

УДК 7.04-047.76:130.2(477.8)"195"
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.2\(17\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.2(17).07)

Дмитро ТОПОРКОВ, асп.
ORCID ID: 0000-0002-0060-4547
e-mail: dmytro.toporkov.23@pnu.edu.ua

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна

РЕТРОСПЕКТИВА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ ЗАХІДНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Вступ. В статті окреслені, проаналізовані та переосмислені характерні символічні, атрибутивні, ідейні та наративні риси іконографічного канону підпільної церкви в рамках культурологічної художньо-образної та смислової ретроспективи. У зв'язку з динамічною зміною домінуючих тенденцій постмодернізму, а також керуючись необхідністю переглянути та переосмислити деякі застарілі естетичні постулати в рамках сучасної мистецької парадигми, набуває актуальності комплексна тематика і проблематика ретроспективного підходу щодо художньо-образної трансформації іконографічного канону, розповсюдженого на західних теренах України. Цей культурологічний аналіз дозволить систематизувати та уніфікувати символічні, сакральні, атрибутивні та наративні аспекти ціннісного духовного надбання часів греко-католицького церковного підпілля.

Методи. Використано методи аксіоматичного аналізу і синтезу, порівняння, узагальнення, формалізація, а також ретроспективний підхід.

Результати. Іконологія нових форм естетики відрізняється від традиційних усталених форм. Її підходи складні, а її прийоми – революційні. Роль ідейних, символічних і наративних мотивів для сучасного стилю є важливою, бо удосконалює критерії приналежності до універсальної ідентифікації. Колізія в тлумаченні канонічно-стильових відносин вирішується через переоцінку художньо-філософських цінностей. Перевагами є відкриття канонічно-стильових відносин. Недоліки полягають у відсутності однозначного пояснення естетики стилю в системі координат культури. Духовність постмодернізму розкривається через ретроспективу, має сутнісну природу та абстраговано-автономний характер. Є можливість сформуувати цілісне та неупереджене уявлення про стильову природу художнього образу, сакральної ідеї та символіки постмодерністської епохи. Ключем для хтонічних підвалів є апеляції до первинних образів.

Висновки. Для подальших якісних розвідок більшості аспектів герменевтики сакральності необхідним є сприйняття сюжетності із характером, не враховуючи сакральну цінність як критерій канонічності, а також не вважаючи християнські сюжети формою канонічного імперативу. Запропонований набір теоретичних інструментів "ретроспективи смислів" зводиться до мінімуму ризику, зберігає логіку адекватності й об'єктивності. Характерні риси іконографічного канону західних регіонів України (другої половини ХХ століття) належать до оновленої ретроспективи і пояснюються новою постмодерністською естетикою.

Ключові слова: культурологія, смислова ретроспекція, іконологія, еталонне правило, трансформація стилю, символізм, греко-католицька атрибутика, зображальне мистецтво, сакральність.

Вступ

Актуальність цієї комплексної та розгалуженої тематики, що у мистецтвознавчій площині охоплює стильові аспекти церковного зображального мистецтва Української греко-католицької церкви під час її заборони в 1946–1990 роках (у взаємодії з іншими церковними структурами, дозволеними тоталітарним режимом), обумовлюється динамічними змінами в сучасному постмодерністському мистецтвознавстві, які мають процесуальну природу та теоретично-практичний характер. Науковий інтерес до належного й адекватного сприйняття та універсалізації понять іконографічного канону другої половини ХХ століття, викликаний та обумовлюється, передусім, наявністю нового етапу перегляду ціннісної духовної парадигми, що безпосереднім чином може вплинути на критерії канонічності церковних зображень в майбутньому. Крім цього, останнім часом відчутно збільшилося понятійно-категоріальне навантаження в низці теоретичних і мистецтвознавчих розвідок сучасності, що також потребує певної систематизації та адаптації художньо-образних аспектів "іконічності" у культурології.

Мета статті – окреслити, проаналізувати та переосмислити характерні символічні, атрибутивні, ідейні та наративні риси іконографічного канону західних регіонів України (що мають своє походження у другій половині ХХ століття) в рамках художньо-образної та смислової ретроспективи.

Огляд літератури. Використані у дослідженні письмові джерела поділяються на два умовні блоки: перший серед них включає видані у другій половині

ХХ століття (в тому числі стараннями української діаспори) дослідницькі, оглядові та публіцистичні праці, що відображають динаміку розвитку концептуальних ідей в церковному мистецтві згідно основних положень і умовиводів таких авторів як Петро Мірчук (1955), Іларіон Огієнко (1970), Володимир Янів (1987), Іван Ортинський (1988), Василь Іванишин в його колективній праці (1990), Кость Панас (1992), матеріали документів радянських державних органів присвячених ліквідації греко-католицької церкви в 1946 році (2006); а другий блок – це видані переважно на початку ХХІ століття наукові розвідки з проблематики іконографічного канону в греко-католицькому церковному зображальному мистецтві таких авторів як Валерій Лепакін (2001), Андрій Цибко в його колективній праці (2003), Томаш Шпідлік та Іноченцо Гарґано (2006), Надія Стоколос і Руслана Шеретюк (2011), єпископ Богдан Дзюрах в його колективній праці (2013). Також, на основі другого блоку джерел аналізується понятійно-категоріальний апарат дослідження.

Методи

В рамках цього дослідження, спрямованого на аналіз інтермедіального характеру іконографії з її зовнішніми стильовими особливостями та певним асоціативним рядом (який бере свій початок в архаїчних відсилках до нематеріальної культури цивілізованого суспільства), художня образність церковних зображальних творів обмежуватиметься виключно сюжетною атрибутивністю, адаптованим символічним значенням первинного смислового навантаження, а також стилістикою палітр й фактур. Для цього використовуватимуться методи

аксіоматичного аналізу і синтезу, порівняння, узагальнення та формалізація. Окреслені та позначені (через такі своєрідні й специфічні підходи) ці умовні рамки дослідження здатні розкрити сукупну множину мало визначених філософсько-стильових аспектів іконографії. Таке становище речей цілком виправдовується ретроспективним підходом, тому що за умов культурологічного аналізу (що пов'язаний так чи інакше з канонічністю), первинним завданням завжди є і залишатиметься пошук "догматичних", інтермедіальних причин для стильових наслідків щодо того чи іншого твору церковного малярства, особливо під час процесу зображальної трансформації канону, де мали місце суттєві впливи соціально-історичних факторів: наприклад, перебування Української греко-католицької церкви (УГКЦ) (найбільшої католицької конфесійної організації зі східно-церковними або візантійськими обрядовими практиками (Панас, 1992, с. 132)) в нелегальному статусі, під заборону з боку тоталітарного режиму (Ліквідація УГКЦ..., 2006, с. 435).

Результати

Перед тим, як безпосередньо перейти до культурологічного аналізу зображального канону церковного мистецтва часів його заборони, необхідно обумовити деякі стильові та догматичні рамки художньо-образної ретроспективи, задля уникнення неоднозначності, коли сформульоване в такий спосіб поняття може одночасно сприйматися і в якості методології щодо аналітичних підходів, і в якості культурно-мистецького явища з процесуальною природою. Ця необхідність пояснюється високим ступенем розмитості критеріїв приналежності до іконографічного канону, а також амбівалентним тлумаченням природи самого канону, як в богословській площині, так і в мистецтвознавчій.

Також для адекватності й повноти культурологічного аналізу описаного вище явища слід врахувати художні рефлексії, що виникають безпосередньо на ґрунті політично-соціального протистояння в суспільстві та живляться оновленим ідейним змістом мінливої образності, наративів, символів, смислів.

Обумовивши таким способом рамки ретроспективного підходу до стильового явища в іконології, а також припустимі концептуальні межі ретроспективної природи художнього образу в іконографії (другої половини ХХ століття на західних теренах України) у якості суто культурного явища, можемо перейти до культурологічного аналізу переслідуваного на той час іконографічного канону.

На момент остаточної кристалізації оновленого іконографічного стилю греко-католицької церкви під час трансформаційних процесів, пов'язаних із перебуванням у нелегітимному становищі, вже був сформований певний концептуальний апарат мистецького втілення для сакральних зображень. Цей концептуальний апарат (що виконав роль системного логічного погодження між "наднаціональним" канonom у зображеннях (Українська церква..., 1990, с. 28) та символічними атрибутами національного спрямування) кардинально відрізняється від традиційних (або від так званих "класичних") художньо-образних концепцій, характерних для більшості шляхів християнсько-центристської культурної думки попередніх століть (Українська церква..., 1990, с. 25). Різниця полягає в тому, що *інструментарій* для досягнення основної філософсько-мистецької мети зображального твору (іконографія, художні прийоми, сюжетність, жанровість, критерії приналежності до канону, стильове оформлення), з однієї сторони, та

сутнісна ідейна *мета* мистецького продукту, з іншої сторони, замінили одне одного (Креховецький, 2002, с. 97).

У результаті надання ідеї статусу інструментарію, трактування богословських смислів ікони поступово стало прямо залежати від ілюстративної програми стилю інтермедій, яка, в свою чергу, набула імперативності в канонічній площині. Іншими словами, в іконографічній традиції, притаманній мистецькій діяльності української (греко-католицької) церкви другої половини ХХ століття зовсім не залишається місця для художньо-образних домінацій "наднаціонального" характеру, на противагу збільшенню смислового навантаження і сакралізації самих духовних атрибутів стилю в рамках єдиного твору (ікони) чи композиційного ряду (церковного розпису). Тобто, трансформований стиль перестає апелювати до канону з метою наслідування богословсько-мистецької ортодоксії, і, натомість, починає поглинатися самим канonom – це постає запорукою комплікативної єдності з новою естетикою в іконографії (Лепакін, 2001, с. 133).

Розкриваючи особливості іконографії в новій (постмодерністській) естетиці, як, зрештою, і в загальній сукупності продуктів зображального мистецтва (дотичного до традиційної стильової парадигми), постає необхідність окреслити ті стильові процеси, що мають перспективно-ретроспективну природу й певний динамічний характер розвитку. Для виконання цього завдання потрібна мистецтвознавча оцінка художніх аспектів новітньої естетики, характерної також для сучасної церковної іконографії. Це значною мірою підкріплюється потребою в уніфікованому ставленні до нових стильових та канонічних рис в іконографічних творах. Крім цього, неодмінним постане виокремлення та опис деяких особливостей іконографічних традицій нової естетики в рамках сучасного українського іконопису, що також передбачає аналіз підходів до канонічно-стильових відносин, в тому числі ідейно-символьних та наративних (Лепакін, 2001, с. 77).

У більшості випадків, які однозначно ілюструють прагнення до естетичної досконалості того чи іншого мистецького продукту, що у сучасному розумінні можна сприймати як "шедевральный" (Nowa ikona, 2018, s. 114), свою роль відіграє *фактор домінуючого впливу* стилю тої чи іншої культурно-історичної епохи. Цією формуючою функцією наділені як художньо-образні аспекти зображального твору, так і його філософсько-концептуальний зміст (Стоколос, & Шеретюк, 2011, с. 255).

Разом з тим, важливим є відокремити арбітражну роль епох, де панував окремий стиль зображення (для зрозумілого й популярного втілення художніх образів) від її безпосередньої мистецької вимірності щодо втілених та відтворених продуктів матеріальної культури (в тому числі щодо новітньої іконографії сакрального мистецтва) (Огієнко, 1970, с. 183).

У мистецтвознавчих колах беззаперечним до сьогодні залишається той факт, що іконологія нових, постмодерністських форм естетики сильно відрізняється від теоретичної іконології усталених форм попередніх культурно-історичних епох. Її підходи доволі складні, а її прийоми – революційні (Лепакін, 2001, с. 37).

Якщо розглядати сакральні мистецькі твори виключно з цього куту зору, то можна дійти хибного висновку, що сучасні стильові адаптації та апеляції до попередніх форм канонічної іконографії в різних проявах зображального мистецтва є не чим іншим як безпідставною (в стильовій площині) імітацією первісних сакральних форм, метою якої є лише статусне

відтворення класичних зразків матеріальної культури з ефектом так званого "ореолу легендарності". Цим, звичайно, можна пояснити стильову, символічну, нарративну залежність іконографічного канону від авторитетності традиційної парадигми образних зображень, проте залишаються без відповіді питання первинності художньо-образних ідей постмодернізму в сучасних церковних зображеннях, не залежно від міри їх канонічності (Гавріков, 2003, с. 132).

Якщо ж, на протиположності вище викладеному, намагатися оперувати аргументами протилежної точки зору, де відтворення древніх потойбічних сакральних форм мистецькими інструментами нової естетики розглядаються в якості запоруки *безперервності* зображального і богословського канону, то стають незрозумілими й розмитими первинні джерела художньо-образної ініціативності: можна легко розгубитися в причинно-наслідкових зв'язках між символічною ідейністю, канонічною нарративністю, сюжетною обмеженістю та відповідним ступенем сакралізації самого стилю (Шпідлік, & Гарґано, 2006, с. 66).

Колізія в тлумаченні канонічно-стильових відносин, у рамках єдиного (за сюжетом і композицією) церковного твору зображального мистецтва другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття, певним чином вирішується за допомогою переоцінки художньо-філософських цінностей, з неодмінною адаптацією останніх до тенденцій поточної епохи – до мистецької парадигми постмодернізму, зважаючи на сучасний стан речей. Перевагами цього підходу є відкриття широкого спектру пояснень канонічно-стильових відносин в розрізі сучасності. Проте, недоліки таких прийомів полягають у відсутності однозначного пояснення місця і ролі естетики сучасного церковного стилю в загальній розгалуженій системі координат матеріальної та нематеріальної культури (Nowa ikona, 2018, s. 84).

Великого значення у розкритті еталонних аспектів новітньої естетики матиме фіксований підхід до окреслення зображального церковного канону не в якості постійно триваючого безперервного мистецько-філософського процесу, а в якості певного

результативного етапу стильового та епохального явища духовної культури (Гавріков, 2003, с. 129).

Таким чином, можна виокремити деякі особливості цього культурно-мистецького процесу і явища. У зв'язку з тим, що (історично) відбулась чергова соціально-суспільна зміна в церковному естетичному середовищі постмодерністської України, втрачають свою значущість і чинність низка загальноприйнятих мистецтвознавчих тлумачень зображальної конфігурації в канонічній іконографії. Наприклад, у церковних зображеннях та скульптурі німб святості перестає бути невід'ємним "канонічним тлом", а постає природним продовженням експресії фігури з натяком на її внутрішній світ, її природу, абстрагований психологізм, характерний для абстрактних зображень фігур "колективного модернізму" 60-х – 80-х років ХХ століття (Die Ukrainische..., 1988, s. 38). Натомість, підкреслюється роль знайомих ідейних, символічних і нарративних мотивів української культурної парадигми попередніх епох в якості формуючого фактору для сучасного іконічного стилю, що певним чином дозволяє уникнути помилкових умовиводів відносно системи загальних мистецьких критеріїв приналежності до універсальної ідентифікації зображального твору в нематеріальній площині його відтворення (тобто, у духовній складовій його сюжетності) (Шпідлік, & Гарґано, 2006, с. 128).

Стосовно нематеріального аспекту культури (відомого під загальною назвою "духовність") в канонічній церковній площині постмодернізму, то нарочито яскравий вираз морально-ціннісних (або так званих "людських") атрибутів зображень і декорування має зовсім інший набір стильових характеристик. Відбувається гра (при чому цілеспрямована) не художніх прийомів, палітр і фактур, як було за попередніх стилів епох, в тому числі при мистецькому супроводі ранішніх етапів зародження та формування християнського світогляду в I–II столітті (Шпідлік, & Гарґано, 2006, с. 69); а якісного переходу сюжетно-алегоричної матерії зображальних творів у "надпредметний" вимір, що тягнє до психологічного абстракціонізму, замість сакральних устремлень до академізму, модернізму чи експресії (Огієнко, 1970, с. 163).



Рис. 1. Ікона "Мати Божа України". (1989). Поліхромія, дерево, різьблення

По-перше, контекстна сюжетність таких зображень повністю зливається з характером художнього образу, що породжує своєрідне підсвідоме уявлення глядача, де "сакральним тілом" ікони стає фактура її тла, а не матеріальний носій (поверхня, палітри, художні прийоми). За таких умов, сакральне зображення перестає розділяти із канонічною парадигмою єдиний мистецький вимір. Поєднуючись з власними атрибутами, сюжетно-жанрова лінія стає на ілюзорний шлях культурної незалежності від первинного архаїчного символізму, від канонічних смислових навантажень і від домінуючого стилю епохи. Проте, подібна ілюзорність "над-епохальності" однозначно є уявною та спростовується розгорнутою картиною стильової динаміки зображального мистецтва (в тому числі церковного: в тому числі нелегітимного), де рушійною силою трансформації канонічного стилю за будь-яких соціально-історичних умов залишається зміна наративних пріоритетів художнього образу (який включатиме в себе сакралізацію "гіпертрофовано-націоналістичного" спрямування) (Мірчук, 1955, с. 118). Ілюстративним прикладом може слугувати притаманна таким змінам тема іконопису "Мати Божа України – Найсміливіша Переможниця" авторства Анатолія Сидоренка з фондів музею митрополита Андрея Шептицького (Рис. 1) (Ікона "Мати Божа України", 1989), де сюжетно та композиційно спостерігаються відсилки до традиційного канону Богородиці "Призри на смирення", що зберігається у Свято-Введенському жіночому монастирі м. Києва, а також до деяких елементів канону Богородиці "Державная", що у свій час популяризували імперські наративи російської держави (Стоколос, & Шеретюк, 2011, с. 187).

По-друге, сакральна цінність для постмодерністської естетики церковних зображень, а також її градація, перестають бути основоположним критерієм приналежності до богословського канону. З мистецьким каноном (як менш визначальним для церковної атрибутики) ситуація дещо інша: ступінь сакралізації визначається сукупністю сюжетного домінування за всю історію розвитку жанру, а не популярними естетичними вподобаннями церковного (конфесійного) середовища в конкретний момент певного етапу історичного розвитку духовного малярства. В залежності від обставин, канонічність сакрального зображення постмодернізму (як результативного мистецького продукту нелегітимної церкви і сучасних стильових тенденцій) визначається по-різному: можна змінювати філософсько-ідеологічні індикатори епохи і отримати рафіновану сюжетно-жанрову суть, а можна задіяти метод паралельного переносу архаїчних символів на нові значення канонічної атрибутивності зображень, шукаючи при цьому все нові і нові "священні" смисли, ідеї, змістовність (Креховецький, 2002, с. 157).

По-третє, стильовий континуум християнських сюжетів перестає бути формою канонічного імперативу для церковних зображень постмодернізму (з огляду на зміну функціональної суті художнього образу у вимірах новітньої сакральності, переосмисленої духовності та трансформованого богословського трактування сюжету). Іншими словами, у новітній естетиці набагато важливішим постає відповідь на питання: "як зображено?", а не "що зображено?", в особливості для критеріїв канонічності, художньої цінності й "над-предметності". Це дозволяє замкнути багатовимірну цілісність сюжету на конкретному зображенні (окремої

ікони, фрески, розпису) або у комплексі інтер'єрного декорування (церковної будівлі, храмової атрибутики, ужиткового мистецтва), що відображається, переважно, в образних аспектах матеріальної культури (Ортинський, 1988, с. 82).

Отже, духовність постмодернізму (в якості сакрально-образного аспекту нематеріальної культури, до якого належить церковне мистецтво західних регіонів України другої половини ХХ століття, а також першої чверті ХХІ століття) розкривається особливим способом, має сутнісну природу та абстраговано-автономний характер. Ця обставина дозволяє застосовувати ретроспективний підхід для аналізу та перегляду притаманних іконографічному канону рис.

Розглядаючи церковне малярство західних регіонів України та застосовуючи ретроспективно-сутнісний підхід, є можливість сформулювати цілісне уявлення про стильову природу художнього образу, про сакральні ідеї та символіку й смисли зображення тої чи іншої історично-культурної епохи, в тому числі постмодерністської. При цьому не можна сказати, що зображальні приклади церковного малярства попередніх епох (як "рафіновані", так і "провінційні"), вкулі з умовними мірилами їх канонічності в площині мистецтва та богослов'я, вважатимуться таким собі "тренажером" для культурологічного аналізу постмодерністських прикладів церковного малярства (Українська греко-католицька церква. Перші кроки..., 2013, с. 191).

Наприклад, у зображенні ікони "Мати Божа України" з фондів музею митрополита Андрея Шептицького (рис. 1) з медальйону на глядача споглядає сама Богородиця з Дітям в короні, що нагадує стилізований вінець епохи Київської Русі, на її вбранні присутня стилізована геральдична атрибутика Галицького князівства. Автор відмовляється від класичного церковного шрифту написів (які супроводжують зображення) на користь сучасного написання, натякаючи цим, що зміст цих написів може бути не зовсім канонічним з точки зору богословського імперативу (Ікона "Мати Божа України", 1989).

З обережністю можна припустити, що приклади попередніх епохальних стилів, є лише ключем для розуміння архаїчних підвалин художнього образу в сучасному вимірі сакральності; а їх ідейність, наративність й смислове навантаження можуть бути філософсько-мистецтвознавчим інструментарієм для розкриття суті забороненого та сучасного (реабілітованого) малярства греко-католицької церкви (Українська церква і процес національного..., 1990, с. 31).

Проте, залишається ризик сприйняття постмодернізму в якості "над-епохального" стилю, в порівнянні з попередніми етапами розвитку зображального мистецтва, що жодним чином не гарантує побудову сталої теоретичної систематизації набору смислів, символіки, образної атрибутики, а також художніх прийомів постмодерністського стилю загалом. До речі, ця проблема не є новою: вона проявлялася і спостерігалася в ті попередні історично-стильові епохи, коли відбувалося тяжіння до глобалізації домінуючої манери зображення, а також коли виникало прагнення до синхронної популяризації її набору символічної атрибутики та певного результату попередньої переоцінки її духовно-мистецьких цінностей. Особливо яскраво це проявилось в таких стильових течіях як "високе" бароко; академізм в живописі; авангардно-модернові художні прийоми, такі як "ар-нуво", його різновид "сецесія" та еkleктичне поєднання стилів "історизму". Причому, абсолютивно-імперативного

стильового впливу зазначають не лише сюжетно-жанрова та художньо-образна складова твору, а й його декоративне та конфігураційне оздоблення (Українське мистецтво..., 1987, с. 17).

Дискусія і висновки

Характерними рисами іконографічного канону західних регіонів України протягом останніх восьми десятиліть залишаються: потужні апеляції до первинних форм сакральності синкретичного характеру; ледве помітні художньо-образні маркери націоналістичної та "наднаціональної" ідей, що до певної міри приховуються власними формами виразу, домінуючи при цьому в сакральній атрибутиці своєю стильовою комплікативністю та сюжетно-образними натяками, а також етнологічно-традиціоналістичною природою в самому зображенні. Підставою для переосмислення символічних, атрибутивних, ідейних та наративних рис іконографічного канону, залишаються динамічні й незворотні зміни в підходах сучасного постмодерністського мистецтвознавства, з подальшим набуттям неоднозначності тлумачень в рамках останнього і, разом з тим, із пошуком місця для цих рис в філософсько-культурній парадигмі. Такі внутрішньо-мистецькі відносини в своїй сукупності мають доволі виражену процесуальну природу та теоретично-практичний характер. Крім цього, у зв'язку з ризиком щодо можливої деформації та кардинальної зміни критеріїв канонічності церковного зображального мистецтва, повністю виправданим є застосування ретроспективного підходу при культурологічному аналізі художнього образу, а також його смислового навантаження. Це означає, що для подальших якісних розвідок більшості аспектів, пов'язаних з герменевтикою сакрального мистецтва (як постмодерністського, так і більшості попередніх епох), необхідним постане: сприйняття контекстної сюжетності із самим характером художнього образу; не враховувати сакральну цінність як критерій канонічності в постмодернізмі; не вважати християнські сюжети формою канонічного імперативу. Іншими словами, важливішим буде відповідь на питання не "що зображено" в рамках західноукраїнського церковного твору другої половини ХХ століття, скільки в тому, "як це все зображено". Запропонований набір теоретичних інструментів "ретроспективи смислів" зводить до мінімуму ризику щодо адекватного сприйняття, пролонгує принципи об'єктивності й логічності у сучасному мистецтвознавстві, виключає хибні уявлення про "над-епохальність стилю" або "над-предметність" сюжету сакральної природи. Окреслені, проаналізовані та переосмислені таким чином характерні риси іконографічного канону західних регіонів України (що мають своє походження у другій половині ХХ століття та включають в себе: символізм, атрибутивність, ідейність та наративність), цілковито вписуються до культурологічної художньо-образної та смислової ретроспективи і вичерпною мірою пояснюються підходами нової постмодерністської естетики.

Джерела фінансування. Дане дослідження не отримало гранту від установ у публічному, комерційному або некомерційному секторах. Фінансування забезпечено Київським національним університетом імені Тараса Шевченка.

Список використаних джерел

- Гавріков, О. (2003). Тайна вечеря. Розвиток іконографії та літургійні аспекти. У А. Цибуко (Ред.), *Українська Греко-католицька Церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та проблеми сучасності* (с. 127–136). Львівська Духовна Семінарія Святого Духа. Музей сакрального мистецтва.
- Ікона "Мати Божа України". (1989). Інв. № ЖІ-617/ММАШ-1829. Поліхромія, дерево, різьблення. Фонд живопису, Львівський Архiepархіальний Музей митрополита Андрія Шептицького УГКЦ.
- Креховецький, Я. (2002). *Богослов'я та духовність ікони*. Свічадо.
- Лєпахін, В. (2001). *Ікона та іконічність*. Свічадо.
- Ліквідація УГКЦ (1939–1946). Документи радянських органів державної безпеки*. (2006). Т. 1. (с. 1–920). ПП Сергійчук М.
- Мірчук, П. (1955). *За чистоту позицій українського визвольного руху*. Українська видавничка спілка.
- Огієнко, І. (1970). *Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу*. Видання третє. Вінніпег: Волинь.
- Ортинський, І. (1988). *Хрещення, хрест та харизма України*. Видавництво ОО. Салезіян.
- Панас, К. (1992). *Історія Української Церкви*. Трансінтех.
- Стоколос, Н., & Шеретюк, Р. (2011). *Драма Церкви (До історії скасування Греко-Уніатської Церкви в Російській імперії та викоринення її духовно-культурних надбань)*. [Монографія]. ПП ДМ.
- Українська греко-католицька церква*. (2013). У вл. Б. Дзюрах (Ред.), *Перші кроки. Ісповідництво. Відродження. До 1025-ліття Хрещення Русі-України*. Новий друк.
- Українська церква і процес національного відродження*. (1990). У В. Іванишин (Ред.), Дрогобицький державний педагогічний інститут.
- Українське мистецтво на культурно-історичному тлі України у зв'язку з її геополітичним розташуванням*. (1987). Впровідне слово В. Янева. (Varia Nr. 34). Український вільний університет.
- Шпідлік Т., & Гарґано І. (2006). *Духовність грецьких і східних отців*. У Я. Приріз, & Р. Паранько (Ред.), *Серія: Логос*. Свічадо.
- Die Ukrainische Katholische Kirche*. (1988). Redaktion: K. Lorenz. Munchen: Kirche in Not/Ostpriesterhilfe.
- Nowa ikona*. (2018). Nowica 2009–2017. *Miedzynarodowe Warsztaty ikonopisow*. Opolgraf S. A.

References

- Havrikov, O. (2003). The Last Supper. Development of iconography and liturgical aspects. In A. Tsybko (Eds.), *Ukrainian Greek Catholic Church and Religious Art. Historical Experience and Contemporary Problems* (pp. 127–136). Lvivska Duhovna Seminaria Sviatoho Dukha. Muzei sakralnoho mystetstva [in Ukrainian].
- Icon of the Mother of God of Ukraine. (1989). Inv. No. [ZH]-617/MMA[SH]-1829. Polychrome, wood, carving, Painting Fund, Archieparchial Museum of Metropolitan Andrey Sheptytsky of the UGCC [in Ukrainian].
- Krehovetskyi, Ya. (2002). *Theology and spirituality of the icon*. Svichado [in Ukrainian].
- Liepakhin, V. (2001). *Icon and iconicity*. Svichado [in Ukrainian].
- Liquidation of the UGCC (1939–1946). Documents of the Soviet state security bodies*. (2006). Vol. 1. (pp. 1–920). PP Serhiichuk M. [in Ukrainian].
- Mirchuk, P. (1955). *For the purity of the positions of the Ukrainian liberation movement*. Ukrainska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
- Ohiienko, I. (1970). *Ukrainian culture. A brief history of the cultural life of the Ukrainian people*. Volyn [in Ukrainian].
- Ortynskiy, I. (1988). *Baptism, the cross and the charisma of Ukraine*. Vydavnytstvo OO. Saleziian [in Ukrainian].
- Panas, K. (1992). *History of the Ukrainian Church*. Transintekh [in Ukrainian].
- Stokolos, N., & Sheretiuk, R. (2011). *The Drama of the Church (To the History of the Abolition of the Greek-Uniat Church in the Russian Empire and the Eradication of Its Spiritual and Cultural Heritage)*. [Monograph]. PP DM [in Ukrainian].
- Ukrainian Greek Catholic Church*. (2013). In B. Dziurakh (Eds.), *First steps. Confession. Renaissance. To the 1025th anniversary of the Baptism of Rus-Ukraine*. Novyi druk [in Ukrainian].
- The Ukrainian Church and the Process of National Revival*. (1990). In V. Ivanyshyn (Eds.), *Drohobyt'skyi derzhavnyi pedahohichnyi instytut* [in Ukrainian].
- Ukrainian art in the cultural and historical background of Ukraine in connection with its geopolitical location*. (1987). Foreword of V. Yanev. (Varia Nr. 34). Ukrainskii vilnyi universytet [in Ukrainian].
- Shpidlik T., & Gargano I. (2006). *The spirituality of the Greek and Eastern Fathers*. In Ya. Pryriz, & R. Paranko (Eds.), *Series: Logos*. Svichado [in Ukrainian].
- Die Ukrainische Katholische Kirche*. (1988). Redaktion: K. Lorenz. Kirche in Not/Ostpriesterhilfe [in German].
- Nowa ikona*. (2018). Nowica 2009–2017. *Miedzynarodowe Warsztaty ikonopisow*. Opolgraf S. A. [in Polish].

Отримано редакцією журналу / Received: 18.09.25

Прорецензовано / Revised: 06.10.25

Схвалено до друку / Accepted: 24.11.25

Dmytro TOPORKOV, PhD Student
ORCID ID: 0000-0002-0060-4547
e-mail: dmytro.toporkov.23@pnu.edu.ua
Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

RETROSPECTIVE OF THE ARTISTIC-FIGURATIVE ICONOGRAPHIC CANON OF THE WESTERN REGIONS OF UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: CULTURAL ANALYSIS

Background. *This study analyzes and reinterprets the characteristic symbolic, attributive, ideological, and narrative features of the iconographic canon of the underground church within the cultural framework of artistic-figurative and semantic retrospective. Amid the dynamic changes in the dominant trends of postmodernism and the growing need to revisit and reconsider certain outdated aesthetic postulates within the contemporary artistic paradigm, the complex issues subject matter and challenges of a retrospective approach to the artistic-figurative transformation of the iconographic canon, prevalent in the western regions of Ukraine, are gaining particular relevance. This cultural analysis enables the comprehensive systematization and unification of the symbolic, sacred, attributive, and narrative aspects of the valuable spiritual heritage from the period of the Greek Catholic Church's underground existence.*

Methods. *The study employed methods of axiomatic analysis and synthesis, comparison, generalization, formalization, as well as the author's conditional retrospective approach.*

Results. *The iconology of new aesthetic forms differs from that of traditional, established ones. Its approaches are complex, and its techniques are revolutionary. The role of ideological, symbolic, and narrative motifs in contemporary style is important, as it refines the criteria for belonging to universal identification. The conflict in interpreting canonical-stylistic relations is resolved through a reassessment of artistic and philosophical values. The main advantage lies in the revelation of canonical-stylistic relations, while the main drawback is the lack of a clear explanation of style aesthetics within the framework of cultural coordinates.*

The spirituality of postmodernism reveals itself through retrospection and is characterized by an essential nature and an abstract-autonomous character. It is possible to form a holistic and unbiased understanding of the stylistic nature of the artistic image, sacred idea, and symbolism of the postmodern era. The key to its chthonic foundations lies in references to primary images.

Conclusions. *For further explorations of the hermeneutics of sacred art, it is essential to approach narrativity without treating sacred value as a criterion of canonicity or considering Christian narratives as a form of canonical imperative. The proposed theoretical framework of the "retrospective of meanings" minimizes risks, preserves the logic of adequacy and objectivity. The characteristic features of the iconographic canon of the western regions of Ukraine (in the second half of the twentieth century) belong to this renewed retrospective and are interpreted through the lens of new postmodern aesthetics.*

Keywords: *cultural studies, semantic retrospection, iconology, reference rule, style transformation, symbolism, Greek-Catholic attributes, fine art, sacredness.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.