

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.033:274:272

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-48>

Вікторія ГОЛОВЕЙ

докторка філософських наук, професор, професорка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43016

ORCID: 0000-0002-8224-5970

Бібліографічний опис статті: Головей, В. (2025). Вплив протестантського іконоборчого руху епохи Відродження на розвиток європейського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 380–387, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-48>

ВПЛИВ ПРОТЕСТАНТСЬКОГО ІКОНОБОРЧОГО РУХУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ НА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджується феномен протестантського іконоборства в контексті культури Північного Ренесансу в часи Реформації та його багатоаспектний вплив на подальший розвиток теорії і практики образотворчого мистецтва.

Мета статті – культурологічний аналіз впливу протестантського іконоборчого руху епохи Ренесансу на розвиток європейського мистецтва.

Методологія. Основою методологічної стратегії дослідження є герменевтичний підхід, який дозволив висвітлити феномен протестантського іконоборства в широкому історико-культурному контексті епохи Відродження. Також були використані історико-логічний метод, системний підхід, методи культурологічної компаративістики та іконографічного аналізу.

Наукова новизна. Вперше протестантське іконоборство проаналізовано в культурологічному аспекті як багатогранний культурний феномен, визначено й систематизовано його різноманітні впливи на розвиток європейського образотворчого мистецтва.

Висновки. Теорія і практика протестантського іконоборства мали суттєвий вплив на розвиток художньої культури, сприяючи формуванню теоретичних засад новоєвропейського розуміння мистецтва передусім як світського, самоцінного, що радикально прискорило процес його десакралізації. Суттєвих змін зазнали структура та функціональне призначення образотворчих мистецтв. Втративши сакральну функцію, релігійне образотворче мистецтво у протестантських країнах поступово занепадало як кількісно, так і якісно. Натомість поява і бурхливий розвиток побутового й пейзажного жанрів наближали майбутнє панування світського станкового живопису. Йдеться не тільки про народження новоєвропейської іконографії, а й про становлення нової моделі художньої творчості, якій притаманні чітке суб'єкт-об'єктне розрізнення, індивідуалізація та суб'єктивізація творчого процесу, а згодом і аніконічна тенденція, яка виразно проявилася пізніше в руслі модернізму.

Ключові слова: іконоборство, протестантизм, Реформація, культура північного Відродження, релігійні зображення, образотворче мистецтво, іконографія, секуляризація.

Viktorija GOLOVEI

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska St, Lutsk, Ukraine, 43016

ORCID: 0000-0002-8224-5970

To cite this article: Golovei, V. (2025). Vplyv protestantskoho ikonoborchoho rukhu epokhy Vidrodzhennia na rozvytok yevropeiskoho mystetstva [The Impact of Renaissance Protestant Iconoclasm on the Development of European Art]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 380–387, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-48>

THE IMPACT OF RENAISSANCE PROTESTANT ICONOCLASM ON THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN ART

The article examines the phenomenon of Protestant iconoclasm in the context of Northern Renaissance culture during the Reformation and analyzes its multifaceted influence on the subsequent development of the theory and practice of visual art.

The purpose of the article is to provide a cultural analysis of the impact of the Protestant iconoclastic movement of the Renaissance on the development of European art.

Methodology. The methodological framework of the study is based on a hermeneutic approach, which made it possible to interpret the phenomenon of Protestant iconoclasm within the broad historical and cultural context of the Renaissance. The research also employs the historical-logical method, a systemic approach, methods of cultural comparative analysis, and iconographic analysis.

Scientific novelty. For the first time, Protestant iconoclasm is examined from a cultural studies perspective as a complex and multifaceted cultural phenomenon. Its diverse influences on the development of European visual art are identified and systematized.

Conclusions. The theory and practice of Protestant iconoclasm had a profound impact on the development of artistic culture, contributing to the formation of the theoretical foundations of a modern European understanding of art primarily as a secular and self-sufficient sphere, which significantly accelerated the process of its desacralization. The structure and functional purpose of the visual arts underwent substantial transformations. Having lost its sacred function, religious visual art in Protestant countries gradually declined both quantitatively and qualitatively. At the same time, the emergence and rapid development of genre painting and landscape painting anticipated the future dominance of secular easel painting. This process involved not only the formation of a new modern European iconography but also the emergence of a new model of artistic creativity characterized by a clear subject–object distinction, the individualization and subjectivization of the creative process, and, subsequently, an aniconic tendency that became distinctly manifest later within the framework of modernism.

Key words: iconoclasm, Protestantism, Reformation, Northern Renaissance culture, religious images, visual art, iconography, secularization.

Актуальність проблеми. Правомірність репрезентації Божественного в образотворчому мистецтві ставиться під питання саме з тих часів, коли мистецтво стає об'єктом рефлексії. Особливої гостроти ця проблема набула в християнстві, що зумовлено антиномічною сутністю християнського віровчення. З одного боку – високий рівень трансцендентності уявлень про Божественне, успадкований з юдейської традиції, яка заперечувала образотворчість, з другого – догмат Боговтілення, а отже – онтологічна підстава для образної репрезентації Божественного.

Заперечення сакральної функції мистецтва сприяло появі різноманітних форм іконоборства: від теоретичної критики на сторінках теологічних праць і в публічних виступах та легітимно санкціонованого поетапного усунення творів мистецтва з храмів – до їх стихійного бруталного знищення. Іконоборчі рухи мали суттєвий вплив на подальший розвиток теорії і практики образотворчого мистецтва. Цей вплив можна прослідкувати на прикладі протестанського іконоборства, яке мало найбільш виразні прояви в культурі Північного Ренесансу в часи Реформації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільш ґрунтовним дослідженням із цієї

проблематики до сьогодні залишається книга польського історика мистецтв С. Михальського «Protestanci a Sztuka» (Michalski, 1989), до якої неодноразово будемо звертатись у нашій науковій розвідці. Він докладно аналізує теоретичні погляди духовних вождів Реформації, передусім Мартина Лютера та Жана Кальвіна, у тому числі і їх ставлення до релігійного образотворчого мистецтва. Цінний фактажний матеріал знаходимо в статті видатного класика іконології Ервіна Пановскі «Еразм і візуальне мистецтво», де висвітлюється вплив гуманістичних ідей Еразма Роттердамського на розвиток мистецтва Північного Ренесансу, зокрема на творчість Альбрехта Дюрера і Ганса Гольбейна Молодшого (Panofsky, 2011). Відомий американський історик мистецтва Дж. Кернер досліджує особливості розвитку візуальної традиції в лютеранстві (Koerner, 2004). Українські науковці П. Котляров і В. Корчук також аналізують особливості статусу та функцій мистецтва в лютеранській церкві (Котляров П., Корчук В, 2021). Низка досліджень присвячена висвітленню специфіки творчості певних видатних художників Північного Ренесансу, що формувалася під впливом ідей Реформації (Рашевська, 2017; Самойленко, 2017). Короткий огляд наукових публікацій засвідчує, що вплив ідей і практики

протестантського іконоборства в період Ренесансу на подальший розвиток європейського мистецтва потребує сучасного культурологічного переосмислення.

Мета дослідження – культурологічний аналіз впливу протестантського іконоборчого руху епохи Ренесансу на розвиток європейського мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. На середину другого тисячоліття нашої ери виразно виявилися відмінності у головних тенденціях розвитку релігійного образотворчого мистецтва у східній і західній християнських традиціях. Західні богослови не заперечували використання ікон, але й не бачили в них догматичного або літургійного значення. Вони визнавали лише дидактичну, декоративну та ілюстративну функції релігійних зображень. Сакральне мистецтво Західної Європи, позбавлене свого догматичного обґрунтування, підлягало швидкоплинним змінам художніх стилів, індивідуальних манер, творчої суб'єктивності митців. Раціонально-логічне спрямування та номіналістична орієнтація західноєвропейської теології обумовили особливості теоретичної позиції середньовічних теологів, що відображала початковий етап становлення тенденції до поступової автономії та секуляризації мистецтва.

Спадкоємцем номіналістичної традиції західноєвропейського середньовічного богослов'я стало протестантське іконоборство. Відмінність полягала в тому, що середньовічні богослови прагматично визнавали необхідність і корисність зображень, не визнаючи їх сакрального статусу, а більшість протестантських теологів категорично заперечували церковні зображення. Теоретичною основою для заперечення релігійної образотворчості стала раціоналістична ревізія Святого Письма та номіналістична філософія, насамперед звернення до тих її положень, які давали підстави заперечувати правомірність художньо-образної репрезентації священного в мистецтві (Головей, 2013, с. 21). Прагнучі рішуче розірвати з католицизмом, протиставляючи пишності католицького культу, як зовнішнього, а отже, поверхового, пуритансько-аскетичний культ, вимогу дешевої церкви, принцип безпосереднього спілкування з Богом, протестантські ідеологи негативно ставилися до релігійного ренесансного мистецтва,

вишукана чуттєва краса якого була для них неприйнятною, оскільки «видима Церква» з усіма її пишними церемоніями видавалася їм лише зайвим посередником, перешкодою на шляху до справжньої величі та милості Бога.

Одним із факторів, які зумовили реформаційне іконоборство, було негативне ставлення протестантів до естетичної програми і художньої практики італійського Відродження. Ця програма була для них неприйнятною з багатьох причин. Художня антична спадщина приваблювала митців Центральної та Північної Європи найімовірніше як археологія, не викликаючи особливого захоплення, на відміну від ренесансної Італії, мистецтво якої надихалося античними зразками. Мистецтво цього регіону в XV ст. розвивалося як пряме продовження пізньої готики, як її внутрішня еволюція в напрямку мирської культури. У XVI ст., із поширенням гуманістичних ідей, пожвавленням культурних контактів тут теж стають відчутними впливи італійського мистецтва. Однак релігійний аскетизм та недовіра до яскравої художньої форми, до розкошів і пишності матеріальних художніх засобів підкріплювали сумнів у спроможності такого мистецтва виражати складність та глибину релігійної істини. Лютерани підкреслювали, що художній витвір має бути «пристойним», бездоганно точним, з точки зору іконографії, й обов'язково простим і дохідливим. Лютер вважав, що малярство повинно бути «наївним, простодушним». Меланхтон надавав перевагу серед трьох традиційних стилів – *genus grande, mediocre, humilis* – останньому, *genus gumilis*, або ж простому стилю (Michalski, 1989, с. 177–202).

Цікаво, що з цим положенням погоджувалися й католицькі теологи, які вважали, що вишукані та пишні художні образи непридатні для репрезентації релігійних істин. У цей період представники католицтва, ніби випереджаючи рішення Тридентського собору, переконували, що образи мистецтва повинні промовляти до вірян простою та дохідливою мовою: яскравий, художньо привабливий твір мистецтва привертає увагу, передусім, до своєї зовнішньої сторони, а не до релігійного змісту. «Краще було б, аби ми керувалися старим звичаєм і мали б у церквах дуже прості образи» (Michalski, 1989, с. 315). Ці слова написані саме тоді, коли в європейській культурі, і в релігійному

мистецтві зокрема, утверджувався маньєризм як художній стиль періоду ранньої контрреформації і гострих теологічних суперечок. Можна припустити, що активне протестантське іконоборство та заклики теологів до простоти й аскетизму, які лунали з обох протидіючих таборів, певною мірою спровокували художні надмірності, своєрідний «екстремізм» маньєризму та бароко з їх «надмірною» почуттєвістю, деформаціями та експресією. Це вкотре підтверджує, що морфологічний розвиток мистецтва здебільшого торує самостійний шлях, і гучні заклики або критика мало що можуть тут змінити.

Навіть найбільшого прихильника античності Альбрехта Дюрера, якого деякі дослідники звинувачують у тому, що він «отруїв корені німецького мистецтва», наслідуючи античні художні форми, не можна назвати цілком ренесансним художником. Беззаперечно, що саме Дюрер збагатив німецьке мистецтво відчуттям класичної краси й пафосу, класичної сили та ясності, прагнучи об'єднати античний «ідеалізм» і північний «реалізм». Проте, як справедливо відзначає Е. Панофський, «Дюрер, з усією його “тугою за сонцем”, був і здебільшого залишався північним художником епохи пізньої готики. Його дивовижній обдарованості щодо пластичних форм відповідала так само дивовижна сприйнятливість до всього живописного, його невпинна стурбованість пропорційністю та ясністю, красою і “правильністю”, супроводжувалася таким же вільним прагненням до суб'єктивності та ірраціональності, мікроскопічно детального реалізму і фантасмагорії... Навіть у свої найбільш зрілі роки Дюрер так і не став власне ренесансним художником» (Panofsky, 2025). Ідейний зміст творів Дюрера залишалася релігійним, та й формальні прийоми, запозичені в італійських митців, зазнали в нього суттєвого перетворення. Релігійно-художній світогляд Дюрера був занурений у глибокі екзистенційні переживання, які зумовили виразний афективно-суб'єктивний характер його мистецтва. У такому розумінні він був не тільки засновником Північного Ренесансу, а й величним завершителем готики й далеким предтечою німецьких експресіоністів. Поєднання релігійного змісту із суб'єктивною афективно-експресивною манерою та раціоналістичними художніми прийомами зумовило не тільки своєрідність творчості А. Дюрера,

але й специфіку Північного Відродження загалом, у якому світосприйняття людини пізньої готики схрестилося із раціоналізованим та суб'єктивістським ренесансним поглядом на світ.

Подальша еволюція «афективного суб'єктивізму», яка ще з більшою силою віддаляла німецьке Відродження від італійського, простежується у творах Маттіаса Грюневальда, якого називають останнім великим художником Північного Ренесансу. Релігійною основою його творчості була німецька містика, зокрема, жанр містичних видінь. Зображення розіп'ятого Христа в Ізенгеймському вівтарі сягає такої афективної напруги, що символізує катастрофу вселенського масштабу. Грюневальд пориває з будь-яким раціоналізмом, напруга експресивної екзальтації та містично забарвленого натуралізму тут сягає тієї страхітливої межі, за якою – жахаюча велич відплати і невблаганна страхітлива сила священного. Натуралістичні засоби художнього вираження доведені до своїх граничних засад.

Із перемогою Реформації відбувається переорієнтація естетичних смаків, сфера культового використання релігійних зображень суттєво зменшується; художники, позбавлені церковних замовлень, змушені емігрувати в інші країни у пошуках кращих умов для творчості. Пропагуючи крайній аскетизм, Реформація відкинула найбільш яскравий, святковий та піднесений бік християнської обрядовості: культ Марії, ушанування святих, мощів, ікон, святі дари, а також таїнства свячення і покаянної сповіді. Віднині на плечі кожної людини лягав особистий тягар відповідальності, адже вона сама собі мусила бути і священником, і суддею, що вимагало неабиякої сили й героїзму. Гнітюча серйозність та пуританська аскеза забарвила звичаї, костюми, мистецтво в темні кольори. На думку О. Шпенглера, «з цієї причини потреба все ж таки вивільнитися від свого минулого через осуд, яка довічно гризе душу, преобразила всі вищі форми повідомлення і перетворила в протестантських країнах музику, живопис, поезію, прозу, щоденники із засобів зображення – у засоби самозвинувачення, сповіді й неочікуваних зізнань... особистісне мистецтво – те, яким Гете відрізняється від Данте, а Рембрандт від Мікеланджело, – замінює таїнство покаяння» (Spengler, 2021, с. 306–307).

Як відомо, від перших століть становлення християнської культури значна частина богословів негативно ставилася до культових зображень, але спроби заборонити їх наштотувалися на потужний супротив. Чому ж це стало можливим в епоху Реформації? Феномен реформаційного іконоборства неможливо прояснити без усвідомлення тих якісних змін, які відбулися в цей період у європейській свідомості й культурі. Серед них, передусім, слід відзначити раціоналізацію філософії й теології, світоглядне протиставлення культурним традиціям попередньої епохи, притаманне всім перехідним періодам, коли відбувається рішучий злам у світосприйнятті (ранньохристиянська епоха, Ренесанс, початок ХХ ст.). Звідси й типова реакція людської свідомості на символи попередньої традиції – відштотування. Адже визнання художнього образу як репрезентації священного засновувалося на певному типі символічної поведінки, укоріненої в традиції. З перериванням цієї традиції У ренесансній Італії світоглядні зміни призвели до якісного перетворення художнього стилю сакрального мистецтва у вишукані форми світського мистецтва на релігійний сюжет, у Північній Європі – до майже цілковитої відмови від релігійної образотворчості. Можна стверджувати, що всі ці фактори були складником єдиного процесу поступової десакралізації європейської культури, який розгорнувся з початком Нового часу.

Слід звернути увагу на ще один важливий аспект, який обминули дослідники. Ми вже зазначали, що протягом багатьох століть культові зображення успішно виконували функцію «Біблії для неписьменних». Але визнання рівноправності таких зображень і біблійного тексту («і словом, і образом») було поширене, здебільшого, на християнському Сході. Компроміс західних теологів, на нашу думку, був вимушеним і зумовленим фактичною недоступністю сакральних текстів для переважної частини європейського населення, яке було неписьменним. Протягом Середньовіччя у Західній Європі доступ до скарбниць думки й віри відкривала тільки латина, оскільки всі культурно й політично важливі тексти писалися саме цією мовою, вона ж була протягом тривалого періоду й єдиною писемною мовою, якою навчалися. Уміти читати означало вміти читати латиною.

Здебільшого писемність була привілеєм середнього й вищого духівництва. В епоху Ренесансу із виникненням книгодрукування, перекладом Біблії на національні мови та поступовим поширенням грамотності ситуація радикально змінилася. Цілковито реальним стало втілення протестантського гасла «Біблію – в кожному сім'ю!», а отже, уможливилися перенесення акценту на слово і радикальна відмова від зображень, які проголошувалися меншовартісними і навіть шкідливими.

До того ж для всієї протестантської традиції характерне надання переваги звуковому, зокрема вербальному і музичному, вираженню перед візуальним і, відповідно, слуховому сприйняттю. Доволі виразно ця думка артикулюється відомим протестантським теологом Р. Бульманом, який висуває на перший план слух як більш «духовну» здатність сприйняття, вважаючи зір менш досконалою, вторинною, лише «об'єктивною» здатністю, за допомогою якої можна об'єктивувати лише фізичні речі та явища (Bultmann, 1987, С. 214). У наступні століття ця обставина сприяє бурхливому розвитку музики, в якій протестантське релігійне почуття знайшло свій найвищий естетичний вияв – передусім, це шедеври Шютца, Букстехуде, Баха, Генделя тощо.

Парадоксальна діалектика культурно-естетичного процесу Відродження як перехідної епохи (від пізнього Середньовіччя до Нового часу) зумовила й парадоксальність протестантського іконоборства як культурного феномену. Войовничо заперечуючи сакральний статус мистецтва, іконоборці у такий спосіб сприяли ще більш активному ствердженню цього статусу в таборі своїх ідеологічних супротивників – католиків і православних, де саме в цей період активізується й найбільше поширюється культ чудотворних ікон. У цю епоху виникають чисельні перекази про ікони, які «у вогні не горять, у воді не тонуть», про страшні покарання, яких зазнали ганьбителі образів тощо. Навіть у лютеранському середовищі поширюється легенда про непідвладне вогню зображення Лютера. Водночас заперечення сакральних функцій образів сприяла підсиленню їх семіотичних ознак як засобів передавання конкретної інформації, що в умовах тотальної сакралізації Середньовіччя було просто неможливим. Поширеною практикою стало

включення в образотворчу композицію надписів на теми теологічних роз'яснень, уривків із Біблії або ж закликів-нагадувань про недопустимість поклоніння цим образами (Michalski, 1989, с. 273).

Погляди протестантизму підтверджують той факт, що сприйняття будь-якого художнього твору, а передусім твору релігійного, значною мірою визначається не тільки сюжетом, формою, а й його матерією (фактурою) та технічними прийомами виконання. Так, іконоборці, найімовірніше з психологічних причин, ніж на підставі теологічної аргументації, більш непримирилими ставилися до скульптурних зображень, ніж до живописних образів. Уважалося, що пластичні зображення, через притаманну їм тілесність, об'ємність, більше сприяють ілюзії ототожнення артефакту з першообразом, ніж живописні, а тому є більш небезпечними в аспекті ідолопоклонства. Згадаймо також, що середньовічна, а особливо пізньоготична, дерев'яна скульптура була відлякувально натуралістичною, до того ж вона розфарбовувалася, що підсилювало ілюзію «живоподібності».

Своєрідні градації мало й ставлення до площинних зображень. Значно менше побоювань порівняно із живописними творами викликали вітражні зображення (напевно, з огляду на їхню прозорість, просвітленість, а отже, «нематеріальність»), а особливу перевагу надавали гравюрі. Численні граверні відбитки на папері, у яких було відображено різноманітну релігійну тематику, повсюдно поширювалися в протестантських землях і поступово витіснили малярство на релігійний сюжет. Напевно, монохромність гравюри, відносна дешевина її виготовлення, легкість тиражування й масового розповсюдження відповідали і пуританським естетичним смакам протестантів, і їх уявленням про дидактичний характер релігійного мистецтва.

Саме гравюра стала своєрідною «візитною карткою» протестантизму, уособленням його естетичних смаків і засобом художньої репрезентації доктринальних ідей. Справедливо підмічено, що гравюра А. Дюрера «Лицар, Смерть і Диявол» цілком адекватно виражає дух реформаційного вчення Лютера, яке переносить акцент із колективної віри й відповідальності на індивідуальну, підкреслює конечність людського існування, залежність людини

від демонічних сил – сил саморуйнування, що породжує відчай і страх. Визнання неминучості існування в такій ситуації потребує великої мужності. Лицар у військових обладунках скаче на коні у супроводі Смерті з одного боку і Диявола – з іншого. Він один, але не одинокий, адже бере співучасть у тій могутній силі, яка надає йому мужності віри, мужності самотоювання та опору демону й невблаганній смерті, а отже, ствердженню життя.

На думку Е. Пановскі, зміст цієї знаменитої гравюри Дюрера, також корелювався з ідеями Еразма Роттердамського, зокрема його твором «Enchiridion militis Christiani» (в перекладі з латини – «Керівництво для християнського солдата»), в якому стисло виражена суть еразмівського гуманізму. «Щоб не відвертатися від шляху чесноти через те, що він здається грубим і похмурим, – писав Еразм, – і тому, що ви повинні постійно боротися з трьома несправедливими ворогами – плоттю, дияволом і світом, вам буде запропоновано це правило: усі ці привиди та фантоми, які наступають на вас, як у самих ущелинах Аїда, повинні бути визнані нікчемними за прикладом Енея Вергілія (Panofsky, 2011). Твір нідерландського гуманіста, як і гравюра Дюрера, презентують ідею християнської віри настільки мужньої, ясної, спокійної та сильної, що небезпеки та спокуси світу просто перестають бути реальними, стають «нікчемними фантомами». Зазначимо, що цей сюжет зберіг актуальність і для митців ХХ століття, зокрема, він філософськи переосмислюється у фільмі І. Бергмана «Сьома печать»).

До парадоксальних наслідків реформаційного іконоборства слід віднести й активізацію свідомої боротьби на захист мистецтва, культури. Згадаймо знаменитий докір Еразма Роттердамського: «тут замерзають мистецтва», який у 1526 р. спровокував дискусію на тему провини протестантизму в занепаді мистецтва в німецьких землях (Michalski, 1989, с. 300). Знакова подія також відбулася в період найвищого загострення іконоборчого руху в Нідерландах у середині XVI століття, коли знаменитий гентський вівтар ван Ейків був спочатку замуrowаний у каплиці собору, а потім, з ініціативи місцевої влади, таємно вночі перенесений до ратуші, аби врятувати його від войовничого натовпу, збудженого закличками іконоборців. Це доволі промовисте свідчення нового ставлення

до релігійного зображення, коли, попри заперечення священного статусу твору, визнавали його високу художньо-естетичну цінність.

Отже, Реформація не знищила образотворче мистецтво й не усунула його цілком із релігійного життя, проте вона суттєво змінила його онтологічний статус, виключивши мистецтво зі сакральної сфери. Релігійне образотворчість, позбавлена сакральної функції і статусу культового мистецтва, поступово занепадала і кількісно, і якісно. Натомість поява і бурхливий розквіт жанрового живопису, зокрема портретного, побутового і пейзажного жанрів, наближали майбутнє панування світського станкового живопису.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Довготривала дискусія про образи, що розгорнулася через сім століть після візантійського іконоборства на теренах Центральної і Північної Європи, мала для розвитку мистецтва глобальні наслідки. Саме в цих суперечках були закладені теоретичні засади новоєвропейського розуміння мистецтва передусім як світського, самоцінного, що радикально прискорило процес його десакралізації. Із зародженням світської культури,

нових ідеалів і смаків, суттєвих змін зазнали структура та функціональне призначення образотворчих мистецтв. Втративши сакральну функцію, релігійне образотворче мистецтво у протестантських країнах поступово занепадало як кількісно, так і якісно. Натомість поява і бурхливий розвиток побутового та пейзажного жанрів наближали майбутнє панування світського станкового живопису. Йдеться не тільки про народження новоєвропейської іконографії, а й про становлення нової моделі художньої творчості, якій притаманні чітке суб'єкт-об'єктне розрізнення, індивідуалізація та суб'єктивізація творчого процесу, а згодом і аніконічна тенденція, яка виразно проявилася пізніше в руслі модернізму. Нові естетичні проблеми, які згодом принесло ХХ століття, – народження абстрактного мистецтва, занепад мистецтва релігійного, а водночас, становлення художньої свідомості, інтегруючої традиції різноманітних культур минулого і сьогодення, дають певні підстави для проведення паралелей між абстракціонізмом і протестантським іконоборством з точки зору конструювання аніконічної традиції. Ця проблематика може стати предметом подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Головей В. Репрезентація сакрального в мистецтві : філософсько-естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук : 09.00.08. Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля, 2013. 35 с.
2. Котляров П., Корчук В. Візуалізуючи наратив: лютерівська теологія у гравюрах Лукаса Кранаха. *Науковий вісник Ужгородського університету : серія: Історія*. Ужгород : Говерла, 2021. Вип. 2 (45). С. 79–84. DOI: 10.24144/2523-4498.2(45).2021.247097
3. Рашевська А.А. Вплив Реформації на європейську культуру та мистецтво (на прикладі творчості Альбрехта Дюрера). *Європейська Реформація XVI ст.: історико-антропологічний вимір (до 500-ї річниці початку Реформації в Європі)*. Запоріжжя : АА ТанDEM, 2017. 216 с. С. 180–186.
4. Самойленко Ю.С. Прояви ідей Реформації в живописі на прикладі творчості Лукаса Кранаха старшого. *Європейська Реформація XVI ст.: історико-антропологічний вимір (до 500-ї річниці початку Реформації в Європі)*. Запоріжжя : АА ТанDEM, 2017. 216 с. С. 171–180.
5. Bultmann R. Faith and Understanding (Fortress Texts in Modern Theology). Augsburg: Fortress Press, 1987. 348 pp.
6. Koerner J. The Reformation of the Image. London : Reaktion, 2004. 494 pp.
7. Panofsky E. Albrecht Dürer and Classical Antiquity. The Meaning and Interpretation of Fine Art. URL : https://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky_Erwin_Meaning_in_the_Visual_Arts.pdf (the date of access 12.10.2025).
8. Panofsky E. Erasmus and the Visual Arts, in: *Kunsttexte*. Nr. 4, 2011. DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2011.4>
9. Sommer E. Of Idols and Images Calvin and Luther on Religious Art. *Essays in History* 29, 67-82. DOI: <https://doi.org/10.25894/eih.452>
10. Spengler O. (2021). The Decline of the West: Perspectives of World-History. London: Arktos, 2021. 680 pp.

REFERENCES:

1. Golovei, V. (2013). *Reprezentatsiia sakralnoho v mystetstvi: Filosofsko-estetychnyi analiz* [Representation of the sacred in art: Philosophical and aesthetic analysis] (Extended abstract of Doctoral dissertation, Specialty 09.00.08). Volodymyr Dahl East Ukrainian National University.
2. Kotliarov, P., & Korchuk, V. (2021). *Vizualizuiuchy naratyv: Liuterivska teolohiia u hraviurakh Lukasa Kranakha* [Visualizing narrative: Lutheran theology in the engravings of Lucas Cranach]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Istoriiia*, 2 (45), 79–84. [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(45\).2021.247097](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(45).2021.247097)
3. Rashevskaya, A. A. (2017). *Vplyv Reformatsii na yevropeisku kulturu ta mystetstvo (na prykladi tvorchosti Albrekhta Diurera)* [The influence of the Reformation on European culture and art (on the example of Albrecht Dürer's works)]. In *Yevropeiska Reformatsiia XVI st.: istoryko-antropolohichni vymir (do 500-yi richnytsi pochatku Reformatsii v Yevropi)* [The European Reformation of the 16th century: Historical and anthropological dimension].
4. Samoilenko, Yu. S. (2017). *Proiavy idei Reformatsii v zhyvopysi na prykladi tvorchosti Lukasa Kranakha starshoho* [Manifestations of Reformation ideas in painting on the example of Lucas Cranach the Elder]. In *Yevropeiska Reformatsiia XVI st.: istoryko-antropolohichni vymir (do 500-yi richnytsi pochatku Reformatsii v Yevropi)* [The European Reformation of the 16th century: Historical and anthropological dimension].
5. Bultmann, R. (1987). *Faith and understanding*. Fortress Press.
6. Koerner J. (2004). *The Reformation of the Image*. London : Reaktion.
7. Panofsky, E. (1991). *Albrecht Dürer and classical antiquity*. In *The meaning in the visual arts*. Princeton University Press. Retrieved October 12, 2025, from https://monoskop.org/images/0/0c/Panofsky_Erwin_Meaning_in_the_Visual_Arts.pdf
8. Panofsky, E. (2011). *Erasmus and the visual arts*. *Kunsttexte*, (4). <https://doi.org/10.48633/ksttx.2011.4>
9. Sommer, E. (1986). *Of idols and images: Calvin and Luther on religious art*. *Essays in History*, 29, 67–82. <https://doi.org/10.25894/eih.452>
10. Spengler, O. (2021). *The decline of the West: Perspectives of world-history*. Arktos.

Дата першого надходження статті до видання: 05.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025