

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Катедра теорії культури і філософії науки

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

освітній ступінь – бакалавр

УКРАЇНСЬКА МОЗАЇКА ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ

Виконала:

студентка 4 курсу групи ОКВ-42
денної форми навчання
спеціальності 034 Культурологія
освітньо-професійної програми
«Візуальне мистецтво
і менеджмент культурних проєктів»
Софія ГУРІЛЬОВА



Наукова керівниця:

докторка філософських наук,
професорка
Лідія СТАРОДУБЦЕВА

Рецензент:

доцент кафедри скульптури
Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
Олександр РІДНИЙ

Підсумкова оцінка: за національною шкалою:

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № __4__ від « 18 » червня 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____ ЛИСЕНКОВА В.В. _

(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 МОЗАЇКА ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ:	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ РЕФЛЕКСІЇ	7
1.1 Спектр основних понять дослідження.....	7
1.2 Основні теоретичні підходи до аналізу мозаїчного наративу.....	20
Висновки до розділу 1	27
РОЗДІЛ 2 ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОЗАЇКИ: ВІД	
САКРАЛЬНОГО ДО СОЦІАЛЬНОГО	29
2.1 Сакральні мозаїки як частина візантійської традиції	29
2.2 Радянський модернізм: соціальні сенси мозаїки як ідеологічного	
інструменту і мистецького прориву	33
Висновки до розділу 2	37
РОЗДІЛ 3 МОЗАЇЧНІ НАРАТИВИ: ТЕМАТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ	
ОСОБЛИВОСТІ.....	38
3.1 Семіотика соціалістичного мозаїчного декору: утопічні символи	
та ідеологічні коди	38
3.2 Наративи сучасної української мозаїки: тематика і стиль	46
Висновки до розділу 3	50
РОЗДІЛ 4 АВТОРСЬКИЙ ПРОЄКТ «СКАМ’ЯНІЛИЙ ОБРАЗ ЧАСУ».....	51
4.1 Обґрунтування концепт-ідеї відеофільму.....	51
4.2 Проєкт «Скам’янілий образ часу»: від задуму до реалізації	56
Висновки до розділу 4	59
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64
ДОДАТОК	71

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Тема «Українська мозаїка як візуальний наратив» є актуальною в сучасному світі, де мозаїка функціонує не лише, як окрема художня техніка чи декоративне оздоблення архітектурного простору, а є складовою візуальної культури України, що відображає естетичні, ідеологічні, соціальні й національні уявлення різних історичних періодів. Особливо яскраво цей феномен виявляється у мозаїках радянської доби – від ранніх зразків сталінської епохи до експериментального мистецтва 1960–1980-х років, у яких втілено не тільки офіційну ідеологію, а й авторське бачення, алегорії, візуальні коди національної пам'яті.

Актуальність теми визначається не лише зростаючим суспільним інтересом до вивчення культурної спадщини ХХ століття, а і з ризиком її втрати, бо значна частина мозаїчного спадку перебуває у стані занепаду, під загрозою знищення чи свідомого демонтажу. Візуальні наративи українських мозаїк, закладені художниками-монументалістами у громадському просторі, потребують переосмислення, збереження та репрезентації у нових контекстах. Наприклад, у відеогрі «S.T.A.L.K.E.R.2: Серце Чорнобиля», яка відтворює атмосферу Чорнобильської зони, з'являються автобусні зупинки, прикрашені мозаїками. Ці об'єкти, створені в радянську епоху, були відцифровані та інтегровані у візуальний наратив гри, що підкреслює їхню культурну значущість. В цьому дослідженні мозаїка розглядається як особливий культурний, що має значний потенціал для подальшого вивчення, інтерпретації, дешифрування, бо українська мозаїка вже багато століть формує національну ідентичність, культурну пам'ять та колективний досвід.

Ступінь вивченості теми. У контексті нашого дослідження особливу значущість мають праці, присвячені питанням мозаїчного мистецтва в українському і європейському культурному контексті, які розглянуті у низці праць як істориків мистецтва, так і культурологів. У ХІХ–ХХ століттях важливі положення щодо історії мозаїки, її техніки та семантики були сформульовані такими дослідниками, як Р. Гайденштайном, М. Дегтярьовим, С. Косовим, Ю. Асеєвим, Т. Вілкуловим, Д. Айналовим, М. Бевзом,

Ф. Шмітом. Вони заклали основи класифікації мозаїк, аналізу іконографії та стилістики. У сучасному українському академічному та мистецькому дискурсі важливими є праці О. Л. Храмової-Баранової, О. Луки, Н. Піддубної, Г. Скляренка, Ю. Стьопкіної, П. Байцим. Їхні дослідження присвячені як аналізу формальних аспектів, так і культурологічним, нарративним та ідеологічним характеристикам візуальної мозаїчної спадщини України. У контексті нашої роботи особливо значущими є дослідження реставраторів (М. Яворського, Т. Тимченко й ін.) та праці дослідників монументальної спадщини (О. Левія, Е. Еттінгер, Д. Соловійова та ін.).

Однак значний мистецький та історичний потенціал української мозаїки, її осмислення як візуального нарративу залишається *недостатньо дослідженим*. Більшість наукових праць досі зосереджені на технічних та художніх аспектах, тоді як питання мозаїки як засобу соціокультурної комунікації, носія ідеологічних та художніх смислів, а також її сучасного переосмислення у публічному просторі ще не набули належної уваги.

Мета та завдання дослідження. *Метою дослідження є визначення особливостей мозаїки як візуального нарративу, що репрезентує та формує українську культурну ідентичність.*

Для досягнення мети дослідження необхідно поставити та вирішити такі *завдання*:

- визначити основні поняття та теоретико-методологічні підходи до аналізу мозаїки як візуального нарративу;
- дослідити історичну еволюцію української мозаїки, простеживши її трансформацію від сакрального мистецтва до соціального висловлювання;
- визначити семантичні особливості соціалістичного мозаїчного декору, його утопічні символи та ідеологічні коди;
- окреслити специфіку сучасних українських мозаїк, їхню тематику, стиль та новітні нарративи;
- розробити та реалізувати авторський проєкт «Скам'янілий образ часу» як візуальне переосмислення мозаїчного мистецтва.

Об'єкт дослідження – мозаїка в системі української візуальної культури.

Предмет дослідження – мозаїка як візуальний наратив, що функціонує у публічному просторі та відображає соціокультурні ідентичності.

Методи дослідження. Зважаючи на те, що українська мозаїка є важливим елементом візуального наративу, що досліджується в межах культурології, мистецтвознавства та соціальних наук, у цьому дослідженні використано міждисциплінарний підхід. Для об'єктивного та всебічного дослідження обраної теми нами застосовано загальнонаукові методи, такі як аналіз і порівняння, та спеціально-наукові методи, серед яких:

- історико-культурний (для дослідження етапів становлення українського мозаїчного мистецтва);
- іконографічного та семіотичного аналізу (для виявлення візуальних кодів, символіки та сюжетів мозаїк);
- наративного аналізу (для дослідження мозаїчних сюжетів, що кодують ідеології, історичний досвід та колективну ідентичність як своєрідну інтерпретацію розповіді, закладеної в образах, символах і композиціях);
- візуального аналізу (для вивчення композиційних і стилістичних особливостей мозаїки);
- спостереження (для фіксації, документування та аналізу зразків мозаїчного мистецтва на місцевості у межах проведення авторських польових досліджень).

Теоретичною основою дослідження слугують визначення поняття «сучасності» Якоба Лунда, концепція ідентичності Стюарта Голла, ідеї організації простору Юрія Асєєва та Дмитра Айналова, концепція розвитку техніки мозаїки з часів Київської Русі та ідеї «безмісцевості» (placelessness) Едварда Релфа.

Емпіричну основу дослідження складають зразки українських мозаїк XX–XXI ст. у селах і містах України (Харків, Київ, Івано-Франківськ, Маріуполь та ін.), архівні матеріали (ескіз кам'яної зупинки в с. Гирбовець та ін.), фотофіксація мозаїк у ході проведеного авторкою польового дослідження, інтерв'ю з художниками (О. Яловегою та донькою П. Грегорійчука), мистецькі роботи художників (Р. Мініна, В. Гук, Л. Волинчук, Ж. Кадирової, П. Грегорійчука, В. Зарецького й ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному культурологічному аналізі української мозаїки як візуального нарративу: нами доведено, що мозаїчні панно виступають носіями конкуруючих нарративів (радянського, деколоніального, воєнного); виявлено механізми трансформації радянської семантики символів та її переосмислення в сучасному контексті (перехід від ідеологеми червоної зірки до архетипу непереможного сонця та ін.); запропоновано хронотопічну модель інтерпретації мозаїк, що заснована на критерії їхньої просторової локалізації (метрополітен, фасади будинків, автобусні зупинки тощо) та їхньої еволюції (від моменту створення до руйнування та реставрації); розроблено авторський виставковий арт-проект «Скам'янілий образ часу», що інтегрує візуальну, експозиційну та дослідницьку складові аналізу української мозаїки.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у можливості їхнього подальшого використання у сфері охорони культурної спадщини, у галузях урбаністики, візуального мистецтва, у розробці освітніх програм з культурології та мистецтвознавства, музейних і виставкових проєктів. Матеріали дослідження можуть слугувати основою для формування політики збереження монументального мистецтва, а також для розвитку локальних культурних ініціатив у контексті ревіталізації мозаїчної спадщини радянської доби.

Апробація результатів дослідження. Основні положення нашої роботи презентовано на Міжнародній науковій конференції студентів та аспірантів «XII Харківські студентські філософські читання. Світ штучного інтелекту і людина: філософія, культура, політика» (17 травня 2025 року, ХНУ імені В. Н. Каразіна, Харків).

Структура та обсяг дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів (у тому числі 8-ми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (69 найменувань, з них 15 — іноземними мовами, 31 — досліджувані джерела) та ілюстративного додатку. Робота містить 3 таблиці та 5 рисунків. Загальний обсяг дослідження — 82 сторінки (з них основна частина — 63 сторінки).

РОЗДІЛ 1

МОЗАЙКА ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ НАРАТИВ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ РЕФЛЕКСІЇ

1.1 Спектр основних понять дослідження

Дослідження української мозаїки як візуального нарративу передбачає концептуальне виокремлення базових категорій, що формують методологічну основу аналізу. Визначимо поняття мозаїки, що передбачає синтез технологічних, історико-культурних та семіотичних підходів. До ключових аналітичних понять в рамках нашого дослідження належать «мозаїка»; «візуальний нарратив»; «іконографія та семіотика»; «просторова організація». Завданнями першого розділу є демонстрація мозаїки як семіотичної системи, що здійснює нарративні функції через візуальні коди, та визначення методів їх інтерпретації. Тож виокремимо в ключових аналітичних поняттях конкретні аспекти та розглянемо їх більш детально.

Поняття «мозаїка» слід розглядати спираючись на техніку, матеріали та історичний контекст. Наприклад, нас цікавлять античні та візантійські мозаїки, або радянські та сучасні мозаїчні твори. У понятті «візуальний нарратив» акцентуємо свою увагу на тому, як образи передають історії, символи, знаки, хронологію чи ідею. У нашому дослідженні інструментами декодування символічних репрезентацій, колористичних схем і композиційних структур, що ховаються в мозаїці, будуть слугувати іконографічний та семіотичний аналіз. Зосередимо нашу увагу на просторовій організації (роль геометрії, масштабу та взаємодії елементів), бо сьогодні українська мозаїка, що посідає особливе місце у культурному просторі країни, відображає не лише естетичні, але й соціальні, історичні та політичні коди, слугуючи частиною візуального нарративу, що передає національну ідентичність, боротьбу за свободу та пам'ять про минулі покоління. Отже, кожне зі згаданих понять — «мозаїка», «візуальний нарратив», «іконографія та семіотика», «просторова організація» — формує окремий вектор дослідницької оптики, що в сукупності дозволяє нам виявити

багатогранність української мозаїки як культурного феномена. Пропонуємо розглянути ці поняття не як окаменілі уявлення, а як ніби живі інструменти діалогу між минулим і сучасністю.

Намагаючись знайти визначення поняття мозаїки, ми можемо розглядати безліч варіантів, але якщо узагальнити, то спробуємо дати визначення мозаїки як виду монументально-декоративного мистецтва, техніки створення зображень або орнаментів шляхом композиційного поєднання дрібних елементів, що інтерпретуються через призму часу, простору та соціальних контекстів. Мозаїка є мистецтвом, що в Україні набуває особливого культурного резонансу, адже кожен мозаїчний фрагмент можна розглянути як метафору ідентичності нашого народу, котра є багатогранною, де різні історичні шари, етнічні традиції та сучасність зібрались в єдиний образ.

Історія української мозаїки походить від каменю до деколонізації, проходячи крізь різні епохи: від символіки трипільського орнаменту та візантійської традиції в храмі Софії Київської через вишуканість бароко до радянського монументалізму, де мозаїка стала одним із інструментів масової пропаганди, — і аж до сучасності. Саме після здобуття Незалежності українські художники-монументалісти отримали змогу переосмислити мозаїку як засіб деколонізації, використовуючи її задля згадування та запровадження забутих українських традицій. Наприклад, у проєкті «Непереможне сонце» художника Олексія Яловеги нематеріальна культурна спадщина постає через традиції святкування Різдва — одного з найулюбленіших свят українців. Під час роботи над цим проєктом митець створив дві мозаїчні скульптури (див. Додаток, іл. 1), які були встановлені в публічному просторі села Куземин, — згадується в анонсі до проєкту, котрий експонувався в Художній галереї імені Генріха Семирадського у 2024 році [33]. Тож мозаїка як засіб деколонізації використовується і в сучасних монументальних творах для намагання відновити національну пам'ять та наново віднайти стародавні українські традиції, де можуть поєднуватися як традиційні візерунки, орнаменти, так і козацька символіка, хрести — і це все в авангардному технічному виконанні.

Поняття «мозаїка» виходить за межі суто технологічного визначення, трансформуючись у багатозначний символ. У культурному вимірі вона стає мовою між минулим і сучасністю. Наприклад, у мозаїчних роботах радянської доби, представлених у Київському метрополітені, можемо прослідкувати звеличення праці, що переплітається з міфологізованими образами «світлого майбутнього». Пізніше розбиті частинки колонізованої спадщини перетворюються на арт-об'єкти в сучасних інсталяціях, що дадуть нам змогу відчувати імперський тиск та побачити опір українського народу. Звернімося до загального визначення поняття мозаїки, врахувавши її технологічну складову. Як зазначає художниця декоративного текстилю, мистецтвознавиця Людмила Жоголь, мозаїка (від лат. *musivum* – присвячене музам) – вважається сюжетними або орнаментальними композиціями, виконаними з природних кольорових каменів, смальти, плиток з кераміки, кольорових емалей поверх випаленої глини; ця давня техніка виконання настінних панно та оздоблення підлог [14]. Проте в українському контексті ця техніка вбирає в себе додаткові культурні шари. Прикладом є смальта, що використовувалась в храмах Київської Русі, котра була не лише матеріалом, а й символом духовного світла, тоді як радянська мозаїка з керамічних цеглинок відображала техноутопізм епохи. Авторка пише, що процес створення мозаїчного зображення полягає у складанні його з добре підігнаних один до одного шматочків. Ці шматочки закріплюються цементом чи спеціальною мастикою і після чого поверхню починають шліфувати. Саму мозаїку набирають зі шматочків каменю чи смальти одного розміру, керамічних плиток, або каменю/смальти різного розміру; іноді в процесі застосовують плитки, вирізані за шаблонами. [14]. Натомість в Україні набирання смальти може набувати ритуалізованого характеру: від відродження старовинних технік у майстернях Львова до експериментів із переробленими матеріалами у проєктах сучасних художників. Наприклад, український митець Роман Мінін, який в довоєнний час рефlekтував над темою, присвяченою Донбасу і шахтарям, наразі переживає трансформації у своїй творчості. Тепер у ній переважає монументально-декоративне начало. Художник згадує, що «любить принципи монументально-декоративного

жанру» і через його пластичну мову «може кричати, співати або шепотіти монументальні поеми» у простір [49]. Таким чином, українська мозаїка стає не лише монументальним мистецтвом, а й частиною розмови в межах історії, де кожен камінчик чи скло вбирає в себе образи, символи, сенси, що можуть ставати носіями пам'яті. Мозаїка віддзеркалює цю боротьбу за самоідентифікацію, пройшовши від антиколоніального пафосу до естетики повоєнного відродження, де руйнація перебудовується в повноцінний акт творчості.

У цій частині підрозділу розглянемо візуальний наратив української мозаїки як форму монументального мистецтва, що поєднує традиційні символи з сучасними контекстами спротиву. Як саме дерево життя, голуби миру чи інші архетипові образи інтегруються в нових сюжетах: як носії національної ідентичності чи як засоби комунікації в умовах соціальних змін? Чи створюють такі архетипові образи гармонію із новими наративами, що виникають у публічному просторі, чи вступають у суперечність з ними, провокуючи напругу в сприйнятті глядача чи глядачки? Також у цій частині підрозділу ми зацентруємо увагу на ролі художника як наратора: наскільки прозорі його інтенції? Яким є його повідомлення: очевидним чи закодованим? Як глядач чи глядачка зчитують ці візуальні наративи? Чи здатні вони протистояти глядацькій емоційній та ідеологічній дії, особливо в умовах, коли образи транслуються у публічному і цифровому просторі та набувають рис симулякрів у делезіанському розумінні?

Окрему увагу приділимо етичному аспекту: чи не перетворюються візуальні наративи на інструмент маніпуляції, який діє поза межами критичного мислення, тим самим обмежуючи автономію глядача чи глядачки? Наш аналіз також включатиме порівняння радянських монументальних мозаїк як візуальної пропаганди та сучасних мистецьких практик, що або відповідають цій спадщині, або трансформують її у нові символічні системи. Психологічний вимір дослідження дозволить нам зрозуміти, як візуальні повтори, ритми та композиції впливають на когнітивне сприйняття, а культурологічна дослідницька перспектива передбачає залучення семіотики, структуралізму, постмодерністських, зокрема

делезіанських, концепцій у трактуванні мозаїки як поліфонічного тексту, що формує колективну свідомість. Тож візуальний наратив, котрий ми розглядаємо як динамічну систему, відкриває широке поле для аналізу взаємодії значень історичних і сучасних символів у суспільному сприйнятті. У контексті українського монументального мистецтва феномен цієї взаємодії набуває особливої глибини, адже поєднує історичні коди з актуальними соціополітичними меседжами. Розвиваючи відповіді на питання, що порушені нами вище, варто зосередитись на таких аспектах: символи як носії колективної пам'яті та ідентичності; симулякри та маніпулятивні стратегії; монументальне мистецтво як поле боротьби за інтерпретацію; етичні дилеми та автономія глядача.

Задля визначення поняття «візуальний наратив», розглянемо його у контексті аналізу мозаїки. З цієї точки зору візуальний наратив простежується як динамічна система, де кожен елемент виконує роль лексичної одиниці, а композиція в цілому стає синтаксисом. Наративність в українському монументальному мистецтві частіше за все знаходить свої прояви в послідовності образів, алегоричності символів (дерево життя, голуби миру тощо) або наративів опору, що вплетені у вже більш сучасні твори. Літературознавець Роман Гром'як окреслює значення поняття «нاراتив» як «об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) нараторам» [8, с. 476]. Визначення Романа Гром'яка, котре акцентує увагу на вербальній передачі подій через чітку структуру «наратор — наратори», суттєво обмежується при аналізі візуальних наративів у мозаїці. Зазначимо, що українська мозаїка як мистецький засіб пропонує принципово інший підхід до побудови смислів, що вимагає переосмислення значення класичного поняття.

Перший ключовий контраст у переосмисленні значення поняття наративу — це колективне авторство замість індивідуального наратора, бо у мозаїці немає єдиного «оповідача» — вона створюється колективно (художниками, архітекторами, ідеологами та ін.) і влітається в публічний простір як шар історичного контексту. Прикладом амбівалентності радянської

спадщини слугують монументальні мозаїки Київського метрополітену (станції «Золоті ворота», «Почайна», «Палац Україна», «Олімпійська»), які, незважаючи на офіційно-ідеологічну функцію прославлення комуністичного режиму, через єдиноутворення (інкорпорацію) етнічних орнаментальних мотивів та національної кольорової палітри трансливали прихований наратив культурного кодування. У контексті нашої оптики роль наратора переноситься з індивідуального автора на колективний суб'єкт інтерпретації

— суспільство, що в процесі постколоніального переосмислення мозаїки може реконструювати семіотичні значення образів, трансформуючи їх у символи вже української ідентичності.

Однак цей процес переосмислення значення поняття наративу виявляє ще один ключовий контраст: запалий конфлікт між збереженням наративу та його деконструкцією. Ми можемо спостерігати агресивні практики «грубої декомунізації», що ігнорують принципи наукової реставрації, призводять до втрати автентичних артефактів. Ілюстрацією цієї практики є демонтаж мозаїки «Червоноармієць» на станції «Палац Україна», ініційований КП «Київський метрополітен» [31]. За даними дослідниці архітектури модернізму Ельміри Еттінгер, цей демонтаж було здійснено без експертного супроводу, що порушує питання щодо долі унікальної смальти, а саме її потенційного знищення або маргіналізації як будівельного сміття [цит. по: 32]. Підкреслимо, що цей демонтаж виявляє дихотомію суспільної уваги: перед нами, з одного боку — маргіналізація радянських об'єктів (наприклад, їдучи далі по синій гілці до станції «Майдан Незалежності» можна побачити, що демонтаж МАФів на станції відкрив доступ до прихованих раніше мозаїк), з іншого — інституційні спроби ревіталізації. Так, автори арт-проєкту MOZAÏKA, здійсненого разом зі спільнотою співачки ONUKA (див. Додаток, іл. 2), Київським метрополітеном та Фондом ІЗОЛЯЦІЯ та заснованого на дослідницькій ініціативі SOVIET MOSAICS IN UKRAINE, актуалізують дискурс щодо радянських мозаїк як частини національного культурного ландшафту, переосмислюючи їх через призму сучасного мистецтва [37]. Цей кейс демонструє нам, як відкрите архівування та художня інтервенція можуть стати альтернативою як іконоклазму, так і

музеєфікації, пропонуючи третій шлях — діалог із минулим через його критичну адаптацію до сьогодення.

Оскільки подальший аналіз вимагає від нас більшої чіткості, визначимо поняття візуального наративу. У нашому дослідженні під цим поняттям будемо розуміти механізм передачі повідомлень, де композиція, колір і символи формують власну послідовну смислову структуру. Ця структура, як зазначає докторка філософії в галузі культурології Ірина Довженко, є потужним інструментом впливу: візуальна інформація не лише прискорює сприйняття бажаного повідомлення, але й покращує його запам'ятовування завдяки емоційній та когнітивній взаємодії з аудиторією [9]. Зазначимо, що цей вплив, однак, не завжди є результатом свідомого розуміння. Культурологічна перспектива розгляду цього питання в нашому дослідженні вказує на те, що візуальний наратив часто функціонує як система кодів, вбудованих у колективну свідомість, тобто емоції та асоціації, які він активує, ґрунтуються на глибинних культурних архетипах і історичному контексті. Як підкреслює кандидатка мистецтвознавства Ліліана Вежбовська у дослідженні, присвяченому функціонуванню візуальних наративів російської пропаганди в умовах збройної війни проти України, ключовим у визначенні поняття візуального наративу є його здатність «оминути контроль свідомості»: певні образи інтегруються у поле зору глядача настільки швидко (у долі секунди) та ритмічно, що поступово ідентифікуються як «свої», маскуючись під досвідчені шаблони [7 с. 18]. Саме ця здатність до мімікрії робить візуальний наратив інструментом культурної гегемонії: він не нав'язує ідеї прямо, а перетворює їх на частину мовчазної розмови між творцем і сприймачем, де символічні елементи (наприклад, радянські шестерні чи сучасні мозаїчні руїни) стають носіями ідеології через повторення та нормалізацію. За Жилем Делезом, таке повідомлення стає симулякром — «хитрістю», яка «ухиляється від порядку, запроваджуваного ідеями, проте через шахрайство досягає тих самих результатів» [цит. по: 16, с. 384]. Натомість значення поняття «хитрість» позбавлене оригінального відповідника в реальності, бо створює власну логіку існування: ця хитрість більше не потребує зовнішнього обґрунтування, адже її сила полягає в

самодостатності знаків, що імітують сенси, а не відображають їх. Такимчином, візуальний нарратив перетворюється на автономну форму, здатну діяти поза свідомим аналізом. Цей механізм перетворення візуального нарративу на автономну форму набуває особливого значення в контексті аналізу нелінійних і полісемантичних форм, таких як мозаїка.

Розкриваючи семіотичну структуру мозаїки як візуального нарративу, варто наголосити на його нелінійній та полісемантичній природі, що контрастує з канонічними текстуальними моделями. Мозаїка відіграє медіальну роль як спосіб передачі повідомлення від наратора до глядача. Тож мозаїка як мистецький засіб функціонує за принципом децентралізованого коду, тобто відсутності чіткої нарративної послідовності, точніше початку та кінця, перетворює глядача чи глядачку на активних інтерпретаторів, які конструюють смисли через діалог із фрагментами в загальній мозаїчній композиції. Наприклад, радянські мозаїки колоніального періоду, формально втілюючи ідеологему прогресу (мотиви колосків або шестерень), одночасно експонували дискурс насильства через композиційну надмірність та естетику тоталітарного монументалізму. Саме ця амбівалентність, побудована на контрасті між «своїм» і «чужим», дає нам простежити тезу Ліліани Вежбовської: повторювані символи (наприклад, шестерні слугують нам метафорою індустріалізації) впроваджувалися у свідомість через візуальний ритм, перетворюючи ідеологічний конструкт на «привичний» елемент повсякденності [7, с. 18]. Сучасні мозаїки-руїни трансформують цю практику в контексті воєнного травматичного досвіду. Фрагментація мозаїк-руїн під впливом зовнішнього тиску та насильства (наприклад, облога Маріуполя та загарбницькі російські дії 2022–2023 років) створює новий рівень нарративу: хаотичні уламки цеглинок, скла та смальти стають мовчазними свідками колективної травми, яку неможливо виразити лише лінійною історією. Це можна простежити у створеній фотографом, дослідником архітектури і монументального мистецтва Дмитром Соловйовим серії фотофіксацій «барвистого калейдоскопа» зруйнованих маріупольських мозаїк. Розглянемо одну з них, створену художником Яковом Райзіним у 1980-х рр.

барельєф-мозаїку «Материнство» в інтер'єрі маріупольському Будинку зв'язку, до російського вторгнення та після нього (рис. 1.1).



Рис. 1.1 Яков Райзін. Барельєф-мозаїка «Материнство» в інтер'єрі Будинку зв'язку у Маріуполі. Мозаїка до російського вторгнення (1980-ті рр.) та після нього (2022-2023 рр.) [50]

Як зазначає Дмитро Соловйов, «не всі мозаїки пережили пекельну облогу міста окупаційними військами в 2022 році» [50]. Але, на думку автора, більшість з цих мозаїк вцілила навіть від бомбардувальних дій ворога, бо, — погодимося з Дмитром Соловйовим, — монументальне мистецтво «сильніше за зброю» [там само]. Автор зазначає, що йому до болю прикро, що під час вторгнення «не стільки мозаїк руйнуються від російських обстрілів, скільки від українських перфораторів» [там само]. Наразі ми не можемо відслідкувати, скільки маріупольських мозаїк вцілило після російського втручання, але впевнені, що вони назавжди залишаться важливою складовою монументальної спадщини України. Сьогодні ці мозаїчні руїни, подібно делезіанським симулякрам, «ухиляються» від однозначності: їхня фрагментованість не лише фіксує травму, але й стає основою для нових інтерпретацій, де минуле, а саме радянський монументалізм і сучасність, в часи війни зливаються в одному візуальному полі. Це підтверджує той факт, що навіть у стані руйнації візуальний нарратив зберігає здатність генерувати сенси, які виходять за межі контролю будь-якої

ідеології. Автономність, про яку йдеться у вже згаданій праці Ліліани Вежбовської «Функціонування візуальних наративів російської пропаганди в умовах збройної війни проти України» [7], проявляється тут повною мірою: навіть зруйновані мозаїки, позбавлені первинного контексту, продовжують функціонувати як самостійні носії сенсів, сприяючи продовженню діалогу між історичною пам'яттю та здобутим травматичним досвідом в умовах сьогодення. Таким чином, від радянських ідеологем до сучасних мозаїчних руйн візуальний наратив залишається механізмом, який — через свою автономність і полісемантичність — не підпорядковується часу чи ідеологічним рамкам. Візуальний наратив існує поза свідомим контролем, але саме через це набуває сили транслювати як нав'язані ідеї, так і контрнаративи, народжені з колективного досвіду та його руйнації.

На початку цього підрозділу ми зазначили, що для декодування символічних репрезентацій, колористичних схем і композиційних структур мозаїки в рамках нашого дослідження будуть застосовані методи іконографічного та семіотичного аналізу. Ці методи доповнюють один одного: іконографія розкриває візуальні символи через їхній культурний контекст, тоді як семіотика досліджує знакові системи.

Розглянемо ці два поняття детальніше, починаючи з іконографії, що зосереджена на аналізі символів, які, за думкою кандидатки філософських наук Валентини Дротенко, поєднують у собі образ (візуальне втілення) та знак (культурно зумовлене значення). Культурологиня пише: «Структура символу відтворює через осібне явище цільний образ світу» [11, с. 137]. Наприклад, у мозаїці золотий фон може бути не просто кольоровим рішенням, а символом божественного світла — так візуальний елемент стає носієм метафізичного сенсу. Іконографія тісно пов'язана з позиціонуванням і становленням соціальної ідентичності. Американська мистецтвознавиця, арт-галеристка українського походження Марта Кузьма в своїй кураторській практиці інтерпретує мистецтво через «стадію дзеркала» Жака Лакана, коли людина у віддзеркаленні починає бачити себе як «Іншого» – як Его, замкнену власній ідентичності, та водночас як дещо для себе чуже [див., наприклад: 19, с. 59]. Ця ідея допомагає нам зрозуміти, як символи в

українській мозаїці можуть віддзеркалювати колективні ідеали: наприклад, образ героя не лише представляє конкретну особу, а й стає проекцією суспільних очікувань щодо нього. Таким чином, іконографія надає досліднику ключ до розуміння того, як через мистецький вплив формується ідентичність: індивід, споглядаючи візуальні елементи, що містять певні наративи, вступає в діалог із ними, в результаті чого конструюється культурний код.

Переходячи до визначення семіотики, то це наука про знаки, яка розглядає будь-яку комунікацію (включно з мистецтвом) як систему кодів. Як зазначає головна редакторка *Skvot Mag* Євгенія Цаценко, знак складається з означника (форми: слова, образу, звуку) та означуваного (сенсу, який він несе) [52]. Ця бінарність підкреслює, що знаки не існують ізольовано — вони набувають значення лише у взаємодії між собою. Наприклад, метонімія (заміна поняття суміжним, як корона дорівнює влада) і синекдоха (частина замість цілого, як око дорівнює всебачливість) демонструють, як візуальні коди транслюють абстрактні ідеї через конкретні образи [52]. Натомість Умберто Еко поглиблює цю думку: «Знак читається тільки іншим знаком, текст — іншим текстом» [15, с. 174]. Інакше кажучи, інтерпретація завжди є контекстуальною. Наприклад, символ голуба може бути прочитаний як «мир» лише завдяки культурному коду, який існує поза ним самим. Семіотика розкриває штучність мови, включаючи візуальну. Теоретик семіотики Ролан Барт порівнює мову з «фікцією», яка потребує постійних уточнень, бо це пастка мови (але також можливо, й принада), яка не здатна довести своєї істинності, тоді як фотографія, на його думку, стає «свідченням» без посередників [4, с. 118]. Проте ця антитеза є не повною, бо навіть фотографія — це знакова система, адже її зміст формується через інтерпретацію (наприклад, світлотінь може символізувати драму або надію). Таким чином, семіотика не заперечує реальність, а показує, як ми її конструємо через знаки.

Обидва підходи підкреслюють, що значення не є вродженим — воно створюється через інтерпретацію. Євгенія Цаценко стверджує: «Самі по собі речі не бувають поганими чи хорошими. Вони стають такими тільки тоді,

коли людина їх інтерпретує» [52]. Наприклад, червоний колір у мозаїці може символізувати як любов, через іконографічний контекст мистецтва, що зосереджено на релігії, так і небезпеку, а саме через семіотику сучасних візуальних кодів. Ця динаміка порушує питання авторства та влади: хто має право визначати значення символів? Наприклад, якщо мозаїка створювалась в конкретну епоху, чи можемо ми «перекодувати» її сенс через призму наших сучасних цінностей? Розглянемо категорії на які поділяються знаки, за даними Євгенії Цаценко [52], наведені у табл. 1.1.

Таблиця 1.1

Категорії знаків, за даними Євгенії Цаценко [52]

Тип знака	Характеристика
Іконічні знаки	Повністю відзеркалюють певний об'єкт.
Індексальні знаки	Пов'язані з об'єктом непрямо, показують причину або наслідок дії.
Символічні знаки	Не мають природного зв'язку з об'єктом; зв'язок створюється соціальною угодою.

Ця класифікація знаків допомагає нам відрізнити «об'єктивні» образи (дим – вогонь) від культурно зумовлених (голуб – мир). Таким чином, семіотика та іконографія не лише деконструють сенси, а й стають інструментами для критичного переосмислення мистецтва. Застосування цих обох підходів – семіотичного та іконографічного – дозволяє нам аналізувати мозаїчний твір не як статичний об'єкт, а вже як динамічну семіотичну систему, де навіть руйнація фрагментів стає елементом смислотворення —

наприклад, осипання, тріщини, втрата кольору, зафарбовування замість реставрації можуть символізувати історичну трансформацію українського колективного сприйняття.

У цьому підрозділі завершимо аналіз розглядом просторової організації. На нашу думку, просторова організація — це ключовий аспект, визначає взаємодію мозаїки з фізичним та символічним простором. Дослідження історикині мистецтва Поліни Байцим та фотографа Євгена Нікіфорова документує зникаючі українські мозаїки, які існують на периферії мистецтва та суспільного життя. Їхні роботи свідчать: просторова організація мозаїк часто відображає маргіналізацію певних культурних наративів. Наприклад, мозаїки на фасадах радянських будинків культури, які нині занедбані, перетворюються на «архіви забуття». Цей феномен можна інтерпретувати через призму контролю над пам'яттю, про який пише Поліна Байцим: «Порядок місць зберігає порядок речей» [3, с. 25]. Простір, де розміщена мозаїка, стає політичним: радянські символи в публічних місцях, які колись підкреслювали ідеологічну гегемонію, тепер ігноруються або знищуються. Історикиня мистецтва Поліна Байцим звертається до ідеї Браяна Ділона, що викладена у книзі «У темній кімнаті»: архітектура служить «моделлю упорядкованого згадування» [25]. Це особливо помітно в мозаїках, інтегрованих у міський ландшафт. Тут просторова організація працює як семіотичний механізм, де композиція, масштаб і розташування формують цільну ієрархію значень. Як зазначає культурологиня Валентина Дротенко, «відчуження простору не позбавлене принципу ієрархічних зв'язків» [11, с. 138]. Наприклад, центральні фігури в мозаїці зазвичай домінують над периферійними елементами, що символізує соціальні або культурні пріоритети. Прикладом можуть слугувати, образи робітничого класу в мозаїках радянської доби як програмування перевищення норми щоденної праці та «заохочення» на спільні високі результати. Цікавим аспектом є те, як руйнація мозаїк впливає на їхнє значення. Поліна Байцим у своїй праці про українські наївні мозаїки згадує про «жагу людства до опанування пам'яті» через її стирання або переосмислення [3, с. 25]. Цей процес ілюструє діалектику творення та руйнації: навіть знищення стає частиною перекладу

зображень у знакову форму. Знову згадаймо думку філософа Умберто Еко, «знак читається тільки іншим знаком» [15, с. 174], то тріщини в мозаїці можна зчитувати як зовсім нові «тексти» — наприклад, символи тимчасовості людського буття або символи національного опору. Отже, просторова організація української мозаїки відображає суспільні ієрархії, стає інструментом пам'яті або її руйнації, а також демонструє, як мистецтво виживає через постійну реінтерпретацію.

Отже, ми визначили ключові поняття нашого дослідження: «мозаїка», «візуальний нарратив», «іконографія», «семіотика» та «просторова організація». Відтепер перейдемо до обґрунтування теоретико-методологічного інструментарію нашого дослідницького проекту.

1.2 Основні теоретичні підходи до аналізу мозаїчного нарративу

У сучасному культурологічному дискурсі, ми можемо розглядати мозаїку, що виступає як поліфункціональний феномен, синтезуючи і художню естетику, і архітектурну утилітарність, і ідеологічні коди. Ця синкретичність проявилася в мозаїчному мистецтві радянської доби, де декоративні елементи трансформувалися з інструменту пропаганди в інструмент колективної самоідентифікації. Важливим аспектом мозаїки є її роль у міському середовищі, бо розглядаючи мозаїку зараз, ми можемо побачити, що вона не лише відображає соціальні трансформації, а й активізує механізми пам'яті, стаючи архівом культурних травм, орієнтирів і надій. Саме тому аналіз мозаїчного нарративу вимагає від нас інтердисциплінарного підходу, що інтегрує історико-культурні, семіотичні, архітектурні та постколоніальні методики. З огляду на це, багатовекторність підходів дозволяє нам вийти за межі класичного мистецтвознавства, тому що наше дослідження вступає в нелегкі, але водночас динамічні перемовини із сучасними західними та українськими дослідженнями історії мистецтв, зокрема в контексті переосмислення модерністської спадщини. Ми маємо на увазі те, що наразі присутнє розмаїття мистецьких практик із вивчення роботи пам'яті, згрупованих у категорії «модерністського» та «сучасного». Тут варто

наголосити, що модернізм, з його прагненням до універсалізму, нарративів прогресу, стикається з парадоксом фрагментарності. Мистецтвознавець Ян Фарр у антології «Пам'ять» із серії «Документи сучасного мистецтва» характеризує пам'ять як «примару, що переслідувала модернізм з кінця 1950-х років, декада за декадою виснажуючи його структури, аж поки вони не розвалилися на шляхетні, але тепер уже незв'язні фрагменти» [26]. На нашу думку, ця фрагментація набуває особливої актуальності в українському контексті, де радянські мозаїки, створені як символи «вічного» прославлення комунізму, наразі існують у просторі, перетвореному війною. Сьогодні ми спостерігаємо, як українські мозаїки затемненого, але вагомого періоду їхнього створення, стають експонатами, які водночас належать минулому, але й вступають у конфлікт із сучасними нарративами деколонізації.

Ця темпоральна напруга відсилає нас до концепцій Вальтера Беньяміна, який розглядав історію як палімпсест накладених часів [10]. Проте в нашому дослідженні ключовим стає визначення «сучасності» Якова Лунда, він пропонує: «сучасність» позначає темпоральну комплексність, що виникає внаслідок зустрічі — в одному просторі та часі, тут і тепер — різноманітних культурних утворень, сформованих на різних історичних траєкторіях, у різних масштабах і в різних місцевостях [29]. На відміну від більш абстрактних теорій Беньяміна, підхід Лунда є операційним для аналізу українських реалій, російсько-українською війни, що стала каталізатором розриву в сприйнятті часу. Мозаїки, створені в радянський період, тепер існують у просторі, де минуле, як імперський дискурс, і теперішнє, як боротьба за ідентичність, стикаються у конфліктному діалозі.

Звернемося до основних теоретичних підходів до аналізу мозаїчного нарративу, котрі ми виокремили в рамках нашого дослідження. Результати проведеного аналізу наведені у таблиці 1.2. Ці підходи структуруються навколо п'яти векторів: історико-культурного; архітектурно-композиційного; символічно-семіотичного; критичного, або постколоніального; партисипативного.

Основні теоретичні підходи до аналізу мозаїчного наративу
(за результатами авторського дослідження)

Підхід	Фокус	Дослідники та діячі
Історико-культурний	Контекст і наратив	Д. І. Багалій, Ю. С. Асєєв й ін.
Архітектурно-композиційний	Інтеграція у простір	М. В. Бєвз, Е. Релф, В. В. Дідик й ін.
Символічно-семіотичний	Знаки й значення	Ф. І. Шміт, Р. Барт й ін.
Критичний або постколоніальний	Переосмислення, ідеологія	Сучасні теоретики: Х. Береговська, Н. Піддубна, Ю. Стьопкіна, П. Байцим й ін.
Партисипативний	Співтворення спадщини	Активісти, урбаністи, дослідники монументалізму, серед них: Є. Нікіфоров, О. Левій, І. Довгун, Д. Соловійов, Е. Еттінгер і ін.

Отже, ця класифікація дозволить систематизувати наше дослідження, не втрачаючи його поліфонічності, бо кожен із виділених нами теоретичних підходів може продемонструвати новий рівень зосередженості на сучасному

розумінні української мозаїки, що пройшла шлях від матеріальної форми до соціальної функції.

Перейдемо до основних досліджень мозаїки та розглянемо основні теоретичні підходи більш конкретніше. Дослідження мозаїки починають активізуватися у ХІХ — ХХ ст., коли мистецтвознавці та архітектори почали вивчати її як частину монументального мистецтва. Маємо потребу з'ясувати, чому в українській радянській мистецтвознавчій літературі мозаїку почали класифікувати як «монументально-декоративне мистецтво». У своєму дослідженні Поліна Байцим звертає увагу на двозначність цього терміна: навіть у західній науковій традиції поняття «монументальне мистецтво» залишається дискусійним [3, с. 35]. На її думку, ця заплутаність походить, по-перше, від етимології терміна (що пов'язана з латинським *monumentum* — «спогад», «пам'ятник»), а по-друге — від відсутності єдиного визначення в сучасному академічному дискурсі. Запозичене з латинського *monumentum*, особливо у давньо- та середньовісній мові, воно серпантином пройшло шлях від «гробниці» до «будь-чого, що зберігає пам'ять про щось» у ХІV столітті, «довговічного твору літератури, науки чи мистецтва» у ХVІІ столітті і, нарешті, до «величної античної споруди» у ХVІІІ столітті [30]. Зазначимо, що слово «монументальний», наче серпантин історії вплітає в термін розмаїття асоціацій, які водночас стосуються смерті, пам'яті, письма, історії, а починаючи з ХVІІІ століття — архітектури та величі. З огляду на це, використовуючи термін «монументальний» сьогодні, таке трактування актуалізує багато з цих аспектів, але радше найчастіше самий останній. У західній термінології поняття «монументальне мистецтво» означає фрески, вітражі, надгробні скульптури та інші елементи, що прикрашали релігійні об'єкти. Термін «монументальне мистецтво» радянські науковці використовували лише для позначення монументів [3, с. 35]. Все змінює післявоєнний період, що вніс певні корективи: поняття «монументально-декоративного мистецтва» охопило проміжні форми — рельєфи, мозаїки, вітражі —, де додаток «декоративний» не лише відокремив їх від історичних пам'яток, а й надав гнучкості для експериментів на межі функціональності та естетики.

В українському радянському мистецтвознавстві «монументально-декоративне» було підрозділом «монументального», і ми сьогодні унаслідували ці специфічні категорії в класифікації історії мистецтва. Можемо припустити, що ця класифікація відображала не лише художні критерії, а й прагнення режиму інтегрувати мистецтво в побут, перетворивши його на інструмент масової пропаганди, водночас зберігши видимість «високої» культури. З огляду на українське радянське мистецтвознавства цей поділ закріпився, вплинувши на сучасні категорії, що, на нашу думку, може обмежувати інтерпретацію творів, які поєднують монументальність з камерністю. Вище окресливши методологічну рамку цього підрозділу, звернемось до критичного або постколоніального підходу. У дослідженні «Мозаїки радянського періоду у просторі сучасного Києва» культурологиня Юлія Стьопкіна спирається на концепцію, яка визначає художню сутність монументального мистецтва через його орієнтацію на масовану колективну аудиторію та філософсько-епічне осмислення дійсності [17]. Отже, інтерпретація «монументального» як «монументального» створює методологічні труднощі, бо вона закріплює бінарність між «високою» монументальністю та «прикладною» декоративністю, обмежуючи інтерпретацію творів. Звертання до критичного або постколоніального підходу дозволяє нам переосмислити радянську спадковість через оптику колективної пам'яті та філософсько-епічного осмислення.

Аналізуючи дослідження мозаїк у контексті історико-культурного та архітектурно-композиційного підходів, слід відзначити, що систематичне вивчення цього мистецького явища бере початок у XVI столітті, коли перші свідчення фіксувалися у записках іноземних дипломатів. Як аргументує мистецтвознавиця Оксана Лука, найраніші згадки про мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору містяться в «Щоденнику» австрійського дипломата Еріха Ляссоти (1594 р.), який зафіксував унікальний синтез технік у інтер'єрі: центральний золочений купол, мозаїчне оздоблення верхніх хорів і підлогу, викладену поліхромним камінням [13, с. 314]. Ця споруда є останньою пам'яткою Київської Русі з мозаїчним декором, яка демонструвала мозаїку в поєднанні з фрескою — художню практику,

аналогічно засвідчену в Софійському соборі та описах втрачених храмів X–XI ст. Важливим джерелом є також запис історика Райнольда Гайденштайна, який в описі Києва 1596 року згадує золотoverхий собор Св. Михаїла, в якому лише хори викладені мозаїкою: «*sed templum id chorum solum Mosaico, opere stratu habet...*», а стіни собору були розписані у грецькому стилі: «*Corpus templi Graeco ritum pictum*» [13, с. 314]. На думку дослідниці Оксани Луки, ключовим етапом стало XVIII століття, коли з'явилися спеціалізовані праці, зокрема монастирський літопис 1889 р., дослідження М. Кондакова, П. Лашкарьова у 1898 році [12], а також аналітичні роботи Д. Айналова та Є. Редіна [1], які заклали основи наукової інтерпретації мозаїк, зокрема київських. Варто підкреслити, що ранні описи і Ляссоти, і Гайденштайна мали епізодичний характер і ґрунтувалися на звичайних зовнішніх спостереженнях, тоді як дослідження XVIII–XIX ст. вперше інтегрували архівні дані, запроваджували іконографічний аналіз та порівняльний метод, намагаючись реконструювати семантику та технологію мозаїк.

У рамках символічно-семіотичного, критично-постколоніального та партисипативного підходів дослідження мозаїчного мистецтва в Україні та світі виокремимо праці таких науковців, Д. Айналова, Ю. Асєєва, М. Бєвза, Т. Вілкул, Н. Піддубної та ін. [13], які розглядають його історичну динаміку як провідника збереження колективного досвіду та платформи для конструювання загальної соціокультурної ідентичності. Зокрема, у лекції «Мозаїка мовчить українською» активіст і дослідник монументальної спадщини Олег Левій апелює до концепції «безмісцевості» (placelessness) канадського географа Едварда Релфа, який описує глобальну тенденцію до уніфікації просторів, де «послаблення ідентичності місць до такої міри, що вони не тільки виглядають однаково, але й відчуються однаково і пропонують однакові можливості для досвіду» [43]. Ця ідея контрастує з тезою візантолога Федора Шміта про життєздатність архітектурних стилів, які, «раз виробившись, живуть у народі, який його створив, століттями, видозмінюючись у подробицях, але не змінюючись по суті, незважаючи на жодні зміни культурного рівня, політичного й економічного устрою життя

тощо» [21, с. 17]. На наш погляд, ця діалектика між «безміцевості» Едварда Релфа та архітектурною континуальністю Федіра Шміта відображає суперечливість сучасних культурних процесів: з одного боку, глобалізація нищить унікальність місць, з іншого — локальні мистецькі традиції, як мозаїка, зберігають потенціал здатності чинення опору. Радянська спадщина в українському монументальному мистецтві, наприклад, демонструє цю напругу, бо з однієї сторони, вона унаслідувала уніфіковані імперські шаблони («безміцевості»), з іншої — інкорпоровала наративи місцевої ідентичності, що проступають крізь техніку чи символіку. Критично-постколоніальний підхід у нашому дослідженні дозволяє нам розкрити, як мозаїки радянської доби могли одночасно служити інструментом пропаганди та семіотичного опозиційного маркування специфічного періоду радянської доби. Партисипативні практики, які ми можемо спостерігати в діяльності активістів, урбаністів, дослідників монументалізму, натомість, актуалізують питання про те, хто і як інтерпретує цю спадщину сьогодні, чи є вона лише «мертвим» експонатом минулого, чи живе це джерело світла для переосмислення національної та транскультурної ідентичності.

Таким чином, проаналізовані нами теоретичні підходи дають змогу нам простежити діалектику між глобалізованою «безміцевістю» та архітектурною континуальністю, що розкриває складну природу мозаїчного мистецтва як феномена, що існує на межі ідеології та резистенції. Аналіз мозаїчного наративу, зокрема радянського періоду, демонструє нам, як формальна відповідність системі офіційних поглядів та принципів («перемогасоціалізму», «дружба народів») сусідувала із закодованими елементами локальної ідентичності: від орнаментальних мотивів, що відсилають до народного мистецтва, до символіки, пов'язаної з історичною пам'яттю місця. Радянські мозаїки, з їхнім двозначним поєднанням пропагандистських шаблонів і цих прихованих наративів, стають символом цієї напруги між уніфікацією та автономією: вони одночасно віддзеркалюють імперську гегемонію й підпільну мову спротиву, де кожен фрагмент кольору чи форми міг виконувати функцію аналізу символів, що відкривають альтернативні інтерпретації, так званого семіотичного «вікна». Критично-постколоніальний

підхід дозволив нам виокремити ці парадокси, розкриваючи, як наративи мозаїк функціонували як акцент на нашаруванні ідеологічних та локальних значень, де офіційна іконографія почала накладатися на локальні місцеві коди. Партисипативні практики — від реставраційних ініціатив до сучасних урбаністичних проєктів — перетворюють мозаїки з лише експонатів минулого в активні медіуми діалогу, де аналіз наративу стає інструментом деконструкції. Сьогодні мозаїчне мистецтво України продовжує виборювати власне місце, як і в класифікації історії мистецтв, так і в інтерпретації глядача чи глядачки. Дивлячись на мозаїки, перед нами постають питання, а чи будуть вони законсервовані як «мертві» свідки історії, чи переосмислені як живі символи, які через аналіз їхньої семантики відкривають шляхи для національного відродження та транскультурного обміну.

Висновки до розділу 1

У цьому розділі нами визначено теоретико-методологічні підходи до дослідження української мозаїки як візуального наративу. Ми розкрили семантичний спектр ключових понять дослідження («мозаїка», «візуальний наратив», «іконографія», «семіотика», «просторова організація»), уточнивши та доповнивши їхні значення з урахуванням сучасних культурних і соціополітичних контекстів. Нами запропоновано інтердисциплінарне визначення мозаїки як динамічного феномена, що поєднав в собі технологічні, історичні та семіотичні аспекти, а також трансформувався від інструменту пропаганди до засобу деколонізації.

Нами обґрунтовано основні теоретичні підходи до аналізу мозаїчного мистецтва: історико-культурний, архітектурно-композиційний, символіко-семіотичний, критично-постколоніальний та партисипативний. Показано, що дослідження мозаїк еволюціонувало від епізодичних описів у записах дипломатів XVI ст. до системних наукових праць XVIII–XIX ст., а сьогодні інтегрує критичні та деколоніальні методиками. Доведено, що ключовими концепціями для аналізу стали: теорія «безмісця», яка розкриває глобалізовану уніфікацію просторів; теза про архітектурну континуальність,

що підкреслює живучість стилів; семіотичний підхід, який дозволив деконструювати ідеологічні коди радянських мозаїк; партисипативні практики, що трансформують спадщину в інструмент сучасного діалогу.

Нами розкрито зміст класичних і сучасних теорій, зокрема: концепція колективної пам'яті та ідентичності, втілена в символіці мозаїк; критично-постколоніальний аналіз як механізм виокремлення парадоксів між імперською пропагандою та локальними кодами; семіотичне трактування руйнації мозаїк як акту смислотворення. Саме ці підходи стали теоретичною основою дослідження, дозволивши проаналізувати мозаїку не лише як мистецький об'єкт, а й як політичне поле боротьби за інтерпретацію. Таким чином, перший розділ нашого дослідження закладає методологічний фундамент для подальшого аналізу мозаїчного мистецтва в контексті національного відродження та транскультурного діалогу.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОЗАЇКИ: ВІД САКРАЛЬНОГО ДО СОЦІАЛЬНОГО

2.1 Сакральні мозаїки як частина візантійської традиції

У цьому розділі ми розглянемо еволюцію української мозаїки в двох основних аспектах: сакральних мозаїках як учасника візантійської традиції та мозаїках радянського модернізму як соціального інструменту. Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, після здобуття незалежності України науковий інтерес до раніше маргіналізованих ділянок мистецької спадщини посилюється, зокрема до української мозаїки як мистецького засобу, що кодує візуальні наративи ідентичності, слугує артефактом пам'яті та демонструє механізми опору. Починаючи розглядати сакральні мозаїки як частину візантійської традиції, зазначимо, що українська мозаїчна традиція бере свій початок у контексті християнізації Київської Русі, де вона стала тодішнім інструментом трансляції візантійського культурно-релігійного канону. Як зазначає докторка історичних наук Олена Храмова-Баранова, у працях Ю. Асєєва та М. Бєвза, присвячених мистецтву України з часів Київської Русі, окрему увагу приділено становленню техніки мозаїки [20]. Вагомий внесок у дослідження цієї теми зробили також Т. Вілкул, Д. Айналов, Н. Піддубна та інші, чії роботи розкривають зв'язок між візантійськими канонами та їхньою адаптацією в українському контексті. За словами журналістки Дарки Гірні, мозаїки прийшли до Київської Русі через Візантію, і це була переважно сакральна, а не світська традиція. Найяскравішими прикладами є мозаїчні підлоги Десятинної церкви X століття, настінні мозаїки Софійського собору та Михайлівської церкви у Києві та Переяславі [34]. Ці твори, створені грецькими майстрами, були рідкісними через високу вартість матеріалів (смальта, золото) та складність техніки. Проте саме вони стали фундаментом для формування унікального синтезу: візантійської іконографії (образ Пантократора, Богородиці Оранти), що поєднувалась з місцевими орнаментальними мотивами, підкреслюючи як релігійну, так і політичну

легітимність київських князів. Важливо зазначити, що сакральні мозаїки виконували подвійну функцію. По-перше, релігійну — як медіум зв'язку з божественним. Наприклад, золотий фон символізував небесне світло. По-друге, політичну — як інструмент утвердження влади через асоціацію з імперською величчю Візантії. Ця синкретичність дозволила мозаїкам стати не лише об'єктами поклоніння, а й символами державної ідентичності Київської Русі.

Український реставратор та архітектор Юрій Асєєв зазначає, що дослідження давньоруського мистецтва в XIX ст., зокрема праці історика та мистецтвознавця Никодима Кондакова, заклали основи для розуміння візантійських впливів. Однак, як зазначає Асєєв, тогочасна історіографія зарахувала Кондакова до представників «буржуазної науки» й критикувала його за інтерпретацію мистецтва Київської Русі лише як «провінційної візантійської школи», ігноруючи його унікальність. Формально-порівняльний метод дослідження не дозволив йому висвітлити соціальні та культурні чинники, що формували мозаїчні твори [2, с. 17]. Критика Асєєва вказує нам на ключову проблему раннього мистецтвознавства — етноцентризм. Наприклад, орнаменти хорів Софіївського собору, що поєднують візантійські мотиви з слов'янською символікою, довгий час розглядалися як «варварські» відхилення від канону, а не як свідчення культурного діалогу.

Художниця та історикиня мистецтва С'юзі Годж у своєму теоретичному доробку окреслює: «Під впливом соціальних, політичних, релігійних і економічних чинників призначення мистецтва повсякчас змінюється. Воно відтворює розмаїття емоцій, переконань, понять... Навіть руйнуючи усталені традиції, кожен митець відтворює свій час і своє місце в історії» [24, с. 6]. Ця думка повністю узгоджується з сакральними мозаїками Київської Русі, бо вони були не лише релігійними об'єктами, а й відображали політичні амбіції Києва, що нагадува «Третій Рим». Зображення князівської родини у Софіївському соборі (мозаїка на хорах) поєднує в собі релігійний наратив із політичною пропагандою, створюючи образ «богообраного» правління. Мистецтвознавиця Людмила Жоголь стверджує, що мозаїка як техніка відома ще з III тисячоліття до н. е. (орнаменти з різнокольорової глини храмів

Месопотамії), а свого піку досягла у I–IV ст. н. е. у Стародавньому Римі. У середньовіччі вона набула високої художньої довершеності у Візантії (храм Святої Софії), Франції, Німеччині, Іспанії, країнах Середньої та Малої Азії. На теренах Київської Русі створювалися видатні пам'ятки: мозаїчна підлога Десятинної церкви (X ст.), настінні мозаїки Софіївського та Михайлівського Золотоверхого соборів (XI–XII ст.), Спаської церкви у Переяславі (XII ст.), де діяли майстерні з виготовлення смальти [14]. Сакральні мозаїки Київської Русі вбирають в себе шари історичних процесів, де кожен слой відображає взаємодію глобальних впливів і локальних інновацій. Наприклад, техніка смальти, яка була запозичена з Візантії, поєднувалася з місцевими орнаментами, що підкреслювало унікальність української традиції [там само]. Цей синтез демонструє нам, як мистецтво слугувало інструментом легітимації влади: релігійні образи перепліталися з політичними наративами, створюючи ідею «богообраності» князівської династії.

Ця еволюція — від сакральної до соціальної — перегукується з тезою Годж: призначення мистецтва дійсно змінюється під впливом контексту [24, с. 6]. Радянські мозаїки, хоч і перейняли функцію соціальної інженерії, технічно продовжували традиції минулого, використовуючи смальту та геометричні орнаменти. Як зазначає Олена Храмова, найбільше мозаїк в Україні з'явилося в 1960–1980-х рр., коли цей вид мистецтва використовувався як інструмент ідеологічної пропаганди, а також для декоративного оздоблення міського простору [20, с.123]. Мозаїки радянської доби прославляли науку, спорт, «єдність народів», але водночас інтегрували елементи народного орнаменту, що дозволяло їм функціонувати як носії локальної ідентичності. Нині, на думку Храмової, Україна може переосмислити цю техніку як засіб репрезентації національної культури, адже мозаїка завдяки своїй довговічності зберегла численні артефакти XX ст., які стали частиною української історичної пам'яті [20]. Радянські мозаїки, не дивлячись на їхню ідеологізованість, сьогодні набувають нового значення. Все ж таки стають об'єктами критичного переосмислення, де за шаблонними образами «світлого майбутнього» можна побачити приховані культурні коди — від народних орнаментів до символіки місцевих ландшафтів.

Реставратор Юрій Асеєв зазначає, що розквіт мистецтва Київської Русі, зокрема кераміки, був зумовлений глибокими соціально-економічними змінами: відокремленням ремесла від сільського господарства, розвитком міст як центрів торгівлі. Посуд, прикрашений гравіюванням, карбуванням та рельєфами, демонстрував високий рівень майстерності, а його орнаменти часто відсилали до язичницької символіки, інтегрованої в християнський контекст [2, с. 35]. Ця традиція знайшла несподіване продовження в монументальному мозаїчному мистецтві радянської доби. Наприклад, у автобусному павільйоні в селі Корделівка (Вінницька область), як описує активіст і дослідник мозаїки Олег Левій, мозаїчне панно створене з уламків керамічного посуду [42]. Ми бачимо, що автор мозаїки використав розписи тарілочок, перетворивши їх на абстрактні візерунки, що поєднали в собі відголосся минулого і більш сучасну естетику (рис. 2.1).



Рис. 2.1. Автобусний павільйон в селі Корделівка Вінницької області, 2025.

Фото: Олег Левій [42].

Корделівський павільйон, можна вважати прикладом того, як давня традиція стала основою для інновацій і як наші українські художники-монументалісти майстерно її інтегрували у різному підході. Використання битої кераміки не лише нагадує нам про майстерність українців-русичів про яких згадує історик архітектури Юрій Асеєв, а й переосмислює мозаїку в контексті екологічного мистецтва. Можемо стверджувати, що ресайклінг матеріалів був вже тоді. Це демонструє, що мозаїка продовжує залишатися «живим» медіумом, здатним адаптуватися до нових викликів — від деколонізації до урбаністичних трансформацій.

Мозаїка, пройшовши шлях від храмів Месопотамії до радянських монументальних творах, які можна побачити на фасадах будинках, палацах культурах, лікарнях, заводах, школах завжди була мовчазним оповідачем своєї доби. Мозаїчне мистецтво не лише фіксувало естетичні ідеали, а й віддзеркалювала політичні амбіції, соціальні зрушення та українську культурну ідентичність свого часу. Аналізуючи її еволюцію, сьогодні ми розуміємо, що кожен фрагмент кольору чи форми, будь то мозаїчне зображення птахів, тварин, національних героїв тощо, — це код, який розкриває нам складність взаємодії мистецтва з владою, релігією та суспільством.

Таким чином, дослідження Юрія Асеева, Людмили Жоголь, Олени Храмової-Баранової та критика Миколи Кондакова разом підкреслюють, що мистецтво мозаїки в Україні не є провінційною імітацією, а воно проходить динамічний процес адаптації, де глобальні впливи переплітаються з більш локальними інноваціями. У наступному підрозділі ми проаналізуємо, як радянський модернізм вагомо трансформував та переосмислив мозаїку, перетворивши її з сакрального символу на один із інструментів соціальної пропаганди, і як вже сучасні художники-монументалісти використовують цю техніку задля деколонізації культурного простору України.

2.2 Радянський модернізм: соціальні сенси мозаїки як ідеологічного інструменту і мистецького прориву

Сьогодні, розглядаючи візуальну спадщину модернізму радянської доби, ми стикаємося з парадоксом: як мозаїки, створені як один із ідеологічних інструментів пропаганди, перетворилися на частину повсякденного ландшафту в українському просторі. Мозаїки існують на стику приватного та суспільного, нагадуючи нам про епоху, коли мистецтво було змушене балансувати між ідеологією та творчою свободою. У Києві таке явище набуває особливої глибини, бо стародавні храмові композиції контрастують із радянськими монументальними панно, показуючи нам шлях від візантійської традиції до радянського модернізму. Якщо візантійська

архітектура надихала давніх майстрів, то шістдесятники та художники-монуменалісти відродили мозаїку в контексті соціалістичного реалізму, переосмисливши її через призму модернізму.

Журналістка Світлана Максимець вказує на чотири ключові фактори розквіту мозаїк у 1960-х: зміни в містобудуванні, державний запит на новий стиль, доступність матеріалів та формування київської школи монументалізму [46]. На нашу думку, ці чинники відображають суперечливість радянської системи: прагнення до естетичної уніфікації суспільного простору поєднувалося з економічною доцільністю, що несподівано відкрило шлях для експериментів. Тисячі будівель — від дитячих садків до наукових інститутів — отримали яскраві орнаменти, які, хоч і служили пропаганді, стали візитівкою урбаністичної культури.

Ще яскравим прикладом цього діалогу між ідеологією та мистецтвом є мозаїчне панно «Ковалі сучасності», що датується 1974 роком, яке прикрашає зовнішню стіну Інституту ядерних досліджень НАН України. Створене через чотири роки після заснування самого інституту, воно є одним із наймасштабніших у Києві. Автори — художниця Галина Зубченко та художник Григорій Пришедько — зобразили фахівців ядерної фізики як прометеївських персонажів, які тримають у руках атом (рис. 2.3) [41].



Рис. 2.3 Мозаїка «Ковалі сучасності». Автори: Г. Зубченко, Г. Пришедько, 1974 рік. Фото: Євген Нікіфоров [41].

Цей символізм, на перший погляд, відповідає радянському культу наукового прогресу, але, як зауважує дослідниця архітектури модернізму

Ельміра Еттінгер, у кольорах, орнаментах і деталях панно проступають українські народні мотиви [53]. Така синкретичність підкреслює складність радянської культурної політики, коли держава заохочувала використання «національних форм» лише в рамках дозволеного, але саме ця умовність давала митцям можливість вплітати в офіційні наративи елементи ідентичності. Журналістка Джоанна Хауген звертає увагу на інший аспект: мозаїка, незважаючи на свою яскравість, майже «розчиняється» у повсякденності. Люди, що щодня проходять повз панно, рідко зупиняються, щоб розгледіти мозаїчні фрагменти та деталі [57]. Можемо назвати, це парадоксом українського монументального мистецтва радянської доби, тобто воно одночасно виділяється і зливається з оточенням, стаючи нічим свідком історичних подій. Як не враховувати аспект, що за 40 років свого існування «Ковалі сучасності» пережили Чорнобильську катастрофу, розпад СРСР та зміни політичних режимів — але продовжують існувати лише як артефакт, що зберігає в собі пам'ять про амбіції, страхи та надії своєї епохи.

Дослідниця Олена Лисенко наголошує, що радянська архітектура 1960-х років зосередилася на функціональності та мінімізації витрат, що призвело до появи великих порожніх фасадів [58]. Саме ця «пустота» стала полотном для монументалістів: мозаїки, вітражі та рельєфи із зображеннями космонавтів, робітників або народних орнаментів перетворили стандартизовані звичайні будівлі на справжні арт-об'єкти. Цікаво, що економія, яка спочатку загрожувала обезличити міста, сприяла мистецькому прориву — наші українські художники-монументалісти вчилися працювати з обмеженнями, перетворюючи їх на переваги. Автор статті *Learn About Ukrainian Mosaic Art* згадує майстерню при Київському художньому інституті, що заснована в 1937 році, де поєднували радянський модернізм із українськими народними мотивами. Наприклад, мозаїки 1970-х років на корпусі Інституту хімії високомолекулярних речовин (див. Додаток, іл. 3) вражають яскравими кольорами, натхненними традиційним мистецтвом, але супроводжуються пропагандистськими гаслами [60]. З огляду на наше дослідження, це породжує питання: чи було використання національних елементів справжнім відродженням культури, чи лише інструментом для

легітимації режиму через «дозволену» партійним режимом локальну ідентичність? Урбаністка Джоанна Хауген зазначає, що радянські мозаїки, незважаючи на їхній пропагандистський підтекст, стали частиною історії України [57]. Їхнє збереження — це не питання естетики, а виклик: як відокремити мистецьку цінність від ідеологічного тягаря? Наприклад, мозаїки 1960–1980-х років, присвячені «дружбі народів» або індустріалізації, сьогодні можна сприймати як документи епохи, які розкривають соціальні та культурні амбіції тогочасної влади. Треба наголосити на тому, що їхнє руйнування означає втрату частини колективної пам'яті, навіть якщо ця пам'ять болюча для українського народу. Історикиня Поліна Байцим розглядає мозаїки як прояв емоційного зв'язку мешканців з оточенням [3, с. 26]. Ця думка особливо актуальна для нас в контексті сучасних дискусій: чи можна «реабілітувати» радянські артефакти, переосмисливши їх у новому культурному полі? Журналістка Дарка Гірна описує еволюцію мозаїк від відвертої пропаганди, на кшталт зображень солдатів до складних мистецьких композицій 1970-х, де художники вже намагалися уникати прямолінійності [34]. Цей перехід свідчить нам про те, що навіть у рамках ідеологічних обмежень митці знаходили можливості для самовираження, що робить мозаїки символом опору шаблонності.

Отже, звісно мозаїки радянської доби є нашим поверненням у минуле, так званий квиток у ті часи, де переплітаються протиріччя, на кшталт масовість і унікальність, пропаганда і мистецтво, руйнація і збереження. Мозаїчні твори такого затемненого, але важливого для нас періоду, нагадують нам, що навіть у тоталітарному суспільстві українська культура знаходила шляхи для розвитку, а її візуальна, історична і культурна спадщина залишається зоною об'єднання, де блукаючи київськими вулицями можна натрапити на твір українських шістдесятників. Наприклад, мозаїка «Ковалі сучасності» демонструє нам, як ідеологічний інструмент перетворювався на повноцінний мистецький маніфест, який, попри всі історичні виклики, продовжує говорити з нами кольорами, формами та символами своєї доби.

Висновки до розділу 2

У цьому розділі досліджено еволюцію української мозаїки в контексті її сакральних і соціальних функцій. Розділ складається з двох підрозділів: перший аналізує мозаїки Київської Русі як частину візантійської традиції, а другий — трансформацію мозаїки в радянський період як інструмент ідеології та мистецького прориву. Проаналізувавши праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, ми встановили, що сакральні мозаїки виконували подвійну роль: релігійну та політичну. Нами доведено, що у радянський період мозаїка перетворилася на соціальний інструмент, де пропаганда комуністичних ідеалів (науковий прогрес, індустріалізація) поєднувалася з елементами народного мистецтва. Розглянуті нами матеріали підтверджують, що мозаїка завжди була віддзеркаленням соціальних, політичних та культурних процесів. Від сакральних творів Київської Русі до радянських монументальних панно — вона слугувала інструментом влади, але водночас зберігала елементи локальної ідентичності. У цілому, аналіз еволюції української мозаїки, проведений нами у цьому розділі, демонструє соціальну роль культурного коду. Цей код власне і фіксує взаємодію мистецтва з владою, релігією та суспільством.

РОЗДІЛ 3

МОЗАЇЧНІ НАРАТИВИ: ТЕМАТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

3.1 Семіотика соціалістичного мозаїчного декору: утопічні символи та ідеологічні коди

У третьому розділі ми звернемо увагу на візуальні наративи, аналізуючи семіотику соціалістичного мозаїчного декору, зокрема утопічні символи та ідеологічні коди, що використовувалися під час колоніального періоду для формування суспільної свідомості. Українські мозаїки вбирають не лише естетичні аспекти, а й соціокультурні контексти, в тому числі колоніальний радянський період, у яких вони створювалися. Місцеві та пересічні глядачі вже не можуть повністю відокремитися себе від цих маркерів ідеологічного впливу, які втілювали прагнення до утопії через монументальне мистецтво, зокрема мозаїчне.

На нашу думку, ця «невіддільність» від історичного контексту робить мозаїки експонатами, що продовжують зберігати колективну пам'ять, де кожен символ — це пазл у складній мозаїці української ідентичності. Як зазначає журналістка Дарка Гірна, сучасні українські мозаїки здебільшого декомунізовані, але їхня цінність полягає в тому, що створювали їх українські митці, часто переслідувані режимом. Спочатку мозаїки виготовлялися з підручних матеріалів: посуду, кераміки, будівельних відходів. Згодом виробництво смальти поставили на конвеєр — склозаводи в Лисичанську та Києві забезпечували матеріалами масове оформлення міст [34]. Ця еволюція — від імпровізації до стандартизації — дає нам змогу прослідкувати та нагадати про суперечливість радянської системи, а саме, де прагнення до контролю поєднувалося з творчою енергією, яка пробивалася крізь тріщини цензури. Художник Віктор Зарецький розкриває ієрархію оплати майстрам монументалізму: «Якщо рослинний орнамент — низькоплата, якщо є тварини — вища. Зображення людей оплачували по високій категорії. Ну, а якщо було зображення вождя — оплата найвища» [34].

Бачимо, як ця шкала заробітної платні за вироблення мозаїки є ключем до розуміння семіотики мистецтва, що піддається радянській класифікації історії мистецтва. Згадаймо, як вище ми розглядали, як «мозаїчне» мистецтво стало частиною «монументального». Повертаючись до утопічних символів та ідеологічних кодів, ми чітко можемо простежити, що чим ближче символ до ідеологічного ядра, тим вища його «вартість» за виконання.

Проте навіть у цих рамках українські митці знаходили способи втілити альтернативні значення, наприклад, зображуючи робітників у позах, що нагадували козацькі силуети. Прикладом цього є мозаїка франківського художника Владислава Йосиповича Севкіна, що датується 1960-тими роками. Як зазначає фотограф архітектури та автор проекту *Ukrainian Modernism* Дмитро Соловійов, то художник створив для школи (наразі ліцей № 3) диптих з двома мозаїчними композиціями зі скла, плитки та битого посуду [51]. Ця мозаїка цікава нам не лише ідеологічними кодами, але і її реставрацію та інтеграцією в сучасний український простір. Отже, як розповідає Дмитро у своєму блозі, прийшовши сфотографувати мозаїку (назва якої невідома), навпроти яскравої, ефектної першої частини диптиху була сіра стіна з ледь помітними силуетами (див. Додаток, іл. 4). Побачивши цю картину, Дмитро разом зі спільнотою активістів почали процес відновлення та реставрації із залученням студентів-реставраторів [51]. Одними зі студентів реставраторів були Микита Яворський та Тетяна Тимченко, які згодом описали сам процес відновлення мозаїки в своєму дослідженні «Реставрація як засіб адаптації монументальної спадщини радянських часів на прикладі двох панно В. Сервіна». Тож розглянемо мозаїчний диптих, однією з мозаїк якого є «Вся влада Радам!», як стверджують реставратори [18, с. 84], та її друге втілення більш детально, що є візуальними проявами радянської утопії, де семіотика та іконографія працюють на утвердження ідеологічних кодів. Перше панно «Вся влада радам!» (рис. 3.1) із зображенням червоноармійця, моряка, пролетарія та робітниці з рушницею, за нашою інтерпретацією символізує міфологізовану єдність класів і гендерну «рівність», акцентуючи при цьому на революційній боротьбі та індустріалізації як етапах шляху до комунізму.



Рис. 3.1 В. Сервін. Вся влада радам! Мозаїка. 1960-ті рр. Ліцей № 3, Івано-Франківськ. Фото: Софія Гурільова

Другий мозаїчний твір (без назви, рис. 3.2) з космонавтом (раніше з написом «СССР»), вчителькою з книгою «Ленін» та абстрактними елементами у вигляді ракети, символами АЕС [18, с. 84], презентує технократичну утопію, де наука та освіта слугують інструментами пропаганди.



Рис. 3.2 В. Сервін. Назва невідома Мозаїка. 1960-ті рр. Ліцей №3, Івано-Франківськ. Фото: Софія Гурільова

Фронтальність фігур, статичність композиції та диптих-структура підкреслюють нам непохитність режиму, тоді як дрібні деталі (рушниця, ракета, напис «Ленін») кодують культ вождя та соціалістичні ідеали. Проте за цими шарами наслоювання проглядаються приховані конфлікти: абстрактні зображення другого панно можна трактувати як натяк на технологічні ризики, а образ жінки-воїна (наразі дівчина з деревцем, раніше з рушницею) — як спробу балансу між милітаризованим гендерним стереотипом і прагненням до емансипації. Можемо стверджувати, що разом ці мозаїчні твори у вигляді диптиху відображають суперечливість радянської іконографії, де пропаганда переплітається з культурними кодами опору.

Перейдемо до подальшого семіотичного аналізу соціалістичного мозаїчного декору. Зосередимо нашу увагу на поширенню мозаїчних творів радянської доби на території України. Дослідниця Дарка Гірна розповідає, таке поширення зумовлено тим, що заводи та фабрики мали власні бюджети на декоративні роботи, залучаючи митців для прославлення соціалістичної праці. На фасадах промислових підприємств почали з'являтися атлетичні робітники, а на наукових інститутах — інженери як романтизовані герої тодішнього режиму [34]. Ми розуміємо, що подібні образи та персонажі будували міф про «радянського супермена», але в деталізованих елементах, а точніше прямих поглядах, напружених м'язах, читається реальна втома від системи, що зображали українські художники-монументалісти.

Розглядаючи народні мотиви в мозаїці, можемо побачити приховані коди ідентичності. Дарка Гірна підкреслює, у мозаїках часто зустрічаються не лише нейтральні теми (наука, космос або природа), а й народні мотиви: козаки, вишиванки, петриківський розпис [34]. На нашу думку, це був спосіб «легалізувати» українську ідентичність під виглядом «радянського фольклору». Наприклад, у мозаїці Опанаса Заливахи «Чим хата багата, тим і рада» (див. Додаток, іл. 5) простежуються рослинні орнаменти, що поєднуються з елементами петриківського розпису та геометричними формами конструктивізму, створюючи візуальний місточок між традицією та модерністською технікою. З огляду на це, активіст Олег Левій підкреслює: «Мозаїчна творчість нерідко ставала єдиним простором свободи... наші митці

знаходили способи проявити себе» [34]. За Стюартом Холлом, ідентичність є такою концепцією — що діє «під стиранням» в інтервалі між інверсією та появою; ідея, яку не можна мислити по-старому, але без якої певні ключові питання взагалі не можна мислити [28, с. 2]. Саме ця динаміка «невидимої видимості» пояснює, чому українські митці змушені були працювати з ідентичністю як шифром: вони не могли відкрито проголошувати національні символи, але через орнаменти, кольори, жіночі образи конструювали альтернативний культурний код, який існував у тіні радянської гегемонії. Сьогодні ми розуміємо, що ця свобода була умовною: художники грали з символами, як зі шифром. Зображення птахів, прикладом є мозаїка Алли Горської у співавторстві із Синицею та Зарецьким у Донецьку [53], могло означати і «радянський прогрес» (голуб миру), і народний символ душі у жіночому трактуванні, що визволяється з клітки.

Продовжимо тематику жіночності та жіночих постатей у радянських-монументальних творах, зокрема на мозаїчних зупинках. Тож протягом свого існування Радянський Союз декларував рівність між жінками та чоловіками. Проте, в сучасному контексті ми маємо традиції та свята, які Україна отримала у спадок, наприклад, свято 8 березня, яке в радянській інтерпретації перетворилося на культ «жінки-квіточки», а не боротьби за права жінок. Однак ідеї рівності знайшли своє яскраве втілення в монументальному мозаїчному мистецтві радянської доби. Українські митці та мисткині окупованої України створювали панно, які зображували жінку як рівноцінну та незалежну одиницю суспільства, це ми можемо прослідкувати від історичних постатей до звичайних робітниць, науковиць, атлеток, плавчинь, лікарок (див. Додаток, іл. 3), матерів.

Спираючись на семіотичний аналіз, розглянемо образи жінок як рівноцінних суб'єктів, що створювали українські митці, більш детально. Жінки-робітниці зазвичай зображувалися з інструментами, шестернями, мікроскопами, тобто символами, які раніше вважалися виключно «чоловічими». Прикладом буде слугувати монументальні твори народного художника України Миколи Стороженко: «Охорона природи» 1975 рік (див. Додаток, іл. 6,7,8), та «Слава праці» 1980 рік (див. Додаток, іл. 9,10,11).

Розглядаючи ці два мозаїчні панно, можемо чітко простежити, що тема професій була однією з найактуальніших монументального мистецтва. Таким чином, мозаїки опоетизовували різні види праці. Як зазначає редакторка Ірина Маймур в мозаїці «Охорона природи» структура композиції символізує три виміри взаємодії з природою: приручення стихії (лівий бік), розвиток сільського господарства (прямо по центру), та підкорення незвіданого (правий бік, де зображені космонавт і водолаз) [47]. На іншому полотні бачимо прославлення розвинутого соціалізму, як зазначає журналістка Валерія Лазаренко, тут вмістились і шахтарі, і доярки, і космонавти. За задумом, вони мали символізувати загальну ідею і рух у світле майбутнє [41]. У рамках даного дослідження, також виокремимо абстрактні орнаменти навколо жіночих постатей (кола, спіралі), які відсилають до архетипної жіночої енергії, що в радянській інтерпретації трактувалася як «гармонія праці». Отже, образи жінок-робітниць (трактористки, будівельниці, лікарки) зображувалися як «рівні чоловікам», але їхні образи все одно залишалися стереотипними, жінки завжди були усміхнені, сильні, без жодних ознак втоми. З огляду на це, ми бачимо утопію гендерної рівності, яка ігнорувала подвійне навантаження жінок: роботу та домашні обов'язки. Проте, навіть у пропагандистських творах, де жінки були зображені як «будівельниці комунізму», проглядається їхня індивідуальність. У цих двох мозаїчних творах Миколи Стороженко яскраво виділяються жіночі погляди, що повернуті прямо на нас, глядачів і так ми бачимо, що жінки вже не просто тримають інструменти та інше «навантаження» на собі, а дивляться прямо, ніби кидаючи виклик пасивній ролі «об'єкта».

Іншою категорією жіночих постатей є образи атлеток, плавчинь (див. Додаток, іл. 12,13), спортсменок (див. Додаток, іл. 14) у динамічних позах, які підкреслювали фізичну силу, тим самим заперечуючи міф про «слабку постать». Образ плавчинь розглянемо детальніше у мозаїці «Рух», що розташована на спорткомплексі «Наука-спорт», авторами якої є Галина Зубченко та Григорій Пришедько, згадані нами вище, мозаїка датується 1969 р. Віддаючи належне динаміці спорту та потужності людського тіла, робота зображає три атлетичні фігури плавців у пірнанні. Їхні фігури

поринають у підводний простір, залитий сонячними променями і квітковими елементами зазначає оглядачка мозаїчних панно у Києві Ірина Маймур [47]. Зазначимо, що тема спорту також була однією з провідних в мозаїчних сюжетах. Пропаганда здорового способу життя стала важливою частиною радянської ідеології, що створювало нові візуальні наративи, бо олімпійські ігри та спортивні змагання були одним із небагатьох способів Радянського Союзу здобути перемогу над західним світом. Але ось ми бачимо витонченений монументальний твір українських художників, що створили динамічно красиву мозаїку. Завдяки чітко вивіреному геометричним лініям, справді відчувається назва «Рух». Перед нами кругова замкнута композиція, де зображені плавці-стрибуни. Така композиція створює динаміку нагадуючи про постійний рух плинності життя і тільки, коли ми зупиняємось перед нею-мозаїкою, можемо відчутти час.

Ще одним із провідних образів жіночих постатей в мозаїці, можемо зазначати, є образ матері. Жінка з дитиною уособлювала державний культ материнства. Проте її поза завжди статична, немов вона так і залишається пам'ятником, а не живою людиною. Також образи матерів, які поєднують в собі образ Березини з радянським культом родини, як у мозаїці «Україна Молода», автором якої є Федір Тетянич, що датується 1967 роком (див. Додаток, іл. 15, 16) [41], де так яскраво простежуються жіночі образи, зокрема подружня пара праворуч, жінка тримає дитину на тлі насичених кольорів та форм може символом родючості. Дивлячись на візуальні коди, то можемо побачити, що жінки на мозаїках часто зображувались в комбінації вишиванки з робочими атрибутами — це було поєднанням національної ідентичності та професійної незалежності.

Вдивляючись у мозаїки радянської доби сьогодні, присвячені жіночому образу, бачимо амбівалентну природу як культурного феномену візуальної модерністської спадщини. З одного боку, ці твори функціонували в рамках державного ідеологічного апарату, де інструменталізований образ «сильної жінки» слугував інтеграцією суспільства навколо колективістських ідеалів. З іншого боку, вони стали гучним проявом для нетихого діалогу про гендерну рівність, що випереджало офіційну риторику.

Перейдемо від архетипічних узагальнених фігур до конкретних дівочих образів у творчості Петра Грегорійчука (наприклад, мозаїчне панно 1966 року з зображенням Марічки та Зоряни — дочок митця на фасаді будинку в Івано-Франківську, див. Додаток, іл. 17) дозволяє нам простежити еволюцію від колективістської іконографії до індивідуалізованої авторської оптики. Художня спадщина Грегорійчука, реконструйована в ході дослідження на основі свідчень однієї з доньок, включає низку ключових об'єктів: оформлення дитячого садка «Чебурашка» у Керчі (1974); автобусні зупинки у Свіржі (у співавторстві з Іваном Грабарем), Глинній Наварії Львівської області (1967), Ровеньках (липень–серпень 1968); павільйон у селі Московське Ставропольського краю (листопад 1969); кам'яну зупинку з мозаїкою у селі Гирбовець, Молдова (липень 1969) (див. Додаток, іл. 18,19); тернопільський павільйон (липень 1965) та зупинка у селі Поповка у Молдові (1970). Хронологічна міграція митця між Львовом, Ровеньками та іншими локаціями (з серпня по вересень 1968, з подальшим поверненням до Ровеньків), дає нам змогу прослідкувати географічну динаміку радянського монументального проєкту, де художник виступав подорожуючим виконавцем держзамовлень. Також цікавим аспектом залишається проблема атрибуції у контексті масового виробництва монументального мистецтва. Більшість робіт, включно з мозаїками Грегорійчука, були позбавлені авторських підписів, що трансформує їх у феномени колективної анонімності — характерної риси соцреалістичної культури. Це підкреслює суттєву суперечність між індивідуальним авторським творчим внеском і механізмами ідеологічної стандартизації, де авторство навмисно приховувалось на користь міфу про «народне мистецтво». Таким чином, дослідження творчого шляху Петра Грегорійчука стає кейсом в рамках нашого дослідження для аналізу ширшої тенденції, а саме, як персоніфіковані образи в монументалізмі (на кшталт дівочих фігур) ставали символом опору проти деіндивідуалізації, навіть у рамках жорстко структурованого ідеологічного простору.

Підсумовуючи, зазначимо, що соціалістичні мозаїки є суперечливим поєднанням ідеології та мистецького національного спротиву. Нам вдалося прослідкувати, як через символи (робітники, космонавти, теми технічного

прогресу) влада намагалася утвердити утопічний міф про «радянське світле майбутнє», але українські художники та художниці монументалісти вплітали в сюжети національні коди: козацькі силуети, вбрання у вишивані сорочки, жіночі образи з викликовим поглядом. Ієрархія оплати, що згадувалась на початку, за зображення (вождь — найвища ставка) підкреслювала пріоритети режиму, проте навіть у рамках жорсткої цензури, де не можна було зображати: три пальці, три колоски, жовто-блакитні кольори, що відсилали до стяга, прапора, стали виникати альтернативні трактування: абстракції-натяки на технологічні катастрофи, статичні жінки-матері з рисами Берегинь. Деякі дослідники наголошують на тому, що мистецтво мозаїки відновлюється тоді, коли в суспільства настає переломний момент. Враховуючи це перейдемо до наступного підрозділу, де розглянемо наративи вже сучасної української мозаїки.

3.2 Наративи сучасної української мозаїки: тематика і стиль

Сучасна українська мозаїка є потужним інструментом культурної рефлексії, яка переплітає візуальну історичну монументальну спадщину, суспільні трансформації та індивідуальні художні практики та техніки. В цьому розділі, ми маємо на меті розкрити, як мозаїчні наративи відображають боротьбу за ідентичність, критичне осмислення минулого та переоснащення травми за допомогою творчості.

Тож оглянемо мистецькі проекти сучасних художників, котрі пов'язані з мозаїкою. Мистецтво, як у проекті музейника Леоніда Марущака «Музей тоталітаризму» (див. Додаток, іл. 20), виступає механізмом перекодування ідеологічних символів. Як пише кореспондентка Людмила Кліщук, у рамках мистецької резиденції «Над Богом» відкрили інсталяцію «Музей тоталітаризму», її автор, Леонід Марущак, пояснює, що ідея «обіграти» радянське панно, приховане під прапором України, виникла під впливом венеційської бієнале [40]. Автор у своїй практиці порушує питання того, а чи можна приховувати радянське під прапором України та чи це потрібно взагалі. Дзеркальна поверхня інсталяції не просто відтворює радянські

образи, які приховані в мозаїці, а змушує глядача стати співучасником розмови між історичною спадщиною та сучасністю. Це відображає культурний процес демонтажу імперської свідомості через мистецьку інтервенцію. Подібний підхід розкриває нам ключову тенденцію сучасних наративів, коли мозаїка стає одним із інструментів критичного переосмислення, де минуле не руйнується, а перетворюється на дзеркало для суспільного діалогу.

Українська художниця і скульпторка Жанна Кадирова, як зазначає дослідник Метт Ганс, працює на межі критики та відтворення [55]. Її проєкт

«Монументальна пропаганда» (див. Додаток, іл. 21) розкриває паралелі між радянською іконографією й сучасною рекламою, де обидва явища слугують

одними із інструментів впливу. Перетворюючи стару плиту в тривимірні об'єкти, художниця підкреслює, як обидві системи експлуатували мистецтво для маніпуляції масової аудиторією. Цей наратив свідчить нам про глобальний конфлікт між імперіалізмами, де Україна, як і сьогодні, постає полем боротьби за культурний суверенітет. Сьогодні Жанна Кадирова

говорить, що її поточні роботи не пов'язані з мозаїкою [56]. Натомість розглядаючи її ранні проєкти, зокрема «Second hand» (див. Додаток, іл. 22),

можемо побачити, як фрагменти старої плиточки стають посередником між пострадянською ідентичністю та більш глобальним мистецтвом. Сучасна

художниця демонструє, як стиль може бути політичною зброєю. Ми бачимо, як вона деконструє радянську естетику, надаючи їй нових, іронічних сенсів.

Про переосмислення традицій говорить і художниця-пастелістка Олена Борисова: сучасні майстри відроджують техніки, але наповнюють їх новими сенсами [55]. Так, мисткиня Анастасія Лелюк у проєкті для торгового центру

OBRIY Trypil (див. Додаток, іл. 23) використала трипільські орнаменти, замінивши матеріал смальту, що активно використовувалась в радянській

період, на керамограніт. Це не лише відродження локальної історії, але й приклад того, як національна ідентичність може стати основою для сучасного

дизайну. Трипільські орнаменти, використання керамограніту є прикладом етнокультурного відродження. Аналізуючи цей процес, зазначимо, що він символізує відмову від колоніальних канонів на користь автохтонної

естетики. Тобто, можемо вважати, що це не лише повернення до коренів, але й спроба інтегрувати традицію в урбаністичний контекст сьогодення, створюючи вже нову моду національного модернізму. На думку дослідниці монументалізму Ельміри Еттінгер, це перша сучасна мозаїка на новітній будівлі [див., наприклад: 53]. У тематиці Анастасії Лелюк прослідковується пошук «національних коренів» у глобалізованому світі, де мозаїка перестає бути радянським експонатом на стінах промислових будівель і стає носієм вже сучасної місцевої історії.

Не менш радикальні підходи демонструють нам митці, які перетворюють радянську мозаїку на інструмент соціального коментаря. Дизайнерка Поліна Веллер створила купальники з радянськими мозаїчними мотивами (див. Додаток, іл. 24), перетворюючи мистецтво на носій публічного діалогу, де прослідковується вже утилітарний наратив, в якому естетика стає засобом лагідної декомунізації. Як говорить сама Поліна, основна мета її проєкту — спровокувати діалог, а мистецтво існує для ліпшої комунікації людини з людиною та для задоволення естетичних потреб. У цьому проєкті поєднуються і перше, і друге [39]. Ця ініціатива є прикладом того, як через повсякденність мистецтво виходить у публічний простір. Ми бачимо, як Поліна Веллер створює провокативний синтез: іронії (перенесення на тіло елементів, що репрезентують радянську мистецьку естетику) та серйозності деколонізаційного дискурсу, що змушує нас переглянути зв'язок між красою та ідеологією.

Ще одним проявом переосмислення монументальних традицій є мистецька практика «лагідного вандалізму» Ленти Волинчук, котра, як стверджує редакторка Ярина Шестак, створює дрібні мозаїки з українськими мотивами та залишає їх по всьому світу (див. Додаток, іл. 25) [53]. Бачимо, що її художній стиль є поєднанням графіті та традиційного ремесла, де мозаїка стає жестом особистого вторгнення в публічний простір. Мозаїчний малюнок на стіні будинку може виглядати як татуювання на тілі людини, тільки на «тілі архітектури», розповідає сама мисткиня Лента Волинчук [там само]. Її тематика фокусується на фрагментації суспільства, де кожен елементу вигляді мозаїки є пошуком цілісності в епоху війни та міграцій. Як пише

Ярина Шестак, Лента говорить про те, кожен фрагмент знаходить своє місце, наче збираючи нас, розкиданих світом в цілісний образ [там само]. Таким чином, це не просто мозаїчний декор, а жест проти забуття.

Найгостріше тему війни в мозаїчній практиці висвітлює мисткиня Валентина Гук із псевдонімом «Сонце», яка, як влучно відмічає Ярина Шестак перетворює наслідки російських обстрілів у барвисті мозаїки [53]. Якщо вище ми зазначали, що мозаїчні твори радянської доби класифікувалися як місця пам'яті, то з огляду на те, як художниця перетворює уламки скла з-під обстрілів, можемо інтерпретувати їх, як мозаїки-нагадування. Роботи Валентини, розміщені біля місць руйнацій, стають терапевтичними засобами для пересічних перехожих, тому що художниця ділиться позитивною реакцією людей на мозаїки (див. Додаток, іл. 26). Глядачі визнають проєкт сильним: скло, хоч і травмує зором, у цій формі набуває ознаки магнетизму [там само]. Стилiстикою Валентини Гук є сплав документалiзму, виходячи з вказiвок мiсць збору скла та символiзму у виглядi трансформацiй руйнацiї в красу. Скло стає матеріалом-свідком війни, що перетворюється на об'єкт споглядання. Така мистецька практика також може бути викликом до суспільства, точніше не тікати від болю, а переосмислити його.

Роман Мінін та інші митці, згадані урбаністкою Іриною Яковчук, переосмислюють радянську монументалістику через критичне бачення та іронію [48]. Подібний мистецький стиль часто базується на контрасті, де радянські символи набувають нових, саркастичних сенсів. Наприклад, у роботах Романа Мініна, а точніше «План втечі з Донецької області», «Шахтарський фольклор» та інші [там само]. Ми бачимо зображення шахтарів у фольклорному стилі, що розкривають парадокси пострадянської ідентичності, де романтизована ностальгія вже переплітається з відторгненням.

Таким чином, від дзеркал Леоніда Марущака, що змушують глядача стати частиною діалогу, до мозаїк Валентини Гук зі скла після обстрілів — кожен проєкт підкреслює нам, що мистецтво не тікає від реальності, не ховається більше за ідеалізованими образами, а перетворює її.

Проаналізувавши сучасні мозаїчні практики в Україні, ми бачимо, що тут йдеться вже не про «вічність», як у радянській монументалістиці, а про процес: зібрання розбитих фрагментів у нові, живі образи, де можна побачити реальних людей. Тепер тематика сучасних українських мозаїк фокусується на трьох векторах: деколонізація (відмова від напрацювань радянської доби), ревіталізація (повернення до коренів) та мистецтві після травматичного набутого досвіду.

Висновки до розділу 3

У цьому розділі нами проаналізовано соціалістичні мозаїки через призму семіотики, що виступають складними носіями ідеологічних кодів та утопічних символів, що формували суспільну свідомість під час радянського колоніального періоду. Нами виявлено поєднання естетики пропаганди з прихованими національними кодами, які стали формами культурного опору. Простеженні гендерні образи жіночих постатей в мозаїках, від робітниць до матерів, які розкривають амбівалентність радянської риторики. Показані мистецькі практики сучасних українських художників і художниці, які переосмислюють цю спадщину, перетворюючи її на інструмент деколонізації, ревіталізації традицій та роботи з травмою. Загалом, доведено, що радянські мозаїки були колись знаряддя ідеології, тепер стають полем для діалогу між минулим і сучасним, де кожен фрагмент набуває нового життя в контексті сучасної України

РОЗДІЛ 4

АВТОРСЬКИЙ ПРОЄКТ «СКАМ'ЯНІЛИЙ ОБРАЗ ЧАСУ»

4.1 Обґрунтування концепт-ідеї виставки та тизеру до відеофільму

Практична частина нашого дослідження є втіленням його теоретичних напрацювань у створення авторського мистецького проєкту. У цьому розділі нами запропоновані обґрунтування концепт-ідеї виставки «Скам'янілий образ часу» та опис реалізації тизеру до однойменного відеофільму.

Ідея авторського проєкту. Колективний виставковий проєкт «Скам'янілий образ часу» спрямований на переосмислення радянської монументальної спадщини (мозаїки, барельєфи, автобусні кам'яні зупинки, павільйони, фасади будинків тощо) через призму сучасної інтерпретації та мистецтва. Проєкт пропонує збереження історичної пам'яті, але інтегрувавши її в новий культурний контекст. Мозаїки давно вже стали буденним явищем для місцевих мешканців міста чи селища, в якому вони «застигли у часі». Виставка має на меті об'єднати архівні матеріали, фотодокументацію, сучасні інсталяції та арт-об'єкти, а також інтерактивні елементи, щоб продемонструвати як експонати радянської доби, які вже здебільшого декомунізовані, можуть стати частиною сучасної ідентичності України, що створювали в свій час українські художники-монументалісти.

Зосереджуючись на *назві проєкту* «Скам'янілий образ часу», звернемось до її символіки. Слово «скам'янілий» відсилає нас до статичності та вразливості, а самі об'єкти ніби «застигли» в часі, але їхня матеріальність крихка, що продовжує руйнуватися від часу, війни, урбанізації та українських перфораторів. Слово «скам'янілий» ставить діагноз нашій епохі, де радянські образи втратили рух, але набули нових значень та смислів. Акцентуючи на «образі часу», ми звертаємось до нашої багатовартової історії, де кожен мозаїчний об'єкт — «шар» культурного прошарку, який можна зчитувати як геологічний зріз. Філософський підтекст назви нагадує про двобічність пам'яті, де з одного боку виступає монументальність, як спроба зупинити час, а з іншого — неможливість цього, де час перетворює навіть фрагменти

каміння на пісок, ніщо. Оця «скамянілість» є художнім прийомом, бо митці працюючи із «окаміненними» формами надавали їм нове життя. «Образ» фігурує як частина візуальної культури, де радянська пропаганда переплітається вже з сучасним мистецтвом. Назва проєкту «Скам'янілий образ часу» створює емоційний резонанс, тобто слово «скам'янілий» викликає асоціації не тільки зі смертю, але й із вічністю, тим самим це провокує діалог про те, що варто зберігати, а що вже «вмерло». Назва проєкту зосереджує увагу глядачів на науковій метафорі, де мистецтво стає інструментом аналізу історії. Також цей проєкт може бути реалізований не тільки в Україні, бо назва має орієнтованість на більш ширший глобальний контекст. Подібні назви знаходяться і у світових проєктах, зокрема присвячених деколонізації простору (наприклад, у проєкті *Petrified Memory*). Отже, назва «Скам'янілий образ часу» не є просто поетичним образом, а місія нашого колективно-виставкового проєкту полягає в тому, щоб показати, що навіть «застиглі» форми можуть провокувати дискусію, бути джерелом живого діалогу для подальшого переосмислення. Назва підкреслює, що минуле нікуди не зникає, а лише трансформується ніби камінь, який стає ґрунтом для нового життя та інтерпретації.

Опис проєкту. Нашим наміром є продовження дослідження української мозаїки як візуального наративу через комплексний авторський проєкт «Скам'янілий образ часу», що включатиме такі складові: 1) виставку у центрі сучасного мистецтва «ЄрміловЦентрі» у Харкові; 2) відеофільм, присвячений дослідженням орнаментів, кольорів і форм українських мозаїк у їхньому зв'язку з природою, архітектурою та місцевими мешканцями; 3) тизер до цього фільму, котрий слугує візуальним анонсом проєкту [цей тизер є вже реалізованим, див: 63]; 4) паралельну програму лекцій, воркшопів і дискусій щодо збереження мозаїчної спадщини України. Виставка включатиме роботи митців, які працюють на перетині досліджень, реставрації, документації і художніх жестів, а реалізований тизер уже сьогодні запрошує переосмислити феномен мозаїки. Відеофільм у рамках проєкту «Скам'янілий образ часу» підкреслює, що за поверхневим сприйняття мозаїки як «архаїчного пережитку» чи декора може ховатися її глибинний зв'язок із народною

творчістю, місцевими кольорами городини й ландшафтів, а також із українськими традиціями, що існували задовго до радянщини. Мозаїка фіксує естетику свого періоду, але також і продовжує підтримувати зв'язок із традиціями, що існували задовго до неї.

Авторка проєкту прагне не просто зафіксувати ці мозаїки, а занурити їх у локальний контекст — у середовище, у людські історії, у просторовий досвід. Мозаїка може стати способом мислення простору, бо вона є своєрідним культурним текстом, який може бути дешифрований. Колективно-виставковий проєкт «Скам'янілий образ часу» у поєднанні з фільмом є спробою розшифрувати цей візуальний мозаїчний код, знайти в ньому нитку, що пов'язує минуле і сьогодення. Однією з сюжетних ліній є деконструкція буденності, бо ми живемо в просторі, який часто здається нам звичним, навіть нецікавим. Типове містечко, типовий кіоск, типовий фасад будинку, але вся справа в тому, як ми дивимося.

Опис реалізації тизеру. Проходячи повз яскравих мозаїчних панно місцеві жителі рідко звертають на них увагу. Створений нами тизер покликаний змінити це ставлення та акцентувати увагу глядача на мозаїці як семантичному маркеру своєї епохи. Відеофрагменти тизеру охоплюють різні українські мозаїки. Основними місцями зйомок були Київ, Івано-Франківськ, с. Угринів. Відеоряд супроводжується розповіддю однієї із місцевих мешканок, звуками міста, грубим демонтажем мозаїк не тільки російськими, але й українськими перфораторами. Метою нашого тизеру є не лише показати різноманітність та стан української монументальної спадщини, а й ініціювати суспільну дискусію про її майбутнє. На нашу думку, розповідь мешканки додає тизеру особистого, локального виміру, нагадуючи, що мозаїки — це частина повсякденного середовища і спільної пам'яті, що потребує переосмислення та захисту.

Сюжетний ряд відеофільму. Спершу ми показуємо місто таким, яким воно здається на перший погляд: сірим, непримітним, затиснутим між стандартними фасадними будівлями та дорожніми знаками. Потім ми починаємо звертати увагу на деталі: гру світла на старій плитці, абстрактну лінію розпису, повторюваний мотив, що нагадує нам вишиванку або

орнамент, що з'являється знову і знову вже у різних куточках міста та України. Такий підхід дозволяє нам бачити красу в несподіваному, у буденному явищі у вигляді мозаїк радянської доби. Це допоможе не лише відкрити мозаїку як самодостатній феномен, а й розширити сприйняття української етніки загалом. Ще однією сюжетною лінією є людина і простір. Це важливий аспект нашого дослідження, конкретніше зв'язок між мозаїкою та людьми. Мозаїчний орнамент є не просто візуальною композицією, а історією, створеною конкретними людьми для конкретних громад. Але як ця історія може бути пов'язана з сучасними мешканцями? Чи звертають взагалі вони на неї увагу? Чи відчують зв'язок із нею? Тому у відеофільмі до майбутньої виставки, варто показати не лише кадри з мозаїчними елементами, а й обличчя людей, що живуть зовсім поруч. Очі, що говорять про час, про пам'ять, про коріння. Ми покажемо, як вже люди вписані у цей простір, як вони взаємодіють з ним, чи знаходять у ньому щось своє, чи бачать у цих візерунках відображення себе. Отже, це дослідження про те, що наша візуальна культура не обмежується лише стереотипними «національними» символами, а має набагато ширший, глибший контекст.

Актуальність. Проект «Скам'янілий образ часу» є важливим у контексті сучасних соціокультурних, політичних та історичних процесів в Україні. Актуальність зумовлена декількома факторами: війна та руйнація культурної спадщини; деколонізація публічного простору; відновлення національної ідентичності; враховує технологічний аспект; має соціальний вплив і глобальний контекст. Проект поєднує у собі архітектуру, мистецтво та історію. До прикладу, цей проєкт стане навчальним кейсом для студентів культурологів і мистецтвознавців, бо покаже, як працювати зі складними історичними пластами. Актуальність полягає ще в тому, що під час відновлення міст після війни та руйнації такі об'єкти часто знищуються як «незручні» реліквії минулого. Щодо деколонізації публічного простору, то Україна може стати світовим лідером у роботі з радянською спадщиною, як Польща, Литва переосмислюють соцреалізм, а Куба взагалі зробила мозаїки своєю візитівкою. Отже, актуальність проєкту «Скам'янілий образ часу» полягає у його здатності відповісти на виклики сьогодення, а саме війну,

деколонізацію, пошук ідентичності, бо проєкт не лише фіксує «стару» реальність, а й пропонує шляхи її зміни.

Мета проєкту — популяризувати українську монументальну спадщину радянського періоду як частину культурного ландшафту; створити осередок для діалогу між митцями, істориками, архітекторами та громадою; запропонувати стратегії трансформації і збереження мозаїчних об'єктів у сучасних умовах та запровадити їх у сьогодення.

Проблема, що спонукає реалізувати цей проєкт, полягає у ігноруванні радянської монументальної спадщини в Україні, як «незручний» слід минулого; руйнації через час, занедбання міською владою, війни та російським втручанням, урбаністичними трансформаціями, українськими перфораторами заради утеплення стін, вставлення пластикових вікон тощо; відсутності діалогу про цінність цієї спадщини, яка стає «кам'яним привидом», а не частиною української історії; суперечливе ставлення щодо неї, бо для одних — символ тоталітаризму, а для інших - унікальний архітектурний спадок.

Завдання проєкту:

1. Дослідити стан радянської монументальної спадщини в Україні.
2. Організувати виставку, що буде містити архівні матеріали, фото дослідження у поєднанні з сучасними мозаїчними роботами.
3. У межах проєкту плануємо провести серію лекцій, панельних дискусій за участі запрошених експертів та фахівців з монументального мистецтва.
4. Після проведення публічного обговорення та виокремлення проблеми, розробити рекомендації для місцевої влади щодо збереження мозаїк.
5. Оцінити короткострокові та довгострокові результати проєкту.

Цільові групи проєкту. Проєкт має пряму та опосередковану аудиторію:

П р я м а:

- місцеві мешканці, проєкт у онлайн форматі спрямований на людей, які щодня стикаються з цими об'єктами у вигляді мозаїк, але рідко замислюються про їхню цінність;

- студенти мистецьких вузів (спеціалісти з навчальних дисциплін культурології, архітектури, урбаністики, мистецтвознавства) Каразінський університет, ХДАДМ, ХНУМГ ім. О. М. Бекетова та інші;
- професійне середовище (митці, фотографи, куратори, архітектори, історики, архіваріуси, фахівці із музейної справи).

О п о с е р е д к о в а н а:

- пересічні громадяни, що цікавляться виставковою діяльністю;
- міська влада (представники, які займаються політикою щодо публічного простору та пам'яток);
- міжнародна спільнота, бо проєкт зорієнтований і має на глобальний контекст (люди з-за кордону, що цікавляться досвідом постсоціалістичних країн).

Учасники команди: проєктний менеджер, піар менеджер, смм менеджер, комунікаційний менеджер, відеооператори, монтажери, технічний персонал.

Учасники проєкту: куратор(ка), фотограф — Євген Нікіфоров; митці та мисткині — Жанна Кадирова, Лента Волинчук, Валентина Гук, Андрій Дудченко, Олексій Яловега, Василь Рубіш; лектори — Олег Левій, Поліна Байцим, Ельміра Еттінгер, Дмитро Соловйов, Вікторія Зубенко.

Перейдемо від задуму виставкового проєкту «Скам'янілий образ часу» до шляхів його реалізації.

4.2 Виставковий проєкт «Скам'янілий образ часу»: від задуму до реалізації

Окреслимо варіанти реалізації нашого проєкту. Терміни реалізації проєкту: вересень 2025 — січень 2026 року. *Робочий план виконання проєкту* продемонстрований у вигляді діаграми Ганта (Таблиця 4.1).

План проєкту «Скам'янілий образ часу»

Етап	План дій	Тривалість
Препродакшн	<ul style="list-style-type: none"> - Дослідження архівів, інвентаризація об'єктів, відбір фото та відеоматеріали; - Співпраця з митцями: домовленість за роботи, каталогізація задля планування архітектури експозиції; - Підготовка локації для виставкового проєкту «ЄрміловЦентр»; - Розробка комунікаційної стратегії: планування контент плану для соц.мереж, написання кураторських текстів та анонсів проєкту; - Зйомка тизеру до відеофільму; - Розробка паралельної програми у вигляді лекції, воркшопів та дискусій 	2 місяці
Монтаж виставки	<ul style="list-style-type: none"> - Доставка робіт, початок монтажу експозиції, налаштування світла тощо - створення тизеру до відеофільму - Друк афіш, банерів 	2 тижні
Продакшн	<ul style="list-style-type: none"> - Відкриття виставки, презентація тизеру - Дискусія із залученням дослідників мозаїк (Олег Левій, Ельміри Еттінгер та Євгена Нікіфорова) - Проведення арт-іст-току Анастасії Лелюк, воркшопи зі створення мозаїк від Ганни Круть - Медійне висвітлення заходів 	1 місяць
Постпродакшн	<ul style="list-style-type: none"> - Аналітична робота, що включає в себе оцінку результатів проєкту, рахування охоплення, збирання зворотнього зв'язку - Публікація каталогу та відеофільму на онлайн-платформах - Передання плану дій місцевим владам задля збереження та реставрації мозаїк 	1 місяць

Орієнтовний *бюджет проекту* «Скам'янілий образ часу» включає організаційні витрати; виробництво експонатів за потреби; PR та маркетинг; зарплатний фонд; фінансування подій паралельної програми та воркшопів; документація та каталогізація; непередбачені витрати.

Основні категорії витрат за весь період проекту:

1. Гонорари команді проекту:
 - Менеджер проекту (40 000)
 - Куратор проекту (40 000)
 - Митці (90 000)
 - Технічний персонал (30 000)
 - SMM менеджер (25 000)
 - Комунікаційний менеджер (18 000)
2. Дослідницька робота: фахівці з музейної, архівної діяльності (8 000);
3. Витрати на друк афіш, банерів тощо (15 000);
4. Фото- та відеозйомка (50 000);
5. Монтаж, айдентика проекту (40 000);
6. Комунікаційні витрати (реклама в соцмережах, співпрацювання з медіа) (10 000);
7. Витрати на воркшопи (матеріали + гонорари) - (25 000);
8. Непередбачені витрати (20 000).

Загальний бюджет складає : 411 000 гривень.

Комунікаційна стратегія:

Хід реалізації та результати проекту буде висвітлено у міських та спеціалізованих медіа ЗМІ (електронних), а також на офіційних сторінках партнерських організацій з якими проект буде співпрацювати. Наприклад, ЗМІ: інформаційне агентство «Укрінформ»; культурний портал *Your Art; Ukraine Art News*. ЗМІ: харківський культурний портал «Люк». Основні медіа, які висвітлюватимуть проект: портал про українське сучасне мистецтво «МІТЕЦ»; журнал про сучасну культуру *Korydor*; радіо «Накипіло».

Оцінка результатів проекту: *Короткострокові* — кількість відвідувачів виставки (1500+); висвітлення в ЗМІ (15+ публікацій) та соцмережах (загальне охоплення 50 000). *Довгострокові* — архівація та каталогізація

мозаїчних об'єктів; ініціювання подальшого обговорення щодо збереження української монументальної спадщини радянської доби; співпраця з міською владою, студентами реставраторами для початку відновлення українських мозаїк.

Загалом, маємо всі підстави припускати, що описаний нами задум і окреслені шляхи реалізації авторського виставкового проєкту «Скам'янілий образ часу» дозволять нам продемонструвати монументальне минуле та створити платформу для критичного його переосмислення через сучасні інтерпретації та адаптації в український сучасний простір. За умови успіху проєкт може бути поширений і на інші міста України.

Висновки до розділу 4

У цьому розділі нами розроблено концепцію колективно-виставкового проєкту «Скам'янілий образ часу», спрямованого на переосмислення української монументальної спадщини радянської доби через мистецькі інтервенції, архівні дослідження та діалог між міською владою та активістами. Проєкт буде створено для інтеграції історичних артефактів (барельєфів, мозаїк на автобусних зупинках тощо) у сучасний культурний контекст України, збереження їх як частини національної ідентичності та залучення аудиторії до дискусії про не тільки «грубу» деколонізацію публічного простору, а й реставрацію та збереження мозаїк. Проєкт

«Скам'янілий образ часу» є практичним продовженням нашого теоретичного аналізу радянської монументалістики як феномена, що поєднав в собі тоталітарну спадщину з елементами української ідентичності. Можемо припустити, що за умови реалізації всіх його запланованих складових (виставка, відеофільм, тизер і паралельна програма) наш проєкт здатний покласти початок системній роботі з монументальною спадщиною в Україні.

ВИСНОВКИ

У цьому дослідженні розкрито особливості феномена української мозаїки як візуального наративу на перетині мистецтвознавчого, культурологічного та історичного дискурсів. Нами досягнуто поставленої мети та виконано усі завдання, окреслені на початку роботи. Проаналізовано українську мозаїку як складову національної ідентичності, її символічну функцію у просторі культури та роль у трансляції історико-культурних наративів. Розглянуто розвиток української мозаїки від дохристиянського періоду до сучасності, окреслено її сакральну, ідеологічну та естетичну трансформацію, а також визначено ключові мозаїчні образи, мотиви й стилістичні особливості монументально-декоративної спадщини України.

Ключові результати дослідження полягають у наступному:

– Визначено основні поняття та теоретико-методологічні підходи до дослідження української мозаїки: надано авторське визначення понять, розглянутих у рамках нашого дослідження, а саме «мозаїка» (під яким у нашій роботі розуміється вид монументально-декоративного мистецтва, техніки створення зображень або орнаментів шляхом композиційного поєднання дрібних елементів, що інтерпретуються через призму часу, простору та соціальних контекстів); «візуальний наратив» (якому ми надали таку дефініцію: механізм передачі повідомлень, де композиція, колір і символи формують власну послідовну смислову структуру); а також «просторова організація» тощо; зроблено акцент на наративній природі мозаїки – її здатності до оповіді, що транслює ідеї, смисли й архетипи через образність; виділено два основні підходи до дослідження мозаїки: іконографічний (що допомагає розкрити значення візуальних символів через їхній культурний контекст) та семіотичний (що формує дослідницьку оптику аналізу мозаїки як знакової системи), котрі слугують теоретико-методологічною основою нашої роботи;

– Досліджено історичну еволюцію української мозаїки, простежено її трансформацію від сакрального мистецтва до соціального висловлювання. Доведено, що мозаїка, виникнувши в Київській Русі як носій візантійського

релігійно-політичного канону (мозаїки Софійського собору, Михайлівської церкви), вона виконувала подвійну функцію: була медіумом між світами земним і божественним (наприклад, мала золотий фон) та інструментом правомірності княжої влади (зображення родини Ярослава Мудрого у Софії Київській), демонструючи унікальний синтез візантійських форм із місцевими орнаментами. У радянську добу (1960–1980-ті рр.) мозаїка трансформувалася в потужний інструмент соціальної пропаганди та урбаністичного декору (різноманітні будівлі: дитсадки, інститути тощо), прославляючи науку, спорт, «єдність народів» (мозаїка «Ковалі сучасності» на Інституті ядерних досліджень). Однак навіть в ідеологічних рамках мозаїка інтегрувала приховані коди української ідентичності (колористика та народні мотиви). Натомість сьогодні радянські мозаїки стали артефактами історичної пам'яті та об'єктами критичного переосмислення, а їхня техніка продовжує змінюватись, адаптуючись до нових викликів, як показує мозаїка з уламків кераміки в автобусному павільйоні с. Корделівка, що поєднує давню традицію з сучасною естетикою та екологічним підходом. Ця еволюція – від сакрального символу до соціального засобу висловлювання – наочно ілюструє зміну функції мистецтва під впливом історичного контексту, зберігаючи при цьому здатність до культурного синтезу.

– Визначено семантичні особливості соціалістичного мозаїчного декору, його утопічні символи та ідеологічні коди. Зазначено, що семантика соціалістичного мозаїчного декору виявляється в суперечливому поєднанні відвертих ідеологічних та прихованих культурних кодів. Відповідно до державної ієрархії символів (де зображення вождя оплачувалося найвище, а рослинний орнамент – найнижче), мозаїки активно конструювали утопічні міфи: технократичне «світле майбутнє» (космонавт, ракета на панно В. Сервіна), революційну єдність (мозаїка «Вся влада радам!» із червоноармійцями та робітницею), культ праці («Слава праці» М. Стороженка) та гендерну «рівність» (усміхнені жінки-робітниці без жодних ознак втоми). Однак у рамках цієї пропаганди українські художники-монументалісти шифрували опір: вплітали козацькі силуети в позах робітників, використовували вишиванки та петриківський розпис

(кам'яна мозаїка О. Заливахи «Чим хата багата, тим і рада»), наділяли жінок поглядом з викликом (панно М. Стороженка), а в абстракціях (на кшталт другого панно В. Сервіна) ніби натякали на технологічні ризики. У нашому дослідженні ми зазначили, що анонімність монументального мистецтва візуальної спадщини України (відсутність підписів авторів, як у роботах Грегорійчука) підкреслювала конфлікт між індивідуальною творчістю та системою, перетворюючи ці твори на складні артефакти пам'яті, де ідеологія була нерозривно переплетена з національною ідентичністю.

– Окреслено специфіку сучасних українських мозаїк, їхню тематику, стиль та новітні наративи. Показано, що сучасна українська мозаїка як інструмент культурної рефлексії, характеризується трьома ключовими векторами: 1) деколонізацією (критичне переосмислення радянської спадщини через інтервенції (дзеркальна інсталяція Л. Марущака «Музей тоталітаризму») та іронічні купальники П. Веллер з радянськими мотивами); 2) ревіталізацією автохтонних традицій (повернення до національних коренів вже з новими матеріалами (сучасна мозаїка А. Лелюк із трипільськими орнаментами з керамограніту; поширення українських кодів за кордоном у дрібних мозаїках Л. Волинчук у стилі графіті); 3) детравматизацією набутого під час війни досвіду (перетворення руйнувань на мистецтво у мозаїках В. Гук із уламків скла після обстрілів). Зазначено, що стилістично українська мозаїка поєднує традиційні форми роботи з сучасними матеріалами (керамограніт, уламки), новими мистецькими техніками (інсталяція, графіті, утилітарний дизайн) та актуальними мистецькими підходами (лагідний вандалізм, іронія, документалізм), а ключовий наратив полягає в процесі збирання «розбитого» – історичного, соціального чи фізичного – у нові живі образи, котрі припиняють бути «скам'янілими» та служать засобами суспільного діалогу, відновлення української ідентичності та опору забуттю.

– Розроблено авторський проєкт «Скам'янілий образ часу», присвячений візуальному переосмисленню українського мозаїчного мистецтва. Проєкт реалізовано як візуальне переосмислення української монументальної спадщини радянського періоду, зокрема мозаїк, через створення тизеру до відеофільму та майбутньої виставки в ЄрміловЦентрі

(Харків). Авторка проєкту розкриває зв'язок мозаїк із українською етнікою (кераміка, ландшафти), трансформуючи «незручне минуле» у ресурс національної ідентичності за допомогою мистецьких інтервенцій (роботи Ж. Кадирової, Л. Волинчук, В. Гук), архівних досліджень та інтерактиву у вигляді лекцій та воркшопів. Тизер до відеофільму, що буде кінцевим продуктом у межах нашого проєкту, фокусується на деконструкції буденності (від сірих міських пейзажів до національних мотивів у деталях) та людському вимірі (реакції місцевих жителів), а назва-концепція «Скам'янілий образ часу» підкреслює крихку статичність образів і нашарування історії. Наш проєкт сприятиме каталогізації спадщини, розробці програми щодо збереження мозаїки та її переосмисленню в сучасному контексті.

Загалом, проведене нами дослідження доводить, що українська мозаїка як візуальний наратив є унікальним культурним явищем, котре поєднує функції візуального мистецтва, наративного засобу та національного символу. Варто підкреслити, що українська мозаїка не тільки виконує роль декоративного елемента в урбаністичному «сірому» середовищі, але й виступає потужним синтезом візуального мистецтва, наративного вислову та національного символу. Соціальна роль мозаїки полягає в її комунікативній природі. Мозаїчні елементи вибудовують візуальний міжчасовий діалог – між минулим і сучасним, між глядачем і колективною пам'яттю. Саме через цю пластичність форми та колориту формується візуальна ідентичність, котра стає культурною опорою, інструментом самоусвідомлення та засобом формування історичних наративів. Аналіз української мозаїки має значний потенціал для подальших досліджень візуальної культури, культурної пам'яті, постколоніальних студій та сучасної мистецтвознавчої думки. Тема нашого дослідження залишається відкритою та актуальною, особливо в таких напрямках аналізу як трансформація сприйняття мозаїки в умовах декомунізації (доля української монументальної спадщини радянської доби); музейна репрезентація мозаїчної спадщини (стратегії збереження та інтерпретації мистецьких артефактів); архівація та віртуалізація мозаїчних творів в епоху цифрових медіа; визначення впливу мозаїки на формування ідентичності у контексті сучасного націєтворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айналов Д. В., Редін Є. Стародавні пам'ятки мистецтва Києва. Софійський собор, Золотоверхо-Михайлівський і Кирилівський монастирі. Харків : Тип. «Печ. справа» кн. К. Н. Гагаріна, 1899. 62 с.
2. Асєєв Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. Київ : Мистецтво, 1980. 213 с. (Нариси з історії українського мистецтва).
3. Байцим П., Нікіфоров Є. Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950-90 : фотокнига. Київ : ITS Publishing, 2024. 188 с.
4. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії / пер. з фр. Олена Червоник. Харків : МОКСОР, 2022. 176 с.
5. Батаєва К. В. Іконографія і/чи постсеміотика // Філософські обрії. 2012. Вип. 27. С. 154–162.
6. Бєвз М. В. Завдання збереження та регенерації цінних архітектурно-містобудівних комплексів історичних міст // Проблеми розвитку міського середовища. 2011. Вип. 5–6. С. 15–23.
7. Вежбовська Л. Функціонування візуальних наративів російської пропаганди в умовах збройної війни проти України // Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2023. № 6 (1). С. 8–23.
8. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 751 с.
9. Довженко І., Дубініна Є., Прасол С. І. Творення візуального наративу засобами моушн- та відеодизайну // Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 22 квітня 2021 року). В 2-х т. Т. 2. Київ : КНУТД, 2021. С. 118–121.
10. Доброносова Ю. Беньямін, Вальтер // Велика українська енциклопедія. 2021. URL : <https://surl.li/hhhqkd> (дата звернення: 18.05.2025).
11. Дротенко В. Семіотика іконопису та стилістика ікони в контексті культурно-мистецької традиції // Молодий вчений. 2021. № 3 (91), С. 135–140.

12. Лашкарьов П. О. Церковно-археологічні нариси, дослідження і реферати. Київ : Тип. І. І. Чоколова, 1898. 240 с.
13. Лука О. Б. Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві: з історії мистецької пам'ятки XII ст. // Наукові записки Українського католицького університету. Серія : Богослов'я. 2015. Вип. 2. С. 313–342.
14. Мозаїка / Є. О. Моляр, Л. Є. Жоголь, Н. М. Нікітенко // Енциклопедія Сучасної України / редкол. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019, оновл. 2023. Т. 21. URL : <https://esu.com.ua/article-69570> (дата звернення: 18.05.2025).
15. Сабадаш Ю. С. Феномен Умберто Еко: складові інтелектуальної мозаїки // Інтелект. Особистість. Цивілізація : мат. II міжнар. наук. конф., Донецьк, 22–23 травня 2003 р. / Дон. нац. ун-т економіки та торгівлі ім. М. Туган-Барановського. Донецьк, 2003. Т. 1. С. 171–178.
16. Сміт Д. Симулякр (simulacrum) // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора ; переклад з англ. Віктора Шовкуна ; наук. ред. Олексій Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. С. 384–385.
17. Стьопкіна Ю. Мозаїки радянського періоду у просторі сучасного Києва: магістерська робота / Національний університет «Києво-Могилянська академія» ; кафедра культурології. Київ, 2016. 113 с.
18. Тимченко Т., Яворський М. Реставрація як засіб адаптації монументальної спадщини радянський часів на прикладі двох панно В. Сервіна (Івано-Франківськ) // Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2024. № 1. С. 82–88.
19. Філоненко Б. Культура під тиском від 000/0000. Вибрані тексти 2020–2024. Харків : Ist publishing, 2024. 144 с.
20. Храмова-Баранова О. Л. Історичні аспекти становлення і розвитку техніки мозаїки з часів Київської Русі до XXI ст. в Україні // Studies

in history and philosophy of science and technology. 2022. Vol. 31, № 2. 2022. С. 118–125.

21. Шміт Ф. І. Мистецтво давньої Русі України. Харків : Союз, 1919. 99 с.

22. Якименко К. С. Семіотика іконографічного канону в сюжеті «Жертвоприношення Авраама» // *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 319–324.

23. Зонтаг С. Про фотографію / пер. з англ. Ярослава Стріха. Харків : МОКСОР, 2024. 244 с.

24. Годж. С. Коротка історія мистецтва / пер. з англ. Павла Мигаля. Львів : Видавництво Старого Лева, 2022. 224 с.

25. Dillon B., Wilson F. *In the Dark Room*. London : Fitzcarraldo Editions, 2022. 272 p.

26. Farr I. *Not Quite How I Remember It // Memory* / ed. by Ian Farr, London : Whitechapel Gallery, 2012. P. 13–14.

27. Gibbons J. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London : Bloomsbury Publishing, 2007. 102 p.

28. Hall St. *Introduction: who needs identity? // Question of cultural identity* / ed. by Stuart Hall Paul du Gay. London, 2000. P. 1–16.

29. Lund J. *The Changing Constitution of the Present : Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity*. Berlin : Sternberg Press, 2022. 184 p.

30. Monumental, adj. // *Oxford English Dictionary*. 2023. URL : <https://doi.org/10.1093/OED/9799597340> (дата звернення: 18.05.2025).

Досліджувані джерела

31. Бузовська М. У київському метро можуть замінити радянську мозаїку «Червоноармієць» на сучасне панно // *Pragmatika Media*. 2025. URL : <https://pragmatika.media/news/u-kyivskomu-metro-mozhut-zaminyty-radiansku-m-ozaiku-chervonoarmiets-na-suchasne-panno/> (дата звернення: 18.05.2025).

32. Бутко К. Мозаїку на станції метро «Палац України» у Києві збили перфораторами // Pragmatika Media. 2023. URL : <https://pragmatika.media/news/mozaiku-na-stantsii-metro-palats-ukrainy-u-kyievi-zbyly-perforatoramy/> (дата звернення: 18.05.2025).
33. Відкриття мистецького проекту Олексія Яловеги «Непереможне сонце» // Сайт Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2024. URL : <https://karazin.ua/news/vidkryttia-mystetskooho-proiektu-oleksiia-ia-lovely-nbsp-laqu/> (дата звернення: 18.05.2025).
34. Гірна Д. Як СРСР стирав імена авторів українських мозаїк? // Обличчя Незалежності [YouTube-канал, спрямований на висвітлення політики національної пам'яті, комуністичної окупації України та видатних українців у XX та XXI ст.]. 2024. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QdV8h9a1Tj4> (дата звернення: 18.05.2025).
35. Гук В. Дерево життя 7. 2025. URL: <https://surl.lu/yclubjh> (дата звернення: 18.05.2025).
36. Жанна Кадирова отримала премію PinchukArtCentre. 2013. URL : <https://surli.cc/clscnc> (дата звернення: 18.05.2025).
37. Кайдан Т. Співачка ONUKA та фонд ІЗОЛЯЦІЯ запустили проект у метро на підтримку мозаїк // Hmarochos. 2018. URL : <https://hmarochos.kiev.ua/2018/03/26/spivachka-onuka-ta-fond-izolyatsiya-zapusti-li-proekt-u-metro-na-pidrimku-mozayik/> (дата звернення: 18.05.2025).
38. Кадирова Ж. Second hand 2019. URL : <https://surli.cc/bkwwup> (дата звернення: 18.05.2025).
39. Калита Н. Українські художниці долучилися до створення купальників з мозаїками // Support Your Art. 2019. URL : <https://supportyourart.com/news/kupalnykmosaic/> (дата звернення: 18.05.2025).
40. Кліщук Л. У Вінниці на один день відкрився музей тоталітаризму // Vlasno 2015. URL : <https://surl.li/engpts> (дата звернення: 18.05.2025).

41. Лазаренко В. 10 монументальних мозаїк Києва // 34travel. 2020. URL : <https://34travel.me/gotoukraine/ru/post/kyiv-mosaic> (дата звернення: 18.05.2025).
42. Левій О. [Автобусний павільйон в селі Корделівка Вінницької області] // Кінцева. 2025. URL : <https://t.me/kintseva/1269> (дата звернення: 18.05.2025).
43. Левій О. Мозаїка мовчить українською : лекція, 2025. URL : <https://surli.cc/fbmcjm> (дата звернення: 18.05.2025).
44. Левій О. [Спорт] // Кінцева. 2023. URL : <https://t.me/kintseva/209> (дата звернення: 18.05.2025).
45. Лелюк А. Сучасна мозаїка на торговому центрі OBRIY Trypil . 2024. URL : <https://surl.li/kjucqk> (дата звернення: 18.05.2025).
46. Максимець С. Майстри київських мозаїк: від модернізму до декомунізації // Weekend Today. URL : <https://surli.cc/vwolex> (дата звернення: 18.05.2025).
47. Маймур І. 10 мозаїк Києва, які обов'язково варто побачити // BZH Life. URL : <https://surl.lt/xagmss> (дата звернення: 18.05.2025).
48. Мимрук О. Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics із урбаністкою Іриною Яковчук // Chytomo. URL : <https://surli.cc/eliwip> (дата звернення: 18.05.2025).
49. Рублевська Р. ART NOW: Роман Мінін. Про успіх «шахтарів» і монументально-декоративне мислення // Art Ukraine. 2018. URL : <https://artukraine.com.ua/a/art-now--roman-minin-pro-uspikh-shakhtariv-i-monumentalno-dekorativne-mislennya/> (дата звернення: 18.05.2025).
50. Соловйов Д. Барвистий калейдоскоп мариупольських мозаїк. 2024. URL : <https://surli.cc/asrwxі> (дата звернення: 18.05.2025).
51. Соловйов Д. Реставрація мозаїки Владислава Сервіна // Instagram. 2024. URL : <https://surl.li/sauudp> (дата звернення: 18.05.2025).

52. Цаценко Є. Що таке семіотика — і як вона вчить розшифровувати знаки // SKVOT. 2023. URL : <https://surli.cc/mljfsz> (дата звернення: 18.05.2025).
53. Шестак Я. Жіночий погляд на мозаїки від 60-х років до сьогодні // Wonderzine. 2025. URL : <https://surli.cc/hxsprk> (дата звернення: 18.05.2025).
54. ART Kuzemyn [@art_kuzemyn]. Резиденція АРТКуземин та проєкт Непереможне сонце. 2024. URL : <https://surli.cc/jrapal> (дата звернення: 18.05.2025).
55. Hanson M. A. Recollecting Ukraine's Mosaic Art History (part 1) // Mosaic & Glass, 2022. URL : <https://surli.cc/neilaq> (дата звернення: 18.05.2025).
56. Hanson M. A. Revitalizing Ukraine's Mosaic Art History (part 2) // Mosaic & Glass, 2023. URL : <https://surli.cc/jxwqah> (дата звернення: 18.05.2025).
57. Haugen J. Preserving Ukraine's Soviet Past, One Mosaic At a Time // Atlas Obscura, 2020. URL : <https://surli.cc/azhiku> (дата звернення: 18.05.2025).
58. Lysenko O. Mosaics and Modernity: Yevgen Nikiforov's Guide to Public Art of Soviet Ukraine // Seekyiv, 2020. URL : <https://seekyiv.com/mosaics-and-modernity-yevgen-nikiforovs-guide-to-public-art-of-soviet-ukraine/> (дата звернення: 18.05.2025).
59. Mallonee L. The Colorful Soviet Mosaics Decorating Ukraine's Streets // Wired, 2017. URL : <https://www.wired.com/story/soviet-murals-ukraine/> (дата звернення: 18.05.2025).
60. Mozaico. Learn About Ukranian Mosaic Art. Medium, 2022. URL : <https://surli.cc/aetalc> (дата звернення: 18.05.2025).
61. Soviet Mosaics in Ukraine : офіційний сайт. URL : <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/363> (дата звернення: 18.05.2025).
62. Voon C. Ukraine's Monumental Soviet-Era Mosaics // Hyperallergic. 2017. URL : <https://surli.cc/zkkgyl> (дата звернення: 18.05.2025).

Результати авторського польового дослідження**«Скам'янілий образ часу»**

63. Скам'янілий образ часу : трейлер. Реж. Софія Гурільова, 2025.
URL : <https://surli.cc/mrkujz>.
64. Гурільова С. [Триптих Миколи Стороженка «Охоронаприроди»] // Нотатки про «скам'янілі образи». 2025. URL : <https://t.me/notesonmosaics/3>.
65. Гурільова С. [Кам'яна мозаїка Опанаса Заливахи «Чим хата багата, тим і рада»] // Нотатки про «скам'янілі образи». 2025. URL : <https://t.me/notesonmosaics/10>.
66. Гурільова С. [Мозаїчне панно Петра Грегорійчука, де він зобразив своїх доньок Марічку та Зоряну] // Нотатки про «скам'янілі образи». 2025. URL : <https://t.me/notesonmosaics/16>.
67. Гурільова С. [Мозаїка «Рух» Галини Зубченко та Григорія Пришедько] // Нотатки про «скам'янілі образи». 2025. URL : <https://t.me/notesonmosaics/23>.
68. Гурільова С. [Триптих «Слава Праці» Миколи Стороженка] // Нотатки про «скам'янілі образи». 2025. URL : <https://t.me/notesonmosaics/32>.
69. Гурільова С. [«Україна Молода» Федір Тетянич] // Нотатки про «скам'янілі образи». 2025. URL : <https://t.me/notesonmosaics/42>.

ДОДАТОК**Альбом ілюстрацій за результатами авторського польового дослідження**

(фото розташовані у порядку згадування в ході роботи.

Альбом також містить візуальні матеріали інших авторів)



Іл. 1 Олексій Яловега створює мозаїчну скульптуру, яка вже поставлена у публічному просторі с. Куземин, 2024. Фото: ART KUZEMYN [54]



Іл. 2 Співачка ONUKA та її арт-проект MOZAIKA, 2018.

Фото: Хмарочос [37]



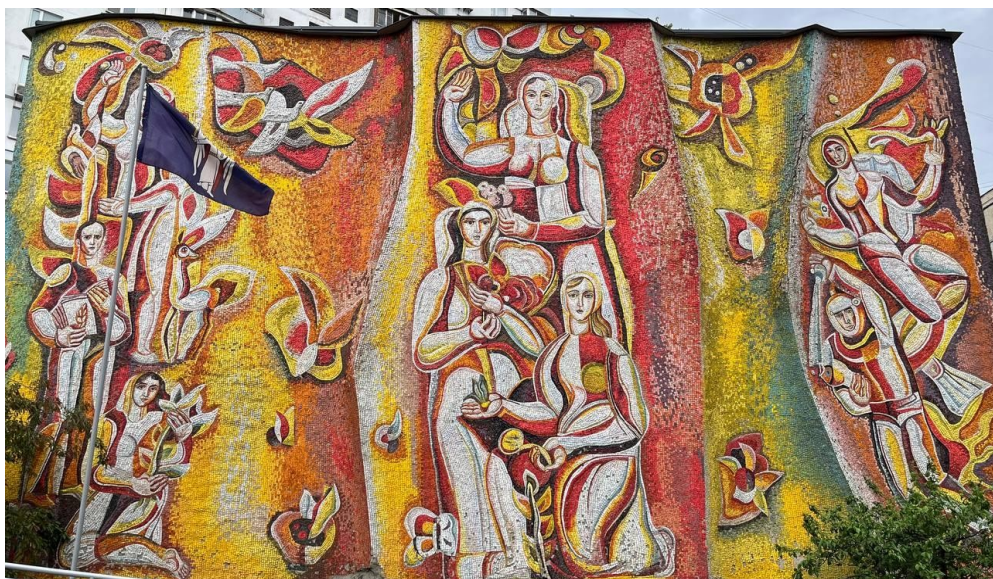
Іл. 3 Кириченко С., Кириченко Р., Кириченко І. Мозаїчне панно «Природа і люди» на головному корпусі Інституту хімії високомолекулярних сполук НАН України, 1977. Фото: Soviet Mosaics in Ukraine [61]



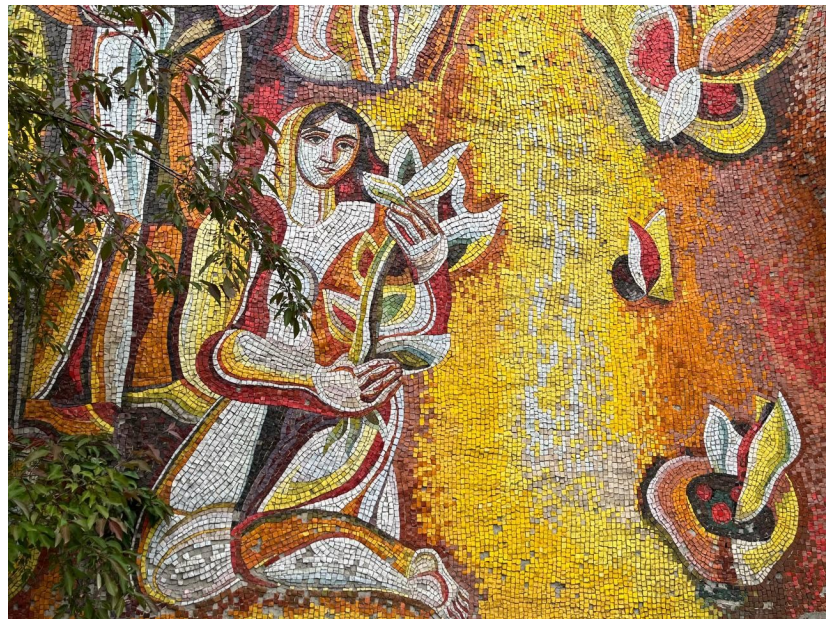
Іл.4 Сервін В. «Вся влада радам!». Мозаїка. 1960-ті роки.
 Фото: Дмитро Соловійов [51]



Іл. 5 Заливаха О. «Чим хата багата, тим і рада». Фрагмент з кам'яної мозаїки, 1980-ті роки. Фото: Софія Гурільова [65]



Іл. 6 Стороженко М. «Охорона природи», 1975. Фото: Софія Гурільова [64]



Іл. 7 та 8. Фрагменти мозаїчного панно «Охорона природи». Образи жінок.

Фото: Софія Гурільова [64]



Іл. 9 Стороженко М. «Слава праці», 1980.

Фото: Софія Гурільова [68]



Іл. 10 та 11. Фрагменти мозаїки «Слава праці». Зображення професій.

Фото: Софія Гурільова [68]



Іл. 12 Зубченко Г., Пришедько Г. Мозаїка «Рух» на фасаді спорткомплексу

«Наука-спорт», 1969. Фото: Софія Гурільова [67]



Іл. 13 Фрагмент мозаїки «Рух». Образи плавчинь. Фото: Софія Гурільова [67]

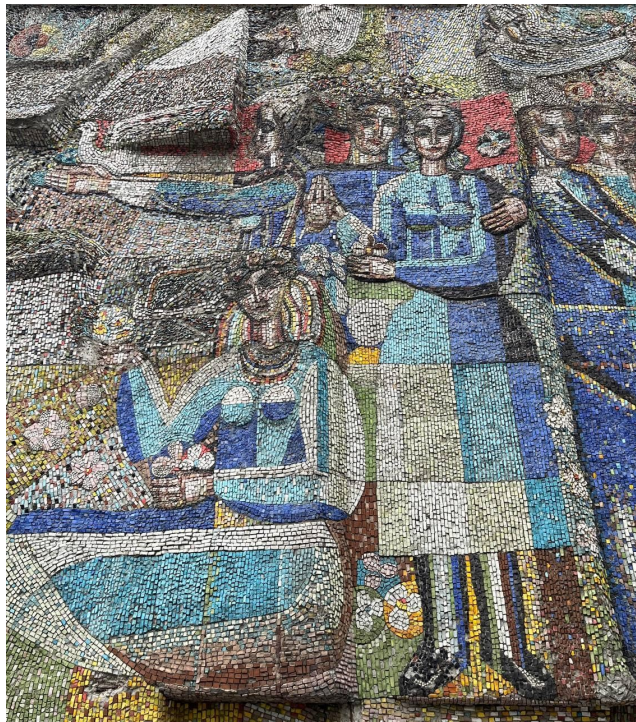


Іл. 14 Фрагмент мозаїчної зупинки. Образ жінки-спортсменки. с. Вовчухи,
Львівська область. Фото: Олег Левій [44]



Іл. 15 Тетянич Ф. «Україна Молода», 1967.

Фото: Софія Гурільова [69]

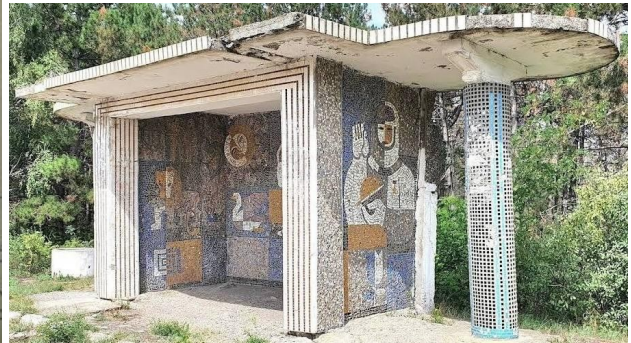


Іл. 16 Фрагмент мозаїчного панно «Україна Молода». Образи жінок.

Фото: Софія Гурільова [69]



Іл. 17 Грегорійчук П. Дівчатка на мозаїці - Марічка та Зоряна (доньки художника), 1966. Фото: Софія Гурільова [66]



Іл. 18 та 19 Грегорійчук П. Кам'яна зупинка у с. Гирбовець, Молдова, 1969.
Фото ескізу надано доньками художника. Фото зупинки: Google Maps



Іл. 20 «Музей тоталітаризму», 2015. Автор: Леонід Марущак.

Фото: Людмила Кліщук [40]



Іл. 21 «Монументальна пропаганда», 2013

Авторка: Жанна Кадирова [36]



Іл. 22 «Second hand», 2019

Авторка: Жанна Кадирова [38]



Іл. 23 Створення сучасної мозаїки для

торгового центру OBRIY Тгуріл, 2024. Фото: Анастасія Лелюк [45]



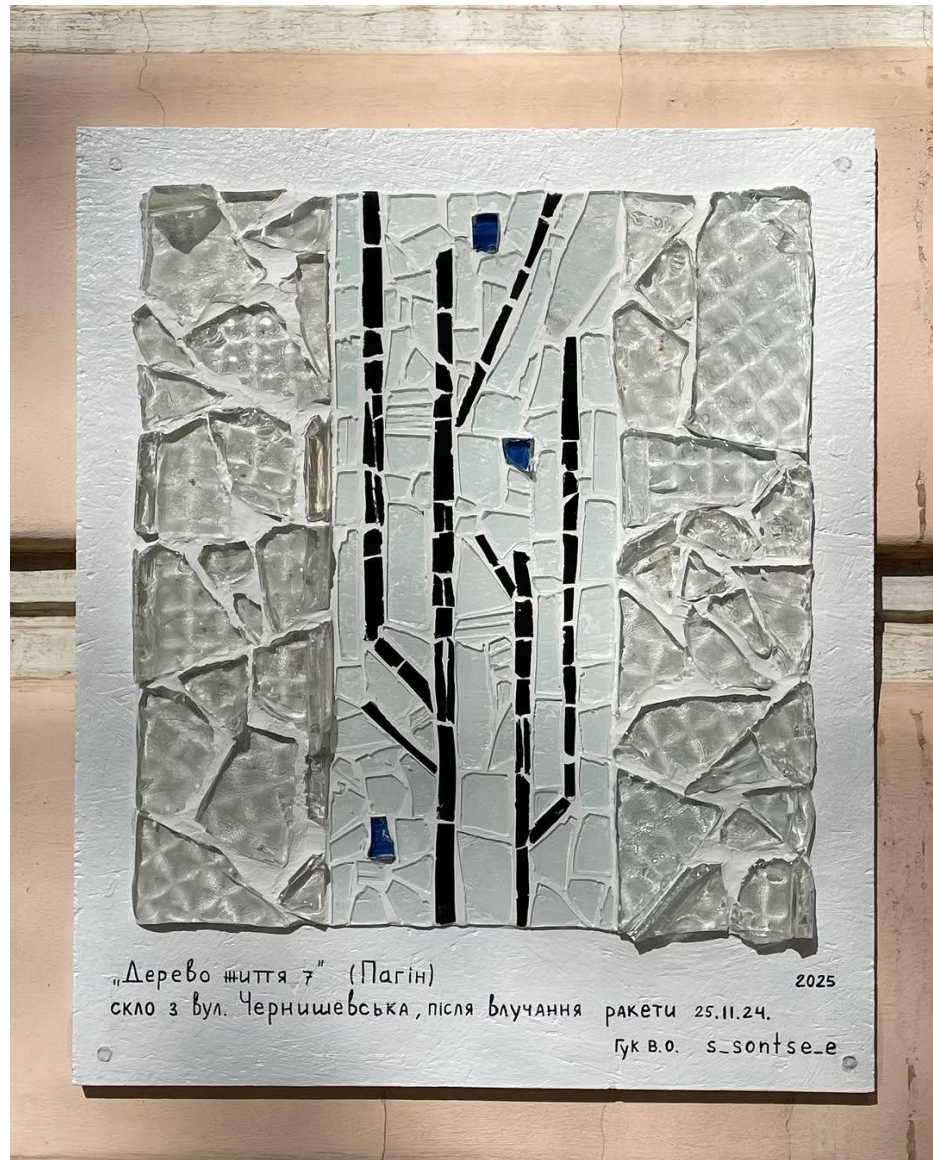
Іл. 24 Дизайн купальнику, 2019.

Фото: Поліна Веллер [39]



Іл. 25 Мозаїчний малюнок.

Фото: Лента Волинчук [53]



Іл. 26 Мозаїка зі скла «Дерево життя 7», 2025.

Фото: Валентина Гук [35]