку християнства велися дискусії щодо того, яким має бути церковне мистецтво, у якій формі і які завдання виконувати. В добу Реформації ці дискусії спалахнули з новою силою. Більшість реформаторів дотримувалися думки про необхідність очищення церкви від творів мистецтва, які розглядалися як спадщини католицизму. Іконоборчий рух, що вилився у погроми церков та нищення творів мистецтва у Віттенберзі на початку 1522 р. спонукали Мартіна Лютера публічно висловити свою незгоду із радикальними реформаторами та висловити власну позицію щодо зображувального мистецтва у реформованій церкві. У серії проповідей з 9 по 16 березня 1522 р. (Invocavit), Мартін Лютер рекомендував знищувати ті зображення, які ставали об'єктом поклоніння, однак вважав за доцільне залишити твори мистецтва, що унаочнюють біблійні історії чи реформаційні ідеї. Для Лютера вирішальним аргументом ставало дидактичне значення зображень. Розглянуто основні положення із серії проповідей (Invocavit), в яких Лютер не лише засудив вандалізм іконоборців, але й аргументовано довів, що наявність творів мистецтва в церковному просторі не суперечить Біблії, а, навпаки, допомагає краще зрозуміти важливі істини. Звернено увагу, що наслідком толерантної позиції Лютера стало ілюстроване гравюрами Лукаса Кранаха видання Вересневої Біблії (1522). Розглянуті наративні і візуальні джерела доводять, що завдяки Реформації мистецтво гравюри отримало новий імпульс, а лютеранство сформувалося не лише як церква культури слова, але й культури ока. Встановлено, що головною вимогою до мистецтва було точне дотримання наративу, що спостерігається у проаналізованих гравюрах Лукаса Кранаха. Розглянуто, що гравюри до книги Об'явлень характеризуються не лише дотриманням точності тексту, але й загостреною полемічністю, наданням нового звучання біблійним символам, різкою критикою католицької церкви, візуалізацією головних ворогів реформованої церкви. Доведено, що полемічна спрямованість гравюр викликала зацікавленість і сприяла комерційному успіху Вересневої Біблії. З'ясовано, що відмова протестантських митців від традиційних сюжетів, не стала настільки руйнівною, а в окремих випадках, це привело навіть до збагачення європейської візуальної культури.

Ключові слова: Реформація, Мартін Лютер, Лукас Кранах, гравюра, ілюстрування Біблії, книга Об'явлень.

Постановка проблеми. Практично усі реформаційні рухи та, особливо, радикальні течії, сходилися на думці, що релігійні зображення в просторі храму є спадком старої, нерепформованої, зіпсутої і потонулої у зловживаннях та марновірствах церкви. Різноманітні живописні та пластичні зображення, які могли бачити парафіянин під час богослужіння в церквах, розглядалися реформаторами як такі, що затьмарюють Божу благодать, на які побожні віряни покладаються більше, ніж на милість Господню. Подібні погляди спровокували іконоборчі рухи доби Реформації у Німеччині, Нідерландах та Швейцарії. Нерідко в науковій літературі можна зустріти твердження, що іманентно притаманна Реформації схильність до іконоборства, стала якщо і не катастрофою для мистецтва то, в усякому разі, суттєво призупинила його ренесансний прогрес.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні існує достатньо велика кількість робіт

присвячених розвитку і функціонуванню мистецтва в умовах Реформації. Щоправда, в більшості розроблялися питання пов'язані із подіями іконоклазму та використанням гравійованих малюнків у летючих листках [Schnitzler, 1996, 335 s.]. У межах дискурсу «образ як зброя» у фокус досліджень нерідко потрапляли питання лютеранської теорії зображального мистецтва, щодо «правильного» і «неправильного» використання образотворчого мистецтва, а у якості джерел використовувалися окремі твори реформаційного періоду, публічні вислови Мартіна Лютера з питань образотворчого мистецтва, що сформувало уявлення про візуальну культуру лютеран [Wegmann, 2016, s. 7.]. В більшості ці уявлення знаходяться в межах парадигми, що реформатори прагнули і досягли спрощення мистецтва, але принесли в жертву його прогресивний розвиток. Так Маркус Санд зазначає, що «поширена практика одночасного друкування тексту і зображення привели

до знецінення унікальності зображення і посилення звучання слова [Sandls, 2000, s. 190]. В останні роки вийшла низка публікації присвячених особливостям відображення Закону і Євангелія в лютеранській іконографії [Erichsen, 2015, pp. 97–113; Fleck, 2010, 680 s.; Reinitzer, 2006, 952 s.; Weniger, 2004, pp. 115–134]. Інтерес дослідників викликають і питання пов'язані з виникнення нових жанрів, у зв'язку із тим, що на протестантських територіях зник попит на релігійні картини та вівтарі. Із публікацій останніх років можна виділити дослідження Йозефа Лео Кернера «Реформація картини» [Koerner, 2017, 598 s.]. Він, аналізуючи історіографію, звертає увагу на те, що багато досліджень сконцентровані на доведенні тези, що Реформація розірвала поступальний рух і традиції середньовічного мистецтва. Наприклад, цитує Семюеля Джонсона, який переконує, що реформування, це значить «зміни, які ведуть від гіршого до кращого», але додає, що протестантська Реформація, яка прагнула спасти і відродити християнську релігію, схоже, для картини мала зовсім протилежний ефект [Koerner, 2017, s. 42]. Томас Ніппеді аналізуючи зміни функцій мистецтва зазначив, що мистецтво почало відігравати допоміжну роль, яка полягала у спрощеній візуалізації нової догматики, а також, що лютеранство порвало із візуальним мистецтвом і переорієнтувалось на слово, ставши «культурою вуха»: «Протестантська культура вже не є культурою ока, але це культура вуха. Сенс передається словом, а не через споглядання» [Nirpedey, 1983, s. 15].

Мета дослідження. У даній статті ми не будемо ставити під сумнів більшість цих тез загалом, оскільки кожна із реформованих країн мала свій унікальний шлях розвитку мистецтва. Наприклад, Нідерланди пройшовши через хвилю іконоборства вже через кілька десятків років пережили небувалий розквіт образотворчого мистецтва, в її північні протестантські провінції дали світовій культурі сотні імен художників. У Віттенберзі, серці Реформації, за життя Лютера процвітала майстерня Лукаса Кранаха Старшого (1472 – 1472), а Лютер був одним із замовників художника. Окреміше місце і свій шлях розвитку мало мистецтво Швейцарії. Тому аналізуючи особливості розвитку мистецтва доби Реформації, ми у цій статті зупинимось лише на ідейній спадщині основоположника Реформації Мартіна Лютера (1483 – 1546), який на думку Георга Дехіо «надав мистецтву епохи вирішальний відбиток» [Dehio, 1926, s. 1], сформувавши в перші роки Реформації основні вимоги до мистецтва, визначивши його функції, місце в релігійних практиках і, загалом, відповівши на питання щодо використання зображувального мистецтва у просторі нової церкви. Також звернемо увагу на те, як мистецтво гравюри сприяло поширенню реформаційних ідей, тобто, на візуальну риторику гравюр. В цьому контексті необхідно звернутися до творчості Лукаса Кранаха Старшого, який працював безпосередньо у Віттенберзі і був автором гравюр, що прикрасили перше і наступні видання так званої Біблії Лютера.

У методологічних підходах ми будемо орієнтуватися на теоретичні розробки основоположника іконології Абі Варбурга (1866 – 1829), методи

якого допомагають через окрему деталь, яка розглядається в широкому контексті літературних і зображувальних джерел, політичних та релігійних подій розкривати смисл цілого та здійснювати програмні висновки.

Виклад основного матеріалу. Історія побутування пластичного та живописного мистецтва у церковному просторі характеризується відомою суперечливістю. Дореформаційна церква на різних етапах і в різних регіонах могла мати відмінні погляди на мистецтво. Відмінності існували як між Західною (католицькою) і східною (православною) традиціями так і самій католицькій церкві. Логічним продовженням критичного підходу до ролі мистецтва у церковному житті стала Реформація. В 1521 – 1522 рр., у період відсутності Лютера, у Віттенберзі відбулися події, відомі як іконоклазм. Цей малоконтрольований рух був інспірований проповідями так званих «цвіккауських пророків» та ідеями Андреаса Карлштадта (1482 – 1541), який свої погляди на церковне мистецтво виклав у трактаті «Von Abtuhung der Bilder», де категорично висловився проти будь яких зображень, вважаючи їх непотрібним мотлохом та сміттям, що шкодить Реформації [Karlstadt, 1911, nr.74]. Наслідком проповідей радикальних реформаторів стали іконоборчі виступи у Віттенберзі, які закінчилися погромами церков та знищенням багатьох творів мистецтва. Неконтрольовані події у Віттенберзі примусили Лютера покинути Вартбург і прибути до Віттенбергу, де він виголосив серію проповідей, що отримала назву *Invocavit*, тому що перша проповідь відбулася в першу неділю Великого посту (*Invocavit*) в церкві св. Марії. В цих проповідях Лютер значну увагу приділив шкідливості іконоклазму та місця мистецтва у релігійних практиках. Всього було виголошено 8 проповідей з 9 по 16 березня 1522 р. Проблемі священних образів присвячена третя та четверта проповіді, у яких реформатор не лише висловив своє ставлення до релігійних зображень, але й задекларував свою стратегію щодо змін функцій мистецтва в новій лютеранській церкві.

Якщо побіжно проаналізувати погляди Мартіна Лютера на ранньому етапі Реформації, то можна зазначити, що сам керівник Реформації був далеким від радикального іконоборства, а його позиція характеризувалася певною стриманістю, а інколи двозначністю. На питання, чи варто позбутися практики використання зображень у церквах він відповідає: «*Ich wollt, es wären keine auf den Altären*» («Я хотів би, що на вівтарях не було нічого») [Luther, 1883, bd. 10, s. 151], але додає, що зображення знаходячись у церкві самі по собі не є а ні чимось хорошим, а ні чимось поганим [Luther, 1883, bd. 10, s. 152]. Звісно, їх краще «понищити і повикидати» (*zerreißen und abtun*) [Luther, 1883, bd. 10, s. 151] і було б добре, «...якби цих зображень не було зовсім» і «Вони мені не подобаються» [Luther, 1883, bd. 10, s. 151]. Але пояснює, що викидати і знищувати треба лише за умови, якщо цим зображенням поклоняються [Luther, 1883, bd. 10, s. 151]. У листі до Людвіга Штольберга від 25 квітня 1522 р. він деталізує свою позицію вказуючи, що не існує речей виключно шкідливих чи корисних. Однакові речі можуть

приносити як добро так і зло, все залежить від того, хто і як ними користується і у якості прикладу згадує вино і срібло [Preuß, 1931, s. 55].

Однак, певна подвійність позиції Лютера зникла, коли мова йшла про унаочнення біблійних історій чи реформаційних ідей. Для нього вирішальним аргументом ставало дидактичне значення зображень. Реформатор був переконаний, що зображення унаочнюють сказане, допомагають краще зрозуміти істину і вони вельми необхідні для ілюстрації проповідей дітям та простолоду [Luther, 1883, bd. 40, s. 158 f]. Особливо активно Лютер відстоював право на присутність ілюстрацій при розробці концепції «Біблії для бідних» («biblia pauperum»). Необхідність гравюр у новоперекладеній Біблії Лютер пояснював посиляючись на власний досвід. Він говорив, що коли чує про Христа, то «хочу я того чи не хочу, але в моєму серці формується образ чоловіка, що висить на хресті, або ж як відображається моє обличчя, коли я заглядаю у воду» [Luther, 1883, bd. 18, s. 15]. Посилаючись на аргументацію Лютер звертається до досвіду діяльності старозавітних пророків: «Також біблійні автори говорили від Бога не абстрактно, а надзвичайно наочно і антропоморфно, вони «малювали словами». Чому ж тоді може бути нам не дозволено розповідати з картинками?» [Luther, 1883, bd. 10, s. 160].

Лютерівське уявлення про функції мистецтва найповніше втілювалося в ілюструванні перекладеного Лютером Нового Заповіту. Відомо, що переховуючись у Вартбурзі після Вормського рейхстагу (1521) Лютер менше ніж за три місяці здійснив переклад Нового Заповіту. Щоправда, по поверненню до Віттенберга у березні 1522 р., Лютер продовжував доопрацьовувати переклад, а перший друк відбувся лише у другій половині вересня того ж 1522 р. у друкарні Мельхіора Лоттера. У оформленні цього першого німецькомовного видання Нового Заповіту брали участь художник Лукас Кранах і ювелір Християн Дьорінг.

Цей новий переклад, як можна було очікувати, не містив надто багато ілюстрацій. Окрім заголовків та ініціал ілюстрованою виявилася лише одна книга – Об'явлення Іоанна Богослова. Гравюри були виконані Лукасом Кранахом. Лоренц Діттманн говорить, що відсутність ілюстрацій в Євангеліях та посланнях пояснюється тим, що Лютер намагався уникнути жодної схожості своєї праці із звичними в католицизмі уривками текстів, що використовувалися під час меси, а традиційні євангельські ілюстрації відсилали саме до цього [Dittmann, 1983, s. 146]. Однак, ми вважаємо, що основною причиною було те, що книга Об'явлень була націлена в майбутнє. У першому вірші першої глави Об'явлень Іоанн сам вказує на мету і головний предмет свого послання: «Об'явлення Ісуса Христа, яке дав Йому Бог, щоб показати Своїм рабам, що незабаром статися має» [Кн. Об'явлень, 1.1. Цит. за перекладом І. Огієнка]. Тому починаючи із раннього християнства теологічна думка розглядала Об'явлення у якості пророчої книги, головним завданням якої було відкрити майбутні події боротьби істинної Церкви із дияволом та його слугами – іудаїзмом, язичництвом, еретиками. Кожна епоха звертаючись до цієї книги, сприймала прислівник «незабаром», як вказівку на її власний час й знаходила незаперечні докази її

актуальності для сучасності. Антропоморфні і зооморфні апокаліптичні образи дозволяли широку інтерпретацію, надавали яскраві аргументи полемістам і були завжди сучасними. До неї зверталися за аргументами теологи, проповідники і, звісно, художники. Не стала виключенням і реформаційна доба. Якщо ж говорити про чотири Євангелія і апостольські послання Нового Заповіту, то вони, за невеликими виключеннями, оповідали про події, що вже відбулися і їх було складніше пристосувати для полеміки сучасності.

Як було вже сказано, гравюри до лютерівської «Вересневої Біблії» були виконані Лукасом Кранахом. Зазначимо, що основою, на яку орієнтувався Кранах, був цикл апокаліптичних робіт Альбрехта Дюрера, які вийшли окремим друком ще у 1498 р. Побіжний аналіз робіт двох майстрів показує суттєву схожість гравюр. Однак відмінності, все ж, існують. По-перше, розмір листа у Дюрера 39 на 28 см. Тоді як у Кранаха розмір майже на половину менший і дорівнює 23,5 на 16 см. У Кранаха 21 ілюстрація, тоді як у Дюрера їх 15. Але важливо інше. Кранах створював гравюри у якості супроводжуючого матеріалу для нової Біблії, де зображення мало цілком підпорядкуватися наративу, а наратив у світлі Реформації, отримував нове прочитання, коли туманні символи набирали цілком конкретних образів. Це стало важливою і необхідною умовою нового реформаційного ілюстративного мистецтва. Одночасно, це ознаменувало розрив із ренесансною італійською традицією, коли починаючи із розписів капели Бранкаччі, художники дозволяли собі не дотримуватися канви євангельських історій, вступати в суперечність із текстом на користь композиції (порівн. фреску Мазаччо «Диво з динарієм» (1425 р.) із Євангелієм від Матвія, 17, 24-27).

При аналізі відповідності тексту гравюр Кранаха і Дюрера, зазначимо, що для Кранаха було важливо максимально точно передати текст із усіма тонкощами психологічних і догматичних нюансів. Вже на першій ілюстрації «Іоанн і 7 світильників» (Мал. 1.), Кранах зображує Бога Отця стоячим, а Іоанна таким, що безсило і перелякано лежить на землі. Кранах притримується тексту, який говорить: «І коли я побачив Його, то до ніг Йому впав, немов мертвий. І поклав Він на мене правицю Свою та й промовив мені: Не лякайся! Я Перший і Останній...» (Об'явлення 1:17). У Кранаха Бог домінує. Він привертає до себе увагу сліпучим світлом і розмірами фігури, яка щільно заповнює простір. Переважання вертикальних ліній в постаті Бога надають фігурі сили і монументальності. Натомість пророк Іоанн лежить ниць, злякано ховаючи обличчя від Бога. Іоанн на першому плані, проте не домінує, оскільки зображений у меншому масштабі і з переважанням пасивних горизонтальних ліній.

Дюрер, на відміну від Кранаха, трактує історію в традиціях ренесансного антропоцентризму (Мал. 2.). Іоанн у нього не лежить на землі, а стоїть на першому плані на колінах. Його фігура займає більшу площу, ніж фігура Бога. Спираючись на вертикальну побудовану, голова піднята і майже в центрі композиції. Іоанн не ховає обличчя і має змогу спостерігати все, що відбувається навкруги. Вільний простір біля Бога заповнений святими і ангелами.

Навколо Іоанна, навпаки, чим ближче до глядача – тим більше вільного простору і світла, що ще більше акцентує погляд глядача на Іоанні, перетворюючи його у головного персонажа. Вертикальне положення тіл Бога та Іоанна, надання двом фігурам візуально схожого образу, підкреслюють ренесансні прагнення про зближення людської і божественної природи. У Дюрера Іоанн – суб'єкт, на відміну від трактування Краха.

Для Краха окрім точності передачі тексту важливим завданням було донесення основних ідей лютеранської Реформації, серед яких важливе місце займало вчення про Божу милість і благодать. Лютер багато говорив і писав про неможливість слабкої і недосконалої людини самостійно досягнути праведності власними заслугами і справами. Конфлікт Божественної природи і людського ества, протиставлення Божої могутності і людської недосконалості – ось колізія, що найбільше імпонувала баченню Лютера стосунків Бога і людини.

Краха не обмежується лише дотриманням точності тексту. Ілюстрації повинні були нести і гострі реформаційні ідеї, які б легко прочитувались і викликали зацікавленість, полеміку, бажання придбати гравюру. Цього він досягає за рахунок використання епатажних символів і образів, окремих смисло-визначальних деталей, які були зрозумілі його сучасникам.

Наприклад, гостру полеміку і критику викликала гравюра до сюжету 17 глави книги Об'явлення (Мал. 3). З третього по сьомий вірш читаємо про жінку, яка «...сиділа на червоній звірині, переповненій іменами богозневажними, яка мала сім голів і десять рогів... У руці своїй мала вона золоту чашу, повну гідоти та нечесті розпусти її. А на чолі її було написане ім'я, таємниця: Великий Вавилон, мати розпусти й гідоти землі. І бачив я жінку, п'яну від крові святих і від крові мучеників Ісусових, і, бачивши її, дивувався я дивом великим» (Об'явлення, 17, 3-6).

Голову блудниці, «матері розпусти», Краха прикрасив триярусною тіарою. Триярусна тіара, атрибут папства. Ця деталь прозора натякала на папство, говорячи, що саме папство і є тією блудницею, яка «вином своїх заблуджень напоїла усі народи». Подібне трактування викликало шквал гніву від католиків і вкрай гостру критику у відомого опонента М. Лютера герцога Саксонії Георга Бородатого (Georg der Bärtige, 1471 – 1539). Георг отримав чудову теологічну освіту, був палким захисником католицизму і жорстким опонентом лютеранства. Проводив жорстку протидію Реформації й намагався не допустити проникнення нових ідей у Лейпцизький університет, за що отримав від Лютера дошкульну оцінку: «саксонський убивця, диявольський апостол і дурний дворянин». Герцог Георг відразу зрозумів крахівський випад і категорично засудивши наявність тіари почав вимагати, щоб її прибрали із наступного видання [Метаксас, 2019]. В 1522 році Лютер ще сподівався на порозуміння із католицькою церквою, тому в наступному виданні Біблії Краха був змушений прибрати характерну частину папської корони, так що зникла впізнаваність образу.

Проте через кілька років (1534 р.) Лютер санкціонує видання Біблії де вже у кольоровій гравюрі можемо спостерігати повернення до первісного образу «вавилонської блудниці» у папській тіарі.

Значимо, що ілюстрована німецькомовна Біблія Лютера із самого початку користувалася нечуваною популярністю і комерційним успіхом. Перше видання Вересневої Біблії становило від 3 до 5 тисяч екземплярів. Тираж на той час зовсім не малий, але він був проданий впродовж двох з половиною місяців. Тому незабаром за кілька місяців відбулося видання нового тиражу, який був надрукований з невеликими змінами і доповненнями. Це видання відоме як «Груднева Біблія» («Dezembertestament») [Koepplin, 1974, bd 1, s. 331]. Йоханес Кохлеус, німецький гуманіст, що залишився на позиціях католицизму, згадуючи у 1549 р. перші роки Реформації не міг не звернути увагу на роль німецькомовного перекладу Біблії, її шаленій популярності в середовищі усіх верств, а особливо низів: «...шевці і чоботарі, жінки і слабоумні ідіоти (einfältige Idioten)», які ледь-ледь навчилися грамоті, читають Біблію «з величезним бажанням як єдине джерело істини. А багато хто носили її в своєму серці вивчаючи напам'ять» [цит по: Besch, 2008, s. 18]. В іншому випадку Кохлеус зазначає, що лютеранські читачі Біблії не мали страху та ніяковості говорити про «віру і Євангеліє не лише із католицькими неосвіченими низами (katholischen gemeinen Laien), але й зі священниками, ченцями і магістрами Святого Письма» [Schmidt, 1962, s. 12–13]. Німецький історик Вернер Беш говорячи про феномен популярності і поширення Біблії цілком влучно назвав це «експансією читання» [Besch, 2008, s. 18]. Значною мірою популяризації Біблії посприяли і гравюри Краха. Один із дослідників звернувши увагу на комерційну складову, підкреслив, що «гравюри Краха суттєво посприяли продажу Біблії, хоча ціна була не зовсім із дешевих, непереpletені екземпляри продавалися по пів-гульдена, а переpletені – по гульдену». І далі уточнює, що за гульден можна було купити тушу кабана [Ozment, 2012, p. 107].

Висновки. Підводячи підсумки значимо, що з самого початку Реформації відбулося переосмислення ролі і місця мистецтва у церковних практиках. На відміну від представників радикальних рухів, Мартін Лютер усвідомлював вплив візуальності на сприйняття слова і йому вдалося знайти вагомі докази на користь образотворчого мистецтва. В проповідях з 9 по 16 березня 1522 р. реформатор категорично засуджуючи іконоборство сформулював низку аргументів базованих на Біблії та практичному досвіді, які допомогли зберегти мистецтво для протестантизму. Вже перший досвід ілюстрування німецькомовної Біблії, здійснений художником Лукасом Крахом, показав свою ефективність. Точне слідування наративу, яскраві образи і зрозуміла символіка допомагали орієнтуватися в складній теологічній проблематиці новонаверненим адептам лютеранства. Влучні гравюри візуалізували як головні ідеї нового вчення, так і чітко вказували на головних ворогів, що сприяло консолідації нової церкви та формувало відчуття ідентичності. Полемічна спрямованість гравюр викликала зацікавленість і сприяла комерцій-

ному успіху Вересневої Біблії. Також можна говорити про те, що відмова протестантських митців від традиційних сюжетів, не стала настільки руйнівною, а в окремих випадках, це привело навіть до збагачення

європейської візуальної культури, коли у новому контексті протестантських ідей, навіть традиційні сюжети і символи отримали більш інтенсивне візуальне звучання.

Список використаних джерел

- Andreas, K., 1911. Von Abtuhung der Bilder, *Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen*, Bonn: A Markus und E. Weber's Verlag, bd. 74, 32 s.
- Besch, W., 2008. *Deutscher Bibelwortschatz in der frühen Neuzeit: Auswahl - Abwahl - Veralten*, Frankfurt am Main: PeterLang, 278 s.
- Dehio, G., 1926. *Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes dritter Band*, Berlin und Leipzig: de Gruyter, 360 s.
- Dittmann, L., 1983. Die Kunst der Reformationszeit, *Martin Luther, 1483 –1983: Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät Sommersemester*, Saarbrücken: St. Johann GmbH, s. 141–172.
- Erichsen, J., 2015. «Gesetz und Gnade». Versuch einer Bilanz, *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation, Aufsatzband*, Dresden: Sandstein Verlag, s. 97–113.
- Fleck, M. V., 2010. Ein tröstlich gemelde: die Glaubensallegorie «Gesetz und Gnade», *Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Korb: Didymos-Verlag, 680 s.
- Koepplin, D., 1974. *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel, Stuttgart: Birkhäuser, 432 s.
- Koerner, J. L., 2017. *Die Reformation des Bildes*, München: C.H.Beck, 598 s.
- Luther, M., 1883. *Weimarer Ausgabe*, Weimar: H.Böhlaus, bd. 10, 760 s.
- Luther, M., 1883. *Weimarer Ausgabe*, Weimar: H.Böhlaus, bd. 18, 794 s.
- Luther, M., 1883. *Weimarer Ausgabe*, Weimar: H.Böhlaus, bd. 40, 763 s.
- Nippede, T., 1983. Luther und die Bildung der Deutschen, *Luther und die Folgen. Beiträge zur sozialgeschichtlichen Bedeutung der lutherischen Reformation*, München: H. Löwe, s. 13–27.
- Ozment, S., 2012. *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*, New Haven, Yale University Press, 344 p.
- Preuß, H., 1931. *Martin Luther. Der Künstler*, Gütersloh: Bertelsmann, 319 s.
- Reinitzer, H., 2006. *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg: Christians Verlag, 2 vols. 952 s.
- Sandls, M., 2000. Nicht Lehrer, sondern Erinnerung. Zum Wandel von Historie und Diskurs zu Beginn der Reformation, *Zeitschrift für historische Forschung*, Berlin: Duncker & Humblot, nr. 27, s. 179–201.
- Schmidt, P., 1962. *Die Illustration der Lutherbibel. 1522 – 1700. Ein Stück abendländische Kunst und Kirchengeschichte*, Basel: Birsfelden, 496 s.
- Schnitzler, N., 1996. *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1996, 335 s.
- Wegmann, S., 2016. *Der sichtbare Glaube: Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Mohr Siebeck, 370 s.
- Weniger, M., 2004. «Durch und durch lutherisch»? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, München: Callwey, nr. 55. s. 115–134.
- Метаксас, Э., 2019. *Мартин Лютер. Человек, который заново открыл Бога и изменил мир* [Online]. Доступно: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/450812?format=read> (дата звернення: 24.04. 2021).

References

- Andreas, K., 1911. Von Abtuhung der Bilder, *Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen*, Bonn: A Markus und E. Weber's Verlag, bd. 74, 32 s. (in Germany).
- Besch, W., 2008. *Deutscher Bibelwortschatz in der frühen Neuzeit: Auswahl - Abwahl - Veralten*, Frankfurt am Main: PeterLang, 278 s. (in Germany).
- Dehio, G., 1926. *Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes dritter Band*, Berlin und Leipzig: de Gruyter, 360 s. (in Germany).
- Dittmann, L., 1983. Die Kunst der Reformationszeit, *Martin Luther, 1483 –1983: Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät Sommersemester*, Saarbrücken: St. Johann GmbH, s. 141–172. (in Germany).
- Erichsen, J., 2015. «Gesetz und Gnade». Versuch einer Bilanz, *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation, Aufsatzband*, Dresden: Sandstein Verlag, s. 97–113. (in Germany).
- Fleck, M. V., 2010. Ein tröstlich gemelde: die Glaubensallegorie «Gesetz und Gnade», *Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Korb: Didymos-Verlag, 680 s. (in Germany).
- Koepplin, D., 1974. *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel, Stuttgart: Birkhäuser, 432 s. (in Germany).
- Koerner, J. L., 2017. *Die Reformation des Bildes*, München: C.H.Beck, 598 s. (in Germany).
- Luther, M., 1883. *Weimarer Ausgabe*, Weimar: H.Böhlaus, bd. 10, 760 s. (in Germany).
- Luther, M., 1883. *Weimarer Ausgabe*, Weimar: H.Böhlaus, bd. 18, 794 s. (in Germany).
- Luther, M., 1883. *Weimarer Ausgabe*, Weimar: H.Böhlaus, bd. 40, 763 s. (in Germany).
- Metaxas, E., 2019. *Martin Luther. Chelovek, kotoryiy zanovo otkryil Boga i izmenil mir* [Martin Luther. The man who rediscovered God and changed the world] Retrieved from: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/450812?format=read> (in Ukrainian).
- Nippede, T., 1983. Luther und die Bildung der Deutschen, *Luther und die Folgen. Beiträge zur sozialgeschichtlichen Bedeutung der lutherischen Reformation*, München: H. Löwe, s. 13–27. (in Germany).
- Ozment, S., 2012. *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*, New Haven, Yale University Press, 344 p. (in English).
- Preuß, H., 1931. *Martin Luther. Der Künstler*, Gütersloh: Bertelsmann, 319 s.
- Reinitzer, H., 2006. *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg: Christians Verlag, 2 vols. 952 s. (in Germany).

- Sandls, M., 2000. Nicht Lehrer, sondern Erinnerer. Zum Wandel von Historie und Diskurs zu Beginn der Reformation, *Zeitschrift für historische Forschung*, Berlin: Duncker & Humblot, nr. 27, s. 179–201. (in Germany).
- Schmidt, P., 1962. *Die Illustration der Lutherbibel. 1522 – 1700. Ein Stück abendländische Kunst und Kirchengeschichte*, Basel: Birsfelden, 496 s. (in Germany).
- Schnitzler, N., 1996. *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1996. 335 s. (in Germany).
- Wegmann, S., 2016. *Der sichtbare Glaube: Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Mohr Siebeck, 370 s. (in Germany).
- Weniger, M., 2004. «Durch und durch lutherisch»? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, München: Callwey, nr. 55. s. 115–134. (in Germany).

SUMMARY

VISUALIZING NARRATIVE: LUTHERAN THEOLOGY IN THE ENGRAVINGS OF LUCAS CRANACH

Petro Kotliarov

Taras Shevchenko National University of Kyiv
PhD, Professor, Head of the Department of Art History, Kyiv

Vyacheslav Korchuk

PhD, Associate Professor of Philosophy, Theology and Church History
Ukrainian Institute of Arts and Sciences, Bucha

The early stage of the Reformation in Germany was marked by an iconoclastic movement inspired by radical reformers. In the scientific literature, iconoclasm is often interpreted as a phenomenon that became a catastrophe for German art, as it halted its renaissance progress. The purpose of the article is to prove that the Lutheran Reformation did not become an event that stopped the development of German art, but, on the contrary, gave a new impetus to its development, especially the art of engraving. Throughout the history of Christianity, there have been discussions about what church art should be, in what form it should exist and what function it should carry. In the days of the Reformation, these discussions flared up with renewed vigor. Most reformers held the view that the church needed to be cleansed of works of art that were seen as a legacy of Catholicism. The iconoclast movement that transitioned into church pogroms and the destruction of works of art in Wittenberg in early 1522 prompted Martin Luther to publicly express his disagreement with the radical reformers and to express his own position on the fine arts in the reformed church. In a series of sermons from March 9 to 16, 1522 (Invocavit), Martin Luther recommended the destruction of images that became objects of worship, but considered it appropriate to leave works of art that illustrate biblical stories or reformation ideas. For Luther, the didactic significance of images became a decisive argument. The main points of the series of Luther's sermons (Invocavit) show that he not only condemned the vandalism of iconoclasts, but also argued that the presence of works of art in the church does not contradict the Bible, but, on the contrary, helps to better understand important truths. It is noted that the result of Luther's tolerant position was the edition of the September Bible (1522) illustrated by Lucas Cranach's engravings. The reviewed narrative and visual sources prove that due to Reformation the art of engraving received a new impetus, and Lutheranism was formed not only as a church of the culture of the word, but also of the culture of the eye. It was established that the main requirement for art was strict adherence to the narrative, which is observed in the analyzed engravings of Lucas Cranach. It is considered that the engravings to the book of Revelation are characterized not only by the accuracy of the text, but also by sharpened polemics, adding a new sound to biblical symbols, sharp criticism of the Catholic Church, and visualization of the main enemies of the Reformed Church. It is proved that the polemical orientation of the engravings spurred interest and contributed to the commercial success of the September Bible. The rejection of traditional plots by protestant artists did not become overly destructive, and in some cases, it even led to the enrichment of European visual culture.

Keywords: Reformation, Martin Luther, Lucas Cranach, engraving, Bible illustration, book of Revelation.