

9. Otkovych, V. (2004), Rybotychi Iconpainting Area, *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. [West Ukrainian Church Art], Part II. Proceedings of International scientific conference Łańcut–Kotań 2004, 17–18 April, Łańcut, Castle-Museum in Lancut, pp. 295–315. (In Ukrainian).
10. Patriarkh Dymytriy (Yarema) (2005), *Ikony z zachidnoji Ukrainy 12–15 st.* [Iconpainting of Western Ukraine from the 12–15<sup>th</sup> centuries], Lviv, Drukarski kunshty. (in Ukrainian).
11. *Ukrainska khrestolohiia : mystetstvoznavchi doslidzhennia: spetsialnyi vypusk Narodoznavchychk zoshytiv* [Ukrainian Stauology : Art study research. Special Issue of Folk Studies Papers], 1997, Lviv. (in Ukrainian).
12. Czajkowski, J., Grzadziela, R., Szczepkowski, A. (1998), *Ikona Karpacka. Album wystawy w Parku Etnograficznym w Sanoku* [Karpatian Ikon. Album of the Exhibition in the Ethnographic Park in Sanok], Sanok, Folk Building Museum. (in Polish).
13. Janocha, M. (2001), *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu* [The Ukrainian and Belarus festive icons in the old Rzeczpospolita], Warszawa, Neriton. (in Polish).
14. Nowacka, J. (1962), Iconpainting School in Rybotyche, *Polska sztuka ludowa* [Polish Folk Art], Warsaw, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, no. 1, pp. 26–43. (in Polish).
15. Przedziecka, M. (1973), *O malopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku* [About Iconpainting in Malopolska in the 19<sup>th</sup> Century], Wrocław, Publishing House of the Polish Academy of Sciences. (in Polish).
16. Marcinkowska, M., Salwiński, M. and Walczak, M. (2006), *Unter Deinen Schutz...: Ikonen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus den polnischen Karpaten* [Under your protection...: 15th – 18th century icons from the Polish Carpathians], Nowy Sącz : The District Museum in Nowy Sącz. (in German and English).

УДК 766:7.012-027.3 (477)

Василь Косів

### СИМВОЛІЧНИЙ ЛАНДШАФТ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (1945–1989 РОКИ)

*На прикладах українського радянського плакату й обкладинок періодичних видань діаспори 1945–1989 рр. розглянуто символічні зображення України за допомогою ландшафту. З'ясовано, що міський та сільський ландшафти в обох випадках представлено відповідно до ідеологічного контексту. Радянські приклади наголошували на модернізації останніх років і символічно показували майбутнє. Діаспорні твори переповнені ностальгією за минулим та зображають ідеальні позачасові картини. Визначено, що символіка ландшафту пов'язана не стільки з реальним середовищем, як із різними візіями національної ідентичності.*

**Ключові слова:** графічний дизайн, символічний ландшафт, Радянська Україна, українська діаспора.

Василий Косив

### СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ И УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ (1945–1989)

*На примерах украинского советского плаката и обложек изданий диаспоры 1945–1989 гг. рассмотрены символические изображения Украины с помощью ландшафта. Выяснено, что городской и сельский ландшафты в обоих случаях представляется в соответствии с идеологическим контекстом. Советские примеры подчеркивают модернизацию последних лет и символически показывают будущее. Диаспорные произведения переполнены ностальгией по*

прошлому и изображают идеальные вневременные картины. Определено, что символика ландшафта связывается не столько с реальной средой, сколько с различными видениями национальной идентичности.

**Ключевые слова:** графический дизайн, символический ландшафт, Советская Украина, украинская диаспора.

Vasyl Kosiv

### SYMBOLIC LANDSCAPE IN GRAPHIC DESIGN OF SOVIET UKRAINE AND THE UKRAINIAN DIASPORA (1945–1989)

*Based on the Soviet Ukrainian posters and periodicals' covers of the Diaspora from 1945–1989, symbolic landscape images of Ukraine have been analyzed. Soviet institutions, communities in the diaspora offered different visions, nostalgically recalling the past that is already gone or the future that is to come.*

*Ukrainian city, both in the Soviet and diaspora designs, is represented quite often, but these images emphasize opposite values. In the diaspora, the most important urban symbol is a church. Two main cathedrals, St. Sophia in Kyiv and St. George in Lviv illustrate respective Ukrainian cities, communicating the idea of “East” and “West”. Their combination promotes the idea of unity. Other architectural symbols for the diaspora are the Kyiv Teacher’s House (a place of Central Rada – The Ukrainian parliament in 1917–1918), Zaborovsky Gate, Kyiv-Mohyla Academy (representing the building as it was built in Hetman Ivan Mazepa’s time). A symbol of the Ukrainian capital in graphic design of both Ukrainian diaspora and Soviet Ukraine is the image of Golden Gate. Émigré publications show the ruins of this monument before the renovation. Soviet posters, instead, praise results of the early 1980’s reconstruction, on the one hand reminding about history, and on the other – glorifying achievements of the Soviet state. In general, the Soviet version of urban landscape shows achievements of the Soviet urbanization only, while the pre-Soviet monuments (including the churches that were so important for diaspora) remain invisible. In addition to easily recognizable public buildings and monuments, Soviet city symbolic panoramas include residential and industrial areas.*

*A common symbolic image of Ukrainian land, which was used in both of the political contexts, was a wheat field. In the diaspora, wheat spikes and wheat sheaves are represented quite often. A wheat field in the Soviet posters is one of the most popular symbols, communicating the idea of collective farming agricultural achievements. However, in many cases, it stands for Ukraine and differentiates it among the other Soviet republics.*

*Images of Ukrainian village in Soviet Ukraine and the Ukrainian diaspora were quite different. Soviet posters represent Ukrainian villages in the context of the collective farms’ achievements only. Modern planning, new infrastructure, and public buildings make these villages look like cities. Ukrainian village in diaspora shows no modernization and looks timeless – white huts under straw roofs surround a church. The symbolism of the Ukrainian village changed in the end of 80’s; it was one of the signs of Perestroika. In late Soviet posters, wooden fences, straw roofs, poplar trees are back and become identical to the diaspora images. In the end of 1989 – early 1990, a church returns to the rural landscape. By the time when Ukrainian poster is free from communist ideology, national landscape symbols in the USSR and diaspora become the same.*

*Most examples of the Ukrainian symbolic landscape in graphic design represent the past or the future. Memories and nostalgia for the “lost paradise” of native land were cultivated in the Ukrainian diaspora. Soviet propaganda stressed on a happy future, the signs of which are already visible today. The romantic Ukrainian past was not familiar to everyone in the diaspora, as well as the communist future could not be experienced in Soviet Ukraine, but the established ideological contexts demanded such symbols. Over time, they turned into a cliché and became a part of the mindset of several generations.*

**Key words:** graphic design, symbolic landscape, Soviet Ukraine, Ukrainian diaspora.

Поняття нації є завжди уявлюваним, проте в українському прикладі ХХ ст. ця уява була особливо широкою. Ідеологічні конструкції, що їх поширювали вербально й візуально, були далекими від реальності, існуючи лише у свідомості людей. Радянські інституції, спільноти в діаспорі пропонували свої візії, ностальгічно пригадуючи минуле, якого вже немає, чи майбутнє, котре обов'язково настане. Одними зі способів символічної репрезентації України у графічному дизайні 1945–1989 рр. були ландшафт чи його елементи. У більшості випадків цей символізм сформувався через відгуки мандрівників, фольклор, літературу й образотворче мистецтво, котрі змальовували не лише конкретне місце, а й намагались означити абстрактніше поняття “України”. У створенні та функціонуванні таких символів важливим був емоційний зв'язок глядачів із зображенням. Ці глядачі не обов'язково походили з однієї місцевості й не знали один одного, їхній життєвий досвід міг бути відмінним, натомість твір графічного дизайну, пропонуючи ідею певного місця, символічно об'єднував їх у ньому. На українських радянських плакатах, на обкладинках періодичних видань діаспори постають різні версії уявленої “України”. Залежно від ідеологічних акцентів для цього використовують різні символи.

Для розуміння комунікативного значення ландшафту, зокрема архітектурного середовища, важливою є праця У. Еко “Функція і знак: семіотика архітектури” [6]. Визначаючи архітектуру як “комунікацію”, автор увів поняття “архітектурного знаку”, “архітектурної денотації”, “архітектурної конотації”, “архітектурні коди”. С. Е. Ларсен досліджує особливості “національного пейзажу”, який “у своїй матеріально-символічній складності служить чотирьом базовим ідеологічним функціям, що творять національну ідентичність: 1) він надає єдності людям та місцю; 2) він надає цій єдності унікального характеру, 3) він дає людям та місцю спільність походження; 4) він натуралізує цю єдність і це походження” [11, с. 297]. Візуальне середовище соціалістичного міста характеризують Р. Френч і Я. Гамільтон [7], Б. О'Нейл [12]. Локальні приклади “національного пейзажу” наводять Я. Кон [5], І. Грудзінська Гросс [8], Б. Озборн [13], Б. Стоклюд [14], К. Джоліветте [10], С. Галінк [9], Дж. Кеш [4].

Мета статті – на матеріалах графічного дизайну 1945–1989 рр. із Радянської України та української діаспори з'ясувати особливості представлення України засобами символічного ландшафту.

У візуалізації національної ідентичності символічний ландшафт представляв місто або село. Українське місто як у радянських, так і діаспорних творах можна побачити доволі часто, однак об'єкти репрезентації різняться і наголошують на протилежних цінностях. Для діаспори – то, насамперед, церкви; при цьому, першість належить двом соборам – св. Софії в Києві та св. Юра у Львові. Пригадування про відповідні українські міста як регіональні та політичні осередки комунікували ідею “Сходу” і “Заходу” держави, а в поєднанні – ідею соборності.

Типовою у цьому сенсі є обкладинка “Календаря українця” на 1956 р., підписана ініціалами “Л. М.”. У промінні сонця тризуб сходить немовби поміж двома пагорбами, на яких стоять ці два храми. Для кожного українця в еміграції таке зображення пригадувало, що, незалежно від його регіонального походження, повнота національної ідентичності можлива лише в єдності сходу й заходу. Зважаючи на численні непорозуміння поміж вихідцями з різних місцевостей у громадах діаспори, обкладинка цього кишенькового видання служить щоденним нагадуванням про соборність. Очевидно, вона також допомагає злагодити міжконфесійні протистояння між греко-католиками і православними й наголошує на вищості національної єдності над конфесійною розрізненістю. Кілька прикладів зображають собори св. Юра і св. Софії настільки близько, що вони творять єдиний архітектурний комплекс. Символічно таким способом зображена “вся” Україна. На обкладинці журналу українських націоналістів у Австралії “Боротьба” Леонід Денисенко об'єднав їх на тлі сонячного диска. У різдвяній листівці, підписаній ініціалами “І. В.”, автор зобразив ангела над двома соборами, що злилися в одну споруду.

Часте повторення цих символів перетворило їх на одні з найбільш упізнаваних і дало авторам змогу за допомогою лаконічного лінійного зображення або стилізованого силуету комунікувати потрібне повідомлення. З іншого боку, бажання численних замовників помістити їх у творах графічного дизайну призвело до стереотипного мислення та утворення кліше. У листуванні з Товариством Друзів Капели Бандуристів у Детройті Микола Бутович обговорює

деталі замовлення емблеми й марки. Очевидно, що побажанням Товариства було зображення символічної України саме у вигляді згаданих храмів, натомість автор відмовляв їх від цієї ідеї. “Вважаю, що св. Софії і Юра давати на марці не треба, бо [...] вони вже ужиті багато раз на Укр. марках на еміграції. На бажання пластунів я недавно теж ужив їх на пласт. марках” [1].

У випадках, де немає місця (чи потреби) комунікації соборності, а Україну представляє лише один символ, найчастіше бачимо зображення Святої Софії. На обкладинці “Ювілейного Альманаху Свободи” 1953 р. авторства Святослава Гординського (?) за допомогою двох груп символів показано “Америку” й “Україну”. Хмарочоси, сучасний міст, літак у небі та глобус розповідають про інноваційний та глобальний характер США. Головний символ України – собор Св. Софії в Києві, до нього додана карта, котра мала б пояснити місцезнаходження країни. Тут немає жодного натяку на модернізацію (що асоціювалася з радянською владою); споруда храму відсилає до важливих періодів історії (Київської Русі та доби гетьмана Мазепи).

Зображення головних соборів мали відтінок політичної ідентифікації України як держави. Натомість, для позначення “рідної землі” чи батьківщини українського етносу вживали також символічні зображення дерев’яних церков. Інколи вони були ілюстраціями конкретних споруд, як, наприклад, на різдвяній листівці Мирона Левицького 1946 р. собори Св. Юра і Софії служать загальним тлом і комунікацією про “Україну”. Однак ближчою до глядача та реальнішою відтворена дерев’яна церква св. Юра в Дрогобичі, над якою схилився ангел. Очевидно, таке зображення мало б нагадувати емігрантам їхні “рідні” церкви малої батьківщини. Подібно Українську греко-католицьку церкву на заставці обкладинки “Вісника УГКЦ”, що видавали в Парижі, символізує невеличкий храм гуцульського чи бойківського типу. У багатьох творах графічного дизайну не головні собори, а сільська дерев’яна церква маркує український ландшафт.

Серед інших архітектурних споруд-символів, що їх використовували у діаспорі, варто виділити київський Будинок Вчителя, де засідала Центральна Рада (Петро Холодний ужив його на обкладинці “Православного Календаря” на 1977 р. з нагоди 60-ї річниці української революції), а також зображення Києво-Могилянської академії. Цікаво, що Академія тут постає у вигляді будівлі часу гетьмана Івана Мазепи, а її зображення є інтерпретаціями з гравюри Івана Щирського 1698 року. У 1946 р. Мирон Левицький використав цей символ на обкладинці журналу Центрального Союзу Українського Студентства “Студентський Шлях”, у 1947 р. Володимир Баляс вмістив його на обкладинці “Літературно-наукового збірника”, а в 1969 р. споруда була подана на обкладинці “Календаря Просвіти” авторства Мирона Левицького. У всіх випадках будівля Академії символізує навчання і знання, проте воно не абстрактне, а говорить про українську освітню традицію<sup>1</sup>. Звертання до часу Мазепи додало цьому символу ще й відповідні політичні конотації. На обкладинці мистецького журналу “Арка”, що у 1947–1948 рр. виходив у Мюнхені, бачимо ще один символ українського бароко – браму Заборовського. Цю споруду, що й дала назву виданню, стилізував у графічний знак Яків Гніздовський.

Спільним символом української столиці у графічному дизайні української діаспори і Радянської України було зображення Золотих Воріт. У радянських плакатах – це одна з небагатьох історичних будівель, котра символізувала “минуле”, але не мала негативних для ідеології конотацій. У туристичному плакаті 1987 р., що представляв Київ, ця пам’ятка є єдиною нерадянською спорудою міського ландшафту. В німецьких таборових виданнях Мистецького Українського Руху (МУР) “Золота Брама” була видавничим знаком, котрим позначали видання організації. Попри те, що у двох згаданих творах вжито той самий символ, він передає різні відтінки повідомлення. В емігрантському журналі відтворено законсервовані залишки пам’ятки – сучасний її стан на кінець 1940-х років. Контраст історичної назви з актуальним виглядом руїн (в яких не видно ні “воріт”, ані “золота”) має відтінок ностальгії і

<sup>1</sup> Гравюра І. Щирського, що стала прототипом для згаданих творів, була репродукована на початку журналу “Арка” (Ч. 3-4 (9-10) за березень–квітень 1948 р.), що виходив у Мюнхені. Згадані автори могли користуватися цим зображенням; вони також могли знати обкладинку Г. Нарбути 1918 р. для журналу “Наше минуле”, де він використав частину цієї гравюри.

жалю за минулою славою<sup>1</sup>. Натомість радянський плакат говорить не стільки про минуле, як показує результати відбудови початку 1980-х. Таким чином, нагадування про історію є одночасно прославленням політики радянської влади, а зображення нового вигляду пам'ятки органічно доєднане до інших столичних новобудов.

Важливими ідеологічними маркерами міського ландшафту були пам'ятники. Вибір особи чи події, місця встановлення, образів і стилістики, а також численні деталі історичного й топографічного контексту несли відповідні повідомлення. Найчастіше вживаним та спільним для УРСР і діаспори таким символом був пам'ятник Богданові Хмельницькому в Києві. Як і у випадку із Золотими Воротами, його зображення у різних контекстах отримувало різні ідеологічні навантаження. Обкладинка Юрія Кульчицького для “Календаря Інформатора на 1950 р.”, виданого у Парижі, винесла пам'ятник поза київський контекст і перемістила немовби понад Землю, що, очевидно, мало б символізувати післявоєнну розпорошеність українців у світі. Пам'ятник тут уособлює представників однієї національності – вихідців з однієї країни, незалежно від їхнього сучасного перебування. На обкладинці “Сумівського Інформатора Чикаго” за листопад 1958 року зіставлення Статуї Свободи, як символу США, з пам'ятником Богданові Хмельницькому підносить його на рівень державної репрезентації України. Мирон Левицький на обкладинці “Календаря Нового Шляху” 1968 р. вживає пам'ятник Хмельницькому як символ “Східної України”, в той час як Галичину представляє одна зі скульптур левів перед входом до львівської Ратуші.<sup>2</sup> У плакаті Київського оркестру українських народних інструментів 1986 р. на зображенні столиці пам'ятник Богдану Хмельницькому представляє “дореволюційну” історію міста. (Вищим за ієрархією тут є зображення монумента Батьківщини-Матері). Загалом, його поява в українських радянських творах, як і невинна орієнтація із Заходу на Схід, пригадувала про так зване “возз'єднання” України з Росією.

Радянська версія міського ландшафту суттєво відрізняється від діаспорної. По-перше, в ньому показані лише здобутки урбанізації радянського періоду, натомість зображення “дореволюційних” споруд, у тому числі церков, які маркували його в діаспорі, майже не використовували<sup>3</sup>. По-друге, крім вибраних будівель, представлені символічні панорами міста, в яких разом із громадськими спорудами зображена житлова й промислова забудова. У згаданому плакаті київського оркестру з пам'ятником Хмельницькому головною спорудою виступає приміщення Верховної Ради, над нею можна розпізнати консерваторію; продовження панорами – анонімні громадські й житлові будинки радянського часу. Плакат з танцюристами, як універсальний шаблон для представлення республіки за кордоном, також використав символічну панораму Києва. Крім головного корпусу університету, всі споруди тут показували успіхи соціалістичного будівництва. Цікавий приклад констатації радянської реальності у зображенні великого міста бачимо на різдвяній листівці Едварда Козака, випущеній наприкінці 40-х рр. у Німеччині. Ангел зі сурмою, промінь різдвяної зірки сходять на сільську хатину під стріхою. Туди ж прямують три вояки-повстанці. На задньому плані – квартали багатоповерхових будинків (на одному з яких – червоний прапор), що мало б представляти українське радянське місто. Головним повідомленням автора є те, що повстанці до такого міста не йдуть, залишаючись святкувати на селі.

Спільним символом української землі, котрий використовували незалежно від політичного контексту, було пшеничне поле. Щоправда, в діаспорних творах пейзаж із таким зображенням траплявся рідко, натомість частими символічними атрибутами національної ідентичності були колоски та снопи пшениці. Пшеничне поле в радянських плакатах – один з найпопулярніших символів республіки. Його поява могла передавати ідею досягнень

<sup>1</sup> Замилування руїнами, котрі нагадували про минуле – величне, але давно забуте, було характерним для романтизму XIX ст. і поєднувалось із творенням “національних” історій.

<sup>2</sup> Цікаво, що леви авторства Євгена Дзіндри постали на площі Ринок у 1940 р., та їхня прив'язка до радянської історії міста не турбувала автора обкладинки. Очевидно, ідеологічна “нейтральність” символу міста давала змогу використання його зображень у різних контекстах.

<sup>3</sup> Винятками є плакати, присвячені пам'яткам архітектури, однак і тут на першому плані – монументи, що стосуються Великої Вітчизняної Війни, котрі отримали статус “пам'яток” і таким чином юридично зрівнялися зі спорудами княжого часу.

сільського господарства, однак у багатьох випадках воно позначає Україну і диференціює її з-поміж інших союзних республік. У плакаті Клавдії Кудряшової “Слався, величне море пшеничне!” 1965 р. жовте поле хоч і розповідає про великий урожай, однак це не є головним повідомленням твору. Поява смужки орнаменту вишивки на сорочці дівчини, а також натяк на червоно-синій прапор у її хустині показує, що йдеться саме про Радянську Україну. Її візуалізують три рівноцінні символи: орнамент вишивки, геральдичні кольори і національний ландшафт. Цікавий приклад зображення “української землі” у вигляді пшеничного поля бачимо у плакаті Івана Дзюбана 1957 р. “Земля родюча, та колюча”. Поле тут не просто дає врожай, а ще й воює з ворогом. У деяких творах подібний пейзаж жовтогарячого поля показував не пшеничні, а соняшникові лани. І в радянських, і в діаспорних творах цей мотив траплявся рідше, однак разом із пшеничним полем став джерелом інших символів – снопа чи колоска пшениці, квітки соняшника. За семіотичним принципом синекдохи останні нагадували “типовий” український ландшафт.

Відмінними у творах радянської України та української діаспори були зображення українського села. Якщо радянські плакати й представляли село, то лише в контексті розвитку колгоспів, побудови інженерної інфраструктури та нових громадських споруд. У такому вигляді села все більше уподібнювалися містам. Нарцис Кочережко та Євген Саренко у плакаті 1960 р. “Більш впорядкованими зробить наші села Міжколгоспбуд” хоч і говорять про села, на плакатах зобразили таблиці з назвами колгоспів. Рівні ряди нових будинків колгоспників із однаковими садками, адміністративна будівля з обов’язковою площею для масових заходів<sup>1</sup>, електростанція, ферма на горизонті показують еталонну “впорядкованість”. Зрозуміло, що таких сіл насправді не існувало, однак цей плакат, згідно з принципами соцреалізму, показував не так сьогоднішнє, як типові ознаки майбутнього.

Для української діаспори зображення українського села розповідало не просто про місце проживання демографічної групи; в багатьох творах – це символ України. На противагу радянським творах, у сільському ландшафті немає жодного натяку на модернізацію. Українське село в діаспорі є немовби позачасовим – з білими хатами під солом’яними стріхами та церквою. При цьому, якщо силует церкви міг змінюватися та умовно представляти різні регіони чи конфесії, то хати не змінювалися ніколи<sup>2</sup>. Зображення України як села бачимо також у творах, котрі зіставляють її з новою країною емігрантів. При цьому остання майже завжди постає у вигляді міста. Картини українського села умовні, неконкретні та можуть ілюструвати різні регіони. Натомість чужі міста – реальні та здебільшого впізнавані. На обкладинці “однорівниці” Української Народної Школи в Регенсбурзі 14 лютого 1948 р. Мирон Білинський позаду дітей зобразив дерев’яну церкву та дві верби – що мало би бути достатнім нагадуванням про батьківщину. Внизу документально відтворена панорама конкретного німецького міста. При тому, що більшість емігрантів у Регенсбурзі ще кілька років тому жили в містах Галичини, для своїх дітей Україну вони представляли у вигляді села.

Інший приклад – брошура Українського Народного Фонду у США 1950 р., звертаючись до співвітчизників, зображає батьківщину як село з хатами під стріхами і церквою. Водночас, Сполучені Штати – це велике місто, з портом і хмарочосами. На обкладинці музичної платівки Української Капели Бандуристів Григорія Китастого Америка представлена хмарочосами, Україна – сільською хатиною, вітряком та церквою. Повторення цього символу в середовищах української діаспори, використання у формальній та неформальній освіті дітей перетворили його на стереотип уяви про рідну землю<sup>3</sup>. Оксана Радиш, донька Володимира Міяковського й

<sup>1</sup> Брюс О’Нейл підкреслив, що створення монументального громадського простору не просто відображає певну ідеологію, воно допомагає авторитарному управлінню [12].

<sup>2</sup> У заставці журналу Українського Євангельсько-Баптистського об’єднання Канади “Християнський Вісник” в “українському селі” з’явився храм, що може вказувати на німецьку “кірху”.

<sup>3</sup> У дослідженні про схожий символізм дерев’яної хатини в американській культурі, Я. Кон підкреслив розрив між реальністю грубих і некомфортних умов життя перших поселенців та сентиментальністю уяви про чесноти простого життя [5, р. 175]. Про конфліктне сприйняття “національного” пейзажу в Канаді говорив Б. С. Осборн. Дика природа, ліс, котрі в репрезентації цієї країни перетворилися на кліше, у свідомості більшості поселенців були “ворогами”, яких потрібно перемагати на шляху освоєння країни [13, р. 164–165].

довголітня працівниця Української Вільної Академії Наук у США, котра народилась і мешкала в дитинстві у центрі Києва, а потім жила в Мюнхені та Нью-Йорку, на прохання сказати, що перше спадає на думку при слові “Україна”, говорила про білі хати зі солом’яними стріхами [2].

Повернення до символіки українського села було однією з ознак періоду Перебудови, зокрема 1987–1989 рр., коли в Радянській Україні почали критикувати владу і закликати повернутися до народної традиції<sup>1</sup>. У плакаті “Українські колядки та щедрівки” для київського хору ім. Ревуцького 1989 р. Валерій Вітер вивів колядників на засніжені вулиці українського села. “Українськість” ландшафту тут також позначена орнаментом, що вкриває довколишні пагорби. Декорував орнаментом сільську дорогу, стріхи хат і тополі Віталій Валсамакі у плакаті “Кому любо, кому мило, той прийде до хати”. У цих пізньорадянських творах зникли усі наслідки соціалістичної модернізації, а зображення плетених тинів, стріх і тополь українського села повертали в минуле і стали ідентичними діаспорним творам. Наприкінці 1989 – на початку 1990 р. у сільському пейзажі знову з’явилася церква. Микола Червоткін у плакаті “Відомчий тероризм” повернув її до українського села. Крім цього, автор трактував радянські зміни як злочин і наругу над природним ландшафтом. Після Чорнобильської катастрофи такі настрої особливо реактуалізовували цей символ. Отже, коли український плакат звільнився від комуністичної ідеології, символ національного ландшафту став універсальним.

Підсумовуючи, варто зазначити, що в деяких творах візуальні елементи українського символічного ландшафту були впізнавані як середовище, котре глядачі бачать щодня. У цьому випадку можна говорити про сучасний спільний досвід як об’єднувального чинника. Однак більшість прикладів представляють символи, що належать до минулого або майбутнього. В українській діаспорі культивували ностальгію за “втраченим раєм” рідної землі. І хоча його вже кілька десятиліть могло не існувати в реальному житті, колективні спогади мобілізували спільноту. Радянська пропаганда, своєю чергою, визнавала, що картина “перетвореного” ландшафту ще не всюди стала реальністю, але він показав мету (комунізм), до якої рухається суспільство. Таким чином, не просто утворюється символ сучасної України, а йдеться про щасливе майбутнє, початок якого видно вже сьогодні. Хоча українське минуле в діаспорі було знайомим не для всіх, як і далеко не кожен відчував прояви майбутнього в Радянській Україні, ідеологічні контексти вимагали поширення саме таких конструкцій. Із часом вони перетворилися на кліше й за посередництвом освіти були впроваджені у свідомість кількох поколінь.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бутович М. Лист до Капели бандуристів у справі замовлення емблеми і марки. 2 серпня 1958 р. / М. Бутович // Архів Українського Музею і Бібліотеки в Стенфорді. Фонд: Butovych, Mykola. Correspondence 1950–1961.
2. Радиш О. Запис інтерв’ю від 12. 10. 2015 р. Нью-Йорк. Бесіду провів В. Косів // Архів автора.
3. Anderson B. *Imagined Communities* / B. Anderson. – London : Verso, 1983. – 240 p.
4. Cash J. R. *Origins, Memory, and Identity: “Villages” and the Politics of Nationalism in the Republic of Moldova* / J. R. Cash // *East European Politics and Societies*, 2007. – Vol. 21, no. 4. – pp. 588–610.
5. Cohn J. *The Palace or the Poorhouse: The American House as a Cultural Symbol* / J. Cohn. – East Lansing : The Michigan State University Press, 1979. – 267 p.
6. Eco U. *Function and Sign: Semiotics of Architecture* / U. Eco // *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics* [Edited by M. Gottdiener and Alexandros Ph. Lagopoulos]. – New York : Columbia University Press, 1986. – pp. 55–86.
7. French R. A. and Hamilton I. *Is There a Socialist City?* / R. A. French // *The Socialist City: Spatial Structure and Urban Policy* [Edited by R. A. French and F. E. Ian Hamilton]. – Chichester–New York–Brisbane–Toronto : John Wiley & Sons, 1979. – pp. 1–21.

<sup>1</sup> Як показав Дженіфер Кеш, аналогічні тенденції спостерігалися в Молдові, де т. зв. “фольклорний рух”, що мав антирадянське забарвлення, скеровував до традиційної культури села [4].

8. Grudzinska Gross I. Saint Basil's Cathedral as a Symbol of the Otherness of Russia / I. Grudzinska Gross // *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, no. 2 (1991), pp. 178–188.
9. Halink S. The Icelandic mythscape: sagas, landscapes and national identity / S. Halink // *National Identities*, 2014. – Vol. 16:3. – pp. 209–223.
10. Jolivette C. The “Britishness of British Art”: Landscape, Art and Identity, 1951–1956. PhD Dissertation in Art History. The Pennsylvania State University, 2003. – 273 p.
11. Larsen S. E. The national landscape – national identity or post-colonial experience? / S. E. Larsen // *European Review*, 2005. – Vol. 13, no. 2. – pp. 293–303.
12. O'Neill B. The political agency of cityscapes: Spatializing governance in Ceausescu's Bucharest / B. O'Neill // *Journal of Social Archaeology*, 2009. – Vol 9(1). – pp. 92–109.
13. Osborne B. S. The iconography of nationhood in Canadian Art / B. S. Osborne // *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* [edited by Denis Cosgrove and Stephen Daniels]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1988. – pp. 162–178.
14. Stoklund B. How the Peasant House Became a National Symbol. A Chapter in the History of Museums and Nation-Building / B. Stoklund // *Ethnologia Europea*, 1999. – Vol. 29. – pp. 5–18.

#### REFERENCES

1. Butovych, M. (1958), Letter to the Bandurist Chorus concerning the commission of an emblem and a stamp. Archive of The Ukrainian Museum and Library in Stamford. Folder: Butovych, Mykola. Correspondence 1950–1961. (in Ukrainian).
2. Radysh, O. and Kosiv, V. (2015, October 12). Interview with O. Radysh, New York. Author's archive. (in Ukrainian).
3. Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*, London, Verso. (in English).
4. Cash, J. R. (2007), *Origins, Memory, and Identity: “Villages” and the Politics of Nationalism in the Republic of Moldova*, *East European Politics and Societies*, 21, No. 4, pp. 588–610. (in English).
5. Cohn, J. (1979), *The Palace or the Poorhouse: The American House as a Cultural Symbol*, East Lansing, The Michigan State University Press. (in English).
6. Eco, U. (1986), *Function and Sign: Semiotics of Architecture*. In *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics* [Edited by M. Gottdiener and Alexandros Ph. Lagopoulos], New York, Columbia University Press, pp. 55–86. (in English).
7. French, R. A. and Hamilton I. (1979), *Is There a Socialist City?* In *The Socialist City: Spatial Structure and Urban Policy* [Edited by R. A. French and F. E. Ian Hamilton], Chichester–New York–Brisbane–Toronto, John Wiley & Sons, pp. 1–21. (in English).
8. Grudzinska Gross, I. (1991), *Saint Basil's Cathedral as a Symbol of the Otherness of Russia*. In *Comparative Literature Studies*, 28, No. 2, pp. 178–188. (in English).
9. Halink, S. (2014), *The Icelandic mythscape: sagas, landscapes and national identity*. In *National Identities*, Vol. 16:3, pp. 209–223. (in English).
10. Jolivette, C. (2003), *The “Britishness of British Art”: Landscape, Art and Identity, 1951–1956*. PhD Dissertation in Art History. The Pennsylvania State University. (in English).
11. Larsen, S. E. (2005), *The national landscape – national identity or post-colonial experience?* In *European Review*, 13, no. 2, pp. 293–303. (in English).
12. O'Neill, B. (2009), *The political agency of cityscapes: Spatializing governance in Ceausescu's Bucharest*, In *Journal of Social Archaeology*, 9 (1), pp. 92–109. (in English).
13. Osborne, B. S. (1988), *The iconography of nationhood in Canadian Art*. In *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* [edited by Denis Cosgrove and Stephen Daniels], Cambridge, Cambridge University Press, pp. 162–178. (in English).
14. Stoklund, B. (1999). *How the Peasant House Became a National Symbol. A Chapter in the History of Museums and Nation-Building*. In *Ethnologia Europea*, 29, pp. 5–18. (in English).