



УДК: 75.052(477)''19':7.041.5
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.05.1210>

ОЗНАКИ НОНКОНФОРМІЗМУ В ІКОНОЛОГІЇ ТА КРИПТОЦИТАТАХ МОЗАЇКИ «ВОЗЗ'ЄДНАННЯ УКРАЇНИ» Є. БЕЗНІСКА, М. КРИСТОПЧУКА, Б. СОЙКИ І Б. СОРОКИ У ЛЬВОВІ

Михайло СКОП

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5901-8211>

доктор філософії,

e-mail: neivanmade@gmail.com

У статті проведено комплексний аналіз твору під умовною назвою «Возз'єднання України» 1982 р. Метою є виявити прояви нонконформізму в іконографії і криптоцита-тах. Завдання спрямовані на розкриття культурного контек-сту, іконографії та іконології, виявлення художньої манери, звернення до українського іконопису та творів українських митців I пол. XX ст., і порівняння із творами аналогічного сюжету. Об'єктом дослідження є мозаїчне панно під умовною назвою «Возз'єднання України», відкрите 1982 р. на теперішньому пр. В'ячеслава Чорновола у Львові, пред-метом — прояви нонконформізму в іконології та крипто-цита-тах на твори українських митців XX ст. та українське сакральне мистецтво XI—XVII ст. Актуальність дослі-дження є у тому, що в умовах російсько-української війни українське мистецтво радянського періоду стало полем іде-ологічного протистояння: росія апропріює українські твори як російські, а тому, що багато таких об'єктів несуть радян-ську пропаганду, в Україні відбувається декомунізація, ме-тою якої є очистити простір від радянських наративів. Та-кож є окремі ініціативи, спрямовані на дослідження творів, які можуть бути інструментом антиросійської контрпропа-ганди. Тому важливим є висвітлення панно, у якому, попри пропагандистське замовлення, було закладено приховані наці-оналістичні і релігійні змісти. Для розкриття мети і завдань було застосовано методи виявлення історичного і культур-ного контексту, фотофіксації і візуального обстеження, фор-мального, структурного, семантичного, порівняльного, а та-кож іконографічного та іконологічного аналізу.

Ключові слова: Українське монументальне мистецтво, мистецтво УРСР, мозаїка, Дерево життя, Софія Київська, іконографія Богородиці, бойчукізм, Євген Безніско, Мико-ла Кристопчук, Богдан Сойка, Богдан Сорока.

Mykhailo SKOP

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5901-8211>

Doctor of physiology,

e-mail: neivanmade@gmail.com

SIGNS OF NONCONFORMISM IN THE ICONOLOGY AND CRYPTOCITATIONS OF THE MOSAIC “UNIFICATION OF UKRAINE” BY E. BEZNISKO, M. KRISTOPCHUK, B. SOYKA AND B. SOROKA IN LVIV

This article presents a comprehensive analysis of the work tenta- tively titled Reunification of Ukraine (1982). The objective is to identify manifestations of nonconformism in its iconography and crypto-quotations. The study focuses on the cultural context, ico- nography, and iconology of the artwork, as well as its artistic style, references to Ukrainian icon painting and early 20th-century Ukrai- nian artists, and comparisons with similar thematic compositions.

The relevance of the study lies in the fact that the period of Russian-Ukrainian war, Soviet-era Ukrainian art has become a field of ideological confrontation: Russia appropriates Ukrainian works as Russian, while Ukraine implements decommunization to cleanse public space of Soviet narratives. In response, decolonial initiatives have intensified, particularly those aimed at studying and preserving works that exhibit signs of nonconformism and may serve as tools of cultural self-assertion and anti-Russian counter-propaganda. Therefore, highlighting a mosaic panel that embeds nationalist and religious meanings becomes essential.

To achieve these aims, the study employed methods including historical and cultural contextual analysis, photographic documen- tation and visual inspection, formal, structural, semantic, compar- ative, iconographic, and iconological approaches. The analysis reveals that the artwork's structure refers to Marian iconography. Figures in traditional Kyiv and Bukovynian attire symbolize the reunification of Ukraine and follow the stylistics of the Oranta from Saint Sophia of Kyiv. The depiction of Ukrainian regions as saintly women draws from O. Kulchytska's The Meeting of Two Ukraines. The Tree of Life symbolizes a bloody past, a veiled Soviet present, and a future represented by its crown resembling a yellow-blue heart. Roots inscribed in a semicircle echo the iconog- raphy of the Crucifixion on the Tree of Life. The composition and tree stylization refer to T. Boychuk's Two Women by the Apple Tree. Characters representing 20th-century events, the integration of Eastern and Western Ukrainians, and the red flag bearing Lenin's image are, through artistic means, contrasted with the im- age of Ukraine. Most of these figures have black and squint eyes towards the personification of Ukraine. A comparison with other well-known works on the Reunification of Western Ukraine and the Ukrainian SSR reveals that only the base composition—two women in ethnic dress — is shared.

Conclusions: The analyzed mosaic transcends a typical propa- gandist narrative. Through artistic techniques, references to Ukrai- nian iconography and painting, and deliberate contrasts, it clearly differentiates luminous Ukraine from the Soviet figures — fire that surrounds but cannot consume. Despite censorship, the authors suc- ceeded in creating a mosaic that revives Ukrainian sacred art tradi- tions and proclaims the future of a united yellow-blue Ukraine.

Keywords: Ukrainian monumental art, art of the Ukrainian SSR, mosaic, Tree of Life, Saint Sophia of Kyiv, iconography of the Theotokos, Boychukism, Yevhen Beznisko, Mykola Krystop- chuk, Bohdan Soika, Bohdan Soroka.

Вступ. Як відомо, радянська пропаганда утверджувала міф про український народ як такий, що завжди прагнув перебувати у союзі з нібито більш розвиненим і домінуючим російським. Однією з ключових цілей було пристосування до цього міфу української ідентичності, а відповідно — тих елементів, які її формують: історії, літератури, етнічної культури та ін. Це, зокрема, втілювалось у появі монументальних творів, які відображали відповідну ідеології ієрархічну утопію. Тому, як говорять дослідники, радянське монументальне мистецтво, зокрема пам'ятники, мало сприяти формуванню радянської ідентичності, до того ж із специфічною регіональною ідентичністю [1].

Є два найбільш знакові періоди, у яких українське мистецтво помітно виходило за рамки радянської пропаганди, зосереджуючись на розвитку національного стилю. Перший, відомий як «Розстріляне Відродження», відбувався впродовж 1920-х років до 1932 р., коли в СРСР провадився курс на «коренізацію», або «націоналізацію» [2, с. 32]. Другим є період «відлиги» у 1960-х рр., відомий появою плеяди митців, об'єднаних поняттям «шістдесятники». Обидва періоди завершилися хвилею арештів, знищенням творів, а також самих митців. Як зазначають Інна Петрова і Ольга Хромова, у 1960—1980-х рр. «партійні функціонери намагалися викреслити з творів монументального мистецтва міфологічні образи з яскраво вираженим національним забарвленням, відмовитися від використання національної орнаментики» [3, с. 50]. Тому на практиці допустимим способом репрезентації української національної ідентичності був «шароварний фольклоризм», що відображав локальний колоніальний колорит Радянської України на «декадах дружби» в Москві [4, с. 21].

В умовах суворої цензури багато українських митців, все ж, знаходило різні способи продукувати заборонене національне мистецтво. Так, за А. Ложкіною, від 1960-х рр. в українському мистецтві формуються два паралельні світи: офіційне номенклатурне і неофіційне — підпільне мистецтво (андеграунд), нонконформізм. Багато митців були змушені співіснувати в обох, що вплинуло на стилістику радянського мистецтва [5, с. 179]. Проте мозаїчна монументалістика, яка була способом яскраво декоративно оздобити монотонну панельну архітектуру, вперше після бойчукізму набула значного розвитку.

Особливості техніки та мети — прикрашати будівлі, — давали децю ширше поле для самовираження, ніж, наприклад, станковий живопис. Це було однією з причин того, що більшість художників, замість щоб бути активними дисидентами, уникала прямої конфронтації і впроваджувала заборонений модерністичний пошук, прикриваючись «символічними мантрами комунізму» [5, с. 181]. Іншим способом обходити цензуру було придумування специфічної назви твору, похідну від санкціонованих [6, с. 39]. Тому в мозаїчній монументалістиці прояви модернізму є найбільш помітними [5, с. 201]. В результаті — «однією з характерних рис художньої практики 1970 — середини 1980-х років ставала постійна розбіжність між ідеєю та її реалізацією, проектом та його втіленням» [7, с. 14]. Відповідно, було багато спроб законодавчо змінити ситуацію. Так, 28 квітня 1975 р. з'являється друком постанова № 33 Колегії Міністерства культури УРСР «Про серйозні недоліки в монументальній пропаганді в республіці», у якій зазначено: «...На неналежному рівні відбувається контроль за ідейно-художнім рівнем та своєчасним виконанням авторськими групами державних замовлень у галузі монументальної пропаганди. Не всі пам'ятники, що споруджуються, мають високий художній рівень, розкривають політичний та громадський зміст подій» [3, с. 50].

Знаковим є те, що, попри офіційні заборони, в цей період відновились пам'яті про бойчукізм і стали використовуватись мотиви, характерні для українського сакрального мистецтва. Своєрідним «оправданням» для таких творів було те, що роботи позиціонувались як такі, що зображають фольклорні, скіфські і давньоруські мотиви, а не приховано відроджують українське сакральне мистецтво. До яскравих прикладів можна віднести графіку Богдана Сороки, зокрема цикл «Фольклорні мотиви», а також творчість Івана-Валентина Задорожного, зокрема вітраж «Люди, бережіть землю!» у Палаці культури м. Біла Церква 1976—1979 рр., центральним образом якого є Богородиця Знамения, а також гобелен «Київ» 1980—1982 рр. у готелі «Київ», де стилістика персонажів, особливо портрети, наслідують мистецтво XI ст. Важливо зазначити, що в таких випадках мова йде про криптоцитатність [8, с. 87] (від грец. *kryptós* — «прихований» і лат. *citare* — «цитувати») — тією чи іншою мірою приховане відсилан-

ня до заборонених творів чи наративів. Її слід відрізнити від експлуатації композиційних принципів і семантики сакрального мистецтва для возвеличення комунізму [9, с. 37]. Ключовим є те, що криптоцитати семантично суперечать заявленому комуністичному наративу, а заборонена релігійність у них промовляє крізь нашарування радянської ідеології, а не навпаки.

Попри те, що від 1960—1980-х рр. минуло відносно небагато часу, українське монументальне мистецтво радянського часу не є достатньо вивченим. Однією з проблем є мала кількість первинних джерел. Документація про твори часто є втраченою, самі панно знищені до того, як було проведено фотофіксацію, а відомості про твори можливо отримати лише за усними спогадами окремих авторів або їхніх родичів. Низьке зацікавлення українських дослідників спричинене тим, що все українське мистецтво цього часу прийнято маркувати як радянське, а відповідно — як виключно російське і пропагандистське. Як зазначає Поліна Байцим, «тема української мистецької спадщини радянського періоду й мозаїки зокрема залишається незмінно полемічною в українських студіях історії мистецтва. Передусім тому, що процес розпізнавання українського в радянському є дуже вибіркоким» [6, с. 27]. Це зумовлено низкою чинників, зокрема культурною апропріацією росією всього, що було створене в радянський час, реакцією українського суспільства на збройну агресію РФ як спадкоємиці СРСР, а відповідно — процесом деколонізації українського простору. Тому саме як українське часто ідентифікується лише мистецтво тих авторів, які відкрито протистояли режиму і зазнали репресій.

До найбільш знакових постатей відносяться Михайло Бойчук і його учні, Алла Горська та багато інших, хто входив до генерації Розстріляного Відродження і шістдесятництва. Проте такий підхід унеможливорює комплексність вивчення українського мистецтва, звужуючись лише до безпосередньої конфронтації з імперією. Недостатньо уваги приділено тому, як в умовах катастрофічного тиску впродовж десятиків років цілі покоління українських митців не лише творили, а й продовжували традиції українського мистецтва, плекаючи віру у відродження України. Заперечення та ігнорування багатьох десятиків років українського мистецтва, на нашу думку,

лише підіграє імперському наративу про «велику російську культуру», залишаючи українське мистецтво із «білими плямами», невіршеною постколоніальною травмою і необхідністю «перевинаходити» здобутки українських митців ХХ ст. Врешті, остаточне визволення із колоніального минулого можливе за умови усвідомлення агентності і суб'єктності українського мистецтва в усій його історичній тягlostі.

Вже існує низка сучасних досліджень про нонконформізм і комуністичну пропаганду в українському мистецтві радянської доби та його персоналії. До найважливіших для цієї статті можна віднести праці Лесі Смирної [10], Аліси Ложкіної [5], Людмили Тарашинської [11], Ольги Петрової [4], Віктора Дроздова [12]. Значну кількість візуального матеріалу українських мозаїк II пол. ХХ ст. було зібрано в альбомі Євгена Нікіфорова, Лізавети Герман і Ольги Балашової «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics» [13]. Збір і розгляд наївних мозаїк було проведено Євгеном Нікіфоровим та Поліною Байцим у книзі «Чипси: Українські наївні мозаїки 1950—1990» [6]. Мозаїки Вінниці зібрано і розглянуто в історико-мистецькому нарисі «Мозаїки Вінниці» [14]. Враховуючи масштабне знищення українських мозаїк у тимчасово окупованому Маріуполі, серед яких є знамениті мозаїки А. Горської і В. Зарецького, вагомим є праця Олександра Чернова і Станіслава Іванова «Усі відтінки Маріупольських мозаїк» [15]. У ній не лише зібрано фото значної кількості творів, а й наведено біографічні дані усіх митців, причетних до їх створення. Вагомим є дослідження творчості А. Горської, проведене в альбомі «Алла Горська» [16]. Розвиток українського монументального мистецтва другої половини ХХ ст. також досліджувався у працях таких авторів, як Галина Скляренко [7], І. Петрова, О. Хромова [3]. У контексті відродження і продовження традицій українського сакрального мистецтва в монументальному і декоративному мистецтві радянської доби важливими є альбоми, присвячені самотутній творчості І. Задорожного, зокрема «Іван-Валентин Задорожний. Каталог виставки творів» [17], «Іван-Валентин Задорожний. Альбом творів художника» [18].

Дослідження і альбоми, що вийшли друком у часи УРСР, дають змогу ознайомитись із тими творами монументального і декоративно-прикладного мистецтва, які могли бачити автори мозаїки, а отже, ви-

користати як зразки. Також за їх допомогою можна ознайомитись із офіційними наративами певного часу. До таких можна віднести 5-й і 6-й томи «Історії українського мистецтва» 1967, 1968 рр. [19; 20], «Естетичне оформлення міста: із досвіду політичного і архітектурно-художнього оформлення Львова» [21], «Монументальне та декоративне мистецтво в архітектурі України» [22], «Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни» [23], «Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР» 1983 р. [24], «Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки» [25] та ін.

Важливо згадати дослідження, що розкривають роль Михайла Бойчука і школи Бойчуків на формування радянської пропагандистської монументалістики [26; 27], і водночас — роль у формуванні нового національного стилю [2], який можна сприймати як прояв першої хвилі нонконформізму [28].

Дослідження радянських міфів та їх відображення у монументалістиці та інших комеморіальних практиках проведено Сергієм Єкельчиком [29], прояви храмової свідомості в українських радянських меморіалах — Русланою Демчук [9]. Мозаїку «Возз'єднання Західної України і УРСР» на пр. В. Чорновола у Львові у фаховому дослідженні вперше згадано Наталею Піддубною [30]. Є низка публікацій, що розкривають життя і творчість авторів досліджуваної мозаїки: Богдана-Бориса Соїки (1938—2018) [31; 32; 33; 34], Євгена Безніска (1937—2015) [35; 36], Миколи Кристопчука (1934—2006) [37; 38], Богдана Сороки (1940—2015) [39; 40].

Все ще немає ґрунтовних праць, зосереджених на іконографії та диференціації таких сюжетів, як «Возз'єднання Західної України і УРСР» та «Дружба народів», а також вивченні феномену криптоцитатності як прояву нонконформізму в українському монументальному мистецтві радянської доби. Існують лише окремі публіцистичні або науково-популярні публікації та публічні виступи. Наприклад, лекція Діани Ключко «Секретна мова українських мозаїк» [41], стаття про прихований напис «Слава Україні!» на стіні станції «Золоті Ворота» [42] та ін.

Метою статті є обґрунтувати наявність і домінування проявів українського нонконформізму у монументальному творі за допомогою виявлення криптоцитат та художніх прийомів, притомих для сакраль-

ного мистецтва. Мозаїчне панно розглядається як таке, що потребує переосмислення і збереження як зразок прихованого культурного спротиву радянському режиму і відродження української духовності в умовах жорсткої цензури і заборони релігії. *Завдання* — окреслити культурний контекст, провести іконографічний та іконологічний аналіз ключових елементів твору, виявити особливості художньої манери, звернення до традиційних прийомів українського іконопису і можливі зразки для наслідування. Проаналізувати структурні протиставлення, що розкривають прихований зміст твору. Провести порівняння із відомими зразками «Возз'єднання Західної України та УРСР».

Об'єктом дослідження є мозаїчне панно під умовною назвою «Возз'єднання України», відкрите 1982 р. на теперішньому пр. В'ячеслава Чорновола у Львові, *предметом* — прояви нонконформізму в іконології та криптоцитатах на твори українських митців ХХ ст. та українське сакральне мистецтво ХІ—ХVІІ ст.

Актуальність роботи полягає у тому, що в ході російсько-української війни мистецька спадщина розглядається як елемент культурного протистояння. Здійснювана росією апропріація усього українського мистецтва, зокрема радянської доби, як російського, з одного боку, є частиною вибудовування міфу про «велике російське мистецтво» на Заході. З іншого — спонукає самих українців ідентифікувати будь-які твори цього періоду виключно як радянську пропаганду, а відповідно — «віддавати» росії усі художні здобутки українського народу. Тому в українському суспільстві спершу стихійно, а згодом і законодавчо каталізовано деколонізаційні процеси, які мали б позбавити публічний простір російської «присутності». Проте декомунізація не має однозначно прописаних меж. Так само відкритим залишається питання, що доцільно вважати виключно радянською пропагандою, а що — українським мистецтвом, яке вимушено існувало в часи тотальної цензури. Іншим руйнівним чинником є те, що російськими окупантами було знищено або викрадено значну кількість пам'яток української мистецької спадщини цього періоду. Однією із знакових подій стало знищення мариупольських мозаїчних панно А. Горської, яка вважається одним із символів українського дисидентського руху.



Іл. 1. Є. Безніско, М. Кристопчук, Б. Сойка, Б. Сорока. Возз'єднання України. Мозаїчне панно, м. Львів, 1982 р. До і після декомунізації. Фото і реконструкція: М. Скоп

Своєю чергою, прагнення зберегти і дослідити українську мистецьку спадщину радянського періоду об'єднало фахових дослідників і любителів. У соціальних мережах створюються спільноти та канали, метою яких є зафіксувати і дослідити мистецькі об'єкти. До таких спільнот належать Ukrainian Modernism, Ukrainian Mosaics, Кінцева, Вітражі УРСР, Монументальне мистецтво Закарпаття та багато ін. Знаковим є відновлення знищених мозаїчних панно «Море і риби», «Інформаційний простір» і «Боревітер», а також очищення і реставрація багатьох збережених творів.

На нашу думку, українське монументальне мистецтво радянської доби — це феномен, збереження, вивчення і переосмислення якого може служити інструментом антиросійської контрпропаганди і одним із елементів самоствердження української культури у світі. Адже попри вимушеність творити в умовах цензури, безліч українських художників продовжували самотні традиції українського мистецтва в контексті світових тенденцій модернізму, тим самим чинячи культурний опір радянському імперіалізму. Прикладом цього є мозаїчне панно на пр. Чорновола у Львові, яке мало би зображати «Дружбу народів», проте, створене українськими шістдесятниками, стало зашифрованим маніфестом духовної Соборності України.

Методи дослідження підібрані відповідно до мети й завдань роботи. Для створення первинної джерельної бази застосовувались емпіричні методи фотофік-

сації і візуального обстеження. Для здійснення атрибуції було використано метод формального аналізу, за допомогою якого можна виявити художню манеру авторів, а також виявити твори, які могли бути зразками для наслідування. Метод семантичного аналізу дав змогу виявити і охарактеризувати символіку об'єкта дослідження. Порівняльний метод дозволив визначити особливості твору з-поміж інших зразків визначеного сюжету, а також прослідкувати відмінності між твором та авторським ескізом. За допомогою іконографічного методу було виявлено зміст твору, проаналізовано ключові ознаки сюжету «Возз'єднання Західної України і УРСР», які дозволяють говорити про сформовану іконографію. За допомогою іконологічного методу було виявлено і окреслено генезу елементів, які виходять за межі радянської ідеології і відсилають до українського іконопису та дохристиянських вірувань. За допомогою методу структурного аналізу було визначено ієрархічне співвідношення елементів твору, що дозволяє говорити про домінування тих чи тих змістових посилів. Методи аналізу історичного і культурного контексту дали змогу виявити особливості формування твору в умовах радянської цензури і впливу нонконформізму як явища, поширеного у період створення.

Основна частина. Мозаїчне панно з умовною назвою «Возз'єднання України», або «Возз'єднання Західної України і УРСР», розміщене з лівого боку Будинку побуту «Ювілейний», названого так з нагоди 60-річчя СРСР 1982 р. (іл. 1). Згідно з «Інвентарною карткою мозаїчних творів в архітектурі № 0311», заповненою в 2017 р. Наталею Піддубною, мозаїка виконана прямим набором із нешлифованої смальти. Розміри — 7,5 x 13 м, тобто 97,5 м². Станом на початок 2025 р. твір є найбільшим у Львові збереженим автентичним мозаїчним панно періоду УРСР. До прикладу, репліка знищеної в 2019 р. мозаїки «Море і риби» має 120 м².

Вичерпних документальних даних про твір немає. Перші відомості про авторство та символіку було зібрано Н. Піддубною в ході усних інтерв'ю з авторами, учасниками бригади та їх родичами, зокрема Б. Сойкою, М. Андрущенком і Лесею Безніско. Відомо, що ескіз розробив Є. Безніско в 1977 р., проте не зміг продовжити роботу над проектом внаслідок перенесеного інфаркту через смерть сина в 1978 р. Тому проект доопрацював Б. Сойка, створивши но-

вий ескіз (іл. 2), який зберігається в архіві родини Б. Сойки. Цей артефакт дозволяє виявити відмінності із завершеним твором, прослідкувавши процес створення мозаїки.

За словами дослідниці, у створенні мозаїки взяли участь колишні однокурсники: Б. Сойка, М. Кристопчук, Б. Сорока і М. Андрущенко [43], які входили у бригаду монументального живопису Львівського художньо-виробничого комбінату [44, с. 80; 45, с. 137]. Ми також провели і записали інтерв'ю з М. Андрущенко і його донькою, Оксаною Андрущенко. За словами художника, він не брав участі у створенні мозаїки, бо в цей час викладав мозаїчні панно на фасаді школи у Молдові. Проте як член бригади і монументаліст, художник поділився свідченнями, які дозволяють пролити світло на особливості створення досліджуваного твору, а також ознайомитись із культурним контекстом. Зокрема, М. Андрущенко повідомив, що головним художником, відповідальним за створення мозаїки, був М. Кристопчук. Важливо згадати, що згідно з Н. Піддубною, Б. Сойка наголошував на тому, що ця мозаїка втілює саме «Возз'єднання України», а не «Дружбу народів», і що особливу роль у ній відіграє спільний корінь двох частин України. Тому важливо не лише проаналізувати символіку твору, а й провести атрибуцію окремих елементів на предмет авторського стилю.

У 1990-х рр. внаслідок декомунізації фрагменти мозаїки із портретом Леніна та герб УРСР було закрито шаром бетону. Через відсутність назви твору та неточності в атрибуції у публіцистиці мозаїку часто хибно ідентифікують як «Дружбу українського і російського народів», що, своєю чергою, призвело до суспільної стигматизації та відповідної загрози знищення твору вандалськими методами [46].

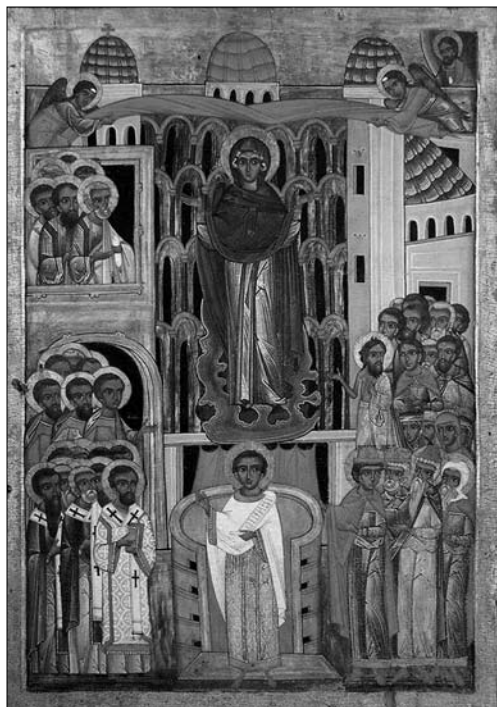
Для розуміння передумов створення мозаїки «Возз'єднання України» слід згадати, що її автори входили до когорти шістдесятників — митців, які розвивали ідею свободи і самобутності українського народу [35, с. 35]. Тому важливими є згадки, пов'язані із дисидентським рухом та продовженням традицій українського іконопису в умовах радянської диктатури. Хоч наведені нижче відомості є фрагментарними, проте вони дозволяють зрозуміти, чому панно має в собі ознаки, які йдуть в розріз із офіційною радянською ідеологією.



Іл. 2. Б. Сойка. Возз'єднання України. Ескіз мозаїки. Бл. 1978 р. Фото: Н. Піддубна

Б. Сойка був учнем Данила Довбошинського, Вітольда Манастирського, Романа Сельського і «підпільної академії» Карла Звіринського [31, с. 1041]. Разом із Іриною Калинець, Стефою Шабатурою та багатьма іншими видатними діячами постійно брав участь в організації українських культурних заходів, зокрема коляди. Художник відзначався глибокою релігійністю і захопленням християнською філософією. За словами К. Звіринського, художник допомагав йому малювати руки на іконах: «Богдан взяв пензель, і протягом пів години в тих трьох іконах ті руки заговорили» [32]. За словами Володири Овсійчука, «в нього величезне почуття справедливості і порядності. Він не може зрадити своїм переконанням. Він людина релігійна, і, головне, що в мистецтві... принципова» [31, с. 1042].

Є. Безніско був учнем Р. Сельського і Леопольда Левицького [36, с. 314]. Знаковим у творчості майстра став цикл ілюстрацій на твори Івана Франка, зокрема поеми «Мойсей» 1960-х рр., у якому художник звертався до українського іконопису [35, с. 35]. Як зазначає Олекса Гріщенко, спільна із його



Іл. 3. Покров Пресвятої Богородиці. Поч. XVI ст. Із ц. Святої Трійці, с. Річиці. Рівенський краєзнавчий музей

дружиною Теодозією Бриж майстерня стала осередком шістдесятництва у Львові, адже її часто відвідували Олесь Гончар, А. Горська, Ліна Костенко, Іван Миколайчук, Роман Лубківський та багато інших [35, с. 34—35].

М. Кристопчук був учнем Д. Довбошинського, В. Манастирського, Р. Сельського. Частиною творчості художника в розглянутий період було натхнення українським сакральним мистецтвом та підпільне продовження іконописної традиції, зокрема розпис галицьких церков [47, с. 84].

Б. Сорока був сином члена Крайового Проводу ОУН Михайла Сороки та зв'язкової Романа Шухевича Катерини Зарицької. Закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва. Був товаришем Івана Світличного, В. Чорновола, Ігоря Калинця, братів Горинів. Художник зазнавав утисків з боку КДБ через його ілюстрації для збірки поезій І. Калинця, виданих у Брюсселі під назвою «Поезії з України» [40, с. 135], а також демонстрацію його робіт на виставці «Сучасна графіка України» у Нью-Йорку в 1971 р. [40, с. 136]. Через ці причини ім'я художника довго замовчувалось, а його роботи не приймалися на виставки.

За словами М. Андрущенка, бригада була дружньою і її члени заступались одне за одного, зокрема

тоді, коли виникали проблеми із радянським режимом. Хоч бригадиром був Володимир Патик, фактичним бригадиром кожного твору був її автор, а інші учасники адаптувались під його авторське бачення. Враховуючи обставини створення, досліджувана мозаїка з одного боку, має цілісну семантику, а з іншого — помітною є художня манера кожного з виконавців.

Композиція твору складається із двох ростових жіночих фігур в етнічних строях, дерева, груп людей із символічними атрибутами, що зображають різні історичні періоди XX ст., а також червоних прапорів і портрету Леніна. Основними кольорами мозаїчного панно є червоний, помаранчевий, жовтий, блакитно-лазурний, білий, чорний. Композиція симетрична і центрована по вертикалі. Основні кольорові маси розділено на дві групи: червоні монохромні із відблисками жовтого зображають радянські наративи, а синьо-жовті — символічні образи України. Структура твору не є типовою для радянської монументалістики, а співзвучна українському сакральному мистецтву XI—XVII ст. Основними тут є такі мистецькі засоби: ієрархічна перспектива — головні персонажі є значно більшими і яскравішими за другорядні; анахронізм — зображено події і персонажів не лише різних періодів, а й позачасові архетипи; символізм — домінування символічної репрезентації над реалістичною. Ці ознаки дозволяють говорити про натхнення українським іконописом.

Структура композиції відсилає до низки іконографій Богородиці. Зокрема, ікон «Покров Пресвятої Богородиці — Матір Милосердя» і «Покров Пресвятої Богородиці» (іл. 3), у якій домінує масштабна фігура Божої Матері, біля ніг якої знаходяться люди. Розміщення другорядних персонажів також наводить на думку про іконографію «Богородиця з похвалою», у якій довкола центральної фігури Божої Матері з Дитям зображено невеличкі фігури пророків, святих і батьків Діви Марії — праведних Йоакима і Анну, що вихваляють Пречисту. Ключовою схожістю є не стільки структура композиції, а те, що персонажі на таких іконах також зображені символічно і анахроністично, бо уособлюють різні періоди Старого Заповіту і час після народження Ісуса. Крім того, такі персонажі зображені у вбранні, що відповідає їхнім чинам і зазвичай мають символічні предмети. Якщо ж інтерпретувати другорядних пер-

сонажів як персоніфікації історичних періодів, тобто буквально життя України, персоніфікації якої зображено по центрі, то тоді така композиція сприймається ближче до житійних ікон святих, зокрема великомучениці Варвари, великомученика Георгія та ін. Враховуючи сказане, хоч композиція і сповнена радянськими наративами, у її структурі закладено символізм, який можна умовно окреслити як своєрідний «акафіст України».

Центральними фігурами мозаїки є ростові зображення двох жінок в українських строях. Ліворуч — жінка, вбрання якої відповідає наддніпрянському, зокрема київському строю поч. ХХ ст.: застібнута на бік корсетка, вишита сорочка із флористичними мотивами, червоні коралі, запаска, спідниця, на голові вінок зі схожих на жоржини квітів із жовтою і червоною стрічками. Жінка взута у чобітки на високих підборах [48]. Це дозволяє говорити, що жінка є персоніфікацією Наддніпрянщини і решти територій, що перебували в УРСР до 1939 р. (далі — під умовним визначенням «Центрально-Східна Україна»). Праворуч стоїть жінка, вбрання якої відповідає буковинському строю. Воно складається із кептаря, вишитої сорочки, підгорнутої запаски, крайки, спідниці [49, с. 19]. На голові стрічка із квіткою, схожою на мак. Цей елемент нагадує традиційну бойківську стрічку. Взута жінка у нехарактерні для народного строю білі туфлі на підборах, імовірно, модні у часи створення мозаїки. У час дефіциту цей елемент також міг символізувати імпортоване вбрання «капіталістичного Заходу». Наведені ознаки дозволяють говорити про те, що це є уособлення Західної України.

Жінки стоять в анфас із незначним розворотом одна до одної. Персоніфікація Наддніпрянщини простягає руку долонею вгору у жесті «отримування». Західна Україна, натомість, кладе свою ліву руку у жесті «віддавання». За собою жінки тримають розгорнутий рушник, у верхній частині якого зображено герб УРСР. Рушник і типовий жест рук дозволяють говорити, що на мозаїці зображено символічне традиційне «вінчання» двох частин України. Томукладається враження, що жінки є за мить від того, щоб ритуально перев'язати ним свої руки. Рушник прикриває стовбур яблуні позаду, водночас «переймаючи» роль стовбура. Також, враховуючи присутність груп людей по боках, рушник може бути на-

тяком на омофор Богородиці в іконографії «Покров Пресвятої Богородиці».

Як на ескізі, так і на панно помітно, що персоніфікації не виглядають як бутафорні радянські селянки. В обох варіантах у постатях проглядаються гідність і величавість, проте децю різних властивостей. В ескізі дівочі силуети є граційні і витончені, сяють світло-пастельними тонами, а витягнуті пропорції і моделювання форм співзвучні образу Весни на мозаїчному триптиху Б. Сойки для санаторію «Пролісок» у Моршині 1977 р. [50]. Також на ескізі персоніфікація Західної України зображена без кептаря, а Наддніпрянщини — із червоною стрічкою, що спадає на груди. Фігури на мозаїках, натомість, мають твердішу, впевненішу поставу. Вони лиш трохи схилиються одна до одної. Їхні груди менш виразні, що говорить про певну деоб'єктивізацію і десексуалізацію. Характерні пропорції, м'якша і заокругленіша геометрія силуетів, складок тканини, а також трактування тілесних партій зближає їх із образами святих на мозаїках ХІ ст. Про натхнення українським сакральним мистецтвом також свідчить домінування золотих тонів.

Обличчя в обох персоніфікаціях є витягнутої геометризованої форми, повернені у три чверті. Вони побудовані анатомічно неправильно, а децю «вивернуто», що додає відчуття фасовості і площинності. Карі і світло-блакитні очі дуже великі із окресленими повіками і мішками під очима, брови геометризовані, носи широкі і прямі, підборіддя вузькі. Губи є децю пухкішими, ніж зазвичай зустрічається у традиційному іконописі. Дуже традиційним є зображення мочок вух, які ховаються за складеним волоссям. Силуети голів є наближеними до кругів, що наслідує форму мафорію Богородиці. Такі риси є дуже близькими до тих, які бачимо у лику «Богородиці Оранти» Софії Київської (іл. 4). Це дає підстави говорити про безпосереднє наслідування давньої святині. На думку спадають слова, що, за переказом Дмитра Горбачова, були сказані Казимиром Малевичем про творчість Михайла Бойчука: «Ви малюєте робітників як святих».

Виразним є моделювання світлотіней. На ескізі джерело світла є чітко посередині композиції для усіх фігур. Можливо, ним є рушник або яблуня. Натомість на мозаїці персоніфікації наче розташовані в своєрідному контражурі, так що контрастне світло



Іл. 4. Порівняння мозаїк. Возз'єднання України. 1982 р. Богородиця Оранта, Софія Київська, XI ст.



Іл. 5. М. Кристопчук. Мозаїчне панно. Колишній Палац культури заводу ЛОРТА, Львів, бл. 1982 р. Фото: Л. Салатюк



Іл. 6. М. Кристопчук. Софія Київська, 1987 р. Полотно, олія. Фото: art.lviv-online.com [52]

є завжди по краях фігур і ламів форм. Цей прийом явно є оберненим наслідуванням сакрального мистецтва, зокрема мозаїк Софії Київської XI ст. Як ві-

домо, у традиційному іконописі, наприклад, українських іконах XI—XVII ст. світлотіні будуються не від конкретного джерела світла, а від самих фігур. Тому лики завжди найбільше освітлені стороною, яка є ближче до глядача. Такий спосіб освітлення в іконописі зветься «фаворське світло». Термін пов'язується із святим Григорієм Паламою, відомим прибічником ісихазму — вчення про наповнення людини божественним світлом. На мозаїці на пр. В. Чорновола це моделювання є зворотнім. Через це виникає образ сакральності і світіння персоніфікацій, проте із відчуттям, що потужне світіння випромінюється за ними або радше — крізь них. Цікавим винятком є долоні персоніфікацій. На відміну від лиць, які буквально світяться по контуру, долоні виконано у характерний для іконопису спосіб: вони світліші по середині. Складно припустити, чим зумовлена така відмінність. З одного боку, ідея контурного світіння могла прийти вже після того, як руки були викладені на панно. З іншого — цей прийом може бути використаний свідомо, для підкреслення ролі рук у композиції. Також можна згадати слова К. Звіриського про те, як майстерно Б. Сойка малював руки для ікон [32]. Враховуючи іконописну граційність рук, властиву творчості Б. Сойки, їх можна приписувати саме цьому художнику.

Додамо, що зворотні світлотіні зустрічається і на інших мозаїках цього періоду. Прикладом цього є панно «Козак Мамай» Миколи Теліженка в Черкасах [51] та панно М. Кристопчука у колишньому Палаці культури заводу ЛОРТА у Львові (Станом на 2025 р. — Urban Camp, вул. Патона, 6) (іл. 5). Хоч у цих творах світіння використовується не лише для головних або духовних фігур, в обох випадках воно додає відчуття нематеріальності і сакральності. Останній приклад є вкрай важливим, тому що моделювання форм і колористика тут є дуже близькими до мозаїки на пр. Чорновола. Як відомо, М. Кристопчук був художнім керівником мозаїки «Возз'єднання України», тому, враховуючи художню манеру, саме цьому митцю можна приписувати центральні фігури. Підтвердженням цього, а також того, що обидві персоніфікації України є криптоцитатами на «Оранту» Софії Київської, є полотно «Софія Київська», яке художник зробив у 1987 р. (іл. 6) [52]. Тут зображено Пресвяту Богородицю, яка крізь архітектуру Софії Київської являється кін-

ним фігурам Богдана Хмельницького і, ймовірно, Івана Богуна. Праворуч знаходиться монумент князю Володимирі Великому. Навпроти вершників стоїть мертвий дуб, а на задньому плані зображено запряженого коня, що сам біжить степом до будівель на горизонті. Ці елементи свідчать про трагічність і можуть бути алюзіями на українські народні пісні. Так дуб, як померле Дерево життя, може символізувати переривання роду і непоправні втрати. Якщо порівняти його із яблунею на мозаїці, то помітним є, наскільки більш депресивно воно репрезентується. Тут не лише корені є закривавленими, а вся рослина всохла під тягарем трагічності. Відпущений кінь може свідчити про героя, який перед смертю відпустив коня: «Лети ж, коню мій, / скажи ненці рідній, / що я лежу у полі убитий» [53]. Тло картини водночас є сяючою мандорлою Богородиці і хвилями Дніпра. Моделювання лика Богородиці і характерне світіння є аналогічними обличчям двох Україн. Додамо, що представлений на полотні анахронізм і поєднання історичного, алегоричного і сакрального в одній змістовій єдності свідчить про паралель із аналогічним прийомом у мозаїці на пр. Чорновола, а з іншої — є одною із рис цього часу у творчості львівських майстрів. Це полотно відкрито говорить про те, що на мозаїці «Возз'єднання України» сказано завуальовано: Україна і є Покровою, а історичний процес, хоч і сповнений трагедій, — обертається довкола сакрального ядра української духовності. Додамо, що перейнятим у мозаїк Софії Київської можна вважати золоте тло, яке говорить про сакральний вимір, і саму форму всієї мозаїки — вона є дещо ввігнутою вглиб, так що бічні сторони виступають вперед, утворюючи незначну курватуру. Цей прийом нагадує випуклу форму півкруглої апсиди храму, що викликає певний «втягуючий» візуальний ефект.

Іконографією, яку вважаємо найбільш знаковим зразком для композиції «Возз'єднання України», є «Зустріч Марії і Єлизавети». За Євангелієм від Луки (Лк 1:39-56) архангел Гавриїл сповістив Діву, що вона народить Спасителя, та сказав, що її родичка, за апокрифами, двоюрідна сестра, Єлизавета, яка вважалась старою, вже на шостому місяці вагітності. Згодом Марія вирушила з Назарета до міста Юди — ймовірно, Айн-Карем (івр. «джерело винограду»), поблизу Єрусалима. У домі чоловіка



Іл. 7. Зустріч Марії і Єлизавети. Київський псалтир. 1397 р. Російська національна бібліотека ім. М. Салтикова-Щедріна, м. Санкт-Петербург, РФ

Єлизавети, первосвященника Захарії, Діва зустріла Єлизавету. Традиційною композицією цього сюжету в українському іконописі є зображення Марії і Єлизавети, які обіймаються. На деяких зразках помітно, що святі жінки є вагітними. На тлі — архітектура, що символізує місто Юди, зокрема дім Захарії. Іноді також зображено дерево як символ роду Христа. Прикладом такого зображення є мініатюра із «Київського псалтиря» 1397 р. (іл. 7) [54].

Цей сюжет має також географічний символізм. Адже Назарет, звідки прийшла Діва, був частиною Галілеї, яка входила до Ізраїлю, а Айн-Карем — Юдеї. Як відомо, після смерті царя Соломона (бл. 931 р. до н. е.) єдине Ізраїльське царство розділилося на Північне царство Ізраїль зі столицею в Самарії та Південне царство Юдея зі столицею в Єрусалимі, кожне з яких мало окрему династію, культову практику та політичну орієнтацію. Упродовж наступних століть Ізраїль був знищений Ассирією (722 р. до н. е.), Юдея — підкорена Вавилоном (586 р. до н. е.). Після перського, елліністичного й селевкідського панування об'єднана територія опинилася під владою Хасмонейв і після перехідного періоду, під васальним царюванням Ірода Великого (37—4 рр. до н. е.) в складі Римської імпе-



Іл. 8. О. Кульчицька. Стрітіння двох Україн, 1932 р.

рії. Відповідно, ці території довго зазнавали глибоких релігійно-політичних поділів. Тому те, Марія, що йшла Назарету, символізує Ізраїль, який повертається в Джерела Виноградника, щоб духовно поєднатись із Юдеєю. Проте це єднання є лише духовним, адже після народження Христа і смерті Ірода Великого Юдея та Ізраїль знову були розділені між трьома синами царя, хоч і залишались під владою Риму. А 6 року н. е. Юдея перейшла під пряму римську адміністрацію.

Нам невідомо, наскільки усвідомлено символізм цього географічного єднання поневоленого народу знаходив свій відгук в українській культурі I третини ХХ ст. Та в період між Першими і Другими визвольними змаганнями, коли Україна була знову розділена, на території УРСР відбувався Голодомор, а на Галичині — польська пацифікація, цей образ виринає у творчості Марії Кульчицької. У 1932 р. художниця створює полотно «Стрітіння двох Україн» (іл. 8) (а в 1938 р. — дереворит на його основі), у якому звертається до іконографії «Зустрічі Марії і Єлисавети», зобразивши святих в українських національних строях, що мають регіональні ознаки західних і східних областей. Святі сестри, які виступають в ролі персоніфікацій Західної і Центрально-Східної України, обіймаються, а жінки по боках моляться і наче закликають до

їх злуки. На тлі зображено дві висоти: гору Граду Володимира із Софійським собором, що символізує Наддніпрянщину і Київське православ'я, а навпроти — Святоюрську гору із собором Святого Юра як символом Західної України і УГКЦ. Між ними простягнуто омофор Покрови, яким Діва захищає обидві частини України. Водночас це велум — символічна тканина, яка у візантійській традиції символізує те, що подія відбувається під єдиним покровом: всередині одного шатра, будівлі, а в ширшому сенсі — в єдиній державі. В історичному контексті цей твір можна вважати ностальгічним спогадом про Акт Злуки 1919 р. між УНР і ЗУНР. Ця думка підтверджується також тим, як багато творів на історичні теми є у творчості мисткині. Проте через домінування сакральних елементів це зображення можна вважати також таким, що знаходиться у сфері духовного і нереалізованого — мрії про відновлення державності попри розділення, геноцид і репресії. Це співзвучно думці Антоніни Андрійовської, що твори Кульчицької на історичні теми втілювали «прагнення надихнути український народ до боротьби та подолання почуття меншовартості» [55, с. 383—394].

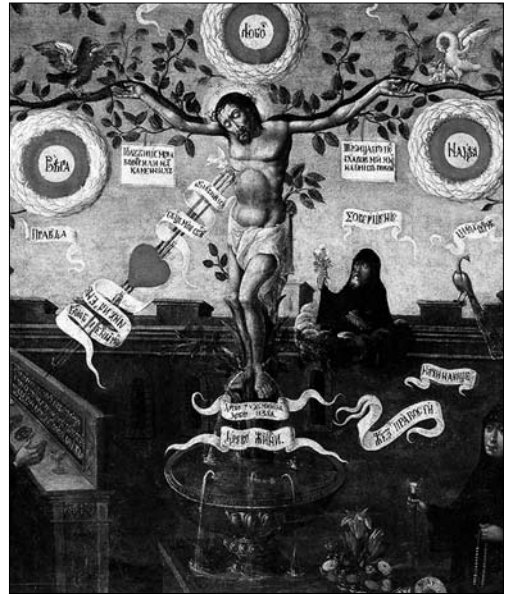
В контексті поєднання історичного і духовного планів доцільним є згадати стінопис Юліана Буцманюка «Покров Пресвятої Богородиці» 1930-х рр., у якому у нижньому регістрі зображено історичні постаті УНР і ЗУНР, а по центрі під групою духовенства УГКЦ на чолі із Митрополитом Андреем — матір із помираючою дитиною як втілення Голодомору. Цікавим є те, що на стінописі і картині Софійський Собор і персоніфікація Західної України розміщуються зліва, а собор Святого Юра і Західна Україна — справа. Так само, як на пізніших мозаїках «Возз'єднання України», а також на більшості версій Великого Герба України, де галицький лев також знаходиться ліворуч, а козак із мушкетом — праворуч. Дереворит Кульчицької 1938 р., натомість, є віддзеркаленням живописного полотна, тому у ньому порядок є географічно вірним. Можна припустити, що такий порядок зумовлений традиційною геральдичною ієрархією: так фігура, яка з погляду глядача є ліворуч, насправді є праворуч, що визначає її як найважливішу у структурі.

Аналіз цих пам'яток дає можливість говорити, що мозаїка на пр. Чорновола зображає символіч-

ний акт вінчання, а також може непрямо вказувати на історичну подію Акту злуки. Підкреслена «іконописність», що суперечить радянським образам, — бути криптоцитатою на символіку «Зустрічі Марії і Єлизавети», у якій поєднуються релігійні, родинні і національно-визвольні мотиви.

У структурі мозаїчного панно на пр. Чорновола одним із ключових елементів є зображення яблуні, у якій прочитується Дерево життя. Воно, до слова, виносить досліджувану мозаїку за межі типової репрезентації сюжету «Возз'єднання Західної України і УРСР». Як відомо, Дерево життя, або Світове дерево, — це універсальний символ, який у багатьох культурах уособлює зв'язок між небом, землею і підземним світом. Його коріння сягає безодні, стовбур стоїть у світі людей, а крона тягнеться до небес. Воно втілює Вісь світу (лат. *axis mundi*), що поєднує всі рівні буття, є символом життя, родючості, безперервності буття, образом космосу, порядку та єдності всього суцього. В різних культурах сформувалися декілька різновидів *axis mundi*: Світове дерево, Дерево пізнання, Дерево роду, Шаманське дерево, Дерево смерті та небесне дерево [56, с. 636]. В християнській традиції воно часто асоціюється з райськими деревами Життя і Пізнання, хрестом або самим Христом як Джерелом життя.

Цей образ є поширеним в українському прикладному та сакральному мистецтві. Найбільш цікавим є зображення, на яких воно виростає із посудини. Так, знаковим зразком можна назвати ікону «Розп'яття на Древі життя» І пол. XVIII ст., що зберігається у Національному художньому музеї України (іл. 9). Такі ікони представляють символічне зображення Розп'яття, у якому хрест розпускається зеленими пагонами і квітами. Він стоїть всередині чаші, яка переповнюється живою водою із ран Христа. Крім того, Дерево життя, що розростається із посудини — чаші або горщика, — є дуже поширеним мотивом в українському народному декоративно-прикладному мистецтві, зокрема рушниках [24, іл. 97; 25, іл. 119], килимарстві [25, іл. LXXVI], розписі скринь, писанкарстві тощо. Проте слід зазначити, що в багатьох випадках, зокрема у розписах скринь, цей символ трактується майстрами лише як декоративна рослина у горщику [19, с. 305, іл. 306]. Також поширеними є випадки ідеологічного декоративно-прикладного мистецтва,

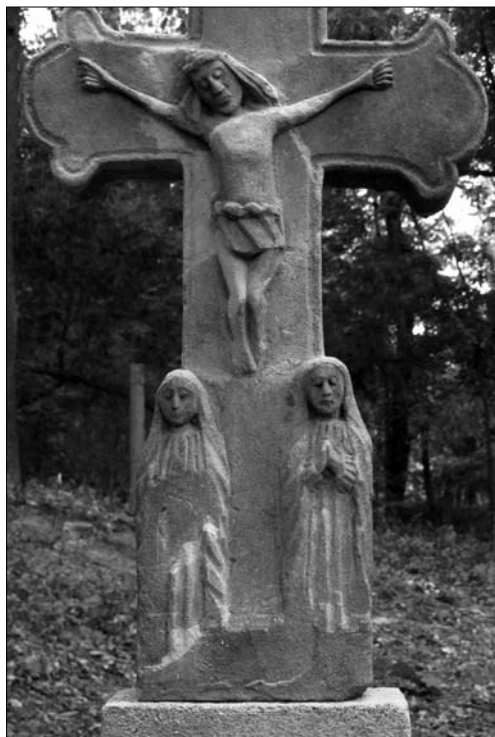


Іл. 9. Розп'яття на Древі Життя (фрагмент). І пол. XVIII ст. Національний художній музей України. Фото: Національний художній музей України

у яких, як і на мозаїці, на верхній частині рушника із Деревом життя розміщено герб СРСР або УРСР [24, іл. 112]. Цікавим є те, що у мистецтві витинанок, яке відроджувалось в 1960—1980-х рр., по боках стовбура Древа зустрічаються дві людські фігури [57, с. 703].

Слід додати, що композиційною паралеллю із традиційною іконографією «Розп'яттям» і мозаїкою на пр. Чорновола є те, що по боках від Древа знаходяться дві жіночі фігури. Як відомо, один із найбільш поширених варіантів іконографії «Розп'яття» є композиція, у якій під хрестом стоїть Божа Мати та євангеліст Іван Богослов. Останній традиційно зображується як безбородий юнак із довгим волоссям, що іноді робить його схожим на дівчину. В українській народній різьбі по каменю, особливо у поширених на Закарпатті Бруснівській школі каменяряства XIX — поч. XX ст., під хрестом дуже часто розташовані дві майже ідентичні жіночі фігури (іл. 10), які умовно ідентифікуються як «дві Марії» [58, с. 176]. Тобто, імовірно, різьбярі мали на увазі Богородицю і Марію Магдалину, замінивши нею Івана Богослова. У такому варіанті персоніфікації двох Україн на мозаїці можуть розглядатись як Дві Марії.

Проте у християнському сакральному мистецтві Дерево із двома предстоячими в тому чи іншому вигляді зустрічається не лише на зображеннях Розп'яття. Іншою варіацією Світового дерева є бі-



Іл. 10. Надгробний хрест Катірини Прокопенко із Ступак. Бруснівська школа каменярства. 1923 р. Цвинтар села Суха Воля, Польща. Фото: М. Скоп



Іл. 11. Є. Безніско, М. Кристопчук, Б. Сойка, Б. Сорока «Возз'єднання України» (фрагмент), мозаїчне панно, м. Львів, 1982 р. Фото: М. Скоп

блійне Дерево пізнання. Тут, як і у багатьох міфологіях, присутній змії, який втілює руйнацію, смерть і переродження. В традиційному іконописі це дерево найчастіше зустрічається у сюжетах «Гріхопадіння Адама і Єви» і «Вигнання з Раю». Одним із найбільш поширених типів композицій першого сюжету є зображення оголених Адама і Єви по боках Дерева. Єва традиційно простягає зірване яблуко Ада-

мові, а закручений на стовбурі змії спостерігає за їхнім гріхопадінням. Зображення Дерева як символу родоvodu і єдності давнього із новим є в іконографії «Дерево Єссея», на якій зображено родово дерево Христа із лона сплячого Єссея, батька царя Давида, а також «Зачаття праведною Анною Пресвятої Богородиці», зразком якої є ікона поч. XVIII ст. із церкви Святої Параскеви у с. Радруж, Польща [59]. В обох випадках рослина проростає не із землі і не з посудини, а з лона персонажів.

У досліджуваній мозаїці символічна структура Дерева життя поєднує традиційні і актуальні значення. Корінь, який символізує минуле, схований під землею. Тому його зображено не реалістично, а за допомогою прийомів, характерних для традиційного іконопису. Він вписаний у темно-багряне півколо, яке показує прихований підземний простір. Сам корінь виконано у півкрутлому градієнті, основними у якому є лазурно-блакитний, жовтий і червоний кольори. Минуле у кривавій чаші — це символ, що свідчить про страждання, подвиги і самопожертви, які дають силу теперішньому. Він відсилає не лише до іконографії «Розп'яття на Дереві життя», а також є співзвучним цитаті із стрілецької пісні «Чи то буря чи то грім» Осипа Маковея: «Наша кров — то росиця над ранок».

Стовбур — це теперішнє. Видно лише його нижню частину, яка є єдиним елементом, виконаним у понурих сірих тонах. Більшість стовбура, тобто радянських реалій, є буквально закритими білизною святкового рушника із гербом УРСР. Помітно, що цей рушник не може цілком закрити реалії, бо є напівпрозорим. Тому за верхньою його частиною проглядаються долоні, а загальна форма виконана із розтяжкою, що темніє до низу, частково просвітлюючись червоно-помаранчевим силуетом дерева. Також можна сказати, що автори мозаїки зробили «інверсію», розмістивши Дерево життя не на самому рушнику, де воно традиційно зображається, а за ним, через що рушник виконує роль своєрідного «стовбура».

Крона — це майбутнє, що вже розквітає і приносить щедри плоди. Попри тонову розтяжку зеленим кольором, у кроні чітко простежується жовто-блакить — поєднання кольорів, яке у часи створення вважалося націоналістичним і заборонялось. Враховуючи силует, крону можна прочитувати як жовто-блакитне серце — символ любові до Украї-

ни (іл. 11). Нижня частина крони є перекритою, але про те що крона таки є серцеподібною натякає також V-подібне положення поєднаних жіночих рук. У зображенні яблуні автори вдалися до анахронізму: тут водночас є шість білих квіток, листя і чотирнадцять жовто-помаранчевих яблук. Варто згадати, що на ескізі, який мав затверджуватись, все листя є блакитним, а яблука — жовтими, що значно менш відкрито натякає на синьо-жовте серце. Символіка «Розп'яття на Древі життя» розкривається у мозаїчному панно в амбівалентній повноті: хоч Древо і є знаряддям страждань і смерті, воно розростається новими гілками. Вони, перебуваючи в ментальній єдності з минулим, приносять щедри плоди: «Я виноградина, ви — гілки. Хто перебуває в мені, а я в ньому, — той плід приносить щедро...» (Івана 15:5). Тут варто згадати, що Древо виростає із чаші, у якій може бути символічна паралель із Джерелом Виноградника із сюжету «Зустріч Марії і Єлизавети». Тому це дерево відповідає структурі міфологічного, у якому «поєдналися уявлення про час, простір, життя і смерть» [60, с. 139—140].

Під основою дерева зображено ще одну сферу із градієнтом лазурного, що протиставляється червоному квітчастому «позему» на передньому плані. Таким чином складається враження, що персоніфікації із Древом життя є позачасовими і нематеріальними, завислими у небесних сферах. Іншими словами, вони перебувають у Вирії, тобто дохристиянському українському аналогу аврамічного Раю.

Важливо згадати, що за словами М. Андрущенка, для монументальної бригади монументального живопису Львівського художньо-виробничого комбінату «бойчукісти були знаменом». Тому доцільно згадати, що Древо життя у вигляді яблуні, під якою стоять двоє персонажів, — це програмний і найбільш знаковий мотив у творчості школи Бойчука. Кожен із відомих збережених творів є по-своєму унікальним, адже має дещо різну композицію, колористику і зображує різних персонажів. Враховуючи золоте тло, а також симетричну композицію, Н. Беняєв називає твір М. Бойчука «Під яблунею» 1912—1914 рр. найбільш неовізантійським у його творчості [28, с. 134].

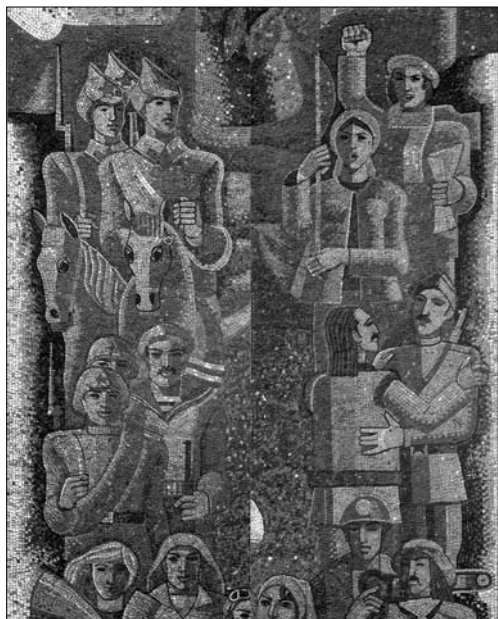
З творів, які не були знищеними радянським режимом, особливо виділяється «Жінки біля яблуні» Тимофія Бойчука 1921 р. (іл. 12). Ця картина була



Іл. 12. Т. Бойчук. «Жінки під яблунею», 1921 р. Національний художній музей України. Фото: Національний художній музей України

відомою авторам мозаїки, адже на момент розробки ескізу уже неодноразово публікувався. У 5 томі «Історії українського мистецтва» 1967 р. творчість Т. Бойчука, зокрема картина «Біля яблуні», описана як «невеликі картини, виконані темперою переважно на дерев'яних дошках, звичайним побутовим сюжетам із нужденного життя галицьких селян» [19, с. 71]. У книзі «Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни» 1980 р. творчості Т. Бойчука приділено більше уваги. Тут «Біля яблуні» також названо «звичайною жанровою сценою», в якій, проте, втілено «символічний образ одвічної плодючості і щедрості природи», а також відзначено, що художник використав давньослов'янський образ Древа життя [23, с. 112, 114].

Помітним є те, що картина Т. Бойчука цитується у панно на пр. Чорновола. Так, дуже близьким є спосіб декоративного трактування листя і гілок, а також жовто-помаранчевих яблук. З обережністю припустимо, що в певному сенсі це та сама яблуня. Проте на мозаїці символізм Древа життя набуває більш детального і актуалізованого трактування. До найбільш помітних відмінностей відноситься також і те, що бойчукістський символічний збір врожаїв майбутнього у мозаїці замінено на вінчання. Інтенсивність символізму іконології Древа життя на досліджува-



Іл. 13. Є. Безніско, М. Кристопчук, Б. Сойка, Б. Сорока. «Возз'єднання України» (фрагмент), мозаїчне панно, м. Львів, 1982 р. Фото: М. Скоп



Іл. 14. Є. Безніско, М. Кристопчук, Б. Сойка, Б. Сорока. «Возз'єднання України» (фрагмент), мозаїчне панно, м. Львів, 1982 р. Фото: М. Скоп

ній мозаїці свідчить про те, що вона є значно ближчою по змісту та духу до українських ікон та Яблунь бойчукістів, аніж до типових радянських зображень «Возз'єднання Західної України і УРСР».

Повертаючись до розгляду структури досліджуваного мозаїчного панно «Возз'єднання України», слід проаналізувати другорядних персонажів. По боках від центрального образу знаходяться дві групи людей, виконаних у червоних монохромних тонах із вкрапленнями жовтого. Як підмітив історик Леонід Марущак, ці персонажі у S-подібному порядку вті-

люють різні етапи формування УРСР. Додамо, що в українських іконах XV—XVI ст. клейма із життєвими сценами зазвичай розташовувались саме у такому, а не у лінійному хронологічному порядку. Група ліворуч може розглядатись як зображення історичних подій на території Центрально-Східної України, а група праворуч — втілювати події на Західній. Тому є підстави вважати, що такий порядок зумовлений бажанням показати історичні етапи почергово в обох групах.

Верхні праві фігури нагадують пролетарів, що кричать на мітингу (іл. 13). Жінка у хустині тримає революційний прапор, а чоловік у шапці і шарфі здиймає праву руку у знак протесту, а лівою стискає аркуші паперу — імовірно, газету. Вони можуть символізувати учасників протестів 1905 р., Жовтневої революції або, якщо це такі жителі Галичини, якогось із знакових пролетарських зібрань, наприклад, першого святкування 1 травня у Львові у 1890 р. Навпроти троє будьонівців на конях, що відображають події 1917—1922 рр. — громадянську війну в росії і окупацію УНР. Нижче — озброєні красноармійці у шоломах і матрос зразка II Світової війни. Така символічна група також зустрічається на мозаїці Віктора Арнаутова і Віктора Павлюка «Від Скіфів до Космосу» 1968—1970 рр. у Маріупольському міжнародному аеропорті [13, с. 86]. Навпроти — чоловік із довгим волоссям і вусами, зодягнений у кептар і довгу сорочку, що обіймає солдата у красноармійській уніформі із пілоткою і гвинтівкою за плечем. Ця сцена, імовірно, символізує радянську анексію західноукраїнських земель у 1939 р. Нижче розташований чоловік у шахтарському шоломі, а також персонаж у гуцульському строї, який закинув бензопилу на праве плече (іл. 14). Можна припустити, що перший символізує шахтарів Львівсько-Волинського вугільного басейну, зокрема жителів Червонограда (тепер — Шептицького), Нововолинська та інших шахтарських міст, що будувались або розбудовувались у 1950-х рр. Другий втілює лісову і деревообробну промисловість Карпат. Нижче біля них стоїть жінка, що простягає хліб на рушнику, а також дитина із книгою. Можливо, це буквар як символ знання і освіти. Вбрання жінки є дещо відмінним від персоніфікацій України. Воно частково нагадує традиційний лемківський стрій [61, с. 206]. Так, вона вбрана у вишиту сорочку із простим гео-

метричним декором, а на шії у неї лемківська «кшивулька». Про те, що це не звичайні коралі, свідчить форма і різнобарвність прикраси. На голові в жінки хустина, зав'язана поширеним на Лемківщині способом. Слід уточнити, що такий спосіб зустрічається і на інших територіях України. Прикладом цього є картина Віктора Зарецького «Дівчата» 1962 р., де зображено хустки, зав'язані обома способами. Тому це не можна вважати однозначним доказом. Жінка взута у високі грубі чоботи, які можуть свідчити про її приналежність до колгоспу.

У нижньому лівому куті зображено групу людей, яких можна ідентифікувати як представників сільськогосподарської та важкої промисловості центру і сходу України. Крайньою ліворуч є колгоспниця зі снопом пшениці. Можливо, це алюзія на сюжет «Свято врожаю». Поруч неї чоловік у своєрідному головному уборі, що нагадує вбрання металурга. Попереду стоїть персонаж у пальті, чоботях і окулярах зварювальника. Він тримає квіти, простягаючи їх жінці із хлібом із протилежного краю композиції. За Л. Марущаком, ліва і права групи людей у нижньому регістрі можуть відображати час створення мозаїки — 1970—1980-ті рр. — і символізувати зустріч науково-технічного прогресу Сходу і традиційності Заходу у світлому майбутньому.

У порівнянні ескізу і мозаїки помітно, що у них суттєво відрізняється вибір персонажів, а відповідно — наратив. Можна припустити, що це пов'язано із потребою затвердити ескіз у владних структурах, щоб потім втілити той наратив, який насправді планувався спочатку. Замість «S»-подібної хронологічної послідовності в ескізі композиція поділена на групи, які умовно можна визначити як «мілітарну» і «цивільну». У правій групі зверху зображено революціонерів або мітингарів. Чоловік ззаду здійсмає руку із шапкою, а жінка попереду тримає прапор і кричить. Між ними грає скрипаль. Можна припустити, що останній персонаж є натяком на те, що події відбуваються на традиційному заході України. Нижче зображено людей з прапорами і квітами, однозначно ідентифікувати яких складно. На приклад, це може бути мітинг на 1 травня. Нижня частина групи — це жінки у етнічних строях. Одна з них тримає дитину, що радісно здійсмає руки, а інша — простягає на рушнику хліб. У лівій групі крайніми зверху є два матроси, один з яких здійсмає червоний прапор.

Можливо, це матрос броненосця «Князь Потьомкін Таврійський». Цікавою є деталь, що на мозаїці у цьому місці прапор зберігся, а персонаж, який мав би його тримати, був забраний. Нижче — три будьонівці на конях. Під ними знаходяться представники різних революційних збройних формувань, про що свідчать їхні головні убори: кашкет, більшовицька папах, накидка. Внизу знаходиться група красноармійців у шоломах і плащах. Красноармієць попереду одягнений у плащ із каптуром. У правій руці він тримає шолом, а лівою простягає руку жінці із протилежного краю композиції.

Таким чином можна сказати, що на ескізі представлено період від початку XX ст. і до приєднання Західної України. Проте, скоріш за все, мається на увазі не 1939, а 1944 рік, коли з відступом нацистів радянські війська зайняли Галичину. Про це свідчить образ «воїна-визволителя» як радянського «лицаря» у плащі. Він характерний для радянських меморіалів 70-80-х рр. Зазвичай у них масивні пропорції, широкий плащ і шолом, вогнепальна зброя, а також такі символічні атрибути як прапор, лицарський щит, меч. Прикладами такої іконографії є «Монумент Перемоги» у Чернівцях, пам'ятник радянському солдату у Млинові, Меморіал радянським солдатам у Берліні та ін. Відповідно, ескіз, який мав офіційно затверджуватись, акцентує на міфі про визволення Галичини в 1944 р., проте на завершених мозаїці він є лише другорядним майже непомітним епізодом, поступаючись образу єднання східних і західних українців.

Червону масу людей, що на мозаїчному панно обрамляє Україну, зверху доповнює масивний червоний прапор, що розвивається над кроною дерева. Ця тканина над головами структурно відповідає велу, що визначає дію під накриттям, тобто в єдиному просторі України. Домінуючою фігурою на тканині є монохромний профіль Леніна. Він виконаний, імовірно, на основі фото Віктора Булли 1920 р. Ця фігура займає місце над верхніми половинками «серця» Древа життя. Це єдине обличчя, яке є не в три чверті, а в профіль, що відрізняється від загального композиційного звернення до центру. З обережністю припустити, що Леніна міг виконати саме Б. Сойка, адже, за словами Любомира Медвідя, наведеними Тетяною Воробкевич у публікації «Богдан Сойка. Ін меморіал», «не раз вони мали ті свої монументаль-



Іл. 15. Є. Безніско, М. Кристопчук, Б. Сойка, Б. Сорока. «Возз'єднання України» (фрагмент), мозаїчне панно, м. Львів, 1982 р. Фото: М. Скоп

ні мозаїчні роботи, то не раз треба було того Леніна зробити, і у всіх він виходив якийсь азіатський, єдиний Сойка вмів з нього зробити людину» [32]. Вартує підмітити, в ескізі портрет Леніна є більш домінуючим на площині твору і розвернутим в анфас, що робить це зображення структурно аналогічним іконографії «Спаса Нерукотворного». Схоже композиційне рішення можна знайти на килимі «Пісня про Леніна» С. Колоса 1970 р. [24, с. 17]: під масивним портретом тут також зображено українців у строях різних етнорегіонів, що займаються народними ремеслами. Посередині та по боках від Леніна також присутні рослинні мотиви, схожі на Дерево життя. Проте тут ці дерева не мають в собі такої концентрованої космологічної ролі, а є радше декоративними елементами. Близькі композиційні принципи є також у килимі «Т.Г. Шевченко» Івана Литовченка [24, с. 18]. Зміна з анфасу на профіль на мозаїці зробила Леніна менш значимим і виразним. Хоч це радше збіг обставин, можна підмітити, що в іконописній традиції в профіль найчастіше зображувались саме негативні персонажі. Таку суттєву зміну положення і зниження уваги до Леніна також можна приписувати різниці між тим, який проєкт затверджувався і яким його хотіли бачити автори.

У всіх червоних масах використано одні принципи світлотіні. На противагу зовнішньому світінню головних фігур, світла на них падають зі сторін, протилежних від центру: у лівій групи персонажів зліва, у правій справа, а прапори — зверху. Портрет Леніна освітлений чітко зліва і є досить контрастним. Усі

ж інші комуністичні площини є приглушеними, найсвітлішими місцями у них є переважно рожеві партії. На ескізі різниця між біло-золотим світінням персоніфікацій України і Дерева життя і блідо-червоного освітлення образів радянської ідеології ще помітніша. Зокрема, хоч тут портрет Леніна вписано гармонійно в анфас, що вторує загальній композиції, тут він є приглушеним, як і інші червоні партії.

Це дозволяє говорити, що за авторським задумом, Україна випромінює сильне біло-золоте світіння, яке протиставляється значно тьмянішим образам радянськості, яка лише в окремих деталях відблисками ловить українське світло. Цьому вторує помітна структурна опозиція означень українського як «позачасового/сакрального» і радянського як «теперішнього/минулого/матеріального». Між образами палаючого червоного і світлого людського проглядається певна семіотична паралель із іконографіями «Неопалима купина» або «Порятунок трьох отроків у печі огненній». Також опозиційність проявляється у тому, що всі червоні маси відкидають густу чорну тінь на золоте тло. Персоніфікації України і Дерево, натомість, не мають падаючих тіней, бо самі є світлом. Ця риса також є характерною для традиційного українського іконопису, у якому до XVII ст. практично не зображувались падаючі тіні.

Помітним є те, що очі комуністичних персонажів є завуженими і викладеними переважно лише чорною або темно-багряною смальтою, тому здебільшого у них не видно білків (іл. 15). Складається враження, що вони мружаться від потужного світла України, яка сяє, розквітаючи в майбутньому. Єдині обличчя із широко розплющеними очима, у яких добре видно білки, є жінка із хлібом, дитина із книгою, а також двоє коней. Можна обережно припустити, що це символізує тих, хто хоч і знаходиться в межах УРСР, все ж не сприймає радянську пропаганду, а бачить світло таким, яким воно є. Дитина все ще не стала жертвою пропаганди і не має атрибутів піонерства. Якщо не відкидати припущення про те, що жінка з хлібом — лемкиня, то спадає на думку, що вона пам'ятає про насильницьку депортацію українців Лемківщини, проте радо зустрічає східних українців. Коні як тварини фізично не можуть сприймати пропаганду. Додамо, що помітна у стилістиці геометризація, трактування тілесних партій, частий строго вертикальний поділ обличчя на світлу

і темну частини, геометризовані прямі носи та інші риси дозволяють приписувати ці фігури Б. Сороці. Зазначені риси зустрічаються як на творах художника 1980-х рр., зокрема «Фортуна колесом крутиться...» 1987 р. (іл. 16) [62], «Коляда» 1985 р., так і у пізній творчості 2000-х рр.

Недостатньо розглянутими залишаються можливі причини того, чому досліджуваний твір зі стількома питомо українськими ознаками часто хибно ідентифікується як «Дружба українського і російського народів». Перш за все, можна припустити, що державне замовлення могло бути надане саме на цей сюжет, а відповідно, так мозаїку могли офіційно називати, попри сюжетну невідповідність. Наприклад, в альбомі «Естетичне оформлення міста: із досвіду політичного і архітектурно-художнього оформлення Львова» 1982 р. є згадка, що у Шевченківському районі був об'єкт під назвою «Дружба Народов — Великое завоевание Октября» [21, с. 7]. Проте, як було згадано вище, у 1970—1980-х рр. часто зустрічались суттєві розбіжності між замовленнями, заявленими ідеями і їхньою реалізацією. Тому не дивно, що автори мозаїки просто зобразили «Возз'єднання України» замість «Дружби народів». Така підміна можлива тому, що один із іконографічних типів «Дружби народів», під яким маємо на увазі «Дружба українського і російського народів», має майже ідентичну композиційну схему із «Возз'єднанням Західної України і УРСР». В обох варіантах це дві жіночі персоніфікації в етнічних строях. Проте також це можна пов'язувати із тим, що обидва пропагандистські наративи часто озвучувались разом. Прикладом цього є уривок гімну УРСР П. Тичини: «Земля українська возз'єднана знов. / З братерським російським народом у згоді...» [63, с. 17].

Варто уточнити, що такий спосіб репрезентації країн або частин країни є типовим не лише для соцреалізму. Персоніфікації жінок із етнічними, расовими чи іншими впізнаваними атрибутами є традиційними ще з Античності, а особливої популярності набули у XVIII—XIX ст. Так, саме жінки найчастіше зображають континенти, країни та інші території за допомогою стереотипних ознак локального населення. Крім того, зображення жінок в етнічному вбранні часто було зумовлене колоніальним поглядом на населення підневільних територій як на колоритне і традиційне, але виключно аграрне і нерозвинуте. В кон-



Іл. 16. Б. Сорока. Фортуна колесом крутиться... (фрагмент), Ліногравюра, 1987 р. Фото: aksinin.com [62]

тексті радянського мистецтва така етнічність також була маркером репрезентації України як аграрної країни [6, с. 51]. Як зазначив Л. Марущак, зображення саме жіночих, а не чоловічих персоніфікацій, є способом уникання можливих асоціацій із возз'єднанням України під час Акту Злуки в 1919 р.

Сюжет «Возз'єднання Західної України та УРСР» зазвичай був локалізованим на приєднаних територіях і не надто поширеним. Появу його зразків можна пов'язувати із річницями приєднання. Нами було виявлено всього три зразки «Возз'єднання Західної України та УРСР». Зазначимо, що всі вони в тій чи іншій мірі зазнають плутанини із «Дружбою народів». Монументальних творів в межах Львова, які би насправді відповідали сюжету «Дружба українського і російського народів», нами виявлено не було. Натомість єдине відоме нам панно «Дружба народів СРСР» знаходилося на виїзді з міста по вул. Стрийській [21, с. 66]. За словами М. Андрущенка, це панно виконувалося не в монументальному, а в оформлювальному цеху. Тут було зображено герби і жіночі персоніфікації республік у етнічних строях.

Враховуючи сказане, доцільним є порівняти виявлені зразки «Возз'єднання Західної України і УРСР», щоб виявити, наскільки унікальною є мозаїка на пр. Чорновола у Львові. Найперше слід згадати пропагандистський плакат «Прекрасна Україна — возз'єднана, єдина!» О. Юнака і В. Фатальчука, створений у 1945 р., тобто майже безпосередньо після приєднання (іл. 17) [64].



Іл. 17. О. Юнак, В. Фатальчук. Прекрасна Україна — возз'єднана, єдина! 1945 р. [64]



Іл. 18. «Возз'єднання Західної України і УРСР» м. Рівне, 1970—1980-ті рр.

Тут зображено двох жінок, чий народний стрій, відтінок шкіри і риси обличчя ідентифікують жінку ліворуч як гуцулку, а жінку праворуч — як наддніпрянку. Для більшої переконливості вони розміщені в алегоричному пейзажі, на першому плані якого по стороні наддніпрянки зображено поле стиглої пшениці, а за гуцулкою — пагорби, що мають асоціюватися із Карпатами. Жінки наче крокують у світле майбутнє, міцно стиснувши руки. Як старша сестра, персоніфікація Центрально-Східної України є трохи вищою, а також тримає прапор УРСР, який розвивається у них за спинами. Персоніфікація Західної України, натомість, радісно здійсмає руку в аналогічному жесті, через що композиція фігур стає симетричною. Їхній «двоєдиний» силует із характерно здійснятими руками може розглядатись як відголосок молитовного жесту «орант», який в українській культурі найбільш відомий за мозаїкою «Оранта» XI ст. у Софії Київській. У секуляризованому вигляді іноді він зустрічається в українському монументально-мистецтві радянської доби. Так, найвідомішим зразком фігури, що простягає таким чином руки, є «Батьківщина-Мати» 1979—1981 рр. Проте стилістика плакату є позбавлена асоціації з будь-яким сакральним мистецтвом, а цілком відповідає вимогам типового соцреалізму зразка 1940—1950-х рр. Слід зазначити, що в обох випадках використання жесту не є криптоцитатою, а саме секуляризованим використанням релігійного елементу в ідеологічних цілях. Протилежним випадком можна вважати мозаїку «Квітуча Україна» Галини Зубченко і Григорія Пришедька за ескізом А. Горської 1967 р., що знаходилась у гастрономі «Київ» у Маріуполі [15, с. 16]. Тут прослідковується асоціація персоніфікації України із християнською Орантою. Ця думка підсилюється також стилістикою твору і трактуванням етнічного вбрання, у яких проглядається своєрідне поєднання традиційної сакральності і космізму. На ескізі А. Горської, проте, руки України є дещо опущеними, що більше асоціює з іконографіями «Покров Пресвятої Богородиці» і «Покров Пресвятої Богородиці — Матір Милосердя».

Мозаїка на перехресті вул. Дубенської і Соборної у Рівному має силует нерівного багатокутника, що схематично наслідує силует зображеного на тлі прапора із гербом УРСР (іл. 18). Персоніфікації Західної України та Наддніпрянщини вдягнені у відповід-

ні строї. Наддніпрянка є дещо вищою, вона поклала гуцулці руку на плече, що показує її домінуюче становище і звання «старшої» сестри. В іншій руці вона тримає хліб на рушнику. Персоніфікація Заходу, натомість, відвела ліву руку, показуючи нею вниз, можливо — на возз'єднану українську землю.

Панно, що знаходилось на сучасній вул. П. Дорошенка, 6 у Львові, за словами М. Андрущенка, було створене за ескізом і під художнім наглядом Івана Скобала. Виклали мозаїку Герман Царгородцев з іншим членом бригади в 1960—1970-х рр. Композиція твору є суттєво відмінною від мозаїки на пр. Чорновола (іл. 19) [65]. На тлі прапора СРСР та п'ятнадцяти республік, розміщених по боках, тут було зображено персоніфікації Центрально-Східної та Західної України, яких зводить росіянка у сарафані і з косою. Ієрархія персоніфікацій тут також є виразною. Так найвищою є статична персоніфікація росії, а найнижчою є Західна Україна. Жести є промовистими: витягнутою правою рукою росіянка тримає наддніпрянку між плечем і шиєю. Жест виглядає домінуючим і навіть дещо агресивним. Це підсилюється слабким рухом правої руки наддніпрянки, яка чи то хоче зняти російську руку, чи то торкнутись її. Західна Україна, натомість, зображена у напівкроці до своєї «сестри». Також вона береться за її долоню обома руками, показуючи велике бажання доєднатись. Спільною рисою всіх трьох мозаїк є те, що Центрально-Східна Україна завжди зображена ліворуч, а Західна Україна — праворуч, що, як згадувалось раніше, можна пояснити геральдичною ієрархією.

Проте не лише зріст і жести виявляють ієрархію на цих творах. Так в обох випадках персоніфікація Центрально-Східної України є у високих чобітках, а Західної — у постолах і онучих, що виглядають значно архаїчніше і відсталіше. В цьому контексті цікавим є те, що на мозаїці на пр. Чорновола Західна Україна є у білих туфельках на каблуку, що, хоч і мають схожий силует, як у чобітків Наддніпрянщини, все ж, виглядають суттєво елегантніше і сучасніше, натякаючи на ледь помітну, але наявну культурну перевагу.

На основі аналізу розглянутих пам'яток можна сказати, що сюжет «Возз'єднання Західної України з УРСР» в образі жіночих персоніфікацій на тлі прапора УРСР кристалізується у сформовану іко-



Іл. 19. І. Скобало. Возз'єднання Західної України і УРСР, м. Львів, 1960—1970-ті рр. Фото: Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г.С. Пшеничного [65]

нографію уже в 1945 р. Саме у такому вигляді вона, імовірно, виникла як похідна від «Дружби народів». Проаналізовані зразки мозаїчних панно свідчать про певну варіативність, яка, проте, не виходить за межі типової, у певному сенсі «канонічної» репрезентації. Мозаїчне панно «Возз'єднання України» на пр. Чорновола, натомість, переймає лише основні композиційні елементи, беручи за основу традиції українського сакрального мистецтва і твори українських митців I пол. XX ст.

Висновки. Отже, мозаїка Є. Безніска, М. Кристопчука, Б. Сойки і Б. Сороки виходить за рамки типового сюжету та пропагандистської радянської іконографії «Возз'єднання Західної України з УРСР». За допомогою художніх виражальних засобів і семантичних протиставлень структура твору чітко диференціює Україну як вічну сяючу духовність і радянщину як монохромне матеріалістичне обрамлення, що не може її поглинути. Стиль, у якому виконано фігури України, прямо наслідує мозаїки Софії Київської, асоціюючи їх із Богородицею Орантою. Символіка, закладена у зображенні яблуні, відображає як дохристиянські вірування, так і християнську іконографію «Розп'яття на Дереві життя». Крона, що нагадує жовто-блакитне серце, свідчить про любов до України і віру у майбутню Незалежність. Помітним є натхнення бойчукізмом, зокрема твором Т. Бойчука «Жінки біля яблуні», а також твором «Стрітіння двох Україн»

О. Кульчицької, у якому алегорично за допомогою іконографії «Зустріч Марії і Єлизавети» зображено віру у Соборність. Тому, попри сувору радянську цензуру, за допомогою криптоцитат авторам вдалось створити панно, яке є зразком нонконформізму і продовження традицій українського сакрального мистецтва, а отже, може вважатись закодованим маніфестом Возз'єднаної України.

- Аджавенко Н. Урзуфская мозаика. К 40-летию создания мозаичного панно Л.Н. Кузминкова «Праздник урожая». *Вечерний Мариуполь: газета о Мариуполе и мариупольцах*. 2008. № 11 (221).
- Скляренко Г. Концепція М. Бойчука та особливості українського модернізму. *Народна творчість та етнологія*. 2024. № 1 (401). С. 27—33.
- Петрова І., Хромова О. Монументальне мистецтво як засіб конструювання історичної пам'яті в радянській Україні. *СХІД*. 2022. № 3 (1). Складні проблеми історичної пам'яті в філософських та історичних інтерпретаціях. С. 47—52.
- Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60—80-х ХХ століття. *Третє Око: мистецькі студії*. Київ: Фенікс, 2015. С. 17—32.
- Ложкіна А. *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ ст.* Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
- Нікіфоров Є., Байцим П. *Чипси: Українські наївні мозаїки 1950—90*. Харків: IST Publishing, 2024. 190 с.
- Скляренко Г. *Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття*. URL: https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G_Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf (дата зв. 15.05.2025).
- Віняр Г., Шпачук Л. *Словник новотворів української мови кінця ХХ століття*. Кривий Ріг, 2002. Вип. 2. 180 с.
- Демчук Р. Храмова свідомість у структуруванні мнотопів ідентичності. *Shapes of culture*. 2015. Т. 12. *Теорія та історія культури* С. 346—355.
- Смирна Л. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія*. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
- Тарнашинська Б. *Плеяда нескорених: Алла Горська. Опанас Заливаха. Віктор Зарецький. Галина Севрук. Людмила Семикіна*. Бібліограф-упоряд. М. Лук'яненко. М-во культури України, ДЗ «Нац. парлам. б-ка України». Київ, 2011. 200 с. Шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Вип. 13.
- Дроздов В. Проблеми радянської монументальної пропаганди на західноукраїнських землях у 1944—1953 рр. *Науковий вісник Ужгородського університету*, серія «Історія». 2023. № 2 (49). С. 39—48.
- Нікіфоров Є., Герман Л., Балашова О. *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Київ: Основи, 2017. 256 с.
- Петрова І. *Мозаїки Вінниці: історико-мистецький нарис*. Упор. Анастасія Стовпець. Вінниця: Твори, 2021. 196 с.
- Чернов О., Іванов С. *Усі відтинки Маріупольських мозаїк*. Маріуполь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 64 с.: іл.
- Алла Горська. *Артмонографія*. Упоряд. А. Яцковська. Київ: Родовід, 2024. 376 с.
- Іван-Валентин Задорожний. *Каталог виставки творів*. Київ: Спілка художників України, 1991. 36 с.
- Іван-Валентин Задорожний. *Альбом творів художника: альбом*. Авт. вступ. ст. І. Міщенко. Київ: Софія-А, 2017. 319 с.
- Історія українського мистецтва: у 6-х т. Т. 5. Радянське мистецтво 1917—1941 років*. Київ: УРЕ, 1967. 479 с.
- Історія українського мистецтва: у 6-х т. Т. 6. Радянське мистецтво 1941—1967 років*. Київ: УРЕ, 1968. 451 с.
- Эстетическое оформление города: из опыта политического и архитектурно-художественного оформления Львова*. Ю. Скрипченко, О. Гладуш, А. Огранович, А. Хохулин. Київ: Будівельник, 1982. С. 152.
- Монументальне та декоративне мистецтво в архітектурі України*. Київ: Будівельник, 1975. 96 с.
- Белічко Ю. *Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни*. Київ: Мистецтво, 1980. 181 с.
- Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР: альбом*. Упор. Н. Россошинська. Київ: Мистецтво, 1983. 407 с.
- Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки*. Упоряд. Н. Манучарова. Київ: Держ. видав. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1960. 403 с.
- Шеменьова Ю., Овчаренко О. *Мистецтво Михайла Бойчука у процесі формування національної свідомості українців на початку ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. Т. 6. С. 39—44.
- Коваль І. Вплив бойчукістської школи на формування більшовицької візуальної пропаганди. *Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць*. Київ, 2025. Вип. 75. С. 99—108.
- Бенях Н. *Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910—1914 рр.* (дис. кандидата мистецтвознавчих наук: 17.00.05). Львів, 2018. 285 с.
- Єсельчик С. *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві*. Київ: Критика, 2008. 304 с.
- Піддубна Н. *Композиційні принципи застосування мозаїчних творів в архітектурі Львова кінця ХІХ — початку ХХІ століття*. (дис. кандидата архітектури: 18.00.01). Львів, 2018. 340 с.

31. Зубко Л. Богдан Сойка — творчий шлях митця. *Народознавчі зошити*. 2011. № 6 (102). С. 1040—1045.
32. Волощак Ю. Богдан Сойка. *In memoriam*. Zbruc. 2018. URL: <https://zbruc.eu/node/80309> (дата зв. 15.05.2025).
33. Павлишин Н. «Богдан Сойка. Художник із Янова» — творчий шлях надзвичайного таланту. Фотографії старого Львова. 2018. URL: <https://photo-lviv.in.ua/bogdan-soyka-hudozhnik-iz-yanova-tvorchiy-shlyah-nadzvichaynogo-talantu/> (дата зв. 15.05.2025).
34. Богдан Сойка: каталог виставки. Львів: Кичма, 2018. 88 с.
35. Гріщенко О. Євген Безніска: штрихи до творчого портрету. *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 2. С. 32—41.
36. Безніска Євген Іванович. *Довідник членів Національної спілки художників України*. Київ. 2003. С. 314.
37. Романів О. Кристопчук Микола Антонович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-1612> (дата зв. 15.05.2025).
38. Яців Р. Радість творення. *Вільна Україна*. 1984.
39. Неборак В. Богдан Сорока, оповідач історій. URL: <https://zbruc.eu/node/26009> (дата зв. 15.05.2025).
40. Ваврух М. Графічне мистецтво Богдана Сороки. *Народознавчі зошити*. 2008. № 1—2. С. 134—139.
41. Ключко Д. Секретна мова українських мозаїк: Лекція. Я — Галерея. Львів, 2025. 9 березня.
42. «Слава Україні!» в метро. URL: <https://was.media/microformats/slava-ukraine-v-metro/> (дата зв. 15.05.2025).
43. Денисяк О. Мозаїку на просп. Чорновола перенесуть та збережуть. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2024/04/25/mozaiku-na-prosp-chornovola-perenesut-ta-zberezhut> (дата зв. 15.05.2025).
44. Жеребецька О. Творчість Миколи Андрущенка другої пол. XX — поч. XXI століття. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. Ужгород: Закарпат. акад. мистец., 2012. № 2. С. 79—83.
45. Ваврух М. Графічне мистецтво Богдана Сороки. *Народознавчі зошити*. 2008. № 1—2. С. 134—139.
46. Садловська К. Інститут Нацпам'яті пропонує демонтувати мозаїку «Дружба народів» у Львові. URL: <https://suspilne.media/lviv/62071-instituti-nacpamati-proponue-demontuvati-mozaiku-druzba-narodiv-u-lvovi/> (дата зв. 15.05.2025).
47. Лесів Т. Іконопис Галичини кінця XIX — початку XXI століття: художній образ і теоретичний дискурс. Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2021. 392 с.
48. Косміна О. Особливості керсетки з Київщини. URL: <https://localhistory.org.ua/rubrics/strii/kersecki-kiyivshchini/> (дата зв. 15.05.2025).
49. Костишина М. Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність. *Науково-дослідний центр буковинознавства*. Чернівці: Рута, 1996. 191 с.
50. Богдан Сойка. *Весна. Санаторій Пролісок, Моршин*. URL: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/743> (дата зв. 15.05.2025).
51. Корнієнко А. Мозаїку відомого художника знайшли в сараї на Черкащині. 2020. URL: <https://suspilne.media/cherkasy/80915-prolezala-30-rokiv-u-sarai-na-cerkasini-znajsli-avtora-zabutoi-mozaiki/> (дата зв. 15.05.2025).
52. Микола Кристопчук. *Софія Київська, 1987 р.* URL: <https://art.lviv-online.com/mykola-krystopchuk/> (дата зв. 15.05.2025).
53. *Розпрощався козак зі своєю ріднею*. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/2374010.html> (дата зв. 15.05.2025).
54. Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Т. 1. Москва: Искусство. 1978. 171 с. URL: <https://www.icon.org.ua/gallerys/the-meeting-of-mary-and-elizabeth/#gallery-1> (дата зв. 15.05.2025).
55. Андрійовська А. Літопис українського народу в графіці Олени Кульчицької. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 30. С. 383—394.
56. Гошціцька Т. Символ дерева у світових міфологіях та міфологема світового дерева (у порівняльному контексті та на прикладі традиційної культури українських карпат). *Народознавчі зошити*. 2019. № 3 (147). С. 622—640.
57. *Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 5: Мистецтво XX століття*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. 2007. 1047 с.
58. *Стежками предків: Любачівський повіт. Путівник*. Стрий: Видавничий дім «Укрпол», 2019. 200 с. URL: https://fliphtml5.com/ofgmi/alws/Стежками_предків%3A_Любачівський_повіт._Путівник/ (дата зв. 15.05.2025).
59. *Зачаття праведною Анною Пресвятої Богородиці. Поч. XVIII ст. ц. Святої Параскеви, с. Радруж, Польща*. Фото: М. Скоп. URL: <https://www.icon.org.ua/gallerys/conception-of-the-most-holy-theotokos-by-saint-anna/#gallery-8> (дата зв. 15.05.2025).
60. Куєвда В. Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект. *Донецьк: Український культурологічний центр, Донецьке відділення НТШ, 2007. 264 с.*
61. *Український народний одяг*. Торонто, Філадельфія: Світ. Федерація Укр. Жіночих Орг., Коміс. нар. мистецтва, 1992. 311 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21ID=BN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002753 (дата зв. 15.05.2025).
62. Богдан Сорока. *Фортуна колесом крутиться... Ліногравюра*. 1987. URL: <https://www.aksinin.com/art-milieu/36/36-24/> (дата зв. 15.05.2025).
63. *Культурне будівництво в Українській РСР: найважливіші рішення комун. партії і рад. уряду:*

1917—1960 рр.: зб. документів: в 2 т. Т. 2: Червень 1941 — 1960 рр. Київ: Держ. вид-во політ. літ. УРСР, 1961. 665 с.

64. Юнак О., Фатальчук В. Прекрасна Україна — возз'єднана, єдина! 1945 р. *Українська ССР в Великій Отечественной войне Советского Союза 1941—1945 гг.: в 3 томах*. Київ: Політиздат, 1975. 544 + 512 + 464 с. URL: <https://violity.com/ua/112694597-ukrainskaya-ssr-vo-velikoj-otechestvennoj-vojne-3-toma> (дата зв. 15.05.2025).
65. *Перспектива вулиці Дорошенка та декоративне панно на торці будинку. Центр міської історії*. URL: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/1801> (дата зв. 15.05.2025).

REFERENCES

- Adzhavenko, N. (2008). Urzuf mosaic. On the 40th anniversary of L.N. Kuzminkov's Harvest Festival mosaic panel. *Vecherniy Mariupol: Newspaper about Mariupol and Mariupolites*, 11 (221) [in Russian].
- Skliarenko, H. (2024). Concept of M. BOICHUK and the Features of Ukrainian MODERNISM. *Folk Art and Ethnology*, 1 (401), 27—33. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2024.01.027> [in Ukrainian].
- Petrova, I., & Khromova, O. (2022). Monumental art as a means of constructing historical memory in Soviet Ukraine. *Skhid*, 3 (1), 47—52. DOI: [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3\(1\).271713](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2022.3(1).271713) [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2015). From normativity to creative pluralism: Painting of the 1960s—1980s. *Tretie oko: Mystetski studii* (Рр. 17—32). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Lozhkina, A. (2019). *Permanent revolution: Ukrainian art of the 20th — early 21st century*. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Nikiforov, Ye., & Baitsym, P. (2024). *Chips: Ukrainian native mosaics of 1950—1990*. Kharkiv: IST Publishing [in Ukrainian].
- Sklyarenko, H. (n. d.). *Materials on the history: Monumental and decorative art of Ukraine in the second half of the 20th century*. Retrieved from: https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G._Sklyarenko_MDArt_Stinopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf [in Ukrainian].
- Vyniar, H., & Shpachuk, L. (2002). *Dictionary of neologisms of the Ukrainian language at the end of the 20th century* (Issue 2). Kryvyi Rih [in Ukrainian].
- Demchuk, R. (2015). Temple consciousness in structuring the mnemotopes of identity. *Shapes of Culture*, 12, 346—355 [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *A century of nonconformism in Ukrainian visual art: Monograph*. Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Tarnashynska, B., & Lukianenko, M. (Ed.). (2011). *The generation of the unbroken: Alla Horska, Opanas Zalivakha, Viktor Zaretskyi, Halyna Sevriuk, Liudmyla Semykina*. Ministry of Culture of Ukraine; National Parliamentary Library of Ukraine. *Shistdesiatnystvo: Profili na tli pokolinnia*, 13, 200 [in Ukrainian].
- Drozdoz, V. (2023). *Problems of Soviet monumental propaganda in Western Ukrainian lands in 1944—1953*. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya «Istoriia»*, 2 (49), 39—48. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.2\(49\).2023.290335](https://doi.org/10.24144/2523-4498.2(49).2023.290335) [in Ukrainian].
- Nikiforov, Ye., Herman, L., & Balashova, O. (2017). *Decommunized: Ukrainian Soviet mosaics*. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Petrova, I., & Stovpets, A. (Ed.). (2021). *Mosaics of Vinnytsia: Historical and artistic essay*. Vinnytsia: Tvory [in Ukrainian].
- Chernov, O., & Ivanov, S. (2020). *All shades of Mariupol mosaics*. Mariupol: Vydavnychiy dim Melitopolskoi miskoi drukarni [in Ukrainian].
- Horska, A., & Yatskovska, A. (Ed.). (2024). *Art monograph*. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Zadrozhnnyi, I.-V. (1991). *Catalogue of the artist's exhibition works*. Kyiv: Spilka khudozhnykiv Ukrainy [in Ukrainian].
- Zadrozhnnyi, I.-V., & Mishchenko, I. (2017). *Album of the artist's works*. Kyiv: Sofiia-A. [in Ukrainian].
- (1967). *History of Ukrainian art: in 6 vol. (Vol. 5: Soviet art of 1917—1941)*. Kyiv: Ukrainian Soviet Encyclopedia [in Ukrainian].
- (1968). *History of Ukrainian art: in 6 vol. (Vol. 6: Soviet art of 1941—1967)*. Kyiv: Ukrainian Soviet Encyclopedia [in Ukrainian].
- Skrypchenko, Yu., Hladush, O., Ohranovych, A., & Khokhulya, A. (1982). *Aesthetic design of the city: From the experience of political and architectural-artistic design of Lviv*. Kyiv: Budivelnik [in Ukrainian].
- (1975). *Monumental and decorative art in the architecture of Ukraine*. Kyiv: Budivelnik [in Ukrainian].
- Belichko, Yu. (1980). *Ukrainian Soviet art during the Civil War*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Rossoshynska, N. (Ed.). (1983). *State Museum of Ukrainian Folk Decorative Art of the Ukrainian SSR: Album*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Manucharova, N. (Ed.). (1960). *Ukrainian folk art. Textiles and embroidery*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoi mystetskoï i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Shemenova, Yu., & Ovcharenko, O. (2021). *The art of Mykhailo Boichuk in the process of forming the national consciousness of Ukrainians in the early 20th century*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 35 (6), 39—44. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-6> [in Ukrainian].
- Koval, I. (2025). *The influence of the Boichukist school on the formation of Bolshevik visual propaganda*. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 75, 99—108. DOI: <https://doi.org/10.17721/2518-1270.2025.75.13> [in Ukrainian].
- Beniak, N. (2018). *The Lviv period in the work of Mykhailo Boichuk, 1910—1914* (PhD dissertation in Art History, 17.00.05). Lviv [in Ukrainian].

- Yekelchuk, S. (2008). *Empire of memory: Russian-Ukrainian relations in Soviet historical imagination*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Piddubna, N. (2018). *Compositional principles of using mosaic works in the architecture of Lviv from the late 19th to the early 21st century* (PhD dissertation in Architecture, 18.00.01). Lviv [in Ukrainian].
- Zubko, L. (2011). Bohdan Soika — The artist's creative path. *Ethnology notebooks*, 6 (102), 1040—1045 [in Ukrainian].
- Voloshchak, Yu. (2018). Bohdan Soika. In memoriam. *Zbruc*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/80309> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, N. (2018). «Bohdan Soika. An artist from Yaniv» — The creative path of an extraordinary talent. *Fotografii Staroho Lvova*. Retrieved from: <https://photo-lviv.in.ua/bogdan-soyka-hudozhnik-iz-yanova-tvorchiy-shlyah-nadzvichaynogo-talantu/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- (2018). Bohdan Soika: Exhibition catalogue Lviv: FOP Kychma [in Ukrainian].
- Hrishchenko, O. (2009). Yevhen Beznisko: Strokes to a creative portrait. *Visnyk KhDADM*, 2, 32—41 [in Ukrainian].
- (2003). Yevhen Ivanovych Beznisko. *Directory of members of the National Union of Artists of Ukraine* (P. 314). Kyiv [in Ukrainian].
- Romaniv, O. (2014). Krychtopchuk Mykola Antonovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-1612> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Yatsiv, R. (1984, August 22). The joy of creation. *Vilna Ukraina* [in Ukrainian].
- Neborak, V. (n. d.). Bohdan Soroka, storyteller of histories. *Zbruc*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/26009> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Vavruk, M. (2008). Graphic art of Bohdan Soroka. *Ethnology notebooks*, 1—2, 134—139 [in Ukrainian].
- Klochko, D. (2025, March 9). The secret language of Ukrainian mosaics (Lecture). Ya Gallery. Lviv [in Ukrainian].
- «Glory to Ukraine!» in the metro. (n. d.). Retrieved from: <https://was.media/microformats/slava-ukraine-v-metro/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Denysiaka, O. (2024, April 25). The mosaic on Chornovil Avenue will be relocated and preserved. Retrieved from: <https://portal.lviv.ua/news/2024/04/25/mozaiku-na-prosp-chornovola-perenesut-ta-zberezhut> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Zherebetska, O. (2012). The work of Mykola Andrushchenko in the second half of the 20th — early 21st century. *Scientific Bulletin of the Transcarpathian Art Institute*, 2, 79—83 [in Ukrainian].
- Vavruk, M. (2008). Graphic art of Bohdan Soroka. *Ethnology notebooks*, 1—2, 134—139 [in Ukrainian].
- Sadlovskaya, K. (2020). The Institute of National Remembrance proposes to dismantle the «Friendship of Peoples» mosaic in Lviv. Retrieved from: <https://suspilne.media/lviv/62071-instituti-nacpamati-proponue-demontuvati-mozaiku-druzba-narodiv-u-lvovi/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Lesiv, T. (2021). *Icon painting of Halychyna from the late 19th to early 21st century: Artistic image and theoretical discourse* (PhD dissertation in Art History, 17.00.05). Lviv: Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].
- Kosmina, O. (n. d.). Features of the «kersetka» from Kyiv region. Retrieved from: <https://localhistory.org.ua/rubrics/strii/kersetki-kiyivshchini/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Kostyshyna, M. (1996). *Ukrainian folk costume of Northern Bukovyna: Traditions and modernity*. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].
- Bohdan Soika. Spring. *Proslisok Sanatorium, Morshyn*. (n. d.). Retrieved from: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/mosaic/743> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Korniienko, A. (2020). A mosaic by a famous artist was found in a shed in Cherkasy region. Retrieved from: <https://suspilne.media/cherkasy/80915-prolezala-30-rokiv-u-sarai-na-cerkasini-znajsli-avtora-zabutoi-mozaiki/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Mykola Krystopchuk. *Saint Sophia of Kyiv, 1987*. (n. d.). Retrieved from: <https://art.lviv-online.com/mykola-krystopchuk/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- The Cossack said farewell to his kin. (n. d.). Retrieved from: <https://www.pisni.org.ua/songs/2374010.html> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- (1978). *Kyiv Psalter of 1397 from the State Public Library named after M.E. Saltykov-Shchedrin in Leningrad* (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Andriivska, A. (2016). The chronicle of the Ukrainian people in the graphics of Olena Kulchytska. *Visnyk Lviivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 30, 383—394 [in Ukrainian].
- Hoshchitska, T. (2019). The symbol of the tree in world mythologies and the mythologem of the world tree (in comparative context and using the example of traditional culture of the Ukrainian Carpathians). *Ethnology notebooks*, 3 (147), 622—640. DOI: <https://doi.org/10.15407/NZ.2019.03.622> [in Ukrainian].
- (2007). *History of Ukrainian art: in 5 vol. Art of the 20th century* (Vol. 5). Kyiv: M.T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- (2019). *In the footsteps of ancestors: Liubachiv district. Guidebook*. Stryi: Ukrpol Publishing House. Retrieved from: https://fliphtml5.com/ofgmi/alws/Стежками_предків%3A_Любачівський_повіт._Путівник/ (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- The Conception of the Righteous Anna of the Most Holy Theotokos. Early 18th century. Church of Saint Paraskeva, Radruzh village, Poland. Photo by M. Skop. Retrieved from: <https://www.icon.org.ua/gallerys/conception-of-the-most-holy-theotokos-by-saint-anna/#gallery-8> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].

- Kuevda, V. (2007). *Mythological sources of the Ukrainian ethno-cultural model: A psychological aspect*. Donetsk: Ukrainian Culturological Center; Donetsk Branch of the Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- (1992). *Ukrainian folk clothing*. Toronto; Philadelphia: World Federation of Ukrainian Women's Organizations; Commission of Folk Art. Retrieved from: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002753 (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- Soroka, B. (1987). *Fortune turns the wheel...* (Linocut). Retrieved from: <https://www.aksinin.com/art-milieu/36/36-24/> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].
- (1961). *Cultural development in the Ukrainian SSR: Key decisions of the Communist Party and Soviet government: 1917—1960: Collection of documents: in 2 vol. (Vol. 2: June 1941—1960)*. Kyiv: State Publishing House of Political Literature of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
- Yunak, O., & Fatalchuk, V. (1975). *Beautiful Ukraine — reunited, united! 1945*. In: *The Ukrainian SSR in the Great Patriotic War of the Soviet Union 1941—1945* (Vol. 1—3). Kyiv: Politizdat. Retrieved from: <https://violity.com/ua/112694597-ukrainskaya-ssr-vo-velikoj-otechestvennoj-vojne-3-toma> (accessed May 15, 2025) [in Russian].
- Perspective of Doroshenka Street and decorative panel on the end wall of the building*. (n. d.). Center for Urban History. Retrieved from: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/1801> (accessed May 15, 2025) [in Ukrainian].