

ВСТУПНЕ СЛОВО INTRODUCTORY SPEECH

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.4-15>

Vices temporum tenaces indurant*

Ми живемо в часи, коли соціокультурний маятник розгойдується з такою амплітудою, що сама вісь, на якій він тримається, починає видавати три-вожні звуки. Події останніх років — від пандемічного заціпеніння до екзистенційного розриву великої війни — змусили нас не просто «досліджувати» культуру, а проводити її термінову інвентаризацію буквально під обстрілами та в умовах блекаутів. Міністерські реформи в нас не додають стабільності, немовби змагаючись із новим президентом Сполучених Штатів у швидкості та нестандартності суспільної реорганізації. Нові збройні конфлікти і неконтрольований розвиток штучного інтелекту не додають рівноваги збентеженій громадськості. Та, попри таку різку втрату світом стабільності, наше завдання — наповнити новий випуск нашого видання академічними здобутками високої якості. Роби, що маєш, і най буде, як буде.

Латинський вислів, винесений у заголовок, нагадує: стрімкі зміни не лише руйнують усталене, але й загартовують тих, хто здатен вибудувати з уламків нові сенси. Дев'ятий том часопису «Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури» є спробою зафіксувати ці метаморфози на різних рівнях: від сакральної вертикалі XI століття до цифрового мінімалізму 2020-х.

Нинішній випуск має п'ять структурно-тематичних розділів.

До першого з них — «**Кризи, катастрофи, культурологія травми**» — увійшли два англomовні матеріали.

Аналітичний нарис Ольги Брюховецької відкриває розділ і номер. «*Cultural Trauma between Experience and Meaning*» («*Культурна травма між досвідом і значенням*») — якісний приклад академічної полеміки, де авторка викриває саму оптику, через яку ми звикли дивитися на біль і травматичний досвід. Дослідниця пропонує критичну ревізію теорії культурної травми, фокусуючись на її «дискурсивному детермінізмі». Авторка стверджує, що в інтерпретації Джеффри Александера травма фактично відривається від реального досвіду страждання, перетворюючись на репрезентацію чи продукт успішної піар-кампанії в публічному просторі.

Як вказує авторка, однією з причин прояснення домінування травматичної діагностики є розуміння несумірності часу існування травматичного ефекту воєн, епідемій, насильницьких практик влади, різних практик переслідування або приниження людей у порівнянні з часом емпіричного існування людини, що й породжує феномен потужного «комплексу переслідування» людини за перебування в безмовності...

* Лат.: «Мінливі часи загартовують наполегливих».

На думку О. Брюховецької, спроба Дж. Александера розвинути модель колективної травми не виключила з неї ідею доволі швидких трансформацій перебування людей у травматичному досвіді тривалих подій на її конструювання в соціально поділеній мережі символічно-опосередкованого подання пережитого, де починає швидко виявлятися домінування певних дискурсів травматичного досвіду. У цьому просторі обговорення мова фактично поглинає реальність травм.

Тож центральну метафору статті — маятник, що хитається між мовою та досвідом, — можна вважати ключем до розуміння всієї гуманітаристики останніх десятиліть: представники школи Александера звично «забалакують» реальність дискурсами, і кейси «травми» просто виголошуються такими ніби за замовчуванням. Проте полеміка в цій темі також є, як-от бачення Рона Айермана.

На прикладі аналізу травми авторка критикує саму якість сучасного «культурного повороту» як своєрідного симулякру, де поєднання неофункціоналізму з конструктивізмом неunikно оголює традиційні погляди в душі Талкотта Парсонса, пропонуючи нам усе структурно впорядкувати та діагностувати. Авторка наголошує на небезпеці такого підходу для спільнот, що переживають реальне насильство (зокрема в українському та колоніальному контекстах). Для нас, у контексті війни, що триває, ця стаття — важливий запобіжник: якщо людство прийме логіку «травма = репрезентація», ми опинимося у світі, де істина про злочин важить менше, ніж якість його медійного подання. Це прямий шлях до етичного релятивізму, де будь-яка маніпуляція може претендувати на статус «культурної травми», якщо в її авторів достатньо «символічного капіталу». (Від себе можемо звернути увагу на зворотні кейси, як-от масову підтримку терористичної організації ХАМАС численними громадськими спільнотами Заходу як «жертв сусідської агресії».)

Наступним у тематиці долання кризи та травматичного досвіду є матеріал Вioлетти Симканич «*Disasters as Cultural Catalysts: Historical Responses and Contemporary Cultural Crises*» («*Лиха як культурні каталізатори: історичні відповіді та сучасні культурні кризи*»), у якому запропоновано концептуальну рамку для розуміння катастрофи не стільки як миттєвого акту руйнації, скільки як тривалого процесу соціокультурної реконфігурації. Авторка проводить чітку демаркаційну лінію між *катастрофою* (матеріальним розривом) та *кризою* (процесом інтерпретації та адаптації). Зигмунт Бауман вже на початку ХХІ ст. стверджував, що в наші часи стабільність стала «рідкісною». Нині звучить чимало панічно-песимістичних тез і складається враження, що їхні автори занурені в постнеоструктуралізм і геть забули про явища *синергії* та *емерджентності*. В. Симканич, своєю чергою, пропонує методологію трансфігурації хаосу на структуру. Приблизно це саме відбувалося близько п'яти тисяч років тому на тихоокеанському узбережжі Центрального Перу, про що ми писали в попередньому випуску цього видання. Натомість В. Симканич згадує кейси Індонезії, COVID-19, потрясіння обох світових воєн, а також мор XIV ст. До речі, Йоркський цикл містерій (1376–1569) є свідченням того, що професійні гільдії не просто вижили

після чуми, а створили (як відповідь) нову форму культурного менеджменту, тобто навіть пошесть, як-от «чорна смерть», може стати «матір'ю інституціоналізації».

У ситуації, коли символічна реструктуризація передує матеріальній реконструкції, культура не просто «віддзеркалює» катастрофу, а буквально її «хакає». Ці аспекти перегукуються з попереднім матеріалом В. Брюховецької про травму в культурі. До того ж В. Симканич звертається до відповідних дослідницьких шкіл Дж. Александера та Р. Айермана. Доречним є тут український контекст: на нашому прикладі виразно видно, що *резилієнтність* — це конфлікт; це боротьба за право визначати, чия травма «справжніша» і чий наратив пам'яті стане державним стандартом. Паралельно відбуваються метаморфози цифрової доби, заміщаючи традиційну патетику тимчасовістю та кітчем: платформи *TikTok* та *Instagram* звично стискають складні екзистенційні трагедії до візуального фастфуду, де героїзм стає естетичною категорією, втрачаючи контекст. Це розширює світовий горизонт переживання кризових явищ, натомість Україна в умовах тривалого збройного протистояння (*warring memory*) узагалі постає полігоном *полікризовості*. «Протистояння — це не слабкість опору, а одна з його умов», — стверджує авторка.

Досліджуючи стійкість у контексті культурної теорії, В. Симканич пропонує триетапну модель інтерпретації, вираження та інституціоналізації, переосмислює катастрофу не як переривання, а як цементуючий момент у поточному процесі оформлення колективного майбутнього. Вона демонструє, що стійкість (резилієнтність) — це не психологічна якість чи політичний результат, а історично структурований та політично суперечливий культурний процес.

Наступним розділом, також репрезентованим двома статтями, цього разу є «**Культурна географія**». Англомовна стаття «*The Semantic Space of Donbas: From “Wild Field” to “Atlantis”*» («*Семантичний простір Донбасу: від “Дикого Поля” до “Атлантиди”*») Артема Богущького є спробою не просто продовжити аналіз особливостей культурної ідентифікації Донбасу як прикордонного регіону приєднанням до фронтирного аналізу зразків життя на територіях культурно-цивілізаційних або етнокультурних розломів. У концепції динаміки семантичного простору Донбасу автор розбирає так звану *фронтирну деконструкцію*, бо бачить найбільш репрезентативними одиницями цього простору не гібридні, адаптовані форми етноцивілізаційного співіснування, а простори, де певні історичні події етнонаціональної ідентифікації за століття набувають форми ідей та міфів і тому стають еквівалентом семантичного простору регіону.

Основою ідей та міфів першого етапу семантичного простору Донбасу, який отримав подвійну назву — «степу» або «простору шукачів пригод», автор обирає події XVI–XVIII ст. Донбас як простір «оживає» завдяки колонізації селянами Правобережної України під час національно-визвольних воєн під проводом Б. Хмельницького та особливого збільшення міграції селян у степи Донбасу після Білоцерківської угоди 1651 р. Наступний етап ідейно-міфологічного простору Донбасу автор синхронізує з розвитком видобутку вугілля і металургійного

виробництва після скасування в російській імперії кріпосного права. Саме розвиток виробництва завдяки мігрантам з російських земель призвів згодом до ефекту «стирання пам'яті» про козацьке минуле степу. У межах відомого феномену «плавильного котла» сформувалась особа, яка не мала тяглих навичок життя селянина або містянина. Новим етапом у формуванні семантичного простору Донбасу стає його перетворення на топос ідеалів самовідданої праці та місце створення виробничих норм для всієї країни. Цей етап семантичного розвитку простору Донбасу стає основою нових кроків у стиранні історичної пам'яті, яку принесло перейменування міст та витискання спроб українізації навчального процесу у 20-ті роки ХХ ст. його радикальною русифікацією вже у 50-ті роки ХХ ст. Саме тому систематичне винищення залишків або спроб відродження традицій української культури автор дослідження назвав ретроспективним аналізом, щоб означити ідеї і міфи практик поновного знищення української культурної ідентичності та її традицій.

Автор статті уточнює, що стан виходу регіону зі статусу «Атлантиди» запозичено з однойменного фільму режисера Валентина Васяновича. Тому й модель змін семантичного простору Донбасу автор розглядає як частину програмних тез подолання вірусів розколу і розчинення ідентичності української культури, про які вже писали В. Агеєва, Р. Демчук, С. Жадан, та подальших досліджень перспективних практик культурної реінтеграції Донбасу.

Завершує розділ культуротопія від Мар'яни Нікітенко «*Печери як ріка: середньовічні просторові уявлення про підземні лабіринти Києво-Печерського монастиря*», що є ґрунтовним аналізом багаторівневої символічної репрезентації зближення печер та води як сакрального простору наближення до розуміння сенсу глибин боготворного Всесвіту. Для того щоб показати, що саме співіснування води і печер на достатніх глибинах є давньою символічною складовою розуміння канону божественного творіння, авторка згадує факти введення образу занурення у води як зразка розуміння символічних глибин божественного творіння в ісихазмі, зокрема у вченні Симеона Богослова.

Авторка згадує також результати археологічної експедиції 1978–1979 рр., яка дослідила поховання XI–XVIII ст. в Близьких печерах Києво-Печерської лаври ченців у колодах і трунах. Наближення поховальної колоди печери до човна життя ченця, на думку авторки статті, має ознаки одночасної символічної присутності в потойбічному світі та раю з увічненим існуванням. Те, що схожим шляхом — від вод моря до печер перенесено моці преподобного Євстратія Постника, дозволило авторці виділити світи моря та печер як складові частини «богословської логіки», наявні в оповіді про Євстратія Постника. Ця логіка є виявом зміни локусів людського життя — від життя у випробуваннях крізь очищення до отримання божественних сил і увічного життя.

Цікаво, що з богословської логіки святості мощей Євстратія Постника авторка не створює канон і розглядає новий її різновид не просто на історії нової особи — святого Григорія Чудотворця, а в її зв'язку вже з хвилями й глибинами Дніпра. Утопленого насильницьки за трагічні передбачення

святого Григорія Дніпро як «божий суддя» та «жива вода», здатний відділяти гріх від правди, повертає до вічного спокою в печерах Лаври, який постає за означений рай. І саме ця богословська логіка, яку складено із суміщення локусів глибин води і печер, є принципово новою візією святості поховання в печерах Лаври.

М. Нікітенко створює своєрідний синопсис досвіду осмислення протязності печерних лабіринтів Києво-Печерської лаври та їхнього життя під водами Дніпра Ст. Сарницького, О. Гваньїні, А. Целларія, С. Ф. Кльоновича, А. Кальнофойського, в якому акумульовано досвід виходу за поетичні метафори, доданих до їхніх фізичних вимірів у компілятивній сакральній географії, відкритій до символіки ідеї перемоги сакрального ладу над стихіями та простору збереження нетлінності, колективних асоціацій із сакральним значенням Стікса та Ахерона, здатного дарувати людині не уявне розрізнення рівнів буття, та шляху, які не поглинуть течії життя, бо дарують місця очищення та духовної глибини.

М. Нікітенко показує, що описи простору печер Києво-Печерської лаври крізь силу вод Дніпра доби пізнього Середньовіччя та раннього модерну мають потужний контекст підсилення свого значення з більш ранніх уявлень про зв'язок людини з підземним світом. Місцем існування таких найдавніших прообразів зв'язку печер і вод підземелля, як вказує авторка, були міфи і релігійні системи, тягла усна традиція легенд, паломницьких оповідей та власне релігійний досвід життя печер самої Лаври, який виходив за межі досвіду усамітнення і поховання ченців.

«Культурна пам'ять, пам'ятки, музейництво» — третій розділ цього випуску нашого фахового періодичного видання. У структурі тому він не дарма посідає центрове місце, адже саме з 2025 року наша профільна дисципліна набула формату *B 12: Культурологія та музеєзнавство*. І цей розділ єдиний у номері містить три матеріали, а не два.

Розпочинається він оглядом від Ельміри Аблялімової-Чийгоз *«Репрезентація кримськотатарської культури в сучасному художньому кіно: наративи колективної пам'яті, втрати та повернення»*, що є зразком вдалого застосування до фільмографії методології дискурсивного аналізу художньо-зображувальних наративів. Розглянуто фільми: «Мамай» (Олесь Санін, 2003), «Татарський триптих» (Олександр Муратов, 2004), «Хайтарма» (Ахтем Сеїтаблаєв, 2013), «Чужа молитва» (Ахтем Сеїтаблаєв, 2017), «Додому» (Наріман Алієв, 2019), «Черкаси» (Тимур Яценко, 2019), «Киснева станція» (Іван Тимченко, 2025). Для кожного з них авторці вдалося подати цю послідовність вже як структурований поступ кримськотатарської тематики у змінах домінантних моделей її репрезентації.

Якщо ми звернемося до першого фільму в класифікації таких моделей, то стрічка «Мамай», де оповіді на тему культури *киримли* побудовано по лінії «метафоричної присутності», та останнього фільму зі списку — «Киснева станція» — по лінії «внутрішньої свободи», ми зможемо розглядати їх разом із репрезентативними моделями інших фільмів як певну антитезу відтворенню в цьому значному історичному інтервалі т. зв. «тенденції». Кумулятивною одиницею вираження такої антитези є позиція режисера, етичний, сенсовірний та символічний

вимір репрезентативної моделі. Коли ж ми повернемося від класифікаційної репрезентації фільму «Мамай» режисера О. Саніна, ми зможемо перевірити на відповідність форматів подання кримськотатарського досвіду в цьому фільмі лінії «метафоричної присутності».

У викладі Е. Аблялімової-Чийгоз моделі «метафоричної присутності» відповідатиме зображувальний потенціал т. зв. «ландшафтної пам'яті», з відтінком міфічної хронології, де символічний діалог української та кримськотатарської культури є відгомонам спільного прикордонного степового життя. У цьому зображувальному просторі ще немає представлення власної історії і живої кримськотатарської культури. Але ця репрезентація вже підривала домінування в репрезентації культур ідеології бінарних опозицій, яку ще не було підкріплено ідеологією деколонізації. Відповідність репрезентативної моделі фільму «Киснева станція» Івана Тимченка як системи узгоджених оповідей по лінії «внутрішньої свободи», на думку авторки, є по суті синонімом тих одиниць прояву духовної сили Мустафи Джемілева, яку не змогла зламати радянська система політичного переслідування. Саме тому солідарний спротив любові як наріжний акцент в оповіді про заслання М. Джемілева для авторки статті і постає за відповідну репрезентативну модель «внутрішньої свободи» у фільмі «Киснева станція».

Отже, на думку авторки, перехід від кінематографічних дискурсів життя в надзвичайних історичних подіях до зображення тривалих історій з повсякдення, яке б не було черговим варіантом розвитку «зовнішньої оптики» та гендерних стереотипів, має відкрити чималі перспективи культуропрактик.

Оксана Бондарець у статті «*Цифрові трансформації як одна із сучасних тенденцій розвитку українських музеїв*» розглядає цифровізацію як спробу зшити розірвану тканину нашої культурної пам'яті за допомогою цифрових ниток. Авторка фіксує момент, коли технології з іграшки для «прогресивних» перетворилися на засіб виживання. Згаданий у статті проєкт «АРК III» (Ковчег) — це не просто назва, а влучна метафора поточного стану нашої культури. Ми нині займаємося тим, що Мірча Еліаде назвав би «структуруванням хаосу»: оцифруємо все, що можна, намагаючись зберегти сакральне ядро культури в безпечному віртуальному просторі, поки реальний простір перебуває під загрозою лих і катаклізмів. Цифровий реєстр постає не бюрократичним списком, а новою формою «священної книги» самої нашої ідентичності. У контексті цього важко не згадати роздуми про ідентичність Еріка Еріксона. Схожим чином і тут авторка стверджує, що ідентичність музею (і нації) не може бути статичною; вона потребує постійного переосмислення, і «цифра» — це лише дзеркало, яке показує, чи є нам що сказати сучасному глядачеві.

У статті наголошено на ролі музею як «простору публічності». Авторка показує, що онлайн-заняття для студентів НаУКМА — це не «сурогат», а нова форма соціальної пам'яті, коли критичне мислення формується через екран, але не втрачає своєї глибини. Технологія без рефлексії та оновлення сенсів — пустопорожність. Тож 3D-тур по експозиції зразка 1970-х років — це все одно, що намагатися запустити Windows-11

на перфокартах. Водночас імерсивні виставки Шевченка та Примаченко, що подорожують світом, — це не просто «картинки, що оживають», це форма культурного спротиву. Вони доводять, що ми здатні бути суб'єктами глобального культурного поля, використовуючи найсучасніші комунікаційні моделі.

Підсумувати авторські висновки можна тезою, що «цифра» не замінює музей, а створює нову якість медіації. Майбутнє інституції — у гібридному поєднанні фізичного досвіду та цифрової стійкості. Від себе можемо узагальнити музеї як уречевлені «палаці пам'яті», що дають змогу оперативно зіставляти монументальні інформаційні блоки соціокультурного розвитку людства, явлені експозиційними моделями.

Завершує розділ аналітика давньоруської соціокультурності від Надії Нікітенко «*Княжий портрет у Софії Київській у річизці історії: світський сюжет і літургійний контекст*». Дискусія про атрибуцію портретів на фресках Софії Київської не вщухає досі. Але авторка роками наполегливо аргументує, що храм було закладено на два десятиліття раніше від «традиційного датування» (у жовтні 2009 р. рішенням 35-ї сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО 1000-річчя заснування Софії Київської внесено до календаря пам'ятних дат на 2011 рік). І фундатором собору, як доводить авторка, є не Ярослав Володимирович (згідно з Н. Нікітенко, він лише завершив будівництво у 1018 р.), а сам Володимир Святославич в останні роки його життя. Тож і саме зображення князя, на думку авторки, має репрезентувати не сина, а батька.

Можна стверджувати, що авторка не просто аналізує живопис, а проводить «криміналістичну експертизу» стінопису. Ми звикли бачити в цій фресці «світський сюжет», таку собі середньовічну предтечу парсунного портрета. Але авторка нагадує нам: у Софії не було нічого суто «світського». В аналізованій композиції рух монаршої родини до вівтаря синхронізується з рухом прихожан та священнослужителів: це «жива ікона», де князь Володимир несе модель Десятинної церкви, і поруч постає Анна Порфірородна — не просто як тінь чоловіка, а як повноправна співавторка державного проєкту.

Отже, можна сказати, що Володимир Великий нарешті повертається у власний дім — не як «запозичений» Московією бренд, а як автентичний ктитор храму Святої Софії. Матеріал Н. Нікітенко є важливим політичним жестом: твердження про 1011-й рік — це не просто цифра, а територія нашої незалежності. Якщо Софія Київська старша на ціле покоління за своїх «тезок» у Новгороді чи Полоцьку, то вся конструкція «єдиної колиски братніх народів» розсипається, як старе вапно під пемзою реставратора Солнцева. Авторці вкотре вдалося показати, що Київ XI століття був не «околицею», а європейським центром, що вільно оперував імперськими кодами Константинополя.

Четвертий розділ — «**Виміри ідентичності та соціокультурні практики сучасності**». Розпочинає його англомовний матеріал Руслани Демчук «*The Trickster Phenomenon within the Sociocultural Practices of the Metamodern Political Sphere*» («*Феномен Трикстера в соціокультурних практиках політичного простору метамодерну*»).

Виходу на концептуальний рівень репрезентації образу Трикстера як складової сучасних політичних практик доби метамодерну в авторки статті передує, зокрема, опис концептуальних сходинок, пройдених представниками Віденської школи «історичної етнографії» в розгортанні тлумачення символів культури як капіталу П. Бурдьє, яке згодом і дало змогу розглядати єдність етнічної культури як дискурс, який об'єднує одночасно історично-кореневі події етносу та події прояву їхньої життєздатності. Можливість акумуляції певних подій національної історії в життєздатних основах національної культури дає змогу розглядати існування міфу у формі архетипу як особливо важливу феноменальну форму узагальнень причетності людини до життєздатної культури та її спільнот, які стають носіями такого життєствердного існування.

За спостереженням авторки, саме С. Кримському належить своєрідний категоріальний розподіл українського національного життя, названий екзистенціалом, у якому сили життя розподілені по лінії архетипів: *дім — поле — храм*, які й набули значення умов підготовленого сприйняття явищ вже як феноменів, які містять світоглядні архетипні настанови. Це й дало змогу, на думку Р. Демчук, вважати, що можливе наповнення феномену трикстера з боку міфів уже достатньо забезпечено послідовним критичним рухом досліджень П. Радіна, К. Юнга, К. Керені та К. Леві-Строса і на додаток має значну кількість нарративних форм свого втілення у фольклорі, літературі, музичній культурі та культурно-мистецьких практиках. Авторка звертає також увагу не стільки на цю неповноту, скільки на необхідність введення, з одного боку, в аналіз політичного нарративу феномену трикстера розрізнення понять «культурного героя» і «героя культури», запропонованого М. Найдорфом, а з другого боку, врахування наявності опису атрибутивних рис трикстера, запропонованого Л. Прокоповичем.

Герой масової культури і масова культура, яка формує героїв, є синхронним і асинхронним колажем, тобто майже міфом, — і не може не містити в собі політичних колажів. Ще одним авторським внеском є своєрідна відповідь атрибутивній таблиці рис трикстера, місце якої займає таблиця з сімох корелятивних рис психологічного архетипу Трикстера в політиці. Саме з позиції комбінацій цих психологічних рис політичних дій трикстера доби метамодерну авторка переходить до підсумкової характеристики політичного феномену президента В. Зеленського і президента Д. Трампа відповідно до сценаріїв гри з обраними психологічними рисами архетипу Трикстера.

Заключною статтею розділу є «*Менеджмент культурного капіталу в умовах геополітичних криз: стратегії візуалізації національних нарративів (на прикладі досвіду Республіки Корея та України)*» Вікторії Ількович. Тут читачеві явлено варіант введення в аналіз суспільно дієвих нарративних одиниць української культури, близьких до поняття «символічного капіталу культури» П. Бурдьє. Цей символічний рівень існування української культури авторка вводить у простір практик управління — соціальної інженерії, яка стає не самостійним, а функціональним етапом, на якому відбувається створення

і поширення дієвих візуальних образів збереження українських національних наративів. Вказаний функціональний вектор розвитку символічного капіталу української культури авторка подає під кутом поняття «стратегії» практик культурного менеджменту, де стратегії відповідають лише певні категорії історичних наративів: описи набуття здатності зберігати національну культуру та надавати їй розвитку в ситуаціях реально пережитих геополітичних криз для корейського менеджменту та розвитку українського менеджменту в тяглому кризовому наративі збереження і захисту української культурної автономії, який під час російської збройної агресії проти України тільки посилив свій цивілізаційний вимір.

На прикладі досвіду подолання наслідків спроб цивілізаційної деструкції Південною Кореєю після війни початку 50-х років ХХ ст., який було функціонально розвинено в досвіді державного менеджменту «Халлю», який в авторки складено зі ставок на «культурний реванш» і «випереджаючу модернізацію», який у світовому просторі технологій авторка зарахувала до естетичної категорії ідеальної штучності. Ця категорія менеджменту дала змогу не блокувати традицію здатності синтезувати давній філософський і сучасний медійний розум. Саме на тлі описів стратегії корейського культурного менеджменту авторка переходить до порівняльних описів стратегій українського культурного менеджменту.

Саме в межах компаративістики культурного менеджменту Південної Кореї та України Вікторія Ількович звертається до практики порівняльних узагальнень, де межовим горизонтом відмінностей наративів ідентичності порівнюваних культур стає їхнє векторне та ціннісне спрямування. Центральне місце в перспективній таблиці відмінностей корейського та українського культурного менеджменту В. Ількович надала саме антитезі корейського вертикального державоцентричного менеджменту та децентралізованого українського менеджменту мереж інституцій громад (волонтерів, кураторів та автономних артінституцій), до якої авторка додала і вимір цих відмінностей на антропологічному та семіотичному рівнях, а також на рівні ідентифікацій, запропонованих українськими дослідниками за останні роки.

Два фінальні тексти дев'ятого випуску складають розділ «**Семіотика культурних наративів** (кіно, відеоігри)».

Артем Ремізовський презентував англomовну аналітику вітчизняної гейм-індустрії «*Images of Ukraine of the Future in the Sci-Fi Video Game Series of The Cosmoodysey World*» («*Образи України майбутнього в серії науково-фантастичних відеоігор "The Cosmoodysey World"*»). Ще донедавна ми майже не звертали до такої насиченої сфери культурологічних спостережень, як відеоігри. І дарма, адже ця сфера за сорок років пройшла шлях від оцифрованих дитячих забавок через новий формат медіапродукції в конкурентності до книг та кінематографу до нинішньої репрезентації нових наративів — фактично як засади формування новітніх форм ідентичності через тимчасові занурення в альтернативні біографії в альтернативних світах.

Автор пропонованої розвідки вводить у химерний світ харківського інді-геймдеву, який, попри свій футуристичний фасад, виявляється надивовижу консервативним у найкращому (і найгіршому) розумінні цього слова. Перед нами не просто аналіз піксельних пригод на Марсі чи в нетрях ринку «Барабашово», а спроба майже по-дюранівськи зафіксувати антропологічні структури української уяви, які не здаються навіть під тиском повномасштабного апокаліпсису. Автор слушно зауважує, що протагоністи серії фантастичних відеоігор «*The Cosmoodysey World*» — це не стерильні герої західного кіберпанку, а глибоко вкорінені суб'єкти. Вони тягнуть за собою в еміграцію чи в космос прапори Харківщини та спогади про бабусину дачу. Це своєрідний «цифровий амулет» проти травми війни, де хайтек стає лише рамкою для олдскульного українського життєсвіту.

Найбільш іронічним і водночас аналітично точним моментом дослідження є опис соціальної фрагментації майбутнього. Ринок у грі — це не просто локація, це стан душі та соціокультурна модель. Тобто навіть після перемоги та потенційної колонізації планет ми не позбудемося «барабашівського» вайбу. Що непогано перегукується з нещодавнім кінохітом «Ти — Космос» (2025). Трансформація Тараса Бульбенка з агронома-мрійника в олігарха-антагоніста в «*Son of Perun. Kharkiv*» — це блискуча ілюстрація того, як наші внутрішні цивілізаційні хвороби проєктуються у вічність. Автор статті тонко підмічає: ми готові будувати реактори на карликових зірках, але керувати ними буде черговий «міцний господарник» із методами дев'яностих. Своєрідне постіндустріальне небароко «космічної Гетьманщини».

Стаття переконливо доводить, що описані вітчизняні відеоігри стають формою колективної терапії, чесно фіксуючи, що наше майбутнє, відповідно до очікувань розробників, буде таким самим неідеальним, як і наш сьогоднішній день, — із численними соціальними багами, олігархами, непростими сусідськими взаємовідносинами, але під українським прапором. Наданий огляд — своєрідне дзеркало, в якому наше «завтра» виглядає підозріло схожим на наше «вчора», хіба що з покращеною графікою та з виходом у відкритий космос.

Завершує розділ (і сам номер) матеріал Михайла Собуцького «*Організація простору фантастичних світів (на прикладі серіальної продукції Apple TV)*». Стаття присвячена аналізу просторових моделей у новітніх науково-фантастичних серіалах від Apple TV+: «*Severance*» («Розрив»), «*Silo*» («Бункер») та «*Pluribus*» («Єдина»). Автор розглядає архітектуру уявних світів як інструмент примусу та маркер дистопії, проводячи паралелі між сучасним гейм-дизайном серіалів та модерністськими утопіями початку ХХ століття. Тема Apple TV+ як нового «законодавця мод» у дистопіях доволі актуальна, адже їхній візуальний мінімалізм іноді лякає більше, ніж класичний кіберпанк.

Для М. Собуцького екранні наративи міцно прив'язані до архітектурного коду, в якому існують аудиторія та автор меседжів. Тлом цієї оповіді стали бетонні утопії Ле Корбюзьє. Недарма такою влучною видається метафора бункера в «*Silo*» як зламаного «соціального ліфта»,

адже це повернення до *тілесності ієрархії*: «нижчі» за класом живуть на нижніх поверхах біля генератора, тому вони реально «нижчі» (та й ноги в них сильніше болять, бо треба долати чимало поверхів). Аналогічно і концепт розділення робочого простору (пор. корбюзьєвський «план Вуазен») шоуранерами «*Severance*» перетворено на просторову шизофренію. Ось де проявлено деконструкцію модерністського універсалізму: ми хотіли раціональності, а отримали коридори, якими треба йти 8 хвилин, щоб забути, хто ти є поза офісом.

Ідея колективного розуму як «мінімалістичного хостелу» на всю планету в серіях «*Pluribus*» видається логічним фіналом будь-якої утопії. За спостереженням автора, коли ми нарешті стаємо «єдиними» (*E pluribus unum*), нам уже не будуть потрібні домівки, кордони чи, власне, ми самі. Така собі «утопія порожнечі», де метамодерністський маятник завмирає в точці абсолютного спокою, що підозріло нагадує смерть.

Автор доводить: революція в таких структурно-домінантних світах починається не з барикад, а з бажання просто вийти за двері або згадати ім'я рідної дружини. Стаття примхливо поєднує кейси молодіжних видовищних проєктів з академічними здобутками архітектурної критики і постає вельми вдалим фіналом запропонованої добірки наукової аналітики.

.....

Ось такі цікаві доробки нових «буремних двадцятих» постали перед нами. Кожен матеріал — чи то про деколонізацію Софії Київської, чи то про виживання в бункерах Apple TV, чи то про фізичний порятунок музеїв — це історія про те, як наполегливість перетворює кризу на нову структуру.

Наполегливість у латиномовному заголовку цієї передмови — це не лише про здатність інституцій чи пам'яток пережити черговий катаклізм, а й насамперед про інтелектуальну відвагу утримувати вертикаль сенсу в часи, коли навколо панує горизонталь ентропії. Ці тексти не просто фіксують стан справ, що звично для *Cultural Studies*, а в кращих вимірах *Culturology* демонструють, як культура загартовує нас тут і зараз — через деколонізацію минулого, цифровізацію сьогодення чи футурологічні візії ігрових світів. Зрештою, якщо часи справді затято гартують тих, хто тримається, то гуманітаристика — це те саме горно, у якому це загартовування стає усвідомленим.

Сподіваємося, що представлені розвідки стануть для вас не просто джерелом інформації, а ще однією точкою опори. Зичимо натхненного (і по-могилянськи критичного) читання, *принагідно нагадуючи, що думка робочої групи випуску та редакційної колегиї може не збігатися з думкою авторів.*

Мирного нам усім неба!

Юрій Джулай, Денис Король

Юрій Джулай

Виконавчий координатор наукового журналу
«Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури»,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології факультету гуманітарних наук,
Національний університет «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА),
Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-4558-9563>
yu.dzhulai@ukma.edu.ua

Сфера наукових зацікавлень: історія і методологія соціальної
і культурної антропології, філософія гуманітарного знання,
«Мертві душі» М. Гоголя, проблеми автентичності
культурно-історичної інтерпретації.

Денис Король

Відповідальний секретар наукового журналу
«Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури»,
кандидат культурології, доцент, доцент кафедри культурології
факультету гуманітарних наук, Національний університет
«Києво-Могилянська академія» (НаУКМА), Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-9709-547X>
d.korol@ukma.edu.ua

Сфера наукових зацікавлень: цивілізаційні процеси; соціокультурні
трансформації; цифрова ідентичність; уявлення про смерть і потойбіччя;
архаїчна іконологія; скандинавістика.

Yurij Dzhulay

Executive Coordinator of the scientific journal
“NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture”,
Associate Professor at the Department of Cultural Studies,
Faculty of Humanities, National University of Kyiv-Mohyla Academy
(NaUKMA), Kyiv, Ukraine

Main research fields: history and methodology of social and cultural
anthropology, philosophy of humanitarian knowledge, “Dead Souls”
by M. Gogol, problems of authenticity in cultural and historical interpretation.

Denys Korol

Executive Secretary of the scientific journal
“NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture”,
Associate Professor at the Department of Cultural Studies,
Faculty of Humanities, National University of Kyiv-Mohyla Academy
(NaUKMA), Kyiv, Ukraine

Main research fields: civilization processes, sociocultural transformations,
digital identity, death studies, archaic iconology, Norse studies.

