

МАРИНА СОБОЛЕВСЬКА,

докторка соціологічних наук, доцентка кафедри теорії та історії соціології факультету соціології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01033, Київ, вул. Володимирська, 60)

MARYNA SOBOLEVSKA,

Doctor of Sciences in Sociology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Sociology, Faculty of Sociology, Taras Shevchenko National University of Kyiv (60, Volodymyrska St., Kyiv, 01033)

msobolevska@knu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-5544-3883>

ЄВГЕНІЯ МОРОЗ,

кандидатка соціологічних наук, доцентка кафедри теорії та історії соціології факультету соціології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01033, Київ, вул. Володимирська, 60)

YEVHENIIA MOROZ,

Candidate of Sciences in Sociology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Sociology, Faculty of Sociology, Taras Shevchenko National University of Kyiv (60, Volodymyrska St., Kyiv, 01033)

morozeo@knu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-2618-3541>

ТЕТЯНА ЧЕРВІНСЬКА,

кандидатка соціологічних наук, доцентка кафедри теорії та історії соціології факультету соціології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01033, Київ, вул. Володимирська, 60)

TETIANA CHERVINSKA,

Candidate of Sciences in Sociology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Sociology, Faculty of Sociology, Taras Shevchenko National University of Kyiv (60, Volodymyrska St., Kyiv, 01033)

chervinta@knu.ua

<https://orcid.org/0000-0001-5054-0206>

Цитування: Соболевська, М., Мороз, Є., Червінська, Т. (2026). Соціальне (де)конструювання значень радянської візуальної спадщини у міському просторі: мозаїки київського автовокзалу крізь оптику соціального конструктивізму. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*, 3, 123–145, <https://doi.org/10.15407/sociology2026.03.123>.

Публікується на засадах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)
Published under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.

© Соболевська, М., Мороз, Є., Червінська, Т., 2026.

© Видавець Інститут соціології Національної академії наук України, 2026 / Publisher Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2026.

Соціальне (де)конструювання значень радянської візуальної спадщини у міському просторі: мозаїки київського автовокзалу крізь оптику соціального конструктивізму

Вступ

Міський простір сучасних постсоціалістичних міст є складним культурним і символічним полем, у якому співіснують різні історичні шари, ідеологічні наративи та соціальні практики інтерпретації. Особливої уваги в цьому контексті потребує радянська художня спадщина у публічному просторі — зокрема монументально-декоративне мистецтво, що активно інтегрувалося до архітектури громадських будівель у другій половині XX століття. Радянські мозаїки, які довгий час сприймалися як декоративний або ідеологічний елемент міського ландшафту, сьогодні стають об'єктом переосмислення у зв'язку з процесами декомунізації, трансформації політики пам'яті та зміни ставлення до культурної спадщини радянського періоду (Гончаренко, 2019: сс. 166–167).

У сучасному українському контексті це питання набуває особливої актуальності. З одного боку, відбувається активне символічне й політичне дистанціювання від радянського минулого (Ковалевська, 2015); з іншого — посилюється інтерес до дослідження матеріальних слідів цієї епохи як важливих джерел розуміння історії повсякденності, урбаністичних практик та культурних кодів міста (Soklakov, 2024). У цьому сенсі радянські мозаїки можна розглядати не лише як художні об'єкти або ідеологічні артефакти, а й як елементи соціально сконструйованої символічної реальності міського простору, що формувала певні уявлення про працю, прогрес, колективність і модерність (Скляренко, 2022: сс. 177–178).

Особливо показовим у цьому контексті є простір Центрального автовокзалу Києва — одного з важливих транспортних і соціальних вузлів міста, де щоденно перетинаються різні соціальні групи, мобільності та ритми міського життя. Розміщені тут монументальні мозаїки є складовою частиною архітектурного середовища і водночас носіями символічних значень, які зазнають трансформацій у процесі зміни соціальних контекстів та практик сприйняття (Soviet Mosaics in Ukraine, 2013).

У зв'язку з цим перспективним видається застосування феноменологічного підходу в традиції соціального конструктивізму Пітера Бергера і Томаса Лукмана, що дозволяє розглядати міський простір не як статичну фізичну даність, а як соціально сконструйовану реальність, що формується у процесі повсякденних взаємодій, інтерпретацій і типізацій (Berger, Luckmann, 1991). У межах такого підходу увага зміщується з аналізу суто ідеологічного змісту художніх об'єктів на дослідження, в які способи вони вписуються у структуру повсякденного досвіду міста, стаючи елементами звичного фону, орієнтирами просторової навігації або об'єктами нових інтерпретацій.

Отже, актуальність дослідження визначається поєднанням двох дослідницьких перспектив. По-перше, необхідністю переосмислення радянської візу-

альної спадщини в сучасному українському урбаністичному контексті та її ролі у формуванні культурної пам'яті міста. По-друге, потребою в розширенні методологічного інструментарію досліджень міського простору із застосуванням феноменологічної традиції соціального конструктивізму, яка дає змогу аналізувати процеси соціального конструювання значень і повсякденного досвіду міста.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій

У дослідженнях монументального мистецтва радянського періоду в пострадянських містах переважно представлені історико-мистецтвознавчий та архітектурний підходи. У межах мистецтвознавчо-історичного аналізу такі об'єкти зазвичай розглядають як артефакти певної доби, що відображають художні стилі, ідеологічні наративи або політичні контексти часу їх створення (Григоров, 2019; Складенко, 2022). Зокрема, українська дослідниця монументального мистецтва Галина Складенко вибудовує авторську позицію в межах історичного підходу, подаючи твори монументально-декоративного мистецтва як віддзеркалення суспільно-політичних процесів, які становлять одночасно відображення ідеологічних наративів та фіксацію їхньої трансформації у пізньорадянський період (Складенко, 2022). Саме в цей історичний період, на думку дослідниці, відбувається збереження форми ідеологічного ритуалу, але її зміст поступово зміщується, стаючи далеким від офіційно заявленого: «несподівано попри свою програмну соціально-політичну заангажованість стінопис (у кращих своїх творах), починаючи з 1950-х років, окреслював в системі радянського мистецтва простір “перформативного зсуву”... Надалі ці процеси тільки розширювалися: у стінопису, а через нього і в суспільному просторі з'являлися твори, далекі від офіційного пропагандистського дискурсу» (Складенко, 2022: с. 181). Висновок авторки полягає в тому, що український стінопис 1960–1980-х років, попри свою офіційну заангажованість, став одним із найліберальніших видів мистецтва, який наочно продемонстрував еволюцію та внутрішню вичерпаність радянської системи. Для висвітлення питань сучасного контексту, зосередження суто на еволюції художньої мови та внутрішніх ідеологічних трансформаціях монументально-декоративного мистецтва може бути недостатнім, оскільки такий підхід не завжди враховує гостру конфліктність об'єктів радянської спадщини у публічному просторі, зумовлену процесами декомунізації, масовим фізичним знищенням спадщини внаслідок російсько-української війни та загальним «цивілізаційно-культурним зламом», що вимагає докорінного переосмислення наявних моделей аналізу радянського минулого.

Архітектурний підхід, своєю чергою, зосереджується на композиційній ролі монументально-декоративних елементів у структурі будівлі чи міського ансамблю, аналізує їхню стилістику, матеріальність, техніку виконання та взаємодію з архітектурним середовищем. Приклад такого підходу можна зустріти у публікації Людмили Бачинської, де монументально-декоративні елементи розглянуто як невіддільну частину структури будівлі та міського середовища (Bachynska, 2021). Авторка аналізує, як зміна політичних та ідеологічних пара-

дигм безпосередньо впливала на стилістику, техніку виконання та композиційну роль мистецтва в архітектурі, зазначаючи, що «архітектурно-містобудівне середовище... стало найбільш помітним об'єктом пропаганди державної ідеології, яка не тільки формувалася на основі державно-ідеологічних програм, а й змушувала населення постійно перебувати в оточенні символів тоталітаризму» (Bachynska, 2021: p. 17). У підсумку авторка зазначає, що монументальне мистецтво не є просто прикрасою, а являє собою засіб формування «ідеологічно витриманого середовища», інтегрований до композиції будівлі через специфічні для кожного часу матеріали (від бетону та цементу до смальти та кераміки).

Попри безперечну цінність таких підходів, вони мають певні аналітичні обмеження, коли йдеться про розуміння ролі цих об'єктів у сучасному міському просторі. Мистецтвознавчо-історичний підхід часто фіксує монументальні об'єкти переважно в межах минулого контексту їхнього створення, розглядаючи їх як завершені культурні артефакти певної ідеологічної системи. Архітектурний аналіз, своєю чергою, зосереджується передусім на формально-просторових характеристиках і функційній інтеграції таких елементів до архітектурної композиції. У результаті поза увагою нерідко залишаються процеси соціального сприйняття, переінтерпретації та повсякденного використання цих об'єктів у міському просторі життєсвіту.

Особливо помітною ця обмеженість стає в умовах пострадянського міста, де символічні значення радянської матеріальної спадщини перебувають у стані активної трансформації. Монументально-декоративні об'єкти (мозаїки, панно чи рельєфи) перестають функціонувати суто як носії первинних ідеологічних повідомлень. За нових соціокультурних умов вони можуть втрачати попередню символічну очевидність, набувати нових інтерпретацій або інтегруватися до структури повсякденного міського досвіду як звичні елементи урбаністичного середовища.

У цьому контексті перспективною видається феноменологічно-конструктивістська оптика, сформована в межах соціології знання Пітера Бергера і Томаса Лукмана. На відміну від підходів, що розглядають міський простір передусім як матеріальний, ідеологічний та історично фіксований об'єкт, соціальний конструктивізм уможливує аналіз його як соціально сконструйованої реальності, що формується у процесі повсякденних взаємодій, типізацій та інтерпретацій.

Застосування категоріально-поняттєвого апарату та підходу соціального конструктивізму Пітера Бергера і Томаса Лукмана, детально проаналізованого у публікаціях Олександра Шульги (Шульга, 2009), до аналізу міського простору передбачає зміщення дослідницької оптики з матеріальних характеристик об'єктів на способи їх переживання та інтерпретації в межах повсякденного життєсвіту. У межах цієї традиції місто розглядається як інституціалізована соціальна реальність, що постає результатом історичних процесів об'єктивації, типізації та легітимації певних значень.

З цієї перспективи радянські мозаїки можуть бути проаналізовані як елементи об'єктивованої символічної реальності, які колись виконували функцію візуальної репрезентації офіційних ідеологічних наративів. Проте з плином часу їхнє значення не залишається незмінним: воно трансформується внаслідок

зміни соціальних контекстів, поколінь інтерпретаторів і практик взаємодії з міським простором.

Феноменологічний підхід дає змогу виявити, як такі об'єкти функціують у структурі повсякденного досвіду сучасних міських мешканців: чи сприймаються вони як звичний «фоновий» елемент міського ландшафту, чи набувають нових значень у контексті переосмислення радянської спадщини, чи стають об'єктами культурної рефлексії, туристичного інтересу або художнього переінтерпретування. У цьому сенсі дослідження зосереджується не лише на самому візуальному артефакті, а на процесах соціального виробництва значень, у яких цей артефакт бере участь. Особливістю такого підходу є також можливість аналізу міського простору як частини життєсвіту, в якому матеріальні об'єкти є носіями типізованих уявлень і соціально закріплених смислів. Через механізми габітуалізації, інституціалізації та легітимації вони інтегруються до структури повсякденного досвіду, стаючи «самозрозумілими» елементами міського середовища.

Феноменологічний підхід дозволяє також простежити, як у процесі історичних змін відбувається трансформація статусу таких об'єктів: від елементів офіційно легітимованої ідеологічної символіки до неоднозначних артефактів культурної пам'яті, що їх можуть одночасно сприймати як історичну спадщину, художню цінність або проблемний символ минулого. Таким чином, дослідницька увага переноситься з питання про те, *що означав той чи інший об'єкт у момент його створення*, на питання про те, *яким чином і в яких соціальних контекстах його значення конструюється та змінюється сьогодні*.

Мозаїки київського Центрального автовокзалу є важливим прикладом радянського монументально-декоративного мистецтва, інтегрованого до архітектури громадського простору. Як об'єкт культурно-історичної спадщини ці мозаїки зберігають у собі сліди минулого, водночас набуваючи нових значень у сучасному міському контексті. Їх збереження та реставрація актуалізують питання ставлення до радянської спадщини як складової історичної пам'яті міста. Використання підходу соціального конструктивізму в дослідженні радянських мозаїк київського автовокзалу вможливило поєднання аналізу матеріальної культурної спадщини з дослідженням процесів соціального конструювання значень у міському просторі. Такий підхід відкриває можливість розглядати ці об'єкти не лише як ідеологічні артефакти минулої епохи, а й як активні елементи символічної структури міста, що беруть участь у формуванні сучасних інтерпретацій історії, пам'яті та повсякденного досвіду урбаністичного середовища.

Мета статті: 1) виявлення потенціалу та особливостей феноменологічного підходу в традиції соціального конструктивізму Пітера Бергера і Томаса Лукмана для дослідження міського простору та аналізу радянських мозаїк київського автовокзалу як елементів соціально сконструйованої символічної реальності міста, значення яких трансформується у процесі переосмислення радянської культурної спадщини в сучасному українському контексті; 2) демонстрація застосування цього підходу в навчально-дослідницьких практиках студентства та сприяння формуванню навичок уважного «читання» міського простору й інтерпретації матеріальних об'єктів як багатошарових візуальних текстів і динамічних елементів соціальної реальності.

Методологія дослідження

Методологічне підґрунтя дослідження становить феноменологічна традиція соціології знання Пітера Бергера та Томаса Лукмана (Berger, Luckmann, 1991), крізь оптику якої міський простір розглядають як соціально сконструйовану реальність, що формується через процеси інтерпретації, типізації та інституціалізації значень у повсякденному досвіді. Відповідно до цієї теоретичної рамки, матеріальні об'єкти міського середовища належить аналізувати не лише як художні або історичні артефакти, а й як елементи об'єктивованої символічної реальності, що інтегруються до структури життєсвіту міських мешканців.

Емпіричною основою стало виконання студентством магістерської освітньої програми факультету соціології Київського національного університету імені Тараса Шевченка аналітичного завдання в межах дисципліни «Феноменологія міського простору». Учасникам дослідження було запропоновано застосувати поняттєвий апарат соціально-конструктивістського підходу для аналізу мозаїчного комплексу Центрального автовокзалу Києва (1960–1961), створеного художниками Адою Рибачук та Володимиром Мельниченком. Обраний об'єкт дослідження є показовим прикладом інтеграції монументально-декоративного мистецтва до структури модерністської архітектури громадського простору. Первісний задум авторів передбачав комплексне художнє оформлення інтер'єру автовокзалу як своєрідного «синтезу мистецтв», де мозаїчні панно, орнаменти, меблі та текстиль формували єдине естетичне середовище. У сучасному стані цей ансамбль зазнав фрагментації: збереженими залишилися лише мозаїчні композиції, тоді як інші елементи інтер'єру було втрачено, що змінює характер взаємодії глядача з художнім простором (Soviet Mosaics in Ukraine, 2013). Після приватизації будівлі автовокзалу 2020 року під час підготовки до реконструкції стало очевидно, що мозаїки перебувають у занедбаному стані та частково приховані рекламою й тимчасовими конструкціями. За ініціативи Фонду збереження спадщини Рибачук і Мельниченка інвестора переконали не лише зберегти, а й відреставрувати панно, причому роботи взяли на себе реставратори й волонтери за підтримки донорів і девелопера. Реставрація тривала у 2021 році й передбачала укріплення колон, очищення та відновлення мозаїки з використанням оригінальної плитки 1960-х років, після чого відновлений ансамбль відкрили разом із модернізованим автовокзалом (Когутяк, 2021). Сьогодні мозаїки Центрального автовокзалу Києва перебувають у відреставрованому стані, інтегровані до оновленого інтер'єру будівлі та знову функціонують як помітний елемент її архітектурно-художнього простору.

Дослідження було організовано як феноменологічну аналітичну вправу, спрямовану на фіксацію та осмислення суб'єктивного сприйняття монументального об'єкта в контексті повсякденного міського досвіду. Методологічно ця процедура спиралася на принцип феноменологічної редукції (*epoché*), який передбачає тимчасове «винесення за дужки» усталених історичних та ідеологічних інтерпретацій об'єкта з метою опису безпосереднього досвіду його сприйняття. Такий підхід допомагає виявити первинні рівні значень, що виникають у процесі взаємодії суб'єкта з міським артефактом.

Збирання емпіричного матеріалу здійснювали за допомогою структурованої аналітичної схеми, розробленої викладачками заздалегідь у межах навчальної дисципліни. Ця схема містила послідовність чітко визначених етапів спостереження та набір відкритих запитань для самостійного заповнення, які спрямовували процес аналізу й давали змогу студентам систематизувати їхні спостереження (Додаток 1). Конструктивістській концептуальний апарат став основою для розгортання логіки дослідницького процесу та формування етапів безпосереднього спостереження за об'єктом, що розпочалося із виконання методологічного принципу феноменологічної редукції (*epoché*) та первинного опису місця розташування об'єкта спостереження без суб'єктивних інтерпретацій, тобто фіксації досвіду «до смислів». Далі, на рівні «очевидних значень», виявлялися спонтанні асоціації та інтерпретації, які мали на меті продемонструвати включеність спостерігачів у процес соціального конструювання реальності. Етап типізації допомагав простежити, як індивідуальні уявлення учасників дослідження впорядковуються через соціально сформовані схеми (визначення типів акторів, об'єктів, глядачів), забезпечуючи інтерсуб'єктивність значень. Ключовим моментом став аналіз сприйняття мозаїк студентством через концептуальну тріаду соціального конструктивізму: екстерналізація — об'єктивація — інтерналізація. На цьому етапі студенти описували мозаїки як результат «виведення назовні» авторських ідей (екстерналізація), розглядали їх втілення й подання у матеріальній формі (об'єктивація), аналізували способи подальшого опанування глядачем та їхній вплив на формування уявлення про місто й соціальний порядок (інтерналізація). Завершальні етапи феноменологічного аналізу мозаїк розкривали стабілізацію значень через іншу концептуальну тріаду соціального конструктивізму: (1) габітуалізація (звичність форм), (2) інституціоналізація (роль держави, мистецьких практик) та (3) легітимація (наративи, що виправдовують або підважують ці об'єкти в різні періоди). Студенти також мали зробити описи включення досліджуваного об'єкта до символічного універсуму та зафіксувати роль візуальної мови як медіуму соціального конструювання. У підсумку, учасникам дослідження пропонували через рефлексію власних позицій описати функціонування мозаїк як елемента соціально сконструйованої реальності, значення якого є історично змінним і залежним від контексту сприйняття. Така організація дослідницької процедури забезпечувала поєднання феноменологічного опису суб'єктивного досвіду з певним рівнем методичної стандартизації.

У дослідженні взяли участь семеро студентів(-ок) магістерської програми, які безпосередньо відвідали місця розташування мозаїк та провели феноменологічне спостереження їх *in situ*. Результати спостереження були зафіксовані у вигляді індивідуальних письмових та фотозвітів, підготовлених після відвідування об'єкта.

Отримані письмові звіти студентства стали емпіричним матеріалом для подальшого аналізу. Для інтерпретації цих даних було застосовано метод тематичного аналізу, який допомагає виокремити повторювані смислові патерни у відповідях студентства. У межах цього аналізу індивідуальні описи та рефлексії студентства було згруповано за тематичними категоріями, що відображають

ключові аспекти феноменологічного сприйняття об'єкта: емоційні реакції, типізації об'єкта, інтерпретації символічного змісту, а також оцінки місця мозаїки в сучасному міському середовищі.

Мозаїки автовокзалу в оптиці соціального конструктивізму: аналіз студентських звітів

Перший етап феноменологічного аналізу передбачав дескриптивний опис об'єкта без інтерпретації. Студентство фіксувало просторове розташування мозаїк у структурі будівлі, основні візуальні елементи композиції, колористику та зображені сюжети. Метою цього етапу було відокремлення безпосереднього сприйняття від пізніших інтерпретаційних нашарувань.

На рівні первинного опису об'єкта у відповідях студентства простежуються кілька повторюваних тематичних патернів. У своїх відповідях вони відзначають, що мозаїки не функціують як ізольовані художні об'єкти, а інтегровані у просторову структуру автовокзалу: розташовані на колонах, стінах та сходових переходах, охоплюючи кілька поверхів будівлі та формуючи цілісне візуальне середовище інтер'єру. *«В першу чергу я помітив, що є мозаїка, розташована на колонах, які підпирають стелю. Піднявшись на поверх вище я побачив, що ці колони ніби пронизують декілька поверхів»* (C1).

При цьому ключовими візуальними елементами є транспортні засоби (автомобілі, автобуси), дороги та урбаністичні пейзажі. Ці мотиви формують центральну композиційну тему мозаїк — ідею руху, мобільності та подорожі, акцентуючи увагу на транзитивності автовокзалу як об'єкта міського простору. *«Транспортні засоби, зокрема автобуси і автомобілі, виглядають не як механічні об'єкти, а як активні учасники процесу руху»* (C3).

Студенти звертають увагу на зображення архітектурних об'єктів, міських панорам, доріг і мостів. Водночас людські фігури представлені мінімально або взагалі відсутні, що зміщує акцент з індивіда на простір міста та інфраструктуру. *«Елементи колективної праці, транспорту та природного середовища переплітаються без суворого ієрархічного порядку. Фігури тут ніби потрапляють всередину подорожі»* (C5). У відповідях повторюється характеристика стилю як узагальненого, декоративного, близького до модерністської або примітивістської естетики. Особливо відзначається використання ритмічних ліній, абстрактних форм та холодної кольорової гами: *«Здебільшого переважають блакитні, вохристі та теракотові відтінки»; «Кольори зображення контрастні, а стиль близький до примітивізму»; «Стиль зображення наближений до узагальнених декоративних форм, що нагадують елементи примітивізму та модерністської декоративності»* (C2).

Отже, на дескриптивному рівні мозаїки сприймають передусім як просторово інтегрований декоративно-урбаністичний комплекс, де домінують мотиви руху, міста і транспорту.

Другий етап опису крізь призму конструктивістської оптики був спрямований на виявлення так званих очевидних значень. Учасники фіксували власні асоціації, емоційні реакції та спонтанні інтерпретації, що виникали під час

сприйняття мозаїки. Це допомагало простежити, які культурні та біографічні рамки впливають на сучасне прочитання радянської монументальної спадщини.

Студенти описують змішані емоції: естетичне захоплення, ностальгію, інтелектуальну зацікавленість або, навпаки, дистанціювання від історичного контексту. Мозаїки одночасно викликають естетичну оцінку та усвідомлення їхнього історичного походження: *«Емоції, які у мене виникнули: захват красою, спантеличення деякими формами, ностальгія по більш «зеленому» Києву, який я не застав»* (C4). Один із повторюваних мотивів у відповідях — сприйняття мозаїк як елементів повсякденного візуального фону транзитного простору. Через функційність автовокзалу більшість відвідувачів не звертають на них спеціальної уваги, що призводить до часткової «невидимості» їх: *«У транзитних просторах, таких як автовокзал, люди здебільшого зосереджені на пересуванні та організації поїздки, тому увага до деталей художнього оформлення є обмеженою»* (C5).

Результати другого етапу показують, що первинне сприйняття мозаїк формується як поєднання естетичного враження, історичної рефлексії та фоновий повсякденної «невидимості», характерної для транзитних міських просторів. Водночас спонтанні інтерпретації студентства демонструють, що сучасне прочитання цих об'єктів значною мірою обмежується індивідуальними культурними та біографічними рамками, які зумовлюють осмислення радянської монументальної спадщини одночасно як елемента міського декору та історичного артефакту.

Третій етап передбачав аналіз процесів типізації, які, за Бергером і Лукманом, є базовим механізмом соціального конструювання реальності (Berger, Luckmann, 1991). Учасники дослідження визначали, які соціальні ролі та образи репрезентовані у візуальній композиції (наприклад, образи праці, подорожі, колективності), а також яким чином сам об'єкт типізується сучасним глядачем — як мистецький твір, історичний артефакт, елемент декору або ідеологічний символ.

Первинне сприйняття об'єкта глядачем швидко трансформується у типізацію — стійкі когнітивні схеми, що допомагають класифікувати досвід: *«У самій мозаїці людські фігури майже не представлені. Однак композиція опосередковано відсилає до певних соціальних ролей і типів. Зображення архітектури, доріг та транспортних мотивів натякає на простір руху, подорожей та мобільності»* (C2). Сучасний глядач стикається з мозаїкою в ситуації розриву між добою її створення й поточним контекстом: *«Для сучасного спостерігача він частіше постає як культурна спадщина або історичний артефакт міського простору з нотками колоніального бекграунду»* (C5). Аналіз відповідей студентства зосереджує увагу на зміні типізацій самого об'єкта: від «символу модернізації» у 1960-х до «застарілого інтер'єру» у 1990-х та «культурної спадщини» сьогодні: *«В моєму уявленні, за часів СРСР ці мозаїки могли сприйматися, як красиве та актуальне мистецтво, в 1990-ті та 2000-ні — як застарілий елемент інтер'єру»* (C7).

Поняття «символічного сирітства» найкраще описує стан об'єкта, чий первинний ідеологічний універсум зруйновано, що змушує глядача шукати нові

координати для інтерпретації. Це підводить нас до аналізу глибинних механізмів формування соціальної реальності навколо мозаїк.

Четвертий етап був присвячений аналізу трьох ключових процесів соціального конструювання реальності — екстерналізації, об'єктивації та інтерналізації. У межах цього етапу студентство досліджувало, яким чином авторський художній задум матеріалізується у фізичній структурі мозаїки (екстерналізація), як ці значення набувають об'єктивованого статусу в міському просторі (об'єктивація) та як вони можуть бути опановані або переінтерпретовані сучасними глядачами (інтерналізація).

Трискладовий процес соціального конструювання дає змогу деконструювати значення мозаїки як активного учасника міського життя. Вибір авторами мозаїки кольорового цементу та орнаментальної насиченості став актом гуманізації транзитного простору. Через тактильну щільність матеріалу, що контрастує з індустріальною холодністю вокзалу, Рибачук та Мельниченко реалізували ідею «Громадського храму» (*public temple*) подорожей, де мобільність підноситься до статусу естетично значущої діяльності: *«Кольоровий цемент є візуально доволі щільним — його добре видно, він звертає на себе увагу, особливо за рахунок відносно яскравого бірюзового кольору. Саме такий масштаб обрано, щоб показати, що цей простір суцільно присвячений руху, подорожам»* (C5).

Завдяки фізичній міцності кераміки мозаїка стала «річчю у світі». Вона виступає стабільним символічним середовищем, яке переживає покоління. Пасажери 1961 та 2026 років стикаються з одним фізичним об'єктом: *«Люди і в минулому, і зараз подорожують, і ця спільність поза часом підкріплюється незмінними мозаїками»* (C4). Проте така об'єктивована реальність «прочитується» через різні семіотичні коди: *«Ці мозаїки зрозумілі радянським громадянам як ознаки прогресу, вони є видимими для пострадянських людей як ознаки розпаду, а також вони втілюють для сучасних киян їхню культурну спадщину»* (C3).

Свідомість сучасної людини засвоює значення об'єкта в ситуації гострого конфлікту. Тут стикаються економіко-раціоналістична логіка (сприйняття мозаїки як «нецінного активу» після приватизації 2020 року) та громадянсько-мистецька ідентичність (волонтерська реставрація 2021 року як акт присвоєння спадщини): *«Конфлікт полягає між принаймні трьома структурами формування ідентичності, що працюють одночасно. По-перше, економіко-раціоналістична складова: автовокзал було приватизовано у 2020 році, а початкова орієнтація нових власників була на “модернізацію”, згідно з якою твори мистецтва радянських часів є витратами, а не активами. У цьому контексті мозаїки несуть “нецінність”, і їх обслуговування конкурує з комерційними пріоритетами. По-друге, контекст декомунізації: під правовим і культурним тиском за дерадянізацію громадського простору будь-який твір мистецтва, створений у радянських інституційних структурах, ризикує бути виключенням із “законної” спадщини. По-третє, рамка громадянської та мистецької ідентичності: волонтерська реставрація 2021 року актуалізує переосмислення мозаїк крізь призму дисидентської та народницької позиції митців проти перших двох структур»* (C3).

Ключова суперечність між «недоречністю» радянського артефакту та його новою роллю у формуванні київської ідентичності розв'язується через стабіль-

ність матеріалу, що дає змогу «перепрошивати» його значення. У цьому сенсі радянські мозаїки можна інтерпретувати як своєрідні «примари міста» у термінах Мішеля де Серто (Certeau, 1998: р. 133) — матеріальні залишки минулих символічних порядків, що зберігаються у сучасному урбаністичному середовищі як прояви історичної «іншості». Позбавлені первісного ідеологічного контексту, вони видаються своєрідними «прибульцями» у просторі сучасного міста, сформованого логікою мобільності, комерціалізації та економічної раціональності. Проте, хоч би якими «жахливими» були такі «примари» минулого, на думку де Серто, «вони зберігають базовий аспект міста — його багатозначність», «звільняють місто від його імперіалістичної однозначності» (Certeau, 1998: pp. 137–138). З такої перспективи мозаїки київського автовокзалу можна розглядати як матеріальні носії різних історичних смислів, що продовжують співіснувати у сучасному міському просторі. Їхня присутність не лише нагадує про попередні символічні порядки, а й відкриває можливість для нових інтерпретацій, у яких минуле міста вступає в діалог із його теперішнім.

Наступний етап аналізу був спрямований на дослідження механізмів стабілізації значень, зокрема процесів габітуалізації, інституціалізації та легітимації. Учасники цього дослідження аналізували, як такі мозаїчні композиції функціювали в системі радянської культурної політики, які інституції були залучені до їх створення та які наративи легітимували їхнє існування в публічному просторі.

Габітуалізація — це процес, за допомогою якого часто повторювані дії та форми сприймають як самоочевидні. Мозаїки сприймають як типовий елемент радянської громадської інфраструктури (метро, вокзали, палаци культури). Життєздатність об'єкта нерозривно пов'язана з його габітуалізацією (сприйняттям через звичку) у межах життєвіту радянської людини, де мозаїка була стандартним фоном публічної інфраструктури, а повторюваність стилю формувала звичне візуальне середовище: *«Мозаїки громадської інфраструктури є звичними для радянських часів. Для 1960-х років мозаїчне оздоблення є стандартною практикою для станцій метро, автобусних терміналів, лікарень та інших публічних місць»* (С7).

Інституційна історія самого об'єкта дослідження була позначена внутрішньою напругою: отримання Першої Всесоюзної премії молодих архітекторів авторами мозаїк супроводжувалося одночасною критикою з боку офіційного апарату за «відхід від соцреалістичного канону» (Горова, 2014: с. 69). Це свідчить про те, що інституції виступали не лише як меценати, а й як органи контролю. Сьогодні легітимація значень відбувається через три конкурентні наративи: радянського періоду — легітимація через ідеї колективного прогресу та технологічної утопії, де вокзал є вузлом мережі соціалістичної цивілізації; дискурсу декомунізації — спроба делегітимації з огляду на асоціацію з радянським ідеологічним апаратом, таврування об'єкта як «колоніального спадку»; сучасного громадянського — легітимація через концепт унікальної культурної спадщини, акцент на дисидентському контексті авторів та гуманістичній цінності твору. Зрештою, *«результат цієї боротьби за легітимацію визначає, чи зберігаються такі простори»* (С3).

У своїх відповідях студентство простежує історичну зміну легітимувальних наративів: радянський період — модернізація, прогрес і колективна праця; сучасність — культурна спадщина або небажаний ідеологічний спадок: *«У радянський період подібні мозаїки легітимувалися через усі запропоновані наративи прогресу, розвитку міста та колективної праці. Вони були частиною ширшого культурного проєкту модернізації. У сучасному контексті їх легітимація змінюється. Вони можуть розглядатися або як небажана спадщина минулого, або як цінний елемент історичного та мистецького середовища міста»* (С4).

Ситуацію легітимації радянських мозаїк у просторі сучасного міста можна описати через поняття *гетеротопії (heterotopias)* Мішеля Фуко: «гетеротопії частіше за все пов'язані з "розкромом" часу; ... гетеротопія починає функціонувати повною мірою, коли люди опиняються у свого роду абсолютному розриві з їхнім традиційним часом» (Foucault, 1986: pp. 26). По суті, гетеротопію можна уявити як накладання різних режимів смислів в одному просторі, де співіснують і конкурують кілька історичних наративів.

Центральний автовокзал як транзитний міський простір можна розглядати як своєрідну гетеротопію — місце, в якому перетинаються різні часові шари та соціальні порядки. У радянський період мозаїки функціювали як частина офіційного символічного порядку, що легітимував наративи модернізації, технологічного прогресу та колективної праці. У цьому контексті вони були інтегровані до домінантного ідеологічного дискурсу й виконували роль естетичного підкріплення образу соціалістичної сучасності.

У сучасному міському контексті цей символічний порядок втрачає свою нормативну силу, що призводить до релегітимації об'єкта через нові інтерпретаційні рамки. З одного боку, мозаїки можна розглядати як цінний елемент культурної та мистецької спадщини міста; з іншого — як проблемний ідеологічний залишок радянської доби. Таким чином, у гетеротопічному просторі автовокзалу вони опиняються між різними режимами інтерпретації, що співіснують і взаємно підважують один одного.

З цієї перспективи мозаїки можна розглядати як гетеротопічний об'єкт, значення якого не є стабільним, а формується у процесі постійної боротьби між різними дискурсами легітимації — історичним, мистецьким, політичним та урбаністичним. Саме ця множинність інтерпретацій і робить їх характерним прикладом того, як матеріальні об'єкти міського простору функціують як місця перетину різних символічних порядків.

Подальший аналіз стосувався рівня символічного універсуму, тобто ширшої системи смислів, у межах якої функціює об'єкт. Це давало змогу розглянути мозаїку як елемент ідеологічно та культурно сконструйованої картини світу, що репрезентувала уявлення про прогрес, колективну працю та модернізацію.

Відповідно до концепції П. Бергера і Т. Лукмана, символічний універсум є всеохопною системою значень, яка забезпечує узгодженість соціального порядку та легітимує інституційні практики (Berger, Luckmann, 1991). У відповідях студентства простежується досить чітке уявлення про те, що мозаїки автовокзалу були створені в межах модерністського символічного універсуму радянської доби, центральними елементами якого були ідеї технологічного прогресу,

мобільності, урбанізації та колективного майбутнього. Цей універсум репрезентував місто як простір раціонально організованого руху, де транспортна інфраструктура, дороги та архітектурні ансамблі символізували динаміку модернізації та історичного поступу.

У цьому символічному порядку індивід посідав чітко окреслене місце. Як відзначає студентство, образи транспорту, доріг і міських панорам вписували окремого пасажера у ширший наратив соціалістичної мобільності, де подорож між містами розглядали як частину великого історичного руху вперед. Індивід у цьому контексті постає не як автономний суб'єкт, а як учасник колективного процесу модернізації, «деталь» у ширшій соціальній системі, спрямованій до майбутнього: *«На мою думку, мозаїка загалом ретранслює ідеологію модернізму у її сприйнятті міського простору як такого, який пов'язаний зі швидкістю, ефективністю, технологічними досягненнями, широкими просторами. В цій ідеології машини та широкі вулиці, по яких вони їздять, є одною з ключових складових міста. Індивід у цій ідеології — деталь, з якої складається пазл прагнення суспільства до майбутнього»* (C1). Таким чином, мозаїки виконували функцію символічного впорядкування повсякденного досвіду транзитного простору, інтегруючи індивідуальні переміщення до колективної картини соціального прогресу.

Водночас аналіз відповідей студентства демонструє, що в сучасному міському контексті цей символічний універсум значною мірою втратив свою цілісність. Ідеологічні наративи модернізації та соціалістичної мобільності більше не слугують домінантною рамкою інтерпретації міського простору. Натомість мозаїки сприймають або як історичний шар міського середовища, або як елемент культурної спадщини, значення якого потребує переосмислення: *«Декоративні фігури та транспортні образи підкріплювали ідеї праці, мобільності і колективного життя. У 2020-х роках цей символічний всесвіт більше не існує. Радянські "міфи сучасності" або поглинені глобальною модерністською уявою, або активно відкидаються. Залишається всесвіт, когерентність якого зруйнувалася, але матеріальні сліди якого зберігаються»* (C3). У відповідях студентства підкреслюється, що модерністське уявлення про місто, орієнтоване на швидкість, транспорт і технологічний прогрес, сьогодні часто піддається новим урбаністичним ідеям, які акцентують увагу на людському масштабі міста, пішохідній доступності та якості повсякденного життя.

Цю трансформацію символічного універсуму можна додатково інтерпретувати крізь призму концепції «аури» мистецького твору, запропонованої Вальтером Беньяміном (Беньямін, 2002: сс. 58–59). За Беньяміном, аура пов'язана з унікальністю твору мистецтва, його історичною «присутністю» у певному місці та часі. У випадку мозаїк автовокзалу ця аура була спочатку нерозривно пов'язана з радянським символічним порядком, у якому вони функціювали як частина цілісного художнього та ідеологічного середовища громадської інфраструктури.

Після трансформації політичного та культурного контексту ця первісна аура частково втратила свою нормативну силу. Мозаїки продовжують існувати як матеріальні об'єкти, однак їхній первинний символічний універсум — той, що

надавав їм єдиного значення, — більше не підтримують сучасні соціальні інституції. У цьому сенсі відбувається своєрідна «дестабілізація аури», коли об'єкт зберігає свою матеріальну присутність, але втрачає цілісний символічний контекст, у якому він був створений.

Водночас ця втрата не означає повного зникнення аури — радше її переінтерпретацію. Сьогодні мозаїки можуть набувати нової аури — уже не як елемента радянського модерністського проекту, а як унікального матеріального свідчення історичного шару міста, що поєднує художню цінність, культурну пам'ять та урбаністичну ідентичність Києва. У такій перспективі їхнє значення формується у процесі взаємодії між різними інтерпретаційними рамками — мистецькою, історичною, політичною та урбаністичною.

Трансформація «символічного універсуму» — від радянської утопії до пошуку когерентних значень у сучасному Києві — відображається у специфічній **візуальній мові об'єкта**. Згідно з концепцією Бергера і Лукмана, мова є найважливішою системою знаків людського суспільства, оскільки вона типізує, зберігає та передає досвід у часі. Саме тому аналіз візуальної мови мозаїки та її ролі у конструюванні значень та структуруванні сприйняття — одне з найцікавіших та найскладніших завдань для виконання. Інтерпретації відповідей студентства щодо того, як візуальна мова мозаїки конструює значення та структурує сприйняття, демонструють, що мозаїки функціують як складна знакова система, у якій поєднуються різні візуальні коди. Таку багатокодовість можна пояснити через концепцію семіотичного поліглотизму, згідно з якою культурні тексти часто використовують одночасно кілька мов або кодів, що забезпечує багатозначність і довготривалість інтерпретацій (Сікора, 2016: с. 128).

На першому рівні відповідей студентства простежується інтерпретація мозаїки як мови модерністської урбаністичної ідеології. Один зі студентів відзначає, що візуальні образи передають повідомлення про швидкість, ефективність, технологічний прогрес і сучасність: *«мозаїка формує такі повідомлення: швидкість, майбутнє вже тут, ефективність, розчищення міста для сучасного транспорту»* (C5). У цьому прочитанні мозаїка функціонує як символічне подання модерністського бачення міста, де транспорт, широкі простори та інфраструктура є ключовими знаками розвитку. Через такі образи формується візуальний наратив, який вписує глядача у картину суспільства технічного прогресу.

Другий тип інтерпретації акцентує увагу на композиційній організації візуальної мови. У відповідях підкреслюється, що поєднання кольорових площин, ритмічних ліній і стилізованих образів спрямовує рух погляду глядача та формує певну «візуальну оповідь»: *«Навіть без текстових пояснень мозаїка передає смисли, пов'язані з рухом, урбаністичним простором та модерністською естетикою»* (C2). У цьому випадку мозаїку розглядають як систему формальних елементів, які структурують сприйняття простору. Візуальні ритми та композиційна динаміка створюють ефект руху, що підсилює центральний мотив подорожі та мобільності.

Найбільш розгорнуте тлумачення описує мозаїку як багаторівневу знакову систему, у якій вирізняються кілька рівнів візуальної мови: **рівень форми**, де

орнаментальні лінії виконують роль «візуальної граматики» і організують рух глядача; **рівень фігури**, де транспорт, мандрівники та міські панорами функціують як ідеограми, тобто узагальнені образи соціальних типів; **рівень техніки**, де сама мозаїчна форма надає зображенням піднесеного характеру і наділяє простір автовокзалу символічною значущістю. Поєднання цих рівнів візуальної мови разом із виокремленням різноманіття візуальних кодів (модернізму, примітивізму — народної орнаментальної традиції та урбаністичної візуальної культури) створює ситуацію полісемії, коли мозаїка може бути прочитана одночасно як ідеологічний текст, мистецький твір і культурний символ міста: *«Результатом є візуальний текст, який можна прочитати як ідеологію, як мистецтво, а також як українську культурну ідентичність»* (СЗ). Саме ця багатокодовість, за логікою поліглотичної семіотики, забезпечує довготривале існування культурного тексту, оскільки різні історичні епохи можуть актуалізувати різні його смислові рівні. Багатозначність цього візуального тексту надає йому підстави «говорити» одночасно мовою ідеології (колективізм) та мовою мистецького опору (свобода форми), що робить сам об'єкт стійким до радикальних політичних змін.

Завершальним етапом стала **рефлексійна інтерпретація**, у межах якої учасники аналізували власний досвід дослідження та трансформацію початкового сприйняття об'єкта. Така рефлексія давала змогу виявити, як індивідуальні біографічні контексти та культурні установки впливають на процес інтерпретації міського простору.

Аналіз відповідей студентів щодо власного досвіду дослідження мозаїк дає змогу простежити зміну їхнього сприйняття об'єкта дослідження через концепцію виробництва простору Анрі Лефевра, яка передбачає взаємодію трьох вимірів: просторової практики (*spatial practice*), репрезентацій простору (*representations of space*) та простору репрезентацій (*spaces of representation*) (Lefebvre, 1991). У цій тріаді Лефевра відображено взаємозв'язок між повсякденним використанням простору, його концептуальним осмисленням та символічно пережитим досвідом.

На рівні просторової практики, тобто повсякденного використання і сприйняття простору відповіді студентства демонструють зміну ставлення до мозаїк як до елементів звичного інтер'єру транзитного простору. Один із студентів описує, що тривале перебування в залі очікування призводить до того, що мозаїки поступово перестають сприйматися як окремий об'єкт і стають частиною загального середовища: *«... декілька годин сидючи в залі очікування-фудкорті посеред колон з цими мозаїками... у моєму сприйнятті вони перестають сприйматися, як щось нове, і перетворюються на частину інтер'єру»* (С1). Така ситуація відповідає лефеврівському розумінню просторової практики як сфери рутинного використання простору, де його елементи функціують передусім як тло для повсякденних дій: *«Вони (мозаїки) ніби частково виходять за рамки об'єкта мого опису і стають однією зі складових, що уможлиблює мою роботу в цьому просторі»* (С1). Водночас усвідомлення дослідницького завдання порушує цю звичність: мозаїки перестають бути «невидимими» і починають сприйматися як об'єкт рефлексії.

Другий вимір — репрезентації простору, тобто концептуальні уявлення про простір, які формуються через теоретичні моделі, професійні знання та ідеологічні схеми. У відповідях студентства цей рівень проявляється у спробі осмислити мозаїки через теоретичні рамки — модернізм, урбаністичні дослідження, соціальний конструктивізм. Один зі студентів прямо зазначає, що його інтерпретація була зумовлена попереднім знайомством з теоріями міського планування та модерністського бачення міста: *«Цей кейс показує, що окрім того, що в об'єкті міського простору був закладений певний сенс, важливу роль у його сприйнятті відіграють певні суб'єктивні та інтерсуб'єктивні сенси»* (C4). Інша студентка описує процес аналізу як нелінійний і багатоплановий, асоціюючи його з поняттям «ризому» Жюльєна Дельоза: *«Я б назвала цей процес близьким до поняття ризому у Дельоза, коли нашарування та шляхи аналізу є нелінійним та переплетеним із іншими знаннями та переконаннями»* (C2). У цьому випадку простір автовокзалу постає не лише як фізичне середовище, а й як концептуально осмислений об'єкт, включений до ширшого інтелектуального контексту.

Третій вимір — простір репрезентацій, тобто символічно пережитий простір, у якому індивіди наділяють матеріальні об'єкти культурними значеннями. У відповідях студентства цей рівень проявляється у зміні їхнього особистого ставлення до мозаїк після проведеного аналізу. Один зі студентів відзначає, що до дослідження сприймав мозаїки або як декоративний елемент, або як ідеологічний артефакт, тоді як після аналізу почав розглядати їх як *«крystalізацію певного моменту соціального конструювання реальності»* (C3). Така інтерпретація демонструє перехід від поверхневого сприйняття до усвідомлення багатоплановості символічних значень, закладених у міський простір: *«Перед аналізом мозаїки виглядали для мене як одна з двох речей: красиві прикраси або ідеологічні артефакти. Після проведеного аналізу жодна з цих позицій не є прийнятною для мене»* (C3).

Особливо показовою є рефлексія щодо історичної та біографічної дистанції між сучасним глядачем і соціальним світом, у якому створювалися мозаїки. Один зі студентів підкреслює, що радянський період для нього є історичним досвідом, а сучасний український контекст — зокрема війна та загроза руйнування міського середовища — надає цим об'єктам нових значень: *«ці роботи існують у місті під ракетними обстрілами, у країні, яка бореться за своє існування, і їхнє виживання несе в собі значення, яке виходить за межі історії мистецтва»* (C3). У термінах Лефевра це можна трактувати як трансформацію простору репрезентацій, коли матеріальний об'єкт починає функціонувати в іншій системі символічних координат.

Таким чином, рефлексійні відповіді студентства демонструють, як у процесі феноменологічного аналізу відбувається перехід від рутинної просторової практики до концептуального осмислення та символічного переживання простору. Мозаїки, які спочатку сприймалися як елемент інтер'єру або історичний артефакт, поступово відкриваються як складний культурний текст, що поєднує різні історичні шари та інтерпретаційні рамки.

У цьому сенсі проведений аналіз добре ілюструє ключову тезу Анрі Лефевра про те, що міський простір не є нейтральним контейнером для соціальної діяль-

ності, а становить результат постійної взаємодії між повсякденними практиками, концептуальними моделями та символічними формами переживання простору.

Після послідовного поетапного проведення студентами аналізу із застосуванням соціально-конструктивістської оптики мозаїки автовокзалу перестають сприйматися як простий декоративний елемент і постають складним соціально-культурним феноменом. Студентство відзначає, що міський простір поєднує різні історичні епохи, символічні системи та інтерпретації, а їх сприйняття значною мірою визначається культурним і освітнім контекстом.

Висновки

Феноменологічний підхід до дослідження міста дає змогу розглядати урбаністичний простір не лише як сукупність матеріальних об'єктів, а як життєсвіт, у якому соціальні значення постійно конструюються, переживаються та переосмислюються у взаємодії між історичним контекстом, інституційними наративами та суб'єктивним досвідом сучасних глядачів. У пострадянському контексті такий підхід є особливо важливим для аналізу радянської культурної спадщини, оскільки допомагає досліджувати її не лише як історичний чи ідеологічний феномен, але як складний шар міської пам'яті, що потребує критичного переосмислення в межах постколоніальної оптики. Залучення студентства до таких дослідницьких практик сприяє формуванню навичок уважного «читання» міського простору, у якому матеріальні об'єкти постають як багатошарові візуальні тексти. У цьому сенсі феноменологічно-конструктивістський підхід виявляється продуктивним інструментом для аналізу монументальної спадщини пострадянського міста, оскільки дає змогу дослідити не лише її історичне походження або художні характеристики, а й процеси соціального виробництва та трансформації значень у сучасному міському життєсвіті. Тематичний аналіз показує, що студентство інтерпретує мозаїки Центрального київського автовокзалу не лише як художній об'єкт, а й як динамічний елемент соціально сконструйованого міського простору. У такій перспективі місто відкривається як складний культурний ландшафт, населений примарами минулих символічних порядків, наділений аурами мистецьких творів і пронизаний гетеротопіями, що відображають множинність історичних досвідів та інтерпретацій.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1

Поетапний алгоритм здійснення опису та феноменологічного аналізу мозаїк київського автовокзалу

Перш ніж почати, ви маєте здійснити **феноменологічну редукцію (epoché)**. Винесіть за дужки саме поняття «радянське». Забудьте про рік побудови та ідеологічні нашарування. Якщо ви відкинете слово «радянський», що ви побачите в ритміці блакитної плитки та лініях орнаменту?

ЕТАП 1. Дескрипція без інтерпретації

(за фото або під час відвідування)

Завдання: Опишіть фізичний простір автовокзалу, уникаючи будь-яких оцінних суджень.

Запитання: Де саме розташована мозаїка у структурі автовокзалу (фасад, інтер'єр, зал очікування)? Які зображено фігури, об'єкти, сцени? Які кольори та композиційні домінанти? Чи є елементи руху, праці, транспорту, колективності?

ЕТАП 2. «Очевидні» значення

Завдання: Зафіксувати всі спонтанні інтерпретації, оцінки та асоціації, які виникають під час сприйняття мозаїки, не намагаючись їх перевіряти або критикувати.

Запитання: Які емоції виникають (ностальгія, байдужість, іронія, повага)? Чи сприймається вона як частина сучасного міського досвіду чи як «рештка минулого»? Який сенс мозаїки здається найбільш очевидним? Чи сприймається вона як: мистецтво, декор, ідеологічний артефакт, історична пам'ятка?

ЕТАП 3. Типізація

Завдання: Виявити, які соціальні «типи» конструє мозаїка та які типізації використовує глядач для її розуміння.

Запитання: Які соціальні типи репрезентовані в самій мозаїці (робітник, подорожній, колектив)? Які типи глядачів вона передбачає (громадянин, пасажир, турист, сучасний спостерігач)? Як ви типізуєте сам об'єкт (монументальне мистецтво, пропаганда, культурна спадщина)? Як могли б типізувати його люди в різні історичні періоди?

ЕТАП 4. Процес соціального конструювання

Завдання: Рибачук та Мельниченко свідомо відходили від канонів соцреалізму, фокусуючись на темах подорожей, орнаментиці та гуманістичних мотивах. Проаналізуйте, як був реалізований цей задум.

Послідовно застосуйте три базові процеси (екстерналізація /об'єктивація /інтерналізація) для пояснення того, як мозаїка (де)конструє соціальну реальність.

Екстерналізація

Запитання: Як фізично розташовані мозаїки щодо потоків людей? Яку тактильну та візуальну щільність створює кольоровий цемент? Опишіть «виписк» авторської енергії в матеріал: чому обрано саме такий масштаб? Які ідеї про працю, прогрес, мобільність або колектив вона матеріалізує?

Об'єктивація

Запитання: Дослідіть, як матеріальна плитка (сталість) контрастує з транзитністю (плинністю) пасажирів. Як цей «світ значень» створює інтерсуб'єктивну реальність, спільну для людей різних поколінь?

Інтерналізація та ідентичність

Запитання: Проаналізуйте позицію сучасного суб'єкта. Які уявлення про місто або суспільство може засвоювати сучасний глядач? Чому сьогодні ці об'єкти часто сприймаються як «недоречні»? Спробуйте аргументувати це через конфлікт ідентичностей. Поясніть, як статус «нецінності», зумовлений прагненням до «економічної доцільності», вступає в суперечність із суспільним запитом на збереження локальної пам'яті. Чи впливає вона на відчуття історичної тягlosti місця?

ЕТАП 5. Стабілізація значень

Завдання: Проаналізувати, як значення мозаїки підтримуються або трансформуються через соціальні практики та інституції.

Габітуалізація

Запитання: Чи є подібні мозаїки типовими для інфраструктури радянського періоду? Як повторюваність стилю формувала «звичність» такого візуального середовища?

Інституціоналізація

Запитання: Які інституції стояли за появою таких мозаїк (держава, художні комбінати, архітектори)? Які функції вони виконували в публічному просторі?

Легітимація

Запитання: Які наративи легітимували їх у радянський час (прогрес, народ, праця)? Які наративи легітимують або делегітимують їх сьогодні (спадщина, декомунізація, мистецька цінність)?

ЕТАП 6. Символічний універсум

Завдання: Визначити, до якої ширшої картини світу належить мозаїка і яку систему смислів вона підтримує.

Запитання: Яку модель світу транслює мозаїка (суспільство прогресу, колективної праці, технологічного майбутнього)? Як вона вписує індивіда у ширший соціальний порядок? Які міфи або великі наративи модерності тут присутні? Чи змінився символічний універсум, у якому вона сьогодні існує?

ЕТАП 7. Мова як медіум

Завдання: Проаналізувати, як візуальна мова мозаїки конструює значення та структурує сприйняття.

Запитання: Які «візуальні слова» формують повідомлення (пози, жести, символи, техніка)? Які смисли передаються без тексту через стиль соціалістичного модернізму? Як композиція структурує «читання» сцени? Чи можна сказати, що мозаїка «говорить» мовою ідеології?

ЕТАП 8. Рефлексія

Завдання: Осмислити власний досвід аналізу та зміну сприйняття об'єкта.

Запитання: Як змінилося ваше сприйняття мозаїки після аналізу? Чи стала вона менш «очевидною» і більш історичною? Які ваші власні біографічні або культурні рамки вплинули на інтерпретацію? Що цей кейс показує стосовно багатозначності міського простору?

Фото, зроблені студентами під час виконання завдання

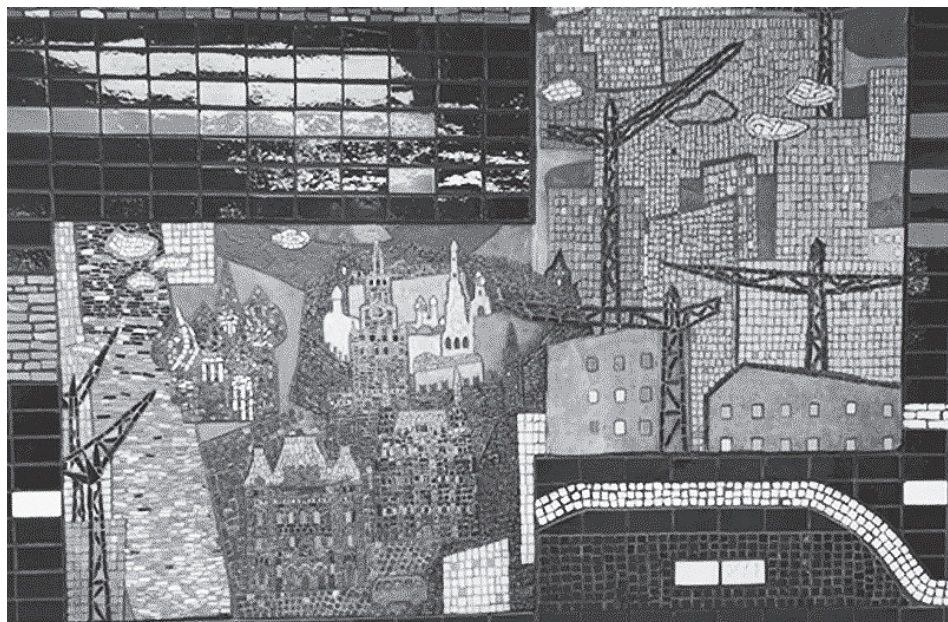


Фото 1. Мозаїчні панно Київського автовокзалу
як об'єкт феноменологічного аналізу та інтерпретації

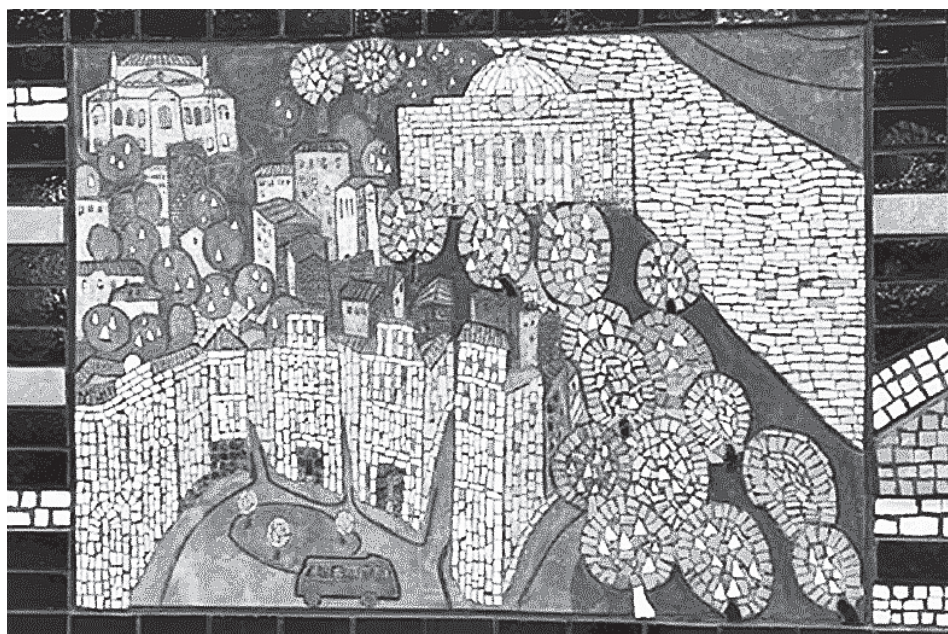


Фото 2. Фрагмент мозаїки Центрального автовокзалу
у фокусі феноменологічного сприйняття учасників дослідження

Джерела

- Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Пер. Ю. Рибачука. У: В. Беньямін, *Вибране* (сс. 53–97). Львів: Літопис.
- Гончаренко, Н.К. (2019). Культурна спадщина радянського періоду в публічному просторі сучасної України: Дискусії щодо історичної та мистецької цінності. *Культурологічна думка*, 15, 161–168. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-15-2019-1.161-168>
- Горова, Н. (2014). Авангардні об'єкти київських новобудов початку 1960-х: Автовокзал і Палац піонерів (участь художників). *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, 10, 65–72. Взято з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2014_10_10
- Григорів, В. (2019). Трансформації у стінописах та мозаїках Києва на зламі 1950–1960 х рр. і їхній вплив на розвиток монументального живопису. *Українська академія мистецтв: Дослідницькі та науково-методичні праці*, 28, 90–97. <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.90-97>
- Ковалевська, О. (2015). Звільнення простору. Декомунізація як деколонізація візуального простору українських міст. Взято з: <https://tyzhden.ua/zvilnennia-prostoru-dekomunizatsiia-ukrainskykh-mist/>
- Когутяк, М. (2021). На Центральному автовокзалі відреставрували мозаїки художників-модерністів. Взято з: <https://www.village.com.ua/village/city/picture-story/314073-restavratiya-mozayiki-na-tsentralnomu-avtovokzali>
- Сікора, Г. (2016). Текст міста як лінгвістичний феномен. *Українська мова*, 4, 122–135. Взято з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrm_2016_4_10
- Склярєнко, Г. (2022). Український стінопис 1960–1980-х років: Еволюція художньої мови. *Сучасне мистецтво*, 18, 175–188. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269727>
- Шульга, О. (2009). Типологія категоріально-поняттєвого апарату феноменологічної соціології (закінчення). *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*, 4, 56–66. Взято з: <https://stmm.in.ua/archive/ukr/2009-4/6.pdf>
- Bachynska, L. (2021). Synthesis of arts in Soviet architecture: Stages of development, main directions, causes of their occurrence. *Transfer of Innovative Technologie*, 2(4), 16–27. <https://doi.org/10.32347/tit2021.42.0102>
- Berger, P.L. & Luckmann, T. (1991). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books.
- Certeau, M. de. (1998). Ghosts in the city. In: *The Practice of Everyday Life* (pp. 133–138). University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces / Trans. by J. Miskowiec. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Wiley–Blackwell.
- Soklakov, M. (2024). Monumental mosaics as places of memory in public spaces of Ukraine. *Українські культурологічні студії*, 1(14), 22–26. [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).03)
- Soviet Mosaics in Ukraine. (2013). Retrieved from: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/>

Отримано 19.03.2026

Прийнято до друку після рецензування 12.06.2026

Опубліковано 28.08.2026

References

- Bachynska, L. (2021). Synthesis of arts in Soviet architecture: Stages of development, main directions, causes of their occurrence. *Transfer of Innovative Technologie*, 2(4), 16–27. <https://doi.org/10.32347/tit2021.42.0102>
- Benjamin, W. (2002). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. / Trans. by Yu. Rybachuk. [In Ukrainian]. In: W. Benjamin, *Selected Works* (pp. 53–97). Lviv: Litopys. [=Беньямін 2002].
- Berger, P.L. & Luckmann, T. (1991). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Penguin Books.

- Certeau, M. de. (1998). Ghosts in the city. In: *The Practice of Everyday Life* (pp. 133–138). University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces / Trans. by J. Miskowiec. *Diacritics*, 16(1), 22–27.
- Honcharenko, N.K. (2019). Cultural Heritage of the Soviet Period in the Public Space of Modern Ukraine: Discussions on Historical and Artistic Value. [In Ukrainian]. *The Culturological Thought*, 15, 161–168. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-15-2019-1.161-168> [=Гончаренко 2019].
- Horova, N. (2014). Avant-Garde Objects of Kyiv New Buildings of the Early 1960s: Central Bus Station and the Palace of Pioneers (Participation of Artists). [In Ukrainian]. *Modern Problems of Research, Restoration and Preservation of Cultural Heritage*, 10, 65–72. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2014_10_10 [=Горова 2014].
- Hryhorov, V. (2019). Transformations in Murals and Mosaics of Kyiv at the Turn of the 1950s–1960s and Their Influence on the Development of Monumental Painting. [In Ukrainian]. *Ukrainian Academy of Art: Research and Methodological Works*, 28, 90–97. <https://doi.org/10.33838/naoma.28.2019.90-97> [=Григоров 2019].
- Kohutiak, M. (2021). *Mosaics of Modernist Artists Were Restored at the Central Bus Station*. [In Ukrainian]. Retrieved from: <https://www.village.com.ua/village/city/picture-story/314073-restavratsiya-mozayiki-na-tsentralsnomu-avtovokzali> [=Когутяк 2021].
- Kovalevska, O. (2015). *Space Liberation. Decommunization as Decolonization of the Visual Space of Ukrainian Cities*. [In Ukrainian]. Retrieved from: <https://tyzhden.ua/zvilnennia-prostoru-dekomunizatsiia-iak-dekolonizatsiia-vizualnoho-prostoru-ukrainskykh-mist/> [=Ковалевська 2015].
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Wiley–Blackwell.
- Shulha, O. (2009). Typology of the Categorical and Conceptual Apparatus of Phenomenological Sociology (last part). [In Ukrainian]. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 4, 56–66. <https://stmm.in.ua/archive/ukr/2009-4/6.pdf> [=Шульга 2009].
- Sikora, H. (2016). The Text of the City as a Linguistic Phenomenon. [In Ukrainian]. *Ukrainska Mova*, 4, 122–135. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrm_2016_4_10 [=Сікора 2016].
- Skliarenko, H. (2022). Ukrainian Mural Painting of the 1960s–1980s: Evolution of Artistic Language. [In Ukrainian]. *Modern Art*, 18, 175–188. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269727> [=Скляренко 2022].
- Soklakov, M. (2024). Monumental mosaics as places of memory in public spaces of Ukraine. *Українські культурологічні студії*, 1(14), 22–26. [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1\(14\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).03)
- Soviet Mosaics in Ukraine. (2013). Retrieved from: <https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/>

Received 19.03.2026

Accepted for publication after review 12.06.2026

Published 28.08.2026

МАРИНА СОБОЛЕВСЬКА, ЄВГЕНІЯ МОРОЗ, ТЕТЯНА ЧЕРВІНСЬКА

Соціальне (де)конструювання значень радянської візуальної спадщини у міському просторі: мозаїки київського автовокзалу крізь оптику соціального конструктивізму

Міський простір сучасної України постає полем інтенсивної символічної боротьби, де матеріальні сліди минулого трансформуються з ідеологічного декору на динамічні елементи політики-пам'яттєвої напруги. Стаття обґрунтовує актуальність переосмислення радянського монументально-декоративного мистецтва через нову методологічну оптику, що виходить за межі мистецтвознавчої дескрипції до критичного аналізу соціального виробництва значень у постколоніальній ситуації.

Емпіричним об'єктом став комплекс радянських мозаїк Центрального автовокзалу Києва. Дослідження, реалізоване як аналітична вправа магістрів соціології в рамках курсу «Феноменологія міського простору», аналізує мозаїки Центрального автовокзалу, розглядаючи їх не як

мертві артефакти минулого, а як живі об'єкти, що постійно трансформують свої значення у процесі соціальної взаємодії. Крізь теоретичну оптику соціального конструктивізму П. Бергера та Т. Лукмана мозаїки автовокзалу постають як складний символічний об'єкт дослідження. Застосування методу *epoché* (феноменологічної редукції) дало змогу «винести за дужки» ідеологічні кліше, зосередившись на повсякденному сприйнятті об'єкта дослідження. Аналіз студентських звітів, підготовлених за результатами структурованого спостереження із застосуванням тріади А. Лефевра, дав змогу простежити перехід від просторової практики (щоденний транзит вокзалом) через репрезентації простору (теоретизація) до просторів репрезентації (символічне переживання об'єкта).

Стаття демонструє, як матеріальні артефакти минулого стають динамічними «візуальними текстами», що відображають боротьбу між пам'яттю, політикою декомунізації та буденним досвідом містян. Авторки доводять важливість «читання» міста через конструктивістську оптику. Завдяки такому підходу радянські мозаїки перестають бути лише «колоніальним багажем», стаючи інструментами самопізнання громади. Практична цінність викладеного дослідження полягає у розробленні методології, що перетворює проблемну спадщину на ресурс для розвитку сучасної ідентичності та діалогу між минулим і майбутнім Києва.

Ключові слова: соціальний конструктивізм; міський простір; радянська візуальна спадщина; мозаїки; політика пам'яті; декомунізація; феноменологія

MARYNA SOBOLEVSKA, YEVHENIIA MOROZ, TETIANA CHERVINSKA

The social (de)construction of the meanings of soviet visual heritage in urban space: the mosaics of the Kyiv bus station through the lens of social constructivism

The urban space of contemporary Ukraine emerges as a field of intense symbolic struggle, where the material traces of the past are transformed from ideological décor into dynamic elements of political and mnemonic tension. The article substantiates the relevance of rethinking soviet monumental and decorative art through a new methodological lens that moves beyond art-historical description toward a critical analysis of the social production of meaning in a postcolonial context.

*The empirical focus is concentrated on the complex of Soviet mosaics at the Kyiv Central Bus Station. The study, conducted as an analytical exercise by master's students in sociology within the course "Phenomenology of Urban Space," examines these mosaics not as inert artifacts of the past, but as living objects that continuously transform their meanings through processes of social interaction. Through the theoretical lens of social constructivism as developed by P. Berger and T. Luckmann, the bus station mosaics are approached as a complex symbolic object of inquiry. The application of the method of *epoché* (phenomenological reduction) made it possible to "bracket" ideological clichés and focus on the everyday perception of the object under study. The analysis of student reports, based on structured observation and employing H. Lefebvre's triad, traces the transition from spatial practice (daily transit through the station), through representations of space (theorization), to representational spaces (the symbolic experience of the object).*

The article demonstrates how material artifacts of the past become dynamic "visual texts" that reflect the struggle between memory, the politics of decommunization, and the everyday experience of urban residents. The authors argue for the importance of "reading" the city through a constructivist lens. Within this approach, Soviet mosaics cease to be merely a "colonial burden," instead becoming instruments of collective self-understanding. The practical value of the study lies in the development of a methodology that transforms problematic heritage into a resource for the formation of contemporary identity and for fostering dialogue between the past and the future of Kyiv.

Keywords: social constructivism; urban space; soviet visual heritage; mosaics; memory politics; decommunization; phenomenology