

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 94(430)«15»

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/3.48>

Котляров П.М.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Корчук В.І.

Український гуманітарний інститут

СЛОВО Й ОБРАЗ У ЛЮТЕРАНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: РЕФОРМАЦІЙНІ ТЕКСТОВІ ВІВТАРІ (SCHRIFTALTÄRE) ТА ЇХ ГЕНЕЗА

Роль і місце образотворчого мистецтва в релігійних практиках і церковному просторі нерідко викликали дискусії у середовищі теологів середньовіччя. Реформація ще більше загострила питання доцільності використання скульптури та церковного живопису, що вилилося в низку іконоборчих виступів. У статті досліджено позицію Мартіна Лютера щодо мистецтва та місця релігійних зображень у церковних практиках ранньої реформаційної церкви. Частково розглянуто дискусії середньовіччя та акцентовано увагу на основних спірних моментах полеміки і тих проблемах, що хвилювали нову теологію Реформації. Звернуто увагу на те, що Мартін Лютер категорично не сприймав іконоклазму і вже в перших проповідях засудив іконоборство, наголошуючи, що, якщо зображення не використовується для поклоніння, то його можна й потрібно залишити та використовувати задля ілюстрації проповідей простолюду і дітям. Підкреслено, що особиста позиція Лютера дала імпульс особливому типу мистецтва, в якому переважає дидактичний складник та яке характеризується переважанням слова над образом. З'ясовано, що під впливом богословських ідей Реформації значно трансформувалося уявлення про сакральність тексту, який завдяки втраченій монополії церкви на слово стає не лише доступним мирянам, але й, потіснивши живопис, отримує домінуюче становище. Це значною мірою обумовило виникнення протестантських так званих «Текстових вівтарів» (Schriftaltäre), або, як їх ще називають, «Катехічних вівтарів» («Katechismus-Altartafel»). У цьому зв'язку проголошено дискусію щодо найбільш раннього лютеранського текстового вівтаря з євангелічно-лютеранської церкви Святого Духа Дінкельсбюля, яскравого прикладу «культури лютеранської конфесії», який довгий час вважався «...крайньою формою протестантського візуального мистецтва». Доведено, що особливість лютеранських текстових вівтарів полягає в поєднанні тексту та образу, де живопис в синтезі із текстом виконує роль візуальної проповіді.

Ключові слова: текстовий вівтар, Реформація, Мартін Лютер, візуальна проповідь, іконоклазм.

Постановка проблеми. Перші роки європейської Реформації викликали гостру полеміку щодо доцільності використання образотворчого мистецтва в просторі храмів. Значною мірою суперечку спровокувала Друга заповідь Декалогу, яка суворо забороняє поклоніння будь-якому зображенню: «Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долі, і що в воді під землею. Не вклоняйся їм і не служи їм...» (Вихід 20, 4). Проблема не залишилася в руслі богословської

полеміки і вже у 1521 р. переросла в іконоборчий рух, який на початку 1522 р. докотився до Віттенбергу. Безпорядки, нищення храмів та церковного начиння примусили Мартіна Лютера повернутися із Вартбурга, де він переховувався від імператорського едикту, та висловити свій погляд на можливість присутності образотворчого мистецтва в реформованій церкві. У восьми проповідях, що відбулися з 9 по 16 березня 1522 р. й отримали назву «Invocavit» (бо перша проповідь відбулася

в першу неділю Великого посту – «Invocavit»), Лютер рішуче висловився проти іконоклазму та визначив роль мистецтва в релігійних практиках. У цій статті ми розглянемо погляди Лютера на роль і функції релігійного мистецтва. Для визначення новаторства поглядів реформатора простежимо хід дискусій, що точилися навколо цього питання, починаючи з доби середньовіччя. Дослідження ґрунтується на творах Мартіна Лютера та візуальних джерелах доби Реформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна наука не залишає за межею досліджень проблеми, що стосуються функціонування мистецтва в умовах Реформації. У фокус досліджень потрапляють питання лютеранської теорії зображального мистецтва, а в якості джерел використовувалися окремі твори реформаційного періоду, проповіді й публічні виступи Мартіна Лютера щодо іконоборства чи ролі мистецтва в церковних практиках – усе, що віддзеркалює уявлення реформатора щодо «правильного» і «неправильного» мистецтва [1, s. 7]. Нерідко підкреслюється думка, що реформатори прагнули й досягли спрощення мистецтва, наслідком чого став загальний занепад мистецтва в Німеччині. Так Маркус Санд вважає, що практика поєднання тексту та зображення призвели до знецінення унікальності образу й посилення звучання слова [2, s. 190]. Значну увагу привертають форми відображення Закону і Євангелія в лютеранській іконографії [3; 4; 5; 6]. Із ґрунтовних публікацій можна виділити дослідження Йозефа Лео Кернера «Реформація образу» [7]. Аналізуючи історіографію, вчений акцентує увагу на тому, що більшість робіт сконцентровані на доведенні тези, що Реформація стала перешкодою для поступального руху німецького мистецтва та привела до занепаду традицій Ренесансу, який встиг уже поширитися Німеччиною [7, s. 42]. Томас Ніппеді, аналізуючи зміни функцій мистецтва, зазначив, що внаслідок спрощеної візуалізації нової догматики мистецтво перейшло до виконання другорядних ролей, а «...сенс передається словом, а не через споглядання» [8, s. 15]. Важливою для цієї статті і такою, що спонукала до власних досліджень, стала робота Дітріха Дідеріха-Готтшалка, який проаналізував маловідомі лютеранські та реформатські текстові вівтарі Нижньої Саксонії, на основі яких автор досліджує «суперечку» між словом та образом, вплив «філіпізму» та кальвінізму в лютеранських громадах, зміни, яких зазнавали вівтарі впродовж століть тощо [9].

Постановка завдання. Мета цієї статті – аналіз ролі та функцій мистецтва в лютеранській

церкві Німеччини доби Реформації, розгляд дискусій навколо проблеми функціонування зображень у церковному просторі середніх віків. Джерелами слугують твори Мартіна Лютера та візуальні пам'ятки.

Виклад основного матеріалу дослідження. З початком європейської Реформації гостро постала проблема визначення позиції реформованої церкви до релігійних зображень. Ця гострота диктувалася тим, що друга заповідь Біблійного Декалогу суворо забороняла створювати будь-які зображення для поклоніння: «Не роби собі різьби і всякої подоби... Не вклоняйся їм і не служи їм...» (Вихід 20, 4). Подібні дискусії періодично виникали і раніше, оскільки дореформаційна церква не була єдина в поглядах на те, яким має бути церковне мистецтво, чи взагалі твори мистецтва мають бути присутніми в храмах. Відмінності у трактуванні існували як між Західною (католицькою) і Східною (православною) церквами, так і в самій католицькій церкві. Східна церква в дусі платонізму вважала, що існуючий «зв'язок між прообразом (архетипом) і зображенням виправдовує вшанування образу, який заміщає представлену в образі персону» [10, s. 139]. Сформульована в каролінгські часи норма (бл. 790 рр.), яка звучала в унісон із положеннями Другого Нікейського собору та лягла в основу більш пізнішої католицької традиції релігійного живопису, дозволяла й рекомендувала живопис у просторі храму в зв'язку з його оповідною і дидактичною функцією. Середньовічний теолог-францисканець, представник високої схоластики Бонавентура (1218–1274) виправдовував створення образів і релігійних сюжетів трьома причинами: «внаслідок неосвіченості простого люду, внаслідок інертності (ліні, млявості) емоцій і внаслідок ненадійності пам'яті». Він пояснював це наступним чином: «Ці неосвічені, котрі Писання на можуть читати, в скульптурах і живописі як у Писанні можуть відкрито читати таємниці нашої віри; цим люди, які не стимульовані до відданості (до християнського подвигу), коли чують про те, що для нас здійснив Христос, все ж починають стимулюватися, коли це вони бачать своїми очима в скульптурах і живописі, як щось сучасне їм; разом з тим, коли ми бачимо зображення в церквах, то вони нам нагадують про благочестиві діяння святих» [zit.nach: 11, s. 127]. Впливати на свідомість, на думку Бонавентури, може лише прекрасна, естетично досконала, естетична картина. Ступінь прекрасного, підкреслює схоласт, полягає в двох речах. По-перше, коли картина вдала (добре

зроблена) і, по-друге, коли те, що вона має на увазі, гарно представлено: «... зображення чорта називають прекрасним, якщо досконало зображується мерзота чорта» [цит. за: 12, с. 450]. Або як зауважує Х. Зельдмайр: «...тому що воно зображено істинно» [цит. за: 12, с. 450]. Тут мова йдеться про реалізм зображуваного.

Прагнення до реалізму, натуралістичної істинності образу не знаходила повної підтримки в католицькій церкві. Можемо говорити, що традиція латинського світу в розумінні функцій мистецтва не була монолітною. За сто років до Бонавентури інший відомий теолог, абат монастиря Клерво Бернард Клервоський (1091–1153) в достатньо жорсткій формі виступив проти зображень і пишноти створюваних скульптурою та живописом образів, які, на думку теолога, відволікають увагу християнина від служби. В трактаті «Апологія до Уільяма, абата св. Теодоріха» він пише: «Але для чого в монастирях, перед поглядом читаючих братів, ця сміхотворна диковина, ці дивно-потворні образи, ці образи потворного? До чого тут нечисті мавпи, ці страшні леви, ці чудні кентаври, ці напівлюди, ці плямисті тигри, ці рицарі, які воюють, ці мисливці, що трублять в сурми? Там зображено багато тіл із однією головою, а тут, навпаки, багато голів при одному тілі. Тут, дивишся, у четвероногого хвіст змії, там у риби голова четвероногого. Тут звір – спереду кінь, а позаду – половина кози, там рогата худобина у вигляді коня. Настільки велика, настільки дивна навколо строкатість різних образів, що ми надаємо перевагу читати по мармуру, ніж по книжках, і цілісний день розглядати їх, а не розмірковувати про закон Божий» [цит. за: 13, с. 54]. Умберто Еко, щоправда, посилаючись на слова Бернарда, частково нівелює думку про повне неприйняття аскетом творів мистецтва та вказує, що в цьому випадку критика націлена на приховане прагнення до наживи: «Очі сліпнуть від реліквій, вкритих золотом, і гаманці розкриваються» [курсив наш – П.К., В.К.] [цит. за: 14, с. 16]. «Люди біжать до цілування, їх закликають звершити дари, і вони не стільки вшановують священне, скільки захоплюються красивим» [цит. за: 14, с. 16]. Подібну позицію також займав ідеологічний противник Бернарда Клервоського П'єр Абеляр (1079–1142), який також вважав, що для церкви достатньо лише дерев'яного хреста і двох дзвонів [13, с. 54]. Все інше – прикраси із золота і срібла, скульптура і живопис – необхідно з церкви видалити. Містик Петро Даміані також засуджував пластичні мистецтва [14, с. 16].

Підсумовуючи основні аргументи середньовічних противників зображального мистецтва, зазначимо, що вони лежали в кількох площинах. По-перше, віряни надають перевагу «читанню» зображень, нехтуючи читанням наративу; по-друге, прагнення мати прикраси у храмі спонукає наживу; по-третє, мистецтво захоплює красою та парафіяни «біжать до цілування», не переймаючись розумінням істин. Загалом наведені приклади свідчать про наявність внутрішньо церковних дискусій і відсутність консолідованої позиції. Однак, хоча проблема до кінця й не була вирішена, але в дискусіях середньовіччя перемагають прихильники зображень. Теологія починає вирізняти такі категорії, як красиве, доречне, впорядковане, належне та гідне, та особливо підкреслювати дидактичне значення сакрального мистецтва. Умберто Еко наводить в якості прикладів висловлювання кількох авторитетних теологів, вказуючи, наприклад, на аргументацію абата Сугерія, який розвиває положення, затвержені Арраським собором 1025 р., відповідно до якого все те, що простолюд не здатен досягнути через Писання, повинно подаватися у візуальних образах. А Гонорій Августодунський, продовжує Еко, вважав, що метою живопису є три функції: по-перше, прикрашати храм Господній (*ut domus tali decore ornetur*); по-друге, для того, щоб освіжити в пам'яті подвиги святих і, по-третє, задля радості людей невчених, оскільки живопис – це розкрита книга для мирян (*pictura est laicorum litteratura*) [14, с. 28].

Критичні зауваження щодо наповнення храмів зустрічаємо також у представників середньовічних еретичних рухів – вальденсів, катарів, пізніше – гуситів. Критику, хоча й іншого порядку, зустрічаємо також у добу Ренесансу, відомого своєю толерантністю до будь-яких зображень. Пій II, оглянувши знову відбудовану Сиджисмондо Малатестою в Римі церкву на честь св. Франциска, невдоволено дорікнув Малатесті, що: «...він заповнює [храм – П.К.] до такого ступеню язичницькими творами, що храм здається не християнським, а язичницьким, де поклоняються демонам» [15, с. 476]. Язичницькі символи та образи в добу Ренесансу починають прикрашати й місця, які повинні були, навпаки, засвідчувати переконаність у християнських ідеалах. Той же Малатеста спорудив для своєї коханки гробницю «прекрасну по матеріалу і виконанню, на якій, відповідно язичницькому звичаю, він наказав викарбувати таку епітафію: «Присвячується боже-ственній Ізотті» [15, с. 478]. Флорентієць Лоренцо Прекрасний, теж далеко не аскет і відомий поці-

новувач античності, перебуваючи у Римі, назвав його «місцем зустрічі всіх пороків» [15, с. 478]. Хоча в самій Флоренції, де Лоренцо був некоронованим правителем, у кінці XV століття Франческо Сасетті (1421–1490), один із найбагатших купців, наказав побудувати собі усипальницю в церкві Санта-Триніта, саркофаг якої прикрашають язичницькі кентаври. Абі Варбург пояснив присутність язичницьких символів у місці, яке мало засвідчувати віру покійного у християнські ідеали, тим, що Сасетті зробив «кентавра символом свого світосприйняття» [16, с. 166]. Змішування засобами мистецтва в одному сакральному просторі язичництва та християнства провокувало критику подібної практики як з боку частини духовенства й мирян, так і з боку гуманістів, особливо представників північної гілки, очолюваної Еразмом Роттердамським [10, с. 141].

Європейська Реформація стала логічним продовженням критичного підходу щодо присутності образотворчого мистецтва у храмах. Суперечки не згасали впродовж XVI століття. Вже перші реформаційні роки показали, що дискусія не може утриматися лише в межах богословських диспутів. За відсутності Лютера у Віттенберзі розпочалися хвилювання, які переросли в іконоклазм (1521–1522 рр.). Подібні події з різницею в кілька років відбулися і в інших європейських країнах. Після повернення Лютера до Віттенбергу в березні 1522 року з'явилося перше видання флюгшріфтен із відповіддю реформатора на вандалізм погромників та низка публічних проповідей проти заворушень. У цій серії, що отримала назву «*Invocavit*» (адже перша проповідь була виголошена в першу неділю Великого посту – «*Invocavit*»), у парафіяльній церкві св. Марії Лютер значну увагу приділив шкідливості іконоклазму. Всього було виголошено вісім проповідей з 9 по 16 березня 1522 р. Харизматичному Лютеру, проповіді якого тривали з дев'ятої до шістнадцятої години, вдалося досягти мети і припинити заворушення. В цих проповідях Лютер обґрунтував підстави для залишення релігійних зображень, які для нього, судячи з проповідей, не були «лише повторенням слова... без бодай якоїсь власної цінності» [17, с. 135]. Цінність зображення – в унаочненні, ефективному способі донесення важливої інформації, тому його необхідно використовувати задля ілюстрації проповідей дітям та простолюду [18, X, II,33]. Зображення, наголошує Лютер, використовував навіть сам Бог у Старому Заповіті, наказавши Мойсею підняти мідного змія на хресті для зцілення євреїв, а

статуя Херувима знаходилася в єврейській скинії, підкреслюючи святість місця [18, X, II,33]. Єдина умова – не вшановувати зображення: «Бог заборонив вклонятися зображенням» [18, X, II,33].

Позиція Лютера дала імпульс художній культурі. Надання дидактичного звучання мистецтву в певних випадках розвивало візуальну простоту, загалом призводило до переважання слова над естетичним і візуальним. Але в очах Лютера це не було вадою мистецтва, що помітно за рясними супроводжуючими написами, які іноді, щоб уникнути спокуси переосмислити картину, дослівно цитували Біблію. Щоправда це не був винахід протестантських теологів чи Лютера. Написи на монументальних розписах можна було зустріти і в дореформаційну епоху навіть в Італії. Ще більш поширеною була практика поєднання тексту і образу в Нідерландах, Франції, Німеччині та країнах, значною мірою пов'язаних із рухом «нового благочестя».

Але новим було те, що під впливом Реформації трансформувалося уявлення про сакральність тексту, який завдяки втраті монополії церкви та друкарському верстату, стає доступним мирянам. Тексти, витісняючи живопис, перетворюються на обов'язковий складник нових протестантських вітварів. Із середини XVI століття домінантність Слова в німецькому протестантському мистецтві знайшла своє вираження в так званих «текстових вітварях» (*Schriftaltäre*, або *Schrifttabelle*), які мали своїм місцем зародження кальвініські регіони північно-західної Німеччини. Термін *Schriftaltäre* увійшов у науковий обіг лише у 1985 р. [9, с. 17]. Іноді для відокремлення особливостей подібного типу вітварів застосовується назва «Катехічний вітвар» («*Katechismus-Altartafel*») [9, с. 17], оскільки у вітварях подібного типу живопис, якщо він і зустрічається, займає мізерний відсоток порівняно із текстом [9, с. 18]. Іноді євангелічні вітварі асоціюються з ретабло (*retablo* – від *lat. retro* – за, *post* і *tabula* – дошка), завітварним образом, обов'язковим елементом католицької церкви. Однак схожість із завітварним образом руйнується відсутністю зображення і наявністю тексту. Новаторством було те, що в картину або вітвар загалом вводиться принцип субординації, коли образ цілком підпорядкований тексту. Щодо тексту, то дуже часто це був скорочений або повний Декалог з обов'язковою присутністю заповіді, яка забороняла створювати будь-які зображення, євангельські тексти, присвячені причастю. З іншого боку, вітварі засвідчили важливі зміни форм сприйняття: проповідь/текст і зображення.



Рис. 1. Текстовий вівтар. Церква св. Людгера, Норден

Один із найбільш відомих Schriftaltäre знаходиться в євангелічно-лютеранській церкві св. Людгера, міста Норден (рис. 1). Реформація в Нордені перемогла у 1527 р., тоді ж були знищені або забілені образи, а з п'яти давніх вівтарів чудом вцілів лише один. Він зберіг первісний готичний балдахін, зверху прикрашений витонченими готичними елементами. Цей текстовий вівтар, створений у 1540 р. і виконаний у пізньоготичному стилі, не був найстарішим, до того ж він витриманий у кальвіністському дусі, що відобразилося в повній відсутності живопису. Це сталося завдяки тому, що в Нордені періодично відбувалася ідеологічна боротьба між кальвіністами та лютеранами, тому вплив лютеранства не завжди був домінуючим. Як приклад «культури лютеранської конфесії» [19, s. 117], в якій поєднуються лютерівське уявлення про слово й образ, наведемо нині існуючий текстовий вівтар із євангелічно-лютеранської церкви Святого Духа Дінкельсбюля, що походить з 1537 р. (рис. 2). Спочатку він, найімовірніше, був присвячений Діві Марії, але під час Реформації перетворений у Schriftaltäre [9, s. 122]. Томас Кауфман говорить, що зазначений вівтар виключно лютеранського походження і є найбільш раннім із відомих [19, s. 117]. Цей факт став вирішальним у сплеску зацікавленості науковців до вівтаря в кінці ХХ століття. Дискусії точилися навколо того, що вівтар інтерпретувався як «епохальна протестантська ікона слова»

[9, s. 21]. Разом з тим він був нетиповим для лютеранських вівтарів, оскільки не мав основного – «ілюстрації-проповіді». Повна відсутність будь-яких зображень у регіоні, де не спостерігалось іконоборства й, отже, не існувало вагомих підстав відмовитися від образу, викликала закономірні запитання та спекуляції. Це намагалися пояснити, наприклад, тим, що «... хоча в Дінкельсбюле не було іконоборства, але, очевидно, було бажання в євангелічних [кальвіністських – П.К., К.В.] вівтарях [9, s. 22]. А Петер-Клаус Шустер вважав, що подібна форма в мистецтві Реформації є маргінальною і «...крайньою формою протестантського візуального мистецтва» [zit. nach 9, s. 22]. Не так давно Бельтинг висловив оригінальну тезу, що цей шрифтовий вівтар є не просто місцем для тексту, його треба сприймати як «антиобраз, або не-образ» (*ein Antibild oder Nichtbild*). Він має традиційну форму (...) просто для того, щоб сказати глядачу: там, де ви чекаєте зображення, ви знайдете не зображення, а текст для читання. Ми повинні відучити себе від зображень у церкві і прогнати їх із свого розуму» [zit. nach 9, s. 22]. Складно погодитися з подібним трактуванням, оскільки це не співпадає з лютерівським розумінням ролі образотворчого мистецтва. Проте саме в



Рис. 2. Вівтар Госпітальної церкви Дінкельсбюле

руслі іконоборчих сентенцій в каталозі виставки до 500-річчя з дня народження Мартіна Лютера у Нюрнберзі було надруковано фотографію вітваря з підписом: «Реформаційна увага до слова знаходить своє вираження у вітварях» [9, s. 22], підкреслюючи образотворчу аскетичність Реформації, яка вітварі, призначені апіорі для зображень, перетворила в носій тексту.



Рис. 3. Таємна вечеря. Центральна частина вітваря Госпітальної церкви Дінкельсбюле

Яким же було здивування, коли 1995 р. Герберт Ребер, диякон Госпітальної церкви Дінкельсбюле, виявив на верхній галереї церкви не інвентаризовану панель із поширеним у лютеранстві сюжетом «Таємної вечері». (рис. 3). На основі ймовірного датування панелі (до 1550 р.) її розміру та стилістично-конструктивних особливостей рами він припустив, що це не що інше, як відсутній центральний візуальний корпус текстового вітваря [9, s. 22]. Підтверджує цю гіпотезу зображений на «Таємній вечері» напис майстра Йоганна: «RENOVIRT EX PENSIS JOHAN (N) IS GLODII SENATORIS CIVITATIS. AN(N)O 1579», та його печатка на пределлі [9, s. 23]. Таким чином, знахідка показала, що текстовий вітвар є не відхилен-

ням від лютерівських уявлень, а, навпаки, логічним їхнім продовженням, де живопис у синтезі з текстом виконує роль візуальної проповіді.

Висновки. Образотворче мистецтво ще в середньовіччя нерідко ставало об'єктом полеміки. Вона точилася не лише навколо того, чи можна дозволяти присутність образів у храмах, як це було в час іконоборства, ініційованого візантійським імператором Левом III Ісавром, але й щодо ролі та місця мистецтва, його сутності, естетичної та дидактичної цінності. Реформація, постулюючи принцип *solā scriptura*, також не могла уникнути богословських суперечок, які нерідко виходили за вербальні межі та переростали в неконтрольовані виступи іконоборців. Лютер, як нам здається, зміг знайти певний компроміс між крайніми позиціями, заборонивши те, що вело, на думку реформатора, до ідолопоклонства і теологічно обґрунтувавши можливість і необхідність використання образотворчих можливостей задля ефективної проповіді нового вчення. Для Лютера живопис, скульптура, архітектура – це візуалізація біблійних істин, засіб максимально ефективного донесення слова. Тому, як було доведено, образ/зображення цілком підпорядковуються слову. Картина в такому випадку втрачає свою суб'єктність. Замість координації між словом та образом визнається лише принцип суворої субординації. Щоб у глядача не виникло спокуси дати власне прочитання сюжету, в картину вводився текст, який в точності цитував текст Святого Письма.

Завдяки реформаторським ідеям відбулася і трансформація уявлень про сакральність тексту. Він, не втративши священності, став доступним мирянам. І хоч це явище значною мірою завдячує книгодрукуванню, однак роль реформаційного живопису та створення «Текстових вітварів» (*Schriftaltäre*) є не меншою. Аналіз найбільш раннього лютеранського текстового вітваря з євангелічно-лютеранської церкви Святого Духа Дінкельсбюля доводить, що особливість лютеранських текстових вітварів полягає в поєднанні наративу та візуальності, де живопис, у синтезі з домінуючим текстом, виконує роль візуальної проповіді. З іншого боку, вітварі засвідчили важливі зміни форм сприйняття, що передбачали два рівні: образ та слово.

Список літератури:

1. Wegmann S. *Der sichtbare Glaube: Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016. 370 s.
2. Sandls M. *Nicht Lehrer, sondern Erinnerung. Zum Wandel von Historie und Diskurs zu Beginn der Reformation*. *Zeitschrift für historische Forschung*. 2000. No 27. S. 179–201.

3. Erichsen J. «Gesetz und Gnade». Versuch einer Bilanz. *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation*. Dresden, 2015. S. 97–113.
4. Fleck M. Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie «Gesetz und Gnade» in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 5). Korb: Didymos-Verlag, 2010. 680 s.
5. Reinitzer H. Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte. Hamburg: Christians Verlag, 2006. Vol. 2. 952 s.
6. Weniger M. «Durch und durch lutherisch»? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. 2004. NF 3, No 55. P. 115–134.
7. Koerner J.L. Die Reformation des Bildes. München: C.H.Beck, 2017. S. 598.
8. Nippedey T. Luther und die Bildung der Deutschen. *Luther und die Folgen. Beiträge zur sozialgeschichtlichen Bedeutung der lutherischen Reformation*. München: Kaiser, 1983. S. 13–27.
9. Diederichs-Gottschalk D. Lutherische und reformierte Schriftaltäre des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordwestdeutschland. Düsseldorf, Schnell & Steiner, 2005. 416 s.
10. Campenhausen H. Zwingli und Luther zur Bilderfrage. *Das Gottesbild im Abendland*. Witten und Berlin: Günter Howe, 1959. S. 139–172.
11. Kollwitz J. Bild und Bildertheologie im Mittelalter. *Das Gottesbild im Abendland*. München: Eckart, 1959. 175 s.
12. Ивин А., Никитина И. Философия науки. Москва-Берлин : Директ-Медиа, 2015. 557 с.
13. Шестаков В. История истории искусства. От Плиния до наших дней. Москва : ЛКИ, 2008. 336 с.
14. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003. 256 с.
15. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург : У-Фактория, 2006. 720 с.
16. Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. 416 с.
17. Ruth Slenczka. Cranach als Reformator neben Luther. *Der Reformator Martin Luther 2017: Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. 133–139 s.
18. Luther Martin. Weimarer Ausgabe. Weimar H. Böhlau, 1883.
19. Kaufman Th. Der «Schriftaltar» in der Spitalkirche zu Dinkelsbühl – ein Zeugnis lutherischer Konfessionskultur // *Archiv für Reformationsgeschichte*. – Bd. 104, Issue 1. Gütersloher Verlagshaus, 2013. 117–148 s.

Kotliarov P.M., Korchuk V.I. WORD AND IMAGE IN LUTHERIAN ART: REFORMING TEXT ALTARS (SCHRIFTALTÄRE) AND THEIR GENESIS

The role and place of fine arts in religious practices and church often caused discussions among medieval theologians. The Reformation further exacerbated the question of the appropriateness of the use of sculpture and church painting, which resulted in a series of iconoclastic movements. The article examines Martin Luther's position on art and the place of religious images in the church practices of the early Reformation church. The medieval discussions are partially considered with our attention focused on the main controversial points and problems that concerned the new theology of the Reformation. It is noteworthy that Martin Luther did not accept iconoclasm and condemned it in the first sermons, emphasizing that the image should not be used for worship but to illustrate sermons, especially for the common people and children. Luther's personal position gave impetus to a special type of art, which is dominated by the didactic component and characterized by the predominance of the word over image. It was found that under the influence of the theological ideas of the Reformation, the idea of the sacredness of the text was significantly transformed, which due to the lost monopoly of the church on the word became not only accessible to the laity, but also by overtaking painting, gained a dominant position. This largely led to the emergence of Protestant, so-called «textual altars» (Schriftaltäre), or as they are called «Catechism altars» («Katechismus-Altartafel»). In this connection, attention is drawn to the discussion of the earliest Lutheran text altar from the Evangelical Lutheran Church of the Holy Spirit, Dinkelsbühl, a striking example of the «culture of the Lutheran denomination» long considered «the extreme form of Protestant visual art». It turns out that the peculiarity of Lutheran text altars is the combination of text and image, where painting, in synthesis with the text, serves as a visual sermon.

Key words: text altar, Reformation, Martin Luther, visual sermon, iconoclasm.