



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

НАУКОВІ

ТОМ 9

2026 р.

*Записки
НауКМА*

Історія і теорія культури



LABAVM Triumphale TRIADOS
per Tru Dignissimos Tutelares adubra
Kieco-Mohilecario Palladis Militantibz
in Christo Patris P: Procopii Kotaczynski
Eminentissimi intra sacras a divinitissimo suo

PRÆSENTATVM.

Trino Virtutu Theologiaru Choro
to illustre sub Signis Alma Orthodoxæ
Præfixum At natales Reuerentissimi
eisdem Almi Orthodoxi Collegii Rectoris
Innocentio Szeczycki. monacho S.O.B:

Quæ Vexilla micat: tonat ei quoq; classica Mauor: Spis.A

Fides, respicit quas Sacerata Divi:

ISSN 2663-2160 (online)



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

НАУКОВІ ЗАПИСКИ НаУКМА ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ

Том 9 ♦ 2026

Науковий рецензований фаховий електронний журнал
Щорічник ♦ Заснований у 1996 р.

nrpcult.ukma.edu.ua

Київ
2026

Ідентифікатор у Реєстрі суб'єктів у сфері медіа: **R40-04346**

Категорія «Б»

Кластер: Гуманітарні науки та мистецтво
Спеціальність: В12 Культурологія та музеєзнавство

Діамантовий відкритий доступ

Проіндексовано в **DOAJ** (Directory of Open Access Journals)

Мови видання: українська, англійська

Рецензування: подвійне «сліпе»

ГОЛОВНА РЕДАКТОРКА

Світлана Крилова, доктор філософських наук, професор, професорка кафедри теоретичної і практичної філософії Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Україна

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Катерина Гамалія, доктор мистецтвознавства, професорка кафедри дизайну і технологій факультету дизайну і реклами, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна

Інна Кузнєцова, PhD (філософія), старший дослідник, доцент, вчений секретар Інституту культурології НАМ України; заслужений працівник культури України, Україна

Валентина Лепрі (Valentina Lepri), доцент, провідний дослідник, керівниця Центру історії знань епохи Відродження та координаторка міждисциплінарної дослідницької групи «Міграції та знання в ранньомодерній Європі», Інститут філософії та соціології Польської академії наук, Польща

Марія Лігус, доктор філософії (PhD), старша викладачка кафедри культурології факультету гуманітарних наук, Національний університет «Києво-Могилянська академія», Україна

Світлана Матвієнко (Svitlana Matviyenko), доцент кафедри критичного медіа-аналізу в Школі комунікацій, заступниця директора Інституту цифрових демократій, Університет Саймона Фрейзера, Канада

Марко Пулері (Marco Puleri), доцент, заступник директора магістерської програми зі східноєвропейських та євразійських досліджень кафедри політичних та соціальних наук, Болонський університет, Італія

Марек Тамм (Marek Tamm), професор (історична культурологія), Гуманітарна школа, Талліннський університет, Естонія

Віталій Чернецький (Vitaly Chernetsky), професор кафедри слов'янських та євразійських мов та літератури, президент Асоціації слов'янських, східноєвропейських та євразійських досліджень (ASEEES), Канзаський університет, США

Ганна Чміль, доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України, директорка Інституту культурології НАМ України, членкиня Національної спілки кінематографістів України, Україна

Мета журналу «Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури» — розвиток досліджень у царині сучасних та історичних практик опису, аналізу й моделювання культурних явищ, висвітлення сучасних дослідницьких підходів і результатів оригінальних фахових досліджень, виконаних із дотриманням міжнародних академічних стандартів, у галузі теорії та історії культури.

Типи матеріалів:

- дослідницькі статті;
- рецензії на нові монографії (за профілем і тематикою журналу);
- огляди найбільш знакових статей у закордонній науковій періодиці за тематикою журналу;
- бібліографічні огляди, що містять короткий опис видань за профілем і тематикою журналу.

Координація з авторами та рецензентами

Юрій Джулай, виконавчий координатор, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», yu.dzhulai@ukma.edu.ua

Денис Король, відповідальний секретар, кандидат культурології, доцент кафедри культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія»; старший науковий співробітник відділу культурно-цивілізаційних досліджень, Інститут культурології НАМ України, d.korol@ukma.edu.ua

Поліна Герчанівська, відповідальний заступник редактора, доктор культурології, професор, завідувачка кафедри культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», p.herchanivska@ukma.edu.ua

Редагування і коректура *Наталія Мінько, Анна Малишева*
Комп'ютерне верстання *Андрій Шмаркатюк*
Супровід і підтримка *Олександра Ярошенко*

Засновник і видавець:

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції серія ДК № 3631 від 23.11.2009

Внесено до Переліку електронних наукових фахових видань України,
в яких можуть оприлюднюватися результати дисертаційних робіт
на здобуття наукових ступенів
доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії
(наказ МОН України від 02.07.2020 № 886; зі змінами від 24.02.2025 № 349);
категорія «Б»

Адреса редакції:

вул. Г. Сковороди, 2, м. Київ, 04070
корпус 1, кімн. 316
тел.: (044) 425-60-98
e-mails: d.korol@ukma.edu.ua
yu.dzhulai@ukma.edu.ua
redviddil@ukma.edu.ua

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 оперативнo 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 нарративів. Вказаний функціональний вектор розвитку символічного капіталу української культури авторка подає під кутом поняття «стратегії» практик культурного менеджменту, де стратегії відповідають лише певні категорії історичних нарративів: описи набуття здатності зберігати національну культуру та надавати їй розвитку в ситуаціях реально пережитих геополітичних криз для корейського менеджменту та розвитку українського менеджменту в тягломому кризовому нарративі 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 нарративів 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 нарративів** (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 Cosmoodyyssey World*» («*Образи України майбутнього в серії науково-фантастичних відеоігор "The Cosmoodyyssey 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 нарративів — 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.



**КРИЗИ, КАТАСТРОФИ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТРАВМИ
CRISES, DISASTERS, CULTURAL STUDIES OF TRAUMA**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.16-34>

UDC 316.4:141.7:008

Olha Briukhovetska

PhD (Philosophy),
Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies,
Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA),
Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-9213-2662>
olha.bryukhovetska@ukma.edu.ua

**Cultural Trauma
between Experience and Meaning**

Abstract

The article offers a critical reassessment of cultural trauma theory, focusing on Jeffrey Alexander's influential formulation and its claim to provide a universal framework for understanding collective trauma. It argues that this theory is best read as a neofunctionalist appropriation of the cultural turn, in which trauma is recast as the product of successful public representation rather than as lived experience. The article describes this shift from experience to meaning as a form of "discursive determinism" and traces its ethical and conceptual consequences, showing how an originally critical constructivism is transformed into a diagnostic, system-building paradigm. Although the critique is motivated by the Ukrainian context of war and long-term colonial violence, the article's primary contribution lies in sharpening broader questions about the relation between experience and meaning.

Keywords: cultural trauma, collective trauma, collective identity, cultural turn, constructivism, critical theory, neofunctionalism, trauma, event, experience, meaning, narrative, discourse, discursive determinism.

Problem Statement. In the Ukrainian context of a prolonged full-scale war, the question of trauma inevitably comes to the forefront of the humanities. Mass traumatization of the population requires not only therapeutic work with individual physical and psychological injuries, not only reflection on how these individual traumatic experiences are represented in culture, but also the consideration of trauma at the level of collective experience: the numerous ways in which the war changes the forms of our shared life and our self-understanding, transforming culture as a whole in the broadest sense of the term. Such consideration also necessarily opens up territories of earlier painful experiences, often half-forgotten or normalized, which likewise call for recognition and reflection.

Against this backdrop, the theory of cultural trauma, proposed in the early twenty-first century by a group of sociologists led by Jeffrey Alexander, may appear appealing: it offers an extensive conceptual vocabulary for describing how communities experience painful events, and how these events become part of collective identity, shaping public narratives of suffering and responsibility. Presenting itself as a universal and readily applicable model, the theory of cultural trauma claims that cultural trauma is “an empirical, scientific concept, suggesting new meaningful and causal relationships between previously unrelated events, structures, perceptions, and actions” (Alexander 2004, 1). It is no coincidence that Ukrainian scholarship published after the full-scale invasion increasingly turns to the theory of cultural trauma developed by Alexander and his colleagues. Ukrainian researchers seek to apply this theory in various directions: from analyzing cinematic representations of the Russian invasion (Demura 2024) to interpreting long-standing practices of Russification as a traumatic intrusion into the cultural fabric (Boichenko 2025).

However, this raises the question of whether the theory of cultural trauma, in fact, offers an adequate and productive way of conceptualizing such traumatic experience. Despite its universalist claims, the theory of cultural trauma has very clear limits, which are not always acknowledged by its authors. Moreover, as will be shown below, the understanding of cultural trauma proposed by Alexander is internally inconsistent, and this inconsistency permeates the entire theory built upon it. Applying this theory as a ready-made universal model inevitably reproduces the contradictions embedded within it, and it is particularly important to articulate this in the Ukrainian context, since the experience of an ongoing war and of colonial violence that has long been silenced does not necessarily fit into the conceptual framework that the theory offers.

State of Research. The concept of cultural trauma was proposed to describe how collective experiences of suffering are interpreted and integrated into collective memory. It was formulated by a working group of five prominent sociologists of culture led by Jeffrey Alexander, which also included Neil Smelser, Bernhard Giesen, Piotr Sztompka, and Ron Eyerman. They co-authored the foundational volume, *Cultural Trauma and Collective Identity* (Alexander et al. 2004), which presents both the conceptual basis of cultural trauma theory and examples of its application. The volume opens with

a chapter by Jeffrey Alexander, in which he outlines the main principles of cultural trauma theory; in the following chapter, Neil Smelser defines the specificity of this approach in comparison with psychoanalytic understandings of trauma. In the applied part of the book, the authors demonstrate the theory's potential by analyzing various cases of cultural interpretation of collective suffering: Ron Eyerman examines the formation of African American identity as a response to the experience of slavery in the United States, Bernhard Giesen explores the expansion of responsibility for Nazi crimes in postwar Germany, Piotr Sztompka addresses the acceptance of social change in post-communist Poland, Jeffrey Alexander analyzes the universalization of the Holocaust as a tragedy of all humankind, and Neil Smelser studies American society's reactions to the terrorist attacks of September 11, 2001.

As the above list suggests, the theory of cultural trauma is illustrated by rather heterogeneous cases that encompass qualitatively different phenomena, with varying temporal, geographical, and positional distance from the immediate experience of suffering. What they share is not the specificity of experience but the conceptual framework into which these cases are placed. The authors of *Cultural Trauma and Collective Identity* present their understanding of trauma as radically different from all previous approaches, which Alexander describes as "lay trauma theory" (Alexander 2004, 2). In contrast to this, Alexander and his colleagues place their primary emphasis on distinguishing between a painful collective experience and the meaning ascribed to it in the process of cultural representation, reserving the term "cultural trauma" precisely for this symbolic level. In other words, cultural trauma here appears as a discursive construct: not the painful event itself with its real consequences for communities, but the meaning generated in the process of interpreting the event. The positions of the theory's authors and adherents, however, do not always coincide regarding the degree of such emphasis on discursive processes: for instance, Ron Eyerman, perhaps the most prolific scholar of cultural trauma, partly counterbalances it by also paying attention to emotional responses to painful experience (Eyerman 2012; Eyerman 2019; Woods 2019).

The not-always-clearly-articulated divergences among the authors of cultural trauma theory have subsequently allowed commentators to speak of the existence of not one but two, or even more, distinct theories of cultural trauma (Sciortino 2018; Madigan 2020). In particular, Todd Madigan proposes distinguishing between two versions of cultural trauma theory: one focused on traumatic events, and another oriented toward traumatized societies; according to Madigan, the difference between them lies in whether profound changes in a group's identity have taken place (Madigan 2020, 52). This approach may help to describe different ways of applying the theory, yet it does not address the deeper conceptual problems that will be at issue in this article.

Reviews of the volume *Cultural Trauma and Collective Identity* were generally positive (Bartmanski 2007; Ben-Yehuda 2005; Hirschberger 2018; Tota 2006; Steensland 2005), although some reviewers cautiously pointed to an insufficient elaboration of the methodological foundations of constructivism

(Ben-Yehuda 2005, 1849). However, there is a curious anachronism regarding the concept of cultural trauma itself: it began to be actively criticized even before this volume appeared, that is, before Alexander and his colleagues made their joint research project public. The main critic of this notion of cultural trauma prior to the formulation of cultural trauma theory was the German historian Wulf Kansteiner, who published a few polemical texts on the subject (Kansteiner 2004; Kansteiner and Weilnböck 2008). Although by cultural trauma he primarily meant postmodern trauma theory within literary deconstruction, many of his reservations turn out to be relevant to the constructivist theory developed by Alexander and his colleagues, and I will therefore dwell on them in more detail.

Although Kansteiner briefly mentions Ron Eyerman's work on the legacy of American slavery (Eyerman 2001; Kansteiner 2004, 207–208; Kansteiner and Weilnböck 2008, 235–236), his main target is not the still little-known sociological theory of cultural trauma, but the already well-established literary deconstruction. His primary polemical engagement is with the approach of Cathy Caruth (Caruth 1995; Caruth 1996), for whom, in Kansteiner's view, trauma is important not as a problem of acknowledging the victims' experience and of healing, but as a privileged example of the postmodern collapse of signification (Kansteiner 2004, 203). Kansteiner rejects this use of trauma because it blurs the boundary between the group that has suffered violence and the audience that empathizes with it. In his opinion, Caruth and other representatives of deconstruction offer a "model of cultural trauma, one which is stripped further of any concrete suffering, and which turns us all into accomplished survivors" (Kansteiner 2004, 203). Such an optic, he argues, radically distances the concept of trauma from the reality of violence and suffering, turning it into part of a broader poststructuralist emphasis on discursivity — a tendency that, as we will see, also characterizes the theory of cultural trauma developed by Alexander and his colleagues, despite the many differences from postmodern trauma theory, the discussion of which lies beyond the scope of this article.

The most thorough and consistent critique of the sociological theory of cultural trauma per se has been offered by the German sociologist Hans Joas, who very precisely identified its central flaw. This flaw, not unlike the one identified earlier by Kansteiner, lies, according to Joas, in the fact that the theory of cultural trauma does not clearly distinguish between the real consequences of trauma — whether individual or collective — and the cultural construction of memory about this trauma (Joas 2005, 371). In what follows, I draw on Joas's argument, expanding and specifying it in my own analysis.

Despite these and other methodological and conceptual difficulties, the theory of cultural trauma has gradually acquired the status of a research paradigm, applied to numerous historical and contemporary cases in different regions of the world. The Holocaust has become one of the most emblematic examples of this theory: as perhaps the most extensively examined instance of collective trauma, whose belated recognition and subsequent universalization serve, for Alexander, as a persuasive confirmation of his constructivist

program (Alexander 2004; Alexander 2009). In addition to this, the theory of cultural trauma has also been applied to other collective experiences of suffering, including American slavery (Eyerman 2001) and ongoing racism (Onwuachi-Willig 2016), global, local, and civil wars (Eyerman et al. 2013), political assassinations (Eyerman 2008; Debs 2013), natural and technological disasters (Eyerman 2015; Zhukova 2016), the return of colonial settlers to metropolitan centers after decolonization (Eyerman and Sciortino 2020), the destruction of cultural monuments (Debs 2012), and so on.

Academic interest in cultural trauma theory is evidenced, among other things, by Google Scholar search results. In January 2026, a search using the keywords “cultural trauma theory” returned more than two million results. The programmatic chapter by Alexander, “Toward a Theory of Cultural Trauma,” which opens the volume *Cultural Trauma and Collective Identity*, appears first in this search and has accrued nearly three thousand scholarly citations. The sheer scale of this reception makes a critical reassessment of the theory’s premises not only possible but necessary, especially when it comes to its application to the Ukrainian context.

Purpose Statement. The aim of this article is to offer an assessment of the universalist claims of cultural trauma theory. In particular, I seek to show that cultural trauma theory, at least in Jeffrey Alexander’s version, is much more closely tied to a neofunctionalist appropriation of the cultural turn in sociology than to the study of collective (let alone individual) trauma. As will be demonstrated below, this appropriation has ethically questionable consequences.

Main body. A closer look at cultural trauma theory reveals that its conceptual foundations are quite unstable – a weakness that Todd Madigan aptly describes as “theoretical muddiness” (Madigan 2020, 45). In attempting to address this issue, Madigan inadvertently formulates what will become the core of my critical analysis: he notes that at the heart of this theory lies a “foundational question as *whether cultural trauma has occurred in a particular society*” (Madigan 2020, 47). Madigan does not question the adequacy of this very formulation and instead focuses on how to provide a more precise answer to it. By contrast, it is important for my purposes to take a step back and problematize the presuppositions of this question. Another helpful phrase I borrow from Madigan is “social diagnoses” as a description of what results from the application of cultural trauma theory (Madigan 2020, 47). Again, it is crucial to underscore the difference between our approaches: whereas Madigan is concerned that different versions of cultural trauma theory led to different social diagnoses of the same phenomenon, I, by contrast, am troubled by the fact that theory as such is oriented toward diagnosis. I am less interested in the solution Madigan proposes to what he sees as a problem of cultural trauma theory, for he offers this solution in order to refine the “social diagnoses” it provides. Instead, I am concerned with the fact that the question of whether cultural trauma has “occurred” in a given society is taken as self-evident and left unexamined. Why should cultural trauma theory be oriented toward diagnosing a community in the first place? Why is its fundamental question about

trauma framed in terms of “has occurred” or “has not occurred”? These are precisely the questions that, in my view, need to be asked if we wish to dispel its theoretical muddiness.

To approach these questions, I will first, following Hans Joas’s insightful critique, situate the concept of cultural trauma along an axis whose poles are experience and meaning, or event and interpretation. It is important to note that the non-simultaneity of experience and meaning is a fundamental aspect of human existence in culture. People always discover the meaning of events after the fact, and this meaning can change. In situations of trauma, the interval that culture typically “stitches together” can become insurmountable. Trauma ruptures the connection between an event and the possibility of integrating it into existing frameworks of understanding; it blocks the operation of the meaning-making machinery that ordinarily works continuously within everyday consciousness. This is why trauma gives rise to a sense of speechlessness, of frozen time, of an inability to convey one’s experience in words, and at the same time to compulsive repetition in images, dreams, and bodily reactions, as has been repeatedly noted by both culturally oriented trauma theorists and clinical practitioners (Caruth 1995; Caruth 1996; Felman and Laub 1992; Herman 1992; van der Kolk 2014).

For the authors of cultural trauma theory, this gap between experience and meaning becomes a reason not to attend more carefully to experience, but effectively to cancel it: the real consequences of a traumatic event dissolve into the process of signification, and traumatization is understood primarily as the symbolic representation of trauma. The legitimate question of why some historical events (the Holocaust, September 11) acquire the status of cultural trauma, while others – such as the mass killings of civilians in Nanjing in 1937–1938 – remain on the periphery of global memory, is something Alexander seeks to resolve not by analyzing differences in the resources and capacities of victims, but by examining discursive and symbolic processes, which he understands in a very specific way: as an impersonal “system of collective representations” that functions as the main determinant. Speaking about the causes of the Holocaust’s universalization, he asserts: “It was neither emotional repression nor good moral sense that created the early responses to the mass murder of the Jews. It was, rather, a system of collective representations that focused its beam of narrative light on the triumphant expulsion of evil” (Alexander 2004, 214). In this formulation, emotional responses, moral intuition, and the experience of victims are consistently relegated to the background in favor of an impersonal “system of representations” – a gesture whose conceptual context I will locate below.

The initial thesis – which at first glance appears innocuous – that events do not “speak” for themselves but become meaningful through processes of interpretation is radicalized by Alexander into the claim that events are not traumatic by nature at all; traumaticity emerges as the result of a particular kind of cultural attribution. As Hans Joas aptly notes, in this configuration Alexander effectively opts for one pole in a false dilemma between ignoring

interpretive mediation and merely “reconstructing cultural constructions” (Joas 2005, 373). Joas himself proposes to overcome this dilemma by clarifying the dynamics of the articulation of experience, a line of inquiry he elaborates in another study (Joas 2002), which merits separate discussion but lies beyond the scope of this article.

Alexander’s choice, however, turns out to be inconsistent. In the often-cited definition of cultural trauma that opens his programmatic chapter “Toward a Theory of Cultural Trauma,” he appears, by contrast, to return to the language of experience and to emphasize how an event is lived through by members of a collective:

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways. (Alexander 2004, 1)

This definition is intuitively clear and seems to show sensitivity to the experience of suffering: war, genocide, mass repression, or colonial violence obviously exert a lasting impact on how communities perceive themselves and others. Yet subsequently, as in the plot of Orwell’s *Animal Farm*, the key words in this definition begin to mean something quite different, and at times even the opposite of their original sense. In fact, the remainder of Alexander’s programmatic chapter is devoted to dismantling the intuitive understanding of trauma embedded in his own definition, although the author himself appears not to notice this inconsistency.

Following the zigzagging logic of Alexander’s argument, we discover that (cultural) trauma does not “occur” but is constructed: “For trauma is not something naturally existing; it is something constructed by society” (Alexander 2004, 2). We then learn that events, however painful they may be, cannot in principle be called traumatic: “events are not, in and of themselves, traumatic” (Alexander 2004, 8). This means that the “indelible marks” events leave on group consciousness and that, according to the initial definition, were supposed to play a decisive role in determining whether “cultural trauma occurs” ultimately have, for Alexander, no direct relevance to cultural trauma. At best, these indelible marks are merely raw material for its subsequent construction; at worst, they are simply constructs that may or may not come into being. Any straightforward causal claim that the experience of a traumatic event leads to trauma counts, for Alexander, as an instance of what he calls “the naturalistic fallacy of the lay understanding” (Alexander 2004, 8). The entire “professionalism” of his own approach effectively relies on its rebuffing: “It is upon the rejection of this naturalistic fallacy that our own approach rests” (Alexander 2004, 8). As we will see, however, this simple negation of the “naturalistic fallacy” leads to another extreme, and its mirror reversal, which by analogy can be called the “constructivist fallacy.”

In his critique of cultural trauma theory, Hans Joas observes that the only genuine innovation in Alexander’s definition is what Joas calls the

“subjectivization” of trauma; the key term here is the verb “feel” in the formula “when members of a collectivity feel” (Alexander 2004, 1; Joas 2005, 367). We can further specify that even with respect to this word Alexander remains inconsistent: feeling is too closely tied to the sphere of experience, whereas Alexander repeatedly insists that traumatization properly occurs in the symbolic dimension of representations: “The persons who compose collectivities broadcast symbolic representations (...). These group representations can be seen as ‘claims’ about the shape of social reality, its causes, and the responsibilities for action such causes imply. The cultural construction of trauma begins with such a claim” (Alexander 2004, 8). As already noted, for Alexander it is crucial that cultural trauma is not the result of a group’s experience of pain but “occurs” only through the socially mediated attribution of meaning. An event becomes “traumatic” only when it acquires this status through processes of signification in culture, at the discursive level. Joas’s thesis about the subjectivization of trauma should thus be refined: the central innovation of cultural trauma theory is what might be called discursive determinism, and this form of monocausality generates serious ethical problems, which I will address shortly.

So far, we can formulate an interim summary: what proves decisive for the diagnostic verdict toward which cultural trauma theory is oriented is not the experience of the event itself, but whether trauma has been constructed in culture. The diagnosis is very simple: if no such construction has taken place, then cultural trauma “has not occurred.” The accurate observation that painful events of comparable magnitude are, in some cases, accompanied by the construction of a narrative – what Alexander and his colleagues call cultural trauma – and, in other cases, are not, does not prompt them to ask “why does this happen?” Instead, this observation is used as an argument in favor of the claim that trauma is primarily a construct, a mode of signification rather than experience itself. From this perspective, within cultural trauma theory the expressions “traumatic experience” or “traumatic event” amount to a contradiction in terms.

Consistency is not Alexander’s strong suit, and this is why the phrase “traumatic event” nevertheless slips into his vocabulary and appears without any reflection alongside his insistence that events are not traumatic. More precisely, Alexander uses the expression “traumatic event” six times in his chapter (Alexander 2004, 4, 5, 6, 24, 27), and not once does he question it. The last and most telling of these occurrences, which appears in the chapter’s final sentence, is worth quoting in its broader context. In this sentence, Alexander sums up his efforts to demonstrate that cultural trauma theory is not confined to privileged communities – “first world” societies and groups with the resources to construct trauma – but allegedly has a universal character:

The theory of cultural trauma applies, without prejudice, to any and all instances when societies have, or have not, constructed and experienced cultural traumatic events, and to their efforts to draw, or not to draw, the moral lessons that can be said to emanate from them. (Alexander 2004, 27)

It is worth noting that the unexpected formula “cultural traumatic events” appears only in this final sentence of the chapter and is not used anywhere else in the volume. This solitary occurrence is nonetheless revealing: it vividly illustrates the inconsistently eclectic character of Alexander’s argumentation, which attempts to hold together mutually incompatible claims while completely ignoring their incompatibility. Let us recall the zigzag logic of this argument. First, in his definition of cultural trauma, Alexander asserts that “cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event,” effectively presupposing a causal link between an event and its consequences. Then, in the main body of the chapter, this link is rejected as a “naturalistic fallacy,” events are declared to be “not, in and of themselves, traumatic,” and trauma is defined purely as a cultural construct. Finally, these mutually exclusive claims are “stitched together” in the hybrid formula “constructed and experienced cultural traumatic events,” where the event is not merely traumatic but “culturally traumatic” and is simultaneously constructed and experienced – precisely in that order. This way of “reconciling” incompatible statements conceals the theory’s internal inconsistency rather than resolving it, creating an impression of conceptual coherence where there is in fact a logical contradiction.

However, it is important to stress that the problems of “discursive determinism” do not originate with cultural trauma theory; they reflect a broader tendency of the cultural turn, the powerful transformation in ways of thinking about the place and role of culture that took place in the second half of the twentieth century across a wide range of disciplines. In contrast to crude “economism” or “economic determinism” (the now largely forgotten euphemism used by mid-twentieth-century Western leftist intellectuals to refer to the Stalinist version of Marxism), the cultural turn emphasized the autonomy of the sphere of production of meaning, with its own specific symbolic efficacy. There is no space here to map the entire territory of the cultural turn – or rather the series of “turns” in the plural, as Doris Bachmann-Medick suggests in her helpful and well-researched cartography (Bachmann-Medick 2016). As I have argued elsewhere, the cultural turn can be productively understood as a stage in a movement of a pendulum set in motion by the linguistic turn: by the late twentieth century this impulse had exhausted itself, and the pendulum swung in the opposite direction – toward embodiment, affectivity, visuality, materiality, experience, and so on (Briukhovetska 2024). In this article, I will offer only a brief, targeted excursion along this pendular trajectory to situate cultural trauma theory within it.

Two foundational books for the cultural turn appeared in 1973: Hayden White’s *Metahistory* (White 1973) and Clifford Geertz’s *The Interpretation of Cultures* (Geertz 1973); each elaborated the implications of symbolic efficacy for history and anthropology respectively. In both cases, the impulse of the linguistic turn is clearly felt: language is conceived as a relatively closed system of signs, while the “referent” – that which lies beyond the utterance – is systematically bracketed out. In a depoliticized version of analytic philosophy, this is formulated by Richard Rorty, who writes in the preface to the collection *The Linguistic Turn*, which he edited:

Since traditional philosophy has been (so the argument goes) largely an attempt to burrow beneath language to that which language expresses, the adoption of the linguistic turn presupposes the substantive thesis that there is nothing to be found by such burrowing. (Rorty 1967)

In a later, politicized version of the linguistic turn, this stance is radicalized into a consistent discursive monism, as in Laclau and Mouffe, who in their influential 1985 work *Hegemony and Socialist Strategy*, engaging polemically with the late Foucault, categorically declare:

Our analysis rejects distinction between discursive and non-discursive practices. It affirms: a) that every object is constituted as an object of discourse insofar as no object is given outside every discursive condition of emergence. (Laclau and Mouffe 2001, 107)

This constructivist impulse to deny any non-discursive reality delineates the horizon of discursive determinism within which, albeit much later, cultural trauma theory is also formulated.

More moderate voices occasionally sought to soften the radical denial of non-discursive reality characteristic of the cultural turn. Thus, in 1973 Stuart Hall insisted: “Reality exists outside language, but it is constantly mediated by and through language: and what we can know and say has to be produced in and through discourse” (Hall 1991, 121). Later, in 1981, Fredric Jameson formulates the same point with regard to history, which “is inaccessible to us except in a textual form, and (...) our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization (...)” (Jameson 2002, 35). In these cautious formulations, the reality “beyond” discourse is not abolished, yet discourse remains the only route of access to it, so these formulations do not move very far away from discursive determinism.

By the 1980s and early 1990s, the cultural turn and its constructivist program had already secured a place in academia, despite resistance from more conservative intellectual circles. For critical movements such as feminism, the emphasis on the constructedness of identities had an obvious emancipatory appeal: in 1985, looking back on the path traversed by second-wave feminism, Laura Mulvey notes that for her generation it opened up a way of thinking about femininity and masculinity not as biological givens but as the result of social and symbolic constructions, which made it possible to imagine women’s oppression as contingent rather than inevitable (Mulvey 1985).

At the same time, already in the early 1990s there emerged several crucial (though still limited) attempts to criticize constructivism from within critical theory itself, which go significantly further than the cautious formulations of Hall and Jameson. In 1993, the anthropologist Michael Taussig became one of the first to articulate a much sharper critique of constructivism, insisting on a return to experience. Taussig does not reject the promise of the constructivism of the preceding two decades, but he clearly points to its limits:

When it was enthusiastically pointed out within memory of our present Academy that race or gender or nation... were so many social constructions, inventions, and representations, a window was opened, an invitation to begin the critical project of analysis and cultural reconstruction was offered. And one still feels its power even though what was nothing more than an invitation, a preamble to investigation has, by and large, been converted instead into conclusion (...). The brilliance of the pronouncement was blinding. Nobody was asking what's the next step? What do we do with this old insight? If life is constructed, how come it appears so immutable? (Taussig 1993, xvi)

Taussig accurately captures the internal inconsistency of the erasure of experience that I term discursive determinism, as well as its ultimate impotence, when the assertion that the world is “constructed” replaces the question of how it might be reconstructed. His words anticipate the broader sense of fatigue with the emphasis on discursivity that, by the end of the twentieth century, gave rise to a series of “anti-linguistic” turns: the pendulum of intellectual interests began to swing in a direction opposed to language (Briukhovetska 2024). Against this backdrop, cultural trauma theory can be understood as a belated variant of the cultural turn, inheriting its discursive determinism at a moment when this program had largely exhausted its emancipatory potential. By the late 1990s, this shift was conceptualized in the volume *Beyond the Cultural Turn* (Bonnell and Hunt 1999), which in effect turns the page on the cultural turn and outlines new, experience-oriented directions for the study of society and culture. Tellingly, the afterword to this collection is written by Hayden White himself, one of the founding fathers of the cultural turn.

Around this same time, Alexander, who had made his name as a neofunctionalist, began actively integrating a constructivist vocabulary into his own approach. In this respect, Alexander's intellectual trajectory is highly revealing. In the 1970s and 1980s, when the cultural turn was a radical intellectual phenomenon associated with the curriculum wars and efforts to open academic space to marginalized groups, he emerged as the chief promoter of neofunctionalism, oriented toward describing ordered, relatively conflict-free systems. In 1985 he introduced the very term “neofunctionalism,” defining it as “a self-critical strand of functional theory that seeks to broaden functionalism's intellectual scope while retaining its theoretical core” (Alexander and Colomy 1985, 11). This theoretical core of functionalism includes, among other things, faith in the possibility of an objective description of society and in the secondary nature of conflict in relation to systemic integration – assumptions that made functionalism, and with it its neofunctionalist modifications, a convenient theoretical mouthpiece for the status quo. During the turbulent period of the curriculum wars, when the cultural turn was the project of an intellectual avant-garde, Alexander, with his neofunctionalism, spoke for the sociological mainstream. In 1998, when the cultural turn had run its course, Alexander declared his break with neofunctionalism in the book *Neofunctionalism and After* (Alexander 1998) and moved toward

constructivism. The question, however, is how deep this break with neofunctionalism really was, and whether it might not be more accurate to speak here of a neofunctionalist appropriation of the cultural turn.

A closer look at Alexander's neofunctionalist project reveals the same eclectic and inconsistent style of thinking that also manifests itself in cultural trauma theory. Alexander's neofunctionalism appears as a loosely organised package that integrates elements of various, often mutually incompatible traditions – from structural functionalism to Marxism – while preserving a basic commitment to a descriptive model of society as a system of interrelated parts that sustain overall order. Critics have repeatedly drawn attention to the eclectic character of this construction: neofunctionalism, Fauske notes in particular, seems to aim at incorporating everything that classical functionalism was once criticized for lacking while at the same time preserving its name and genealogy (Fauske 2000, 245). We observe the same eclectic inconsistency in the way Alexander appropriates the cultural turn: a constructivist vocabulary is combined with a neofunctionalist worldview oriented toward maintaining systemic integration. In effect, cultural trauma theory, with its emphasis on impersonal “systems of representations,” amounts to yet another cosmetic update of functionalism, now recast in the vocabulary of constructivism.

At the conceptual level, this generates serious problems. The constructivist vocabulary appropriated by Alexander clashes with his functionalist mode of thinking, which is oriented toward building systems. Constructivism – at least in its earlier, critical versions – was a fundamentally anti-systemic way of thinking; its task was to expose the constructedness of any systems, not to offer yet another overarching scheme in their place. It is precisely this critical component that is missing from Alexander's constructivism and from that of other authors of cultural trauma theory. They replace a critical optic with a diagnostic one: they are primarily interested in whether cultural trauma has “occurred” in a given society, that is, whether it has been constructed or not. Like a psychiatric diagnostic manual, they offer a set of criteria by which a social “diagnosis” can be made. Yet on what basis are these criteria formulated, and why should they claim universality? These questions are virtually never addressed by the authors of cultural trauma theory. They simply posit what Neil Smelser calls “the textbook features of cultural trauma as we have come to understand them” (Smelser 2005, 267).

At this point, the ostensibly constructivist character of cultural trauma theory reveals its own inconsistency and comes into conflict with its functionalist thinking, oriented toward building general schemas. If everything is a construct, then the “features” of trauma described here – defining the nature of pain, the character of the victim, and questions of responsibility – should themselves have the status of variable frameworks that change from context to context. Instead, in cultural trauma theory they are presented as virtually universal and necessary conditions for “successful” traumatization. Despite its professed constructivism, these elements function like quasi-natural laws in the functionalist vein, operating independently of specific historical contexts. Having distanced itself from the “naturalistic fallacy” at the level of events, cultural trauma theory falls into a similar fallacy at the level

of concepts: instead of a “nature of trauma,” we are given a “nature of trauma discourse,” which behaves like a new, unquestioned essence – effectively a new “naturalism,” merely displaced into the realm of representations.

This functionalist version of discursive determinism effectively cancels experience, and this has even more serious ethical consequences than those Kansteiner identified with respect to deconstruction (Kansteiner 2004; Kansteiner and Weilnböck 2008). Cultural trauma theory, which ostensibly aims to give voice to traumatized communities, turns their experience into a secondary effect of “systems of representation.” According to Alexander’s logic, people do not suffer and become traumatized directly; they come to feel traumatized because a certain configuration of public discourse, shaped by cultural and political actors, conveys to them a narrative in which their group is designated as a victim. Within this optic, the victim of trauma is not the one who has lived through catastrophe, but the one who is inserted into a particular narrative about it. An even more radical erasure of the difference between victims and external observers takes place: within cultural trauma theory, all participants appear as players in the representation of trauma.

By turning trauma into the outcome of a “successful” communicative campaign, this theory inevitably undermines the privileged status of victims’ experience. Testimony ceases to be a source of truth about trauma and is transformed into a fragment of symbolic capital that can be deployed to promote a particular version of the past. Accordingly, a group that has suffered violence but lacks the cultural resources to project its experience into public space is, by this logic, not traumatized at the collective level – cultural trauma, supposedly, has not occurred.

In the sphere of memory of genocides, mass repressions, or colonial violence, this has particularly dangerous consequences. If trauma is conceived solely as the result of construction, then any alternative reconstruction of the past, even openly revisionist, can claim equal validity, provided it manages to mobilize sufficient symbolic resources and gain support in the public arena. From the standpoint of the theory, the difference between a narrative that seeks to do justice to victims’ experience and one that denies or minimizes this suffering loses its ontological weight: both appear merely as different offers of meaning. The moral distinction between them is described as a clash of different codes, rather than as an opposition between truth and falsehood or between memory and denial – a logic that, in the era of “post-truth,” proves especially open to manipulation.

None of this is a side effect; it follows from the internal logic of Alexander’s belated constructivism. The event becomes “raw material” for representation, and what he calls trauma becomes merely a particular type of narrative about this event. Accordingly, experience becomes literally an epiphenomenon of language: feelings, suffering, bodily and psychological consequences have no weight of their own; their significance depends entirely on whether they are incorporated into a “successful” narrative. According to the logic of cultural trauma theory, which claims that events “are not inherently traumatic,” the real suffering of people – their pain, losses, violations of bodily integrity,

destruction of homes and of their familiar world – is not sufficient to speak of trauma. It is not experience but successful or unsuccessful representation that renders an event traumatic.

Conclusion. As we have seen, the limits of constructivism were broadly recognized several decades ago, prior to the emergence of cultural trauma theory. This recognition opened space for the development of alternative approaches better suited to societies experiencing war or colonial violence. As an alternative to discursive determinism, scholars have proposed approaches that acknowledge the plurality of modes linking experience and meaning: the narrative mode is important but not unique; alongside it, there are somatic, affective, ritual, spatial, and other forms through which experience acquires structure and is transmitted among people and across generations.

On the other hand, although the pendulum of intellectual thought has swung in a direction opposite to language, this should not entail denying the importance of social processes of discursive meaning-making. Rather, it is a warning against a reductionist schema that eliminates one pole of the fundamental rupture between experience and meaning, between event and interpretation. This is precisely why it is important to distinguish what is genuinely productive in constructivist trauma theory from what leads to the erasure of experience. What is indeed crucial is the emphasis on the fact that the way a society speaks about trauma is never neutral or predetermined; that the struggle for the recognition of trauma is at the same time a struggle for the recognition of victims, for changes in norms and political practices; that public narratives, artistic representations, and rituals of remembrance can either aid in working through trauma or entrench denial, stigmatization, or secondary violence. Yet none of these insights require reducing trauma to representation. It is possible and necessary to study social processes of discursive meaning-making without denying the reality of experience as such.

From this perspective, the theory of cultural trauma appears not as a universal framework for understanding traumatic processes but as a symptom of a particular stage in the cultural turn in sociology – a stage at which faith in the constitutive power of language not only reaches a logical extreme and begins to undermine its own premises, but also transforms from a critical tool into a means of administrative diagnosis, abstracting trauma into narrative capital at the cost of erasing embodied suffering and healing.

References

- Alexander, Jeffrey C., and Paul Colomy. 1985. "Toward Neo-functionalism." *Sociological Theory* 3 (2): 11–23.
- Alexander, Jeffrey C., ed. 1998. *Neofunctionalism and After*. Oxford: Blackwell.
- Alexander, Jeffrey C. 2004. "Toward a Theory of Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*, edited by Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka, 1–30. Berkeley: University of California Press.
- Alexander, Jeffrey C., ed. 2009. *Remembering the Holocaust: A Debate*. New York: Oxford University Press.
- Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka. 2004. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Bachmann-Medick, Doris. 2016. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin and Boston: de Gruyter.
- Bartmanski, Dominik. 2007. "Cultural Trauma and Collective Identity." *Journal of Political & Military Sociology* 35 (1): 145–47.
- Ben-Yehuda, Nachman. 2005. Review of *Cultural Trauma and Collective Identity*, by Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, and Neil J. Smelser. *American Journal of Sociology* 110 (6): 1848–50.
- Boichenko, Mykhailo. 2025. "Normalization of Cultural Trauma: The Limits of Selective Inclusion for Education and Society in a War Situation." *Culturological Almanac* 3: 122–29. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.3.15> [in Ukrainian].
- Bonnell, Victoria E., and Lynn Hunt, eds. 1999. *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Briukhovetska, Olha. 2024. "Mapping Turns: From the Linguistic Model to the 'Metaphysics of Presence'." *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 7: 11–23. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2024.7.11-23> [in Ukrainian].
- Caruth, Cathy, ed. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Debs, Mira. 2012. "The Suffering of Symbols: Giotto Frescoes and the Cultural Trauma of Objects." *Cultural Sociology* 7 (4): 479–94. <https://doi.org/10.1177/1749975512454086>.
- . 2013. "Using Cultural Trauma: Gandhi's Assassination, Partition, and Secular Nationalism in Post-independence India." *Nations and Nationalism* 19 (4): 635–53. <https://doi.org/10.1111/nana.12038>.
- Demura, Alla. 2024. "Cultural Trauma: The Role of the Screen in Shaping Collective Identity Influenced by Experienced Suffering." *I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*

- Bulletin* 35: 194–202. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318105> [in Ukrainian].
- Eyerman, Ron. 2001. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge University Press.
- . 2008. *The Assassination of Theo van Gogh: From Social Drama to Cultural Trauma*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2012. “Cultural Trauma: Emotion and Narration.” In *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, edited by Jeffrey C. Alexander, Ronald N. Jacobs, and Philip Smith, 564–82. New York: Oxford University Press.
- . 2015. *Is This America? Katrina as Cultural Trauma*. Austin: University of Texas Press.
- . 2019. *Memory, Trauma, and Identity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Eyerman, Ron, Jeffrey C. Alexander, and Elizabeth Butler Breese, eds. 2013. *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Eyerman, Ron, and Giuseppe Sciortino, eds. 2020. *The Cultural Trauma of Decolonization: Colonial Returnees in the National Imagination*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Fauske, Halvor. 2000. “Neofunctionalism.” In *Classical and Modern Social Theory*, edited by Heine Andersen and Lars Bo Kaspersen, 235–50. Oxford: Blackwell Publishers.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Hall, Stuart. 1991. “Encoding/Decoding.” In *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, and Paul Willis, 117–27. London and New York: Routledge. (Originally published 1973.)
- Jameson, Fredric. 2002. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London and New York: Routledge. (Originally published 1981.)
- Joas, Hans. 2002. “On Articulation.” *Constellations: An International Journal of Critical and Democratic Theory* 9 (4): 506–15.
- . 2005. “Book Review: Cultural Trauma? On the Most Recent Turn in Jeffrey Alexander’s Cultural Sociology.” *European Journal of Social Theory* 8 (3): 365–74. <https://doi.org/10.1177/1368431005054799>.
- Herman, Judith Lewis. 1992. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Hirschberger, Gilad. 2018. “Collective Trauma and the Social Construction of Meaning.” *Frontiers in Psychology* 9: 1441. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01441>.
- Kansteiner, Wulf. 2004. “Genealogy of a Category Mistake: A Critical Intellectual History of the Cultural Trauma Metaphor.” *Rethinking History* 8 (2): 193–221.

- Kansteiner, Wulf, and Harald Weilnböck. 2008. "Against the Concept of Cultural Trauma; or, How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, 229–40. Berlin: Walter de Gruyter.
- Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. 2001. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2nd ed. London and New York: Verso.
- Mulvey, Laura. 1985. "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience." *Discourse* 7 (Fall): 11–30.
- Madigan, Todd. 2020. "Theories of Cultural Trauma." In *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, edited by Colin Davis and Hanna Meretoja, 55–66. New York: Routledge.
- Onwuachi-Willig, Angela. 2016. "The Trauma of the Routine: Lessons on Cultural Trauma from the Emmett Till Verdict." *Sociological Theory* 34 (4): 335–57. <https://doi.org/10.1177/0735275116679864>.
- Rorty, Richard, ed. 1967. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sciortino, Giuseppe. 2018. "Cultural Traumas." In *Routledge Handbook of Cultural Sociology*, 2nd ed., edited by John R. Hall, Laura Grindstaff, and Ming-Cheng Lo, 135–43. London: Routledge.
- Smelser, Neil J. 2004. "September 11, 2001, as Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*, edited by Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka, 264–82. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Steensland, Brian. 2005. Review of *Cultural Trauma and Collective Identity*, by Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka. *Social Forces* 83 (4): 1776–77. <https://doi.org/10.1353/sof.2005.0082>.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Tota, Anna Lisa. 2006. "Public Memory and Cultural Trauma." *Javnost – The Public* 13 (3): 81–94. <https://doi.org/10.1080/13183222.2006.11008921>.
- van der Kolk, Bessel. 2014. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Viking.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Woods, Eric Taylor. 2019. "Cultural Trauma: Ron Eyerman and the Founding of a New Research Paradigm." *American Journal of Cultural Sociology* 7 (2): 260–74. <https://doi.org/10.1057/s41290-019-00071-0>.
- Zhukova, Ekatherina. 2016. "From Ontological Security to Cultural Trauma: The Case of Chernobyl in Belarus and Ukraine." *Acta Sociologica* 59 (4): 332–46. <https://doi.org/10.1177/0001699316658697>.

Ольга Брюховецька

Кандидат філософських наук,
старша викладачка кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національного університету «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА),
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-9213-2662>
olha.bryukhovetska@ukma.edu.ua

Культурна травма між досвідом і значенням

У статті здійснено критичне переосмислення впливової теорії культурної травми, розробленої Джеффри Александером та його колегами, і поставлено під сумнів її претензію на роль універсальної моделі для розуміння колективної травми. Стверджується, що цю теорію доцільніше розглядати як неофункціоналістську апропріацію культурного повороту в соціології. У цій теорії культурна травма постає наслідком успішної публічної репрезентації: дискурсивним конструктом, який можна діагностувати на рівні наративів і колективної ідентичності (те, що авторка називає «дискурсивним детермінізмом»), тоді як питання втіленого досвіду й зцілення відходять на другий план.

У статті показано, як це зміщення від досвіду до значення супроводжується діагностичним фокусом теорії культурної травми, коли ключовим стає питання не про те, як пережито чи переживається насильство, а чи «сконструйовано» травму в цьому суспільстві. Конструктивістська лексика Александра прочитується крізь призму його функціоналістського, орієнтованого на системність стилю мислення, що виявляє напруження між антисистемністю конструктивізму і його апропріацією для побудови діагностичної системи. Спираючись на дискусії довкола культурного повороту, авторка вводить теорію культурної травми в ширший інтелектуальний контекст. Якщо віра в силу мови конструювати реальність спершу відкривала можливості критичної роботи з культурою, то на пізнішому етапі її однобокість стала очевидною, породивши потребу звернутись до втілених вимірів досвіду.

З цього погляду теорія культурної травми постає не стільки універсальною і готовою для застосування моделлю, за яку вона себе видає, скільки симптомом запізнілої фази культурного повороту, що ризикує перетворити травму на наративний капітал, маргіналізуючи досвід страждання і практики зцілення. Український контекст війни та тривалого колоніального насильства мотивує критику теорії культурної травми, однак головний внесок статті полягає в проясненні концептуальних та етичних питань, важливих для досліджень травми, культури та критичної теорії.

Ключові слова: культурна травма, колективна травма, колективна ідентичність, культурний поворот, конструктивізм, критична теорія, неофункціоналізм, травма, подія, досвід, значення, наратив, дискурс, дискурсивний детермінізм.

Подано до редакції / Submitted: 01.03.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 17.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....

Сфера наукових зацікавлень: візуальна культура, дослідження травми, теорія кіно та квір-теорія, Сергій Параджанов, поетичне кіно.

Main research fields: visual culture, trauma studies, film and queer theory, Serhii Parajanov, poetic cinema.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

**КРИЗИ, КАТАСТРОФИ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТРАВМИ
CRISES, DISASTERS, CULTURAL STUDIES OF TRAUMA**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.35-54>
UDC 008+930.85:[316.7::316.48]

Violetta Symkanych

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies,
Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA),
Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0009-3891-7424>
v.symkanych@ukma.edu.ua

**Disasters as Cultural Catalysts:
Historical Responses and
Contemporary Cultural Crises**

Abstract

This article examines how societies transform catastrophic disruption into structured cultural frameworks of resilience. It analytically distinguishes between catastrophe as immediate material rupture and crisis as prolonged processes of interpretation, negotiation, and institutional adaptation. The study argues that disasters operate as catalysts of cultural reconfiguration rather than episodes of breakdown.

Drawing on historical and contemporary cases, this article proposes a three-level model of cultural response to catastrophe: interpretation, symbolic expression, and social institutionalization. These interrelated processes convert traumatic rupture into collective memory, artistic innovation, ritual practice, and institutional transformation.

However, cultural resilience is neither uniform nor consensual. It is historically contingent, politically contested, and increasingly shaped by digital mediation and transnational narrative circulation. The findings demonstrate that cultural recovery simultaneously produces solidarity and exclusion, and that resilience emerges through power-laden processes rather than neutral cultural healing.

Keywords: catastrophe, polycrisis, cultural trauma, cultural resilience, sociocultural transformations, cultural dimension, cultural problems, collective memory.

I. Introduction: Problem and Conceptual Framework

Problem Statement

In conditions of escalating global instability — climate disasters, pandemics, technological failures, armed conflicts — responses to disaster are predominantly framed in economic, technological, or administrative terms, leaving the cultural dimension insufficiently systematized. Yet disasters disrupt not only material infrastructure but also symbolic systems of meaning, identity, and legitimacy.

Historical evidence demonstrates that culture does not passively reflect catastrophe but actively shapes processes of adaptation. However, the mechanisms through which catastrophic rupture is transformed into durable cultural frameworks of resilience remain undertheorized and fragmented across disciplines. This article therefore examines how historical cultural mechanisms convert catastrophic rupture into resilience, and how these processes can inform responses to contemporary polycrisis conditions, reconceptualizing resilience as a structured cultural process rather than an immediate outcome of recovery. This article is part of a broader research project on catastrophe and cultural transformation, including studies on meaning-making and spatial reconstruction.

Conceptual Framework

Disaster scholarship spans sociology, anthropology, history, psychology, and cultural studies. Foundational sociological approaches conceptualize disaster as social disruption that exposes underlying structures of vulnerability and collective response. Classical approaches highlight the integrative role of social practices under conditions of crisis. For instance, Émile Durkheim emphasized the capacity of collective rituals to restore social cohesion in moments of disruption (Durkheim 2008, 389–409), while Kai Erikson’s study of the Buffalo Creek flood framed disaster as a “collective trauma” affecting the social fabric rather than individuals alone (Erikson 1976, 153–154, 233–234).

Building on these foundations, contemporary sociological theories further shift attention toward structural and systematic dimensions of risk. Ulrich Beck’s theory of risk society conceptualizes modern hazards as systemic, that is, built-in, rather than external (Beck 1992, 19–23; 2006). Anthony Giddens similarly described late modernity as structured by manufactured risks (Giddens 1990, 28–36, 109–111). Zygmunt Bauman’s analysis of liquid modernity extends this perspective by highlighting institutional instability under crisis conditions (Bauman 2000, 26–50; 2007, 45–73; 2017, 72–95). Yet while these approaches explain structural vulnerability, they devote limited attention to processes of symbolic reconstruction through which disruption is rendered meaningful.

This limitation is addressed in Jeffrey C. Alexander’s theory of cultural trauma. He positions it as a socially mediated process in which collective actors construct meaning through narrative and institutional processes (Alexander 2004, 10–30).

Crucially, trauma is not inherent in an event but emerges through interpretative processes shaped by social actors and power relations. However, emerging scholarship demonstrates that trauma mediation is contested and shaped by power asymmetries. Literary analyses of partition and genocide reveal how competing groups struggle to establish authoritative interpretations of collective experience, and how narrative forms act as counter-memory, challenging dominant interpretations (Rai and Bhat 2025).

Despite these advances, existing research demonstrates that cultural responses to disaster are diverse, encompassing ritual practices, artistic production, memory formation, and forms of social organization. Yet, this body of scholarship remains analytically fragmented, with studies typically confined to specific cases or domains and lacking integration into a coherent explanatory framework. Although these works provide detailed empirical insight into mechanisms such as memory transmission, cooperative organization, institutional mediation, and affective response, they rarely theorize their interaction. Consequently, a systematic account of how cultural processes transform catastrophic rupture into durable and institutionalized forms of resilience remain underdeveloped.

Addressing this gap, the article proposes a structured analytical framework that conceptualizes cultural transformation as a sequence of interrelated processes.

Drawing on and extending Alexander's, Madigan's, and Eyerman's theory of cultural trauma, the analysis distinguishes three key dimensions: interpretative framing of rupture, symbolic and artistic expression, and processes of institutionalization and stabilization. Together, these dimensions enable systematic examination of how meaning is constructed, materialized, and embedded within social structures.

The persistence of this fragmentation becomes particularly evident in empirical resilience research, which has expanded toward integrative frameworks distinguishing psychological, relational, and sociocultural processes (Niyonsenga et al. 2025). Yet empirical studies remain geographically and conceptually fragmented. Indonesian research on the *smong* knowledge system¹ demonstrates intergenerational transmission of disaster memory embedded in daily practice (Fitriani et al. 2026). Similarly, *gotong royong*² cooperative structures illustrate culturally embedded adaptive systems that integrate social organization and resilience (Hakim et al. 2025).

Comparative memory research between Japan and South Korea further demonstrates how institutional structures shape memorialization practices and political accountability (Nam, Park, and Yoon 2025). At the same time,

¹ These studies attribute the survival of the Simeulue islanders to a deeply rooted form of local knowledge known as *smong*. The term *smong* is not merely a translation of tsunami in Devayan, the indigenous language of Simeulue. Rather, it is a local concept that embodies collective memory, warning narratives, and moral wisdom about the signs of an impending tsunami. This concept has been transmitted orally across generations since 1907 (Fitriani et al. 2026).

² *Gotong royong* is a traditional Indonesian system of mutual aid and communal labor, literally meaning "carrying together." Rooted in indigenous social and cosmological frameworks, it organizes voluntary cooperation in everyday tasks and crisis response. Beyond village practice, it functions as a national symbol of unity and a culturally embedded mechanism that strengthens participation, social cohesion, and community resilience (Slikkerveer 2019).

recent scholarship complicates celebratory narratives of resilience. Allouche identifies contradictory vernacular resilience forms — resistance, resignation, improvisational survival — coexisting within communities (Allouche 2025), while studies of media exposure among elderly Iranian populations show that prolonged crisis representation may produce emotional exhaustion rather than resilience (Marzaleh et al. 2026).

Taken together, these studies reinforce the persistence of analytical fragmentation, illustrating both the diversity of cultural responses and the absence of an integrated framework capable of explaining their interaction.

This article conceptualizes catastrophe and crisis as distinct but interrelated phases of disruption, thereby addressing a key analytical limitation in existing scholarship.

Catastrophe refers to the immediate material rupture produced by large-scale disruptive events, whereas crisis denotes the prolonged processes of interpretation, negotiation, and institutional response through which societies attempt to render such rupture intelligible. While this distinction is frequently acknowledged in disaster studies (Quarantelli 2006), it is rarely employed as a systematic analytical tool for examining cultural transformation.

This analytical distinction provides a basis for examining historical cases as sites in which cultural mechanisms of transformation become observable. Across such cases, interpretive, symbolic, and institutional processes emerge as recurring patterns through which societies respond to disruption. The Black Death, for example, illustrates how religious interpretation and ritual practice function as mechanisms of meaning-making and social stabilization following catastrophic rupture (Aberth 2011, 120–155, 229–237). The Lisbon earthquake of 1755 similarly triggered interpretative reconfigurations through philosophical debates involving Voltaire and Immanuel Kant, contributing to the Enlightenment secularization (Dynes 2000). World War I transformed aesthetic forms, as artistic and literary practices restructured the limits of representation in response to mass violence and social collapse. Art historical analysis demonstrates that World War I transformed aesthetic representation itself, as seen in Otto Dix's war imagery and Tristan Tzara's avant-garde experimentation (Foito 2025). The Chernobyl disaster generated new ecological consciousness and dystopian cultural narratives (Rozinkevych 2025), while the COVID-19 pandemic accelerated digitalization and reshaped ritual practices globally (Morgan 2020). Taken together, these cases demonstrate that resilience does not emerge as an immediate or uniform outcome of catastrophe, but as a process structured by culturally mediated mechanisms that recur across contexts while remaining historically specific.

To demonstrate the analytical value of this framework, the following sections apply it to selected historical and contemporary cases, illustrating how cultural mechanisms convert catastrophic rupture into structured forms of resilience. The first section outlines the conceptual framework, distinguishing between catastrophe and crisis and situating resilience as a process of cultural transformation. The second section reviews relevant historical and empirical studies, highlighting the fragmentation of existing approaches. The third section presents the methodological framework, drawing on Alexander's

theory of cultural trauma and developing a three-stage analytical model. The fourth section applies this model to examine cultural mechanisms of transformation, including interpretive framing, symbolic expression, and institutionalization. The fifth section analyses the contemporary Ukrainian case as a central empirical illustration. The final section discusses the implications of these findings and concludes.

II. State of the Art: Historical and Empirical Studies

Disasters as cultural catalysts: theoretical approaches. Disasters have long compelled humanity to confront fundamental questions of existence, responsibility, and meaning. While such reflection spans centuries, the modern philosophical interpretation of catastrophe as a meaningful condition emerged most clearly in response to the extreme ruptures of the twentieth century, particularly World War II and the Holocaust.

In this context, existentialist philosophers such as Albert Camus and Jean-Paul Sartre reframed catastrophe not as senseless tragedy but as a condition revealing human vulnerability and the necessity of meaning-making. In *The Myth of Sisyphus*, Camus argues that extreme suffering exposes the absurd, the tension between the human search for meaning and the indifference of the universe (Camus 2018, 2–7, 20–22). Sartre, in *Being and Nothingness*, shows that crisis strips away illusions of predetermined order and confronts individuals with radical freedom and responsibility (Sartre 1943, 21–24, 33–36, 707–711). Cultural practices such as art, ritual, and collective narrative thus emerge as primary responses to rupture rather than secondary to material reconstruction.

The existentialist philosophy developed in response to twentieth-century conflicts remains relevant for understanding contemporary crises. Yet the nature of contemporary crises has transformed itself into ways that simultaneously confirm and challenge existentialist insights. Twentieth-century catastrophes — world wars, genocides, regional conflicts — were understood as discrete, localized disasters: terrible beyond measure but bounded in space and time, with discernible causes and endings. Communities could understand themselves as surviving disasters, then moving into recovery and reconstruction with some sense that the disruption was temporary.

Contemporary crises operate fundamentally differently. Rather than discrete disasters, humanity faces increasingly interconnected, mutually reinforcing, systemic disruptions that resist simple causation or localized response. Edgar Morin's theory of complexity provides a critical bridge between existential exposure and systemic instability. In *Terre-Patrie*, Morin argues that contemporary crises reveal the interdependence of ecological, technological, economic, and cultural systems. Crisis is not an anomaly but an emergent property of interconnected global structures (Morin and Kern 1999, 19–26, 73–77). This perspective shifts analysis from discrete disaster events to systemic vulnerabilities embedded in modernity.

In a condition increasingly described as polycrisis, multiple risks interact across scales, producing cascading effects that destabilize social, symbolic,

and institutional frameworks simultaneously (Mark et al. 2025). Cultural narrative reconstruction therefore operates within overlapping crises rather than isolated ruptures. Morin's complexity framework reinforces the article's central claim that resilience is not a return to equilibrium, but a process of dynamic reorganization under conditions of structural uncertainty. Cultural processes do not simply respond to crisis; they participate in the reconfiguration of systemic interdependence.

Existing research demonstrates that cultural practices, such as memory formation, ritualization, and narrative construction, play a significant role in shaping responses to catastrophe. However, these studies are often fragmented and rarely integrated into a coherent framework that connects historical experience with contemporary global challenges. Disasters disrupt not only material structures but also the social and symbolic systems through which societies interpret reality. In this context, it is useful to distinguish between catastrophe and crisis. Catastrophes refer to large-scale destructive events characterized by immediate material impact and structural rupture, while crises denote extended processes shaped by uncertainty, perception, and institutional response (Quarantelli 2006; Hewitt 1983, 24–29; Rosenthal and Pijnenburg 1991, 1–3). In practice, these categories overlap, as a single event may function simultaneously as a material catastrophe and a prolonged social crisis.

Disasters should be understood as structural features of modernity that expose systemic vulnerability and provoke cultural transformation. Beck's risk society thesis demonstrates that modern hazards emerge from technological and institutional systems (Beck 1992; 2006). Nuclear accidents and pandemics reveal the limits of control and generate reflexive awareness (Adam et al. 2000). Bauman's theory of liquid modernity suggests that crises accelerate institutional fluidity, dissolving norms and enabling adaptive restructuring (Bauman 2013).

Yet, instability becomes generative.

From a cultural perspective, Jeffrey C. Alexander conceptualizes trauma as a socially mediated process (Alexander 2004). Building on this literature, this article argues that cultural trauma is not merely socially mediated but actively contested across different social groups, shaped by unequal access to symbolic power and competing processes of meaning-making.

III. Research Methodology and Methods

The methodological design follows the theoretical framework and adopts a qualitative historical-comparative approach grounded in interpretive cultural analysis. Rather than seeking causal generalization, it identifies recurring cultural mechanisms through which societies transform catastrophic rupture into resilience.

Case selection follows a theoretical sampling strategy, examining whether similar mechanisms operate across different forms of catastrophe. Cases were selected according to three criteria: 1. Large-scale catastrophic disruption with broad societal impact across demographic and institutional levels;

2. The emergence of sustained crisis conditions extending beyond the immediate event; 3. Observable processes of cultural transformation, evidenced through changes in symbolic expression, collective meaning-making, and institutional configurations. This ensures that selected cases are analytically comparable in terms of both scale and depth of cultural response.

The selected cases — mediaeval plague responses, post–World War I cultural production, and the Russian Federation’s war against Ukraine — represent distinct types of disruption and heterogeneous historical contexts. The aim is analytical generalization: testing the proposed three-dimensional framework across diverse conditions while identifying recurring patterns of cultural transformation without assuming uniform outcomes.

The Ukrainian case serves as the primary empirical focus, while historical cases provide contextual reference, supporting a cross-contextual rather than strictly comparative approach. The analysis draws on historical sources, cultural artefacts, memorial practices, and scholarships to trace how meaning is constructed, materialized, and stabilized.

Each case is analyzed using a consistent analytical framework — interpretive framing, symbolic expression, and institutionalization — allowing for comparability while accounting for variation in institutional configurations and power relations. Meaning is treated as socially constructed, and resilience as a dynamic, context-dependent process rather than a fixed outcome.

The analysis builds on key theories of cultural trauma developed by Jeffrey C. Alexander, Todd Madigan, and Ron Eyerman. Alexander conceptualizes trauma as a socially mediated process of meaning construction shaped by narrative, symbolic representation, and public communication (Alexander 2004). Rather than residing in events themselves, trauma emerges through interpretive struggles in which social actors define suffering, attribute responsibility, and seek recognition.

Extending this perspective, Todd Madigan distinguishes between approaches that treat trauma as an event incorporated into collective memory and those that conceptualize it as a process of collective transformation (Madigan 2020). In the latter, the decisive issue is whether interpretive struggles lead to the reconstruction of collective identity; the discursive contest over meaning thus constitutes the event itself.

Ron Eyerman further conceptualizes cultural trauma as a process linking disruptive rupture with interpretative and discursive responses, in which meaning is negotiated within asymmetrical fields structured by access to symbolic and communicative resources (Eyerman 2012). Traumatic events therefore involve both rupture and mediated interpretation, often structured through narrative oppositions such as victim and perpetrator.

Taken together, these approaches frame trauma as a process of interpretation, representation, and transformation. Yet they do not sufficiently specify the mechanisms through which meaning is stabilized within cultural and institutional structures. They offer limited tools for tracing how interpretive processes translate into durable forms across contexts.

To address this limitation, this paper operationalizes cultural transformation through three interrelated analytical dimensions: interpretive

framing of rupture, symbolic and artistic expression, and institutionalization. Applied consistently across cases, this framework enables systematic analysis of how meanings are translated into cultural forms and embedded within social organizations, functioning as both a conceptual model and a methodological instrument.

At the same time, Wulf Kansteiner and Harald Weilnböck critically reassess the concept of cultural trauma, arguing that it risks functioning as an overly expansive and metaphorical category lacking analytical precision (Kansteiner and Weilnböck 2008, 229–240). They reject deterministic event–trauma models and emphasize the variability of reception, mediation through representation, and unequal access to interpretive authority, demonstrating that engagement with traumatic narratives is not uniform but shaped through interaction with mediated representations. While often focused on individual reception, these approaches confirm that meaning is actively produced rather than transmitted, supporting the emphasis on cultural mediation at collective and institutional levels. From this perspective, trauma is contingent, mediated, and contested.

This critique reinforces the need for a structured analytical framework capable of tracing how meaning is constructed, negotiated, and stabilized across contexts. By distinguishing between catastrophic rupture and crisis, understood as an interpretive process, and by modelling transformation through interpretive, symbolic, and institutional mechanisms, this study addresses these limitations.

Purpose of the Article. This article develops a conceptual framework that explains how cultural mechanisms transform catastrophic rupture into durable forms of resilience, and assesses its relevance across different disaster contexts as well as for contemporary crises.

IV. Analysis: Cultural Mechanisms of Transformation

By recognizing that cultural trauma is fundamentally contested rather than consensual, this study extends Jeffrey C. Alexander’s framework by emphasizing that cultural mechanisms of adaptation simultaneously strengthen collective identity for some groups while marginalizing or excluding others (Alexander 2004; Eyerman 2012; Kansteiner and Weilnböck 2008). To analyze these dynamics, the study proposes a three-stage model of cultural transformation through which disaster is translated into resilience. This model serves as an analytical tool for tracing how meaning moves from disruption to stabilized cultural form.

Stage 1: Interpretation. Catastrophic rupture disrupts established frameworks of meaning. Through narrative construction, philosophical reflection, religious discourse, and media framing, societies reinterpret disruption as an intelligible experience.

Stage 2: Expression. These interpretive frameworks are materialized in symbolic forms such as art, ritual, memorialization, and digital communication, translating trauma into shared representations that make collective experience visible.

Stage 3: Institutionalization. Through repetition and coordination, these symbolic practices stabilize into durable structures, including commemorative institutions, civic networks, policy frameworks, and educational narratives. At this stage, resilience becomes embedded in social organizations.

These stages are not linear but recursive: institutionalized meanings remain open to contestation, reinterpretation, and transformation under changing conditions. Resilience therefore emerges not as equilibrium, but as a dynamic process shaped by ongoing power relations and historical context.

This framework challenges purely economic or institutional models of recovery by demonstrating that symbolic restructuring precedes and shapes material reconstruction. It shifts analytical attention to how meaning is constructed, expressed, and stabilized, positioning cultural adaptation as a site of negotiation rather than neutral recovery.

1. Religious and Ritual Frameworks

Religious and ritual frameworks illustrate how catastrophic rupture is transformed into structured cultural responses. The Black Death (1347–1351) constituted a catastrophe marked by large-scale mortality and social disintegration. This rupture rapidly evolved into a prolonged crisis, as communities sought to interpret the causes and meaning of the epidemic within existing moral and cosmological frameworks.

Within this phase of crisis, interpretive mechanisms emerged through religious narratives that framed the disaster as divine punishment or moral trial (Cohn 2002, 223–252; Aberth 2011). These interpretations provided not only an explanation but also normative orientation, enabling individuals to situate suffering within a broader symbolic order. In this sense, religion functions not only psychologically but also epistemologically, shaping ethical interpretations of suffering (Figus-Illinyi 2025).

They were subsequently materialized in symbolic and ritual practices, including penitential processions and liturgical performances, through which these meanings were translated into collective experience. Such practices did not merely reflect belief but actively structured social cohesion by reinforcing shared moral codes and collective identity (Rosenberg 1992, 279–284, 294–299).

Through repetition and organizational coordination, these symbolic forms became institutionalized through deliberate processes of organizational innovation rather than spontaneous adaptation. The York Cycle of Mystery Plays (1376–1569) illustrates this dynamic, as guilds actively translated catastrophic disruption into structured cultural production, formalizing communal participation and embedding cultural memory within institutional frameworks (Varela 2026).

This process illustrates how religious systems transform catastrophic rupture into stabilised cultural forms, through which resilience emerges as a socially organized capacity rather than a spontaneous response.

2. Artistic and Literary Transformation

Artistic and literary transformation demonstrates how catastrophe restructures not only social meaning but also the limits of cultural representation. World War I constituted a catastrophe characterized by mass violence, technological destruction, and the collapse of established social and moral frameworks. This rupture generated a prolonged crisis in which existing modes of representation proved inadequate to capture the scale and nature of traumatic experience. Within this phase of crisis, interpretive mechanisms emerged as artists and writers sought new ways to render the experience of war intelligible. The breakdown of linear narrative, coherence, and aesthetic harmony reflected a broader crisis of meaning, in which traditional cultural forms could no longer adequately express collective experience.

These interpretive shifts were materialized through symbolic and artistic expression in the form of fragmentation, montage, and non-linearity characteristics of European avant-garde movements (Foito 2025). Romanian avant-garde writers such as Tristan Tzara and German artists like Otto Dix produced works that did not merely depict trauma but redefined the very structure of representation, translating rupture into new aesthetic forms and expressing the psychological dislocation of a “disenchanted age” (Foito 2025). The modernist use of fragmentation and montage emerged directly from the experience of trench warfare and social collapse, demonstrating that catastrophe restructures aesthetic possibilities rather than merely eliciting cultural response. Literary counter-memory further contributes to this process by challenging dominant narratives and forms of nationalist amnesia, transforming narrative form into a space of critical engagement with silenced histories (Rai and Bhat 2025).

Through repetition, circulation, and institutional recognition, these artistic innovations became stabilized within cultural canons, educational systems, and collective memory. What initially emerged as a response to crisis was gradually institutionalized as a new aesthetic regime.

This process illustrates that artistic transformation converts catastrophic rupture into durable cultural forms, through which resilience emerges not as restoration, but as the creation of new representational capacities.

3. Memory and Institutional Power

Memory and institutional practices reveal how the transformation from catastrophe to resilience is structured through processes of power and negotiation. Disasters constitute catastrophic events that disrupt not only material systems but also established narratives of responsibility, identity, and legitimacy. These ruptures evolve into prolonged crises in which competing actors seek to define the meaning of the event and its implications for collective memory. Within this phase of crisis, interpretive framing occurs through the construction of narratives that assign responsibility, articulate victimhood, and define the moral significance of the event.

These interpretations are inherently contested, as different social groups possess unequal access to symbolic resources and institutional authority.

These competing meanings are materialized through symbolic practices of memorialization, including monuments, commemorative rituals, and public

discourse. Such practices do not simply preserve the past but actively structure how it is understood, privileging certain interpretations while marginalizing others. As shown in comparative research, memorialization operates across multiple dimensions — including governance, educational integration, politics of memory, sustainability, and resilience impact — highlighting its role as a contested rather than neutral process (Nam, Park, and Yoon 2025).

Through institutionalization, these symbolic forms become embedded within governance structures, educational systems, and national narratives. Comparative analysis of Japan and South Korea demonstrates how differing institutional configurations shape memorial practices, with decentralized systems emphasizing integration and continuity, and citizen-driven initiatives foregrounding accountability and critique (Nam, Park, and Yoon 2025). Digital reconstruction projects further extend these processes, as immersive technologies create virtual heritage spaces that function not only as tools of documentation but as emotional and memorial environments facilitating mourning, identity reconstruction, and community resilience (Di Franco et al. 2025).

This process demonstrates that resilience emerges not as a neutral consolidation of shared memory, but as a structured outcome of power-laden processes through which interpretations become stabilized within institutional frameworks.

4. Economic and Social Interdependence

Economic and social interdependence illustrates how material recovery processes are inseparable from cultural mechanisms of resilience. Disasters constitute catastrophic disruptions that affect livelihoods, infrastructure, and social organization simultaneously. These disruptions generate a prolonged crisis characterized by uncertainty, resource scarcity, and the need to reconstruct both economic and social systems. Within this phase of crisis, interpretive processes emerge as communities redefine priorities, responsibilities, and strategies for survival. Economic activity is not merely technical but embedded in cultural understandings of cooperation, obligation, and collective well-being. In this context, livelihood restoration is closely linked to psychological recovery, as economic survival directly shapes mental health outcomes (Pratiti 2023).

These interpretations are materialized through social and organizational practices, including cooperative labour systems, community-based enterprises, and hybrid forms of traditional and digitally coordinated collaboration. Mechanisms such as *gotong royong* demonstrate how culturally embedded practices translate shared meanings into coordinated action, enabling collective responses to disruption (Hakim et al. 2025). Similarly, practices such as the *Tolak Bala*³ ritual in West Sumatra illustrate how disaster memory is integrated with environmental knowledge and digital documentation, reinforcing the epistemological role of cultural systems in shaping responses to crisis (Rosa and Handayani 2025).

³ Symbolic structure of the “*Tolak Bala*” ritual with meaning and function: 1. Flower Water — purification and location markers at risk. 2. Sea Offerings — symbolic offerings to nature, communication with natural/spiritual forces. 3. Prayer Together — the call for spiritual protection, strengthening religious values and unity. 4. Narration — cross-generational disaster knowledge and memory transfer. 5. Gotong Royong (Working Together) — adaptive practices, strengthening solidarity and social preparedness (Rosa and Handayani 2025).

Through institutionalization, these practices become stabilised within economic structures, organizational forms, and long-term recovery strategies. However, this process is characterized by structural tensions. As shown in studies of post-disaster enterprises, efforts to achieve economic sustainability – through quality improvement, organizational credibility, and long-term market integration – may conflict with inclusivity and community cohesion, producing uneven outcomes across social groups (Matsumoto and Ishiwatari 2024).

This process reveals that resilience in economic and social domains does not imply equilibrium or harmony, but rather the stabilization of new forms of interdependence shaped by competing demands, resource constraints, and culturally embedded norms.

Case study: Ukraine

The Russian Federation's war against Ukraine demonstrates that cultural resilience operates through ongoing negotiation among competing interpretations rather than through stable consensus. Public discourse, media narratives, and philosophical reflection attempt to render disruption intelligible, yet these interpretations remain uneven and contested. Cultural practices simultaneously strengthen national identity while producing divergent understandings of belonging, legitimacy, and historical meaning. Trauma, in this sense, is not merely socially mediated but politically contested across groups with unequal access to symbolic power (Alexander 2004).

These dynamics can be traced through the three-stage model of interpretation, expression, and institutionalization, demonstrating that the analytical model operates empirically in contemporary conflict conditions.

Street art, digital media, and performative practices do not merely reflect trauma but actively structure collective experience by amplifying certain meanings while marginalizing others. Shymko shows that, under hybrid warfare, cultural production becomes a strategic arena for ideological contestation (Shymko 2025). Interpretations vary depending on geographic location, socioeconomic position, displacement status, ethnic identity, and lived experience of violence. As result, the same artwork – a Ukrainian flag painted on destroyed buildings, a song about homeland defense, or a performance depicting civilian suffering – may affirm sovereignty, express local grief, mobilize diaspora support, or provoke critique.

At the same time, these artistic practices expose internal divisions that were previously less visible. Which historical narratives do artworks depict? Whose suffering is centered? Which social groups' experiences are recognized as legitimate subject matter? A song about defending the nation may celebrate military sacrifice while obscuring the experiences of women soldiers, displaced civilians, or ethnic minorities within Ukraine. A visual artwork depicting heroic resistance may implicitly raise the question of who qualifies as heroic, potentially excluding those whose wartime

experience has been characterized by displacement, survival, or moral ambiguity rather than overt acts of resistance. Cultural practices that reinforce national cohesion simultaneously reveal that “national identity” is neither homogeneous nor uncontested.

Digital mediation intensifies these processes. War-related narratives circulate transnationally in real time, aligning with Arjun Appadurai’s concept of global cultural flows while revealing asymmetries in visibility and interpretive authority (Appadurai 1996, 27–47). However, digital circulation inevitably transforms meaning. Short-form video platforms such as TikTok compress complex artistic works into brief clips that privilege emotional intensity over contextual depth. Twitter discourse often reduces nuanced artistic expression to binary political statements.

Instagram tends to highlight eye-catching images, such as scenes of destruction, acts of military bravery, or clear signs of suffering, rather than focusing on subtler details of wartime life. Telegram channels enable direct information sharing among Ukrainian users while potentially reinforcing narrative echo chambers.

Cultural meanings are accelerated, simplified, and recontextualized across global audiences (Appadurai 1996; Bauman 2000). At the same time, resilience emerges from the capacity to sustain this ongoing negotiation of contested meanings. At the individual level, artists continue to create despite trauma, displacement, and uncertainty; the act of creation itself becomes a resilience practice, irrespective of whether artworks achieve consensus meaning. At the community level, cultural networks sustain practices despite disruption, enabling continued identity expression and mutual recognition. At the institutional level, cultural organizations persist despite destruction, resource scarcity, and displacement. Continuity itself becomes a form of resilience, even when institutional functions are transformed.

Recent research conceptualizes wartime musealization in Ukraine as a form of “warring memory” (Kharkhun 2025), produced under conditions of ongoing conflict and oriented toward testimony, resilience, and mourning. The martyrdom narrative embeds individual loss within collective identity, while museum practices remain provisional and document war crimes, contributing to transitional justice. Emerging across institutional and grassroots initiatives, this memory work reflects a broader “cultural front,” in which museums function as sites of documentation, mourning, and symbolic resistance (Kharkhun 2025).

Contestation is not a weakness of resilience but one of its conditions. Communities that suppress internal disagreement, demand interpretive uniformity, or marginalize dissent may demonstrate fragility rather than strength. The capacity to accommodate competing interpretations constitutes a form of resilience. Some Ukrainians experience the war as a heroic national struggle; others experience it as a catastrophic rupture. Some interpret artistic expression as patriotic affirmation; others read it critically. Different communities legitimately derive divergent meanings from the same works. Such plurality may instead constitute the foundation of collective endurance.

Arjun Appadurai's theorization of transnational cultural flows illuminates how meanings, symbols, and interpretive frameworks circulate globally, transcending national and institutional boundaries (Appadurai 1996). In disaster contexts, this circulation becomes particularly consequential, as interpretations of catastrophic events are shaped simultaneously by local historical experience and global narrative circulation. This dynamic generates both opportunities for transnational solidarity and risks of distortion, asymmetry, and misrepresentation, further intensified by digital mediation.

The Ukrainian case therefore demonstrates that resilience does not arise directly from catastrophe, but is produced through a sequence of interpretative, symbolic, and institutional mechanisms that transform rupture into durable, yet contested, cultural forms. Cultural resilience emerges as a dynamic process through which communities manage competing and sometimes incompatible interpretations while maintaining the capacity to continue negotiating them. It is structured by power, unequal visibility, institutional capacity, differential experience, and global interconnectedness rather than by consensus or stability.

Conclusions

This study argues that disasters should be understood not merely as disruptive events but as generative conditions that produce cultural structures of adaptation. However, these mechanisms are neither neutral nor universally stabilizing.

The analysis demonstrates that the transformation from catastrophe to resilience occurs through a structured sequence of cultural processes. Catastrophic rupture initiates a phase of crisis characterized by competing interpretations of meaning, responsibility, and identity. These interpretations are subsequently materialized through symbolic and artistic expression, including ritual practices, visual culture, and mediated representations, and are stabilized through institutionalization. Through this sequence, resilience emerges not as an immediate outcome of disaster, but as a culturally embedded and power-laden social formation. It is important to note that these stages may also be recursive or arrested: in practice, some contexts exhibit stalled interpretation or failed expression, leading to fragmentation rather than reconfiguration. This suggests that culture begins to reconfigure itself within the chaos of disruption rather than waiting for complete material breakdown.

Cultural resilience operates through negotiation, contestation, and power differentiation. Efforts to construct shared meaning may unify certain groups while marginalizing others, embedding inequality within adaptive structures. Material and symbolic reconstruction are inseparable, as economic recovery, memorial practices, and identity formation co-evolve within the same processes.

Wartime musealization in Ukraine illustrates these dynamics at the institutional level. Emerging under conditions of ongoing conflict, museum practices remain provisional while producing "warring memory" oriented

toward testimony, resilience, and mourning. The martyrdom narrative embeds individual loss within collective identity, while exhibitions document war crimes and contribute to transitional justice, positioning museums as sites of memory, mourning, and symbolic resistance.

The Ukrainian case illustrates how these dynamics unfold under conditions of ongoing conflict, where symbolic production and institutionalization occur simultaneously and remain subject to continuous negotiation. In the context of global interdependence, digital mediation further accelerates and amplifies these processes, extending cultural reorganization into transnational arenas where narratives circulate asymmetrically.

Historical precedents do not provide transferable templates for crisis management, but they reveal that cultural resilience is contingent, unevenly distributed, and deeply embedded in processes of interpretation and power relations. Also, they show the change of dynamics of mediation process — from slow-burn communication in the times of Black Death to — instantaneous in the contemporary digital times. Recognizing this complexity is essential for developing more reflexive approaches to crisis response that acknowledge culture not as a supplementary domain of recovery, but as a primary arena in which collective futures are negotiated.

By situating resilience within cultural theory, this three-stage framework of interpretation, expression, and institutionalization reframes disaster not as interruption, but as a formative moment in the ongoing negotiation of collective futures. It demonstrates that resilience is not a psychological attribute or policy outcome, but a historically structured and politically contested cultural process.

References

- Aberth, John. 2011. *From the Brink of the Apocalypse: Confronting Famine, War, Plague, and Death in the Later Middle Ages*. Routledge.
- Adam, Barbara, Ulrich Beck, and Joost Van Loon. 2000. *The Risk Society and beyond: Critical Issues for Social Theory*. Christchurch: Sage Publications.
- Ahmadi Marzaleh, Milad, Katayoun Jalali, Mahmoudreza Peyravi, Mohammad Hasan Keshavarzi, Rita Rezaee, and Mostafa Moazam Fard. 2026. "The Impact of Adverse News about the Gaza War on the Health of Iranian Elderly People: A Qualitative Study." *Health Science Reports* 9 (2). <https://doi.org/10.1002/hsr2.71762>.
- Alexander, Jeffrey C. 2004. "Toward a Theory of Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*, 1–30. University of California Press.
- Allouche, Jeremy. 2025. "Vernacular Resilience and Conflicting Temporalities in Côte d'Ivoire: Between Resistance, Resignation, Débrouillardise and Hope." *Environment and Planning E Nature and Space* 8 (4): 1256–70. <https://doi.org/10.1177/25148486251342044>.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. 1st ed. Oxford: Polity Press.

- . 2007. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. 1st ed. Oxford: Polity Press.
- . 2017. *Retrotopia*. 1st ed. Oxford: Polity Press.
- Beck, Ulrich. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: SAGE Publications.
- . 2006. “Living in the World Risk Society: A Hobhouse Memorial Public Lecture given on Wednesday 15 February 2006 at the London School of Economics.” *Economy and Society* 35 (3): 329–45. <https://doi.org/10.1080/03085140600844902>.
- Camus, Albert. 2018. *Le Mythe de Sisyphe*. North Charleston, SC: Createspace Independent Publishing Platform.
- Cohn, Samuel K. 2002. *The Black Death Transformed: Disease and Culture in Early Renaissance Europe*. London: Arnold.
- Cutter, Susan, and K. Hewitt. 1984. “Interpretations of Calamity from the Viewpoint of Human Ecology.” *Geographical Review* 74 (2): 226. <https://doi.org/10.2307/214106>.
- Di Giuseppantonio Di Franco, Paola, Francesca Dolcetti, Matteo Baraldo, and Steven Dey. 2025. “Can Immersive Technologies Rebuild Heritage and Sense of Place? Examining Virtual Reality’s Role in Fostering Community Resilience in Post-Disaster Italy.” *International Journal of Heritage Studies* 31 (7): 956–77. <https://doi.org/10.1080/13527258.2025.2520760>.
- Durkheim, Emile. 2008. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated by Carol Cosman. Oxford World’s Classics. Oxford University Press.
- Dynes, Russell R. 2000. “The Dialogue between Voltaire and Rousseau on the Lisbon Earthquake: The Emergence of a Social Science View.” *International Journal of Mass Emergencies and Disasters* 18 (1): 97–115. <https://doi.org/10.1177/028072700001800106>.
- Erikson, Kai T. 1976. *Everything in Its Path: Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood*. Simon & Schuster.
- Eyerman, Ron. 2012. “Cultural Trauma: Emotion and Narration.” In *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, edited by Jeffrey C. Alexander, Ronald N. Jacobs, and Philip Smith, 564–82. Oxford University Press.
- Figus-Illinyi, Rita. 2025. “Resilience in Pontifical Doctrines: From Pope Benedict XVI to Pope Francis.” *Religions* 16 (2): 219. <https://doi.org/10.3390/rel16020219>.
- Fitriani, Dian Novita, Atwar Bajari, Jenny Ratna Suminar, and Nindi Aristi. 2026. “Reconstructing Society through Memory: Smong, Cultural Trauma, and Community Resilience in Post-Disaster Simeulue, Indonesia.” *Societies* (Basel, Switzerland) 16 (1): 23. <https://doi.org/10.3390/soc16010023>.
- Foitoş, Alexandru. 2025. “The Body in Ruins: Echoes of the First World War in Modern and Avant-Garde Aesthetics.” *Journal of Humanistic and Social Studies* 16 (1): 23–44. <https://doi.org/10.56177/jhss.1.16.2025.art.2>.
- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge University Press.

- Hakim, Moh Abdul, Fadjri Kirana Anggarani, Ayu Okvitawanli, and Takeshi Hamamura. 2025. "How Culture Shapes Community Resilience: A Cultural-psychological Case Study of Coastal Communities' Responses to Climate Disaster in Indonesia." *Asian Journal of Social Psychology* 28 (3). <https://doi.org/10.1111/ajsp.70039>.
- Kansteiner, Wulf, and Harald Weilnböck. 2008. "Against the Concept of Cultural Trauma; or, How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, 229–40. Berlin: Walter de Gruyter.
- Ki Hun Nam, Hye Jeong Park, and Ji Won Yoon. 2025. "Disaster Memory as a Strategic Asset for Building Disaster Resilience - Comparative Study of South Korea and Japan." *Korea Safety Culture Society. Forum of Public Safety and Culture* 48: 433–49. <https://doi.org/10.52902/kjsc.2025.48.433>.
- Kharkhun, Valentyna. 2025. "Warring Memory: Exhibiting the Russo-Ukrainian War in Ukraine's National Museums." *Nationalities Papers*, 1–25. <https://doi.org/10.1017/nps.2025.10089>.
- Madigan, Todd. 2020. "Theories of Cultural Trauma." In *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, edited by Colin Davis and Hanna Meretoja, 55–66. Routledge.
- Mark, Sienna, Samantha Holder, Daniel Hoyer, Rod Schoonover, and Daniel P. Aldrich. 2025. "Understanding Polycrisis: Definitions, Applications, and Responses." *Global Sustainability* 8 (e35). <https://doi.org/10.1017/sus.2025.10018>.
- Matsumoto, Aimi, and Mikio Ishiwatari. 2024. "Navigating Sustainability and Inclusivity: Women-Led Community-Based Businesses in Post-Disaster Recovery." *Sustainability* 16 (14): 5865. <https://doi.org/10.3390/su16145865>.
- Morgan, Marcus. 2020. "Why Meaning-Making Matters: The Case of the UK Government's COVID-19 Response." *American Journal of Cultural Sociology* 8 (3): 270–323. <https://doi.org/10.1057/s41290-020-00121-y>.
- Morin, Edgar, and Anne Brigitte Kern. 1999. *Homeland Earth: A Manifesto for the New Millennium*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Niyonsenga, Japhet, Stefan Jansen, Eugene Rutembesa, Erno Hermans, Nadia Monacelli, and Luca Caricati. 2025. "Resilience Frameworks, Measurement Tools, and Transmission Processes in the Context of Man-Made Collective Trauma: A Meta-Synthesis and Multilevel Meta-Analysis." *European Journal of Psychotraumatology* 16 (1). <https://doi.org/10.1080/20008066.2025.2582455>.
- Pratiti, Rebecca. 2023. "An Ecological Approach to Disaster Mitigation: A Literature Review." *Cureus*. <https://doi.org/10.7759/cureus.45500>.
- Quarantelli, E. L. 2006. "Catastrophes Are Different from Disasters: Some Implications for Crisis Planning and Managing Drawn from Katrina." In *Understanding Katrina: Perspectives from the Social Sciences*.

- <https://items.ssrc.org/understanding-katrina/catastrophes-are-different-from-disasters-some-implications-for-crisis-planning-and-managing-drawn-from-katrina/>
- Rai, Roopa Kaur, and Dr Imtiyaz Ahmad Bhat. 2025. "Reimagining the Past: Trauma, Memory, and Nostalgia in Select Partition Narratives." *Smart Moves Journal IJELLH (SMJI)* 13 (6): 74–90. <https://doi.org/10.24113/smji.v13i6.11562>.
- Rosa, Silvia, and Rika Handayani. 2025. "Ritual Resilience: Reinterpreting *Tolak Bala* as a Community-Based Disaster Management Strategy in Indonesia." *E3S Web of Conferences*. (677: EDP Sciences): 02014. <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202567702014>.
- Rosenberg, Charles E. 1992. *Explaining Epidemics and Other Studies in the History of Medicine*. Cambridge University Press.
- Rosenthal, Uriel, and Bert Pijnenburg. 1991. "Simulation-Oriented Scenarios: An Alternative Approach to Crisis Decision Making and Emergency Management." In *Crisis Management and Decision Making*, 1–7. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Rozinkevych, Nataliia. 2025. "From Individual Trauma to Collective Memory. An Ecocritical Reflection on the Post-Chornobyl Narrative in 'Chornobyl Chronicle. People' by Olga Kuprienko and Alla Bahirova." *Synopsis: Text Context Media* 31 (4): 280. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2025.4.3>.
- Sartre, Jean-Paul. 1943. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Taylor & Francis Group.
- Slikkerveer, L. Jan. 2019. "Gotong royong: An indigenous institution of communality and mutual assistance in Indonesia." In *Integrated community-managed development: Strategizing indigenous knowledge and institutions for poverty reduction and sustainable community development in Indonesia*, 307–320. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-05423-6_14.
- Shymko, Vitalii. 2025. "Visual Art as a Means of Developing Multiple Intelligences." *Technologies of Intellect Development* 9 (2(38)). <https://doi.org/10.31108/3.2025.9.2.6>.
- Varela, Ximena. 2026. "The York Cycle of Mystery Plays, or How the Black Death Created Arts Managers." *Journal of Management History*: 1–15. <https://doi.org/10.1108/jmh-05-2025-0098>.

Віолетта Симканич

Аспірантка кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національного університету «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА),

Київ, Україна

<https://orcid.org/0009-0009-3891-7424>

v.symkanych@ukma.edu.ua

Лиха як культурні каталізатори: історичні відповіді та сучасні культурні кризи

У статті розглянуто катастрофи не лише як руйнівні події, а й як умови, що ініціюють процеси культурної трансформації. Вихідною тезою є розмежування катастрофи як моменту радикального розриву та кризи як тривалого процесу інтерпретації, коли суспільства намагаються осмислити порушення звичних смислових порядків.

Розроблено концептуальну рамку, що пояснює, як культурні механізми трансформують катастрофічний розрив у стабілізовані форми резиліентності (життєстійкості). Спираючись на теорію культурної травми Джеффри Александера, авторка пропонує триетапну модель культурної трансформації: 1) інтерпретація — формування наративів, через які катастрофа стає осмисленою; 2) експресія — втілення цих інтерпретацій у символічних формах, зокрема в мистецтві, ритуалах і медіа; 3) інституціоналізація — закріплення цих смислів у соціальних структурах, як-от практики пам'яті, освітні системи та організаційні форми. За таких обставин резиліентність постає не як спонтанний результат відновлення, а як структурований культурний процес, зумовлений владними та символічними відносинами.

Дослідження ґрунтується на якісному історико-порівняльному аналізі, що дає змогу виявити повторювані культурні механізми в різних контекстах.

Аналіз історичних і сучасних кейсів із центральним фокусом на війні Російської Федерації проти України показує, що культурна трансформація відбувається через конкуренцію інтерпретацій, нерівний доступ до символічних ресурсів і процеси інституційного закріплення смислів. У цих умовах культурна резиліентність постає як соціально диференційований процес: нерівномірний досвід насильства, переміщення та втрат формує множинність інтерпретацій і конкуренцію наративів пам'яті, водночас породжуючи солідарність і відтворюючи механізми соціального виключення в контексті полікризи, що підсилює як інтеграційний потенціал культури, так і ризики її фрагментації.

У контексті глобальної взаємозалежності цифрові медіа прискорюють і розширюють ці трансформації, виводячи їх у транснаціональні простори, де наративи циркулюють асиметрично. Історичні прецеденти

не пропонують універсальних моделей реагування, проте дають змогу виявити повторювані культурні механізми, що структурують перехід від катастрофи до резиліентності.

Результати дослідження обґрунтовують розуміння культури як первинного механізму соціальної адаптації. Катастрофа постає не як переривання соціального порядку, а як момент його переорганізації, коли через процеси інтерпретації, символічного вираження та інституціоналізації формується новий культурний і соціальний лад та відбувається переосмислення колективної ідентичності.

Ключові слова: катастрофа, полікриза, культурна травма, культурна життєстійкість, соціокультурні трансформації, культурологічний вимір, культурні проблеми, колективна пам'ять.

Подано до редакції / Submitted: 28.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 15.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....

Сфера наукових зацікавлень: культурна життєстійкість; реакції на катастрофи та механізми соціокультурної адаптації та трансформації; криза й культура; травма та колективна пам'ять; цивілізаційні процеси; міф і національна ідентичність; археологія та давні культурні системи.

Main research fields: cultural resilience; responses to catastrophes and mechanisms of sociocultural adaptation and transformation; crisis and culture; trauma and collective memory; civilizational processes; myth and national identity; archaeology & ancient cultural systems.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

КУЛЬТУРНА ГЕОГРАФІЯ
CULTURAL GEOGRAPHY

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.55-67>

UDC 008:[[316.422:81'373.21(477.6):316.658]:355.48(470:477)]

Artem Bohutskyi

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies,
Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA),
Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0009-0002-8983-4759>
artem.bogutsky@ukma.edu.ua

The Semantic Space of Donbas: From “Wild Field” to “Atlantis”

Abstract

The study aims to analyse the semantic transformations of Donbas and the factors that led to the formation of regional identity – the colonisation of the “Wild Field”, Soviet industrialisation and the collapse of the region during the Russo-Ukrainian war. The article examines how semantic transformations in the region’s toponymy and mnemotopes, together with the powerful ideological policy of the Soviet Union, led to the intensification of self-isolation processes in the region, especially after the collapse of the USSR, and made it vulnerable to modern Russian aggression.

The results of the study are of significant theoretical value and can be used to develop a clearly defined state strategy for the development of the Ukrainian sociocultural space, which would prevent any cultural or based on regional-identity self-isolation of any Ukrainian region.

Keywords: national identity, values, globalisation, cultural dimension, identity, sociocultural practices, sociocultural transformations, war, cultural dimension, interdisciplinarity, cultural problems, democratic society, totalitarian societies, disinformation.

Formulation of the problem. The Russo-Ukrainian war, precipitated in 2014, despite its scale and hybrid nature, was long categorised as a localised conflict within certain areas of the Donetsk and Luhansk regions. And this is even though the full-scale Russian invasion that began on 24 February 2022 has expanded the geographical scope boundaries of hostilities to the whole of Ukraine and is actively influencing the geopolitical situation in the world. Now, in the fourth year of full-scale Russian aggression and the 12th year of the Russo-Ukrainian war, despite all the changes in the fighting, the main theatre of war is still the eastern part of Ukraine. Furthermore, if we consider the statements made by various public officials and the direct statements of Russian President Vladimir Putin on the need for “Ukrainian troops to withdraw from Donbas”, we can conclude that the localised nature of the war has not disappeared, but only its scale has changed.

The aim of the study. This study seeks to deconstruct the semantic space of Donbas, not only as a region but also as an idea and a myth. Its sociocultural space extends from the frontier exploration of the steppe (Wild Field) by adventure seekers in the 16th and 17th centuries, with the subsequent development of this region as one of the most powerful industrial centres of the Soviet Union and independent Ukraine, until its stagnation during the Russo-Ukrainian war. In our opinion, the study of sociocultural practices would make it possible to identify the factors, other than the obvious geographical location, that eventually led to a more active spread of the ideas of the “Russkiy Mir” than in other regions of Ukraine and will also make it possible to develop a strategy for the reintegration of the occupied territories and create conditions and a sociocultural environment that would prevent a repeat of the so-called “Russian Spring” scenario.

The methodology used in this article is based on an interdisciplinary approach, which allows for a comprehensive study of Donbas as a sociocultural, geographical, symbolic, and historical phenomenon. The integration perspective includes a semiotic method that deciphers Donbas as a sign system with a list of symbolic dominants that have determined the image of the region in different historical periods. The historical-analytical method allows us to trace the evolution and transformation of the socio-cultural space of Donbas in a historical perspective. The observation method used reveals the specifics of social phenomena. Therefore, the methodology used allows us to study various spheres of the region’s life in a cultural context.

State of scientific development. Before providing a list of recent publications, we consider it relevant to note that research on Donbas as a separate socio-cultural space after Russia’s full-scale invasion in 2022 is no longer relevant. The main reason for this is the region’s integration into the Russian social-cultural space with its typical practices: the cult of death, the cult of strength, and the cult of the leader, followed by the militarisation of all aspects of life.

Nevertheless, this transformation does not negate the necessity of retrospective research of the socio-cultural space of Donbas in the period preceding the full-scale invasion, and particularly the period preceding the start of the Russo-Ukrainian war.

With that in mind, we should point out that there's been a small amount of recent research (from 2022 to now) on this topic. As for the existing studies, most of them cover the early years of the Russo-Ukrainian war. One of the first comprehensive scientific studies on this topic was conducted by the Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine and presented to the public in a book entitled *Donbas in the Ethnopolitical Dimension* (2014). The main goal of the researchers is to

reveal the connection between ethnicity and politics in the genesis of the composition, employment and socio-professional stratification, linguistic, cultural, and religious orientations and preferences, regional identity, and characteristics of social behaviour of the population of the Donbas region of Ukraine. A set of proposals regarding the conditions and methods for reintegrating Donbas and its population into the social space of Ukraine has been substantiated (Kotyhorenko 2014, 9).

Eastern Ukraine is usually associated with a contradictive border region, the native field of the *frontier studies*. In such a dimension, we should name the works of Hiroaki Kuromiya (1998), Oleksiy Sukhomlynov (2008), Yaroslava Vermenych (2023), etc.

The study of the socio-cultural space of Donbas as one of the most representative forms of frontier was presented in Yaroslava Vermenych's article "Donbas in the Context of Frontier Theories: A Socio-Humanitarian Analysis" (2015). In this work, the author conducts a detailed analysis of how the frontier nature of this region influenced the peculiarities of individuals' lives and ultimately the formation of the so-called "regional identity". At the same time, in addition to the analysis of the frontier nature, there are questions about the author's theses that the central "authorities were in no hurry to understand the people of Donetsk and Luhansk" (Vermenych 2015, 129) and "the need to take into account in their policy the objective growth of the regional factor in eastern Ukraine" (Vermenych 2015, 129). Without sharing Yaroslava Vermenych's theses presented above, the author of this article considers it necessary to highlight this position as an example of the pluralism of opinions in the Ukrainian scientific community of that period.

Vladlen Maraiev's work "Deconstructing of the Russian Historical Myth about Donbas and Crimea as 'Gifted Lands' for Ukraine" (2023) and Olena Bondareva's work "Overcoming Stereotypes about Ukrainian/Non-Ukrainian Donbas in Contemporary Ukrainian Literary, Artistic, and Essayistic Practices and Cultural Diplomacy Actions" (2021) were written on the eve of and during the full-scale phase of the Russo-Ukrainian war and are devoted not only to analysing the socio-cultural past of Donbas, but also to debunking myths and narratives associated with this region, which are actively used by Russia to legitimise its aggression.

We would also like to point out the significant creative output of Ukrainian artists, most of whom were born, grew up, and spent their youth in Donbas, a home they had to leave behind when the region was occupied by Russia in 2014 and, sadly, again in 2022. This is primarily the artistic work of Ukrainian

writer, musician, and current soldier in the Khartia Brigade, Serhiy Zhadan. In all his works, Zhadan, in his characteristic manner, depicts the fates of cities, villages, Donbas, Ukraine, and people — in general, everything and everyone who found themselves caught in the grip of history. The work “I Will Mix Your Blood with Coal” (2016) by Oleksandr Mykhed represents the author’s journey to eastern Ukraine, followed by a retelling of its history through the voices of workers, miners, teachers, and artists who lived and worked there.

It should also be noted that audiovisual art forms, such as films and songs related to the Donbas region, are also important. Among the long list, we consider it appropriate to once again mention the film *Atlantis*¹ (2019), which depicts the dystopian reality and socio-economic crisis in which Donbas finds itself in the hypothetical year 2025, directed by Ukrainian director Valentyn Vasyanovych.

The film *Cyborgs* (2017) by Akhtem Seitablaiev is about the defenders of Donetsk Airport. Musical compositions are primarily dedicated to the hostilities in eastern Ukraine. Among the works of recent years, the song “*Za terykonamy*”² (2023) by the Ukrainian group Miusli UA stands out. The lyrics were written by soldier Mykhailo Stasula in 2022 during the battles near Maryinka. The chorus of this song best conveys the semantic significance of Donbas during the Russo-Ukrainian war (Miusli UA 2023):

Za terykonamy, za terykonamy
Tam, de viyna ide.
(За териконами, за териконами,
*Там, де війна іде)*³

Presentation of the main body of the study. Donbas as a symbol of Ukrainian resilience: the beginning of war. We consider it relevant to begin this study by clarifying that when we refer to Donbas, we mean the territorial boundaries defined by the current borders of the Donetsk and Luhansk oblasts, which actually form the basis of this region. Our second thesis is that Donbas has become one of the main symbols of resistance to Russian aggression. And it was in this region that the Ukrainian nation and its state began their fight for independence. The socio-political instability in 2014 gave Russia the opportunity to launch a military operation to annex Crimea and, together with the local pro-Russian population, attempt to occupy certain areas of the Luhansk and Donetsk oblasts. However, while the annexation of Crimea took place almost bloodlessly, the struggle for Donbas and Ukrainian independence was only just beginning.

¹ *The movie shows the lives of people living in Donbas. The main characters are Serhii, a former soldier trying to find himself, and Kateryna, a volunteer searching for the bodies of dead soldiers. The events of the film take place in eastern Ukraine in 2025, one year after Ukraine's victory in the war. Russian aggression led to the closure and flooding of mines, which ultimately resulted in an environmental disaster, people exhausted by war and suffering from post-traumatic stress disorder, and land covered with mines and the remains of soldiers that need to be reburied.*

² *Slagheap, spoil tip.*

³ *Behind the slag tips, behind the slag tips,*
Where the war is raging.

The official start of armed conflict between Russia and Ukraine can be considered 13 April 2014, when “...in the battle near Sloviansk, the Ukrainian military opened fire on the enemy for the first time in the war. Mykola Lavrenchuk follows Vadym Sukharevskyi’s order and fires the first shots of the war from the Vladimirov heavy tank machine gun (KPVT)”⁴ (Butusov 2024). It is interesting that the beginning of the first (2014–2022) and second (2022 – present) phases of the Russo-Ukrainian war are consistent in their absent lexical attitude towards the enemy.

The full-scale phase of the war began with the eloquent negotiations of a border guard from Zmiinyi Island, who sent the “Russian warship” on a course that is recognisable today. At the same time, the beginning of Ukrainian resistance and the Russo-Ukrainian war began with a phrase that was shared with the public by Yurii Butusov, editor of the online publication Censor.Net and now a military officer. The order to open fire, given by then-senior lieutenant and now colonel and Commander of the Unmanned Systems Forces, Vadym Sukharevsky was, verbatim: “What the fuck are you looking at?! Shoot!” (Butusov 2024).

Incidentally, the same lexical and semantic characterisation of Donbas as a region was given much earlier, in 2002, during a football match between FC Dynamo Kyiv and FC Shakhtar Donetsk, in which the team from Donetsk won 2-0. At that time, Viktor Yanukovych, the Prime Minister of Ukraine, said, “I will say the words that they love in Donbas: *Donbas poroznyak ne gonit!*”⁵ (Genialnyi Shuler 2013).

In 2019, Russian President Vladimir Putin made a similar remark. At a press conference dedicated to the Minsk Agreements, the Kremlin leader emphasised that any attempts by Ukraine to suppress the so-called “Luhansk People Republic” (LPR) and “Donetsk People Republic” (DPR) by force would fail: “There is a well-known phrase: ‘*Donbas poroznyak ne gonit!*’. It’s a bit of a hooligan phrase. Well, proud people live there” (Beha 2019). The use of such slang phrases should be perceived as an important part of the socio-cultural space of this region, primarily as a personification of the dichotomy “friend” – “stranger”, because a “stranger” will never know such an expression. Ultimately, when one of “their own” becomes president of the country, as was the case with Viktor Yanukovych, any of his actions are perceived as aimed at improving the welfare of “their own”, which corresponds to the policy of nepotism that was characteristic of Ukrainian political circles on the eve of the Revolution of Dignity:

Only 7.5% of Donbas residents supported the Orange Revolution in 2004 (for comparison: in Halychyna, this figure was 81.7%, and in Kyiv, 48.1%) and 12.3% supported the Revolution of Dignity (compared to 94.3% of Halychan’s and 60.4% of Kyiv residents) (Libanova and Dmytrenko 2015, 23).

The survey data presented indicate a lack of support for actions that are, firstly, incomprehensible and, secondly, would harm the welfare of “their own”. At the same time, there is a significant third factor, which is primarily

⁴ KPVT – krupnokalibernyi pulemet Vladimirova tankovyi.

⁵ “*Donbas doesn’t speak empty words*” (our translation).

represented by the interests of Russia, for Putin, as a person who seeks to restore the borders of the USSR. From his point of view, the whole of Ukraine is "his" because he needs it completely to fulfil his goal. The occupation of the Donbas region is the first step in conquering Ukraine.

It is useful to begin our chronological examination of the semantic space of Donbas at a time when these lands were not yet under the influence of the Soviet authoritarian regime, whose industrialisation ambitions transformed Donbas and its mineral resources into one of the leading proletarian myths.

"Wild Field": the frontier stage of the formation of the socio-cultural space of Donbas (16th–19th centuries). Long before the construction of any manufacturing or mining facilities, these lands were a wild steppe region known as the "Wild Field", which served as a symbolic border between the agricultural civilisation of the West and the nomadic East. But this did not prevent these harsh lands from attracting many, as we would call them today, adventurers who, for various reasons, set out to seek a better life in these lands. Finally,

active colonisation of the region began during the war led by Bohdan Khmelnytsky, when thousands of peasants from Right-Bank Ukraine were fleeing the war to the lands of modern-day Donetsk Oblast. This process gained considerable momentum after the Bila Tserkva Agreement of 1651, when the Polish nobility began to return to Ukraine to their former estates (Nikolaets 2011, 198).

The reform of 1861 gave a further boost to this region's development. Shortly after, along with the existing enterprises for the extraction of various minerals, mainly coal, large-scale metallurgical factories gradually began to appear. Nevertheless, adventurers, who were still the main labour force in the region, came here searching for work rather than fleeing or seeking adventure. It was during this period of rapid development in the region that a situation arose that directly influenced the modern development of Ukrainian nationhood.

Ukrainian researcher Yuriy Nikolaets, in his study "The Historical Memory of Donbas" (2011), notes that

in Donbas, approximately 70% of workers were immigrants from the Great Russian provinces. Entrepreneurs were mostly interested in immigrant workers, as it was more difficult for them to leave their jobs. The participation of Russian miners in the exploitation of coal deposits gradually began to be used to change perceptions of Donbas, which involved "erasing the memory" of the participation of Ukrainian Cossacks in the development of the region and the role of immigrants from modern Ukrainian regions in the construction of defence lines against nomads and the maintenance of military units (Nikolaets 2011, 202).

As a result, the large number of migrants who were uprooted from their homeland and resettled in a place characterised by harsh working conditions and constant threats to their lives contributed to the formation of "separation" as one of the fundamental features of the so-called "regional identity".

Once they found themselves in the factory cauldron, Russians, Ukrainians, and Greeks gradually became denationalised, losing the holistic worldview of the peasant and failing to acquire the skills of the city dweller. The symbiosis of residual patriarchy and radical, egalitarian sentiments created an explosive mixture that was skilfully exploited for their own interests by both left-wing radicals of various stripes and right-wing conservatives — the Black Hundreds (Vermenych 2015, 119).

Soviet “Atlantis”: an industrial myth and its socio-cultural implications. Nevertheless, Donbas has undergone the most significant sociocultural transformations during the Soviet period. The Soviet authorities’ desire to create a homogeneous Soviet identity, in which work and service to the state played a central role, had a significant impact on the formation of the sociocultural space of this region. Ultimately, “the artificial ‘halo of glory’ it created around the work of metallurgists and miners, together with a system of awards, distribution of housing and necessities based on ‘labour indicators’, created an atmosphere of patriotic fervour in which workers felt they were masters not only of their own destiny” (Vermenych 2015, 121).

Consequently, these changes also affected the renaming of cities: Yuzivka became Stalino, Mariupol became Zhdanov, and Luhansk became Voroshilovgrad. In other words, instead of names associated with geographical features that reflected the creation of a cultural space in the place of the “Wild Field”, such as Luhansk, named after the Luhansk River, or in honour of the founders of the cities, such as Yuzivka (now Donetsk), which was founded by British engineer John Hughes, the new names no longer glorified human labour but rather leading party figures: Zhdanov, Voroshilov, Stalin, etc. (one of the few exceptions was Soledar, which during the Soviet era was renamed in honour of one of the leaders of the labour movement, Karl Liebknecht).

It should be emphasised that the planned economy, with its strict requirements for production and sometimes even overproduction (the famous phrase “Five-year plan in four years!”), led to a situation in which the life of the individual was levelled out. Ukrainian writer Volodymyr Rafeyenko, who was born and lived in Donetsk for most of his life, believes that it was precisely the lack of a human-centered approach by the Soviet authorities that led to

the so-called working environment being organised to meet economic requirements. People as individuals were never of particular interest here. The main and decisive factor was their professional and business suitability. All other aspects of personality were ignored. Even with the label “enemy of the people”, you had a good chance of getting a job in a mine in those days. And while you were working there, you could count on the special department not making any special claims against you (Rafeyenko 2014).

It is also noteworthy that in 2011, Rafeyenko wrote a book titled “The Demons of Descartes”, which took place in a fictional city called “Z”, modelled after his native Donetsk. Interestingly, the book ended with troops entering this fictional city. From today’s perspective, it can be said that the choice of the city’s name and the mention of the use of troops were surprisingly prophetic. However,

even the perception of people as mere cogwheels in the production machine did not hinder the rapid development of the region, especially its urban and industrial capacities. At the same time, it was this fast growth, combined with a planned economy, that created favourable living conditions for the average person, in which the most important thing was confidence in the future: guaranteed employment with the possibility of obtaining living space, decent wages, and other social privileges in exchange for extremely hard work. The guarantee in the formation of a working-class community was the state policy of the USSR, which was aimed at the “merger of nations” and whose slogan was “the dying out of national languages” (Kotyhorenko 2014, 139). The brief period of Ukrainization in the 1920s was replaced by a policy of rapid Russification of the region, which began in the 1950s. At the end of the 1980s,

the overall picture for Donetsk Oblast was as follows: there were 634,300 schoolchildren in total, with 15,995 attending Ukrainian-language schools, meaning that only 2.5% of pupils were taught in Ukrainian. These schools did not have the necessary equipment, had not been replenished with teachers for decades, and, understandably, could not be considered prestigious (Kotyhorenko 2014, 139).

The struggle of the *Shistdesiatnyky*⁶ movement, like any other effort to defend national identity, clearly demonstrated what true “friendship between nations” in the USSR meant: accusations of “Ukrainian bourgeois nationalism”, arrests, long prison sentences, as was the case with Ivan Dziuba, and ultimately the physical elimination of certain individuals, as happened to Vasyl Stus. The socio-political processes on the eve of the collapse of the Soviet Union also became the starting point for the collapse of this industrial “Atlantis”. At the same time, it should be noted that Ukraine’s declaration of independence was supported by most residents of the Donetsk and Luhansk regions.

Table 1

**Comparison of the results of the All-Ukrainian referendum
on 1 December 1991 in Ukraine as a whole and in the Luhansk Oblast
(Kotyhorenko 2014, 170)**

| | Voted | | Yes (persons, %) | | No (persons, %) | | Invalid | |
|---|----------|-------|---------------------|-------|--------------------|-------|---------|------|
| | persons | % | persons | % | persons | % | persons | % |
| All-Ukrainian referendum on 1 December 1991 in Ukraine | 31891742 | 84.1 | 28804071 | 90.32 | 241754 | 7.58 | 670117 | 2.10 |
| All-Ukrainian referendum on 1 December 1991 in Luhansk Oblast | 1682344 | 80.65 | 1410894 | 83.86 | 225589 | 13.41 | 45861 | 2.73 |

⁶ Shistdesiatnyky or Sixtiers. This term refers to the generation of Ukrainian intellectuals who were trying to reawake national consciousness in the 1960s.

Table 2

Comparison of the results of the All-Ukrainian referendum on 1 December 1991 in Ukraine as a whole and in the Donetsk Oblast (Kotyhorenko 2014, 170)

| | Voted | | Yes (persons, %) | | No (persons, %) | | Invalid | |
|---|----------|-------|------------------|-------|-----------------|-------|---------|------|
| | persons | % | persons | % | persons | % | persons | % |
| All-Ukrainian referendum on 1 December 1991 in Ukraine | 31891742 | 84.18 | 28804071 | 90.32 | 241754 | 7.58 | 670117 | 2.10 |
| All-Ukrainian referendum on 1 December 1991 in Donetsk Oblast | 2957372 | 76.73 | 2481157 | 83.90 | 372157 | 12.58 | 104,058 | 3.52 |

The Downfall of “Atlantis”: From Independence to Occupation (1991–2014). The almost unanimity of the vote shows that people wanted change and hoped that their socio-economic situation would improve significantly in the new sovereign state. However, the demise of “Atlantis” stretched out in time and space, and the collapse culminated with Russia’s occupation of Donetsk and Luhansk oblast in 2014 and the full-scale phase of the Russo-Ukrainian war in 2022.

As early as the 1990s, it became clear that Donbas, producing 1/5 of all industrial output, was on the verge of economic disaster. The density of harmful emissions from industrial enterprises reached 60 t/km² and was almost 9 times higher than the average for Ukraine. More than 100 hectares of land were occupied by landfills and dumps, but not a single plant for the processing and disposal of toxic waste had been built (Vermenysh 2015, 124).

The 1990s were marked by the rapid privatisation of various city-forming enterprises in Donbas. This phenomenon was known as “*prihvatization*”⁷ and was characterised by their extensive exploitation, which led to an even greater socio-economic crisis in the region. The Ukrainian government also implemented a program to close unprofitable mines, which led to a further deterioration of the situation. In the end, the new local authorities were represented by shrewd entrepreneurs who managed to take control of the region’s production facilities, which brings us back to the beginning of this study, when at the aforementioned football match between FC Dynamo Kyiv and FC Shakhtar Donetsk — Viktor Yanukovych and Rinat Akhmetov — celebrated their team’s victory, first at the football match, and then in the 2010 presidential elections.

Assessing Viktor Yanukovych’s state policy from today’s perspective, we can confidently say that its main goal was to create a social crisis and destabilise all state institutions to create a situation favourable to Russia, in which an attack on Ukraine would be instantaneous and effective.

⁷ Illegal appropriation of state property during privatization.

With the establishment of the so-called occupation administrations and quasi-state entities “LPR” and “DPR” for Donbas, the “Atlantis” phase begins, which we have decided to name after the 2019 film of the same name by Ukrainian director Valentyn Vasyanovych, which takes place in 2025 in Donbas and depicts a region destroyed by war and shattered human destinies. In this final part of the article, we consider it appropriate to highlight the reception of Donbas by cultural figures. According to Ukrainian literature scholar Vira Ageyeva, the key to future attempts to reintegrate this region lies in the fact that “schools need to talk about how Donbas was Ukrainian, Donetsk poets need to be promoted there, and Vasyl Stus or Ivan Dziuba must be promoted as symbols of Donbas. We have symbols, we just haven’t worked with them. Culture is, after all, an opportunity to partially reintegrate territories” (Aivazovska 2024).

Another well-known Ukrainian writer, musician, and now soldier, Serhiy Zhadan, highlights the socio-cultural space of Donbas in many of his works *Internat*⁸, *Voroshilovgrad (The Wild Field)* and *Hlibne peremyrya*. In his interviews, the writer repeatedly emphasises that “unfortunately, the feeling of one’s country as an “internat” applies to the whole of Ukraine, and it is not very objective or honest to reduce Ukrainian problems to Donbas alone. As a result of the post-colonial years, we are all very unloved, neglected, and unspoken”. Finally, we should also note that the formation of regional identity was not unique to Donbas. In particular, Ukrainian researcher Ruslana Demchuk, in her article “Humanitarian Strategy of Ukraine ‘Donbassization’”, notes that the reasons for the formation of this type of identity before 2014 were “the enormous catastrophes of the Holodomor and the Holocaust, Stalin’s and Hitler’s concentration camps, as well as the policy of industrialisation and the formation of the Soviet nation (“Soviet people”) laid the foundation for modern identity divisions – forming “Bandera’s” Western part of Ukraine and the “proletarian Soviet Donbas” (Demchuk 2017, 23). Only the Revolution of Dignity and the Russo-Ukrainian war demonstrated that the Ukrainian nation is united in its desire to live in a free and independent Ukraine.

Conclusions. The study of the semantic component of the socio-cultural space of Donbas demonstrated and confirmed its development from a dangerous but promising frontier region to a planned and stable industrial region of the Soviet Union and Ukraine and ultimately to a socio-economic catastrophe during the Russo-Ukrainian war.

Ultimately, it is clear that the occupation of this region was made possible not only by the formation of an antagonistic confrontation between “us” and “them”, but also due to significant Russian influence, which, thanks to powerful ideological propaganda, represented nostalgia for the Soviet Union with its myths about “friendship between nations” and “prosperous Donbas”, which is falling into decline because it “feeds the whole of Ukraine” (and not because its coal industry was plundered and destroyed by pro-Russian oligarch politicians).

⁸ The orphanage.

Describing the perspectives for further studies in the chosen direction, we consider it appropriate to emphasise that research on Donbas should be conducted simultaneously in the context of research on the contemporary Russian sociocultural space as one that poses a constant threat to the Ukrainian sociocultural space, as well as in the context of research on the frontier and the peculiarities that have influenced the development of domestic sociocultural practices and space. Undoubtedly, it is possible to claim that new experiences have been gained through reflection and rethinking of the historical past and identifying those decisions and trends that would have allowed the development and implementation of successful strategies for the reintegration of occupied territories in the past.

References

- Aivazovska, Olga. 2024. “Vira Ageyeva: ‘Yakby z 1991 roku bula nezalezhnist naspravdi’.” *LB.UA* [full interview video: <https://youtu.be/LAg2HhSk5Ic/>] https://lb.ua/culture/2024/03/22/604495_vira_ageyeva_yakbi_z_1991_roku_bula.html [in Ukrainian].
- Beha, Viktoriia. 2019. “Putin: ‘Donbass porozhnyak ne gonit’.” *Hromadske*, December 19. <https://hromadske.ua/ru/posts/putin-donbass-porozhnyak-ne-gonit> [in Russian].
- Bondareva, Olena. 2021. “Overcoming Stereotypes about Ukrainian / non-Ukrainian Donbass in Modern Ukrainian Literary and Artistic, Essayistic Practices and Actions of Cultural Diplomacy.” *TEKA Komisiji Polsko Ukraińskich Związków Kulturowych* 6 (16): 83–96. <https://doi.org/10.31743/tkpuzk.13130> [in Ukrainian].
- Butusov, Yurii. 2024. “On April 13, 2014, near Sloviansk, for first time in war, Ukrainian troops open fire on enemy.” *Censor.Net*, April 15. <https://censor.net/en/r3484172>.
- Demchuk, Ruslana. 2017. “Humanitarian Strategy of Ukraine ‘Donbassization’.” *NaUKMA Research Papers* 191 (*Theory and History of Culture*): 18–25. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/12161> [in Ukrainian].
- Genialnyi Shuler. 2013. “Yanukovych — Donbass porozhnyak ne gonit!!!” *YouTube*, March 21. https://youtu.be/9QL_QYX4ggs [in Russian].
- Kotyhorenko, V. [et al.]. 2014. *Donbas in Ethno-Political Dimension*. Kyiv: Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Kuromiya, Hiroaki. 1998. *Freedom and Terror in the Donbas: A Ukrainian-Russian Borderland, 1870s–1990s*. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/freedomterrorindoooookuro>.
- Libanova, Ella, and Mykola Dmytrenko. 2015. “Why did Donbas become a Place of the National Tragedy? The Search of Non-Politicized Response to the Political Question.” *Scientific Notes of Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine* 5–6 (79–80): 4–56. <https://ipiend.gov.ua/publication/naukovi-zapysky-5-6-79-80/> [in Ukrainian].

- Maraiev, Vladlen. 2023. “Deconstructing of the Russian Historical Myth about Donbas and Crimea as ‘Gifted Lands’ for Ukraine.” *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Historical Sciences* 34 (73), no. 4: 24–8. <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2023/4.5> [in Ukrainian].
- Miusli UA. 2023. “Za terykonamy.” *YouTube Video* [02:53]. https://youtu.be/aG_RAPJWkTU/ [in Ukrainian].
- Nikolaets, Yuriy. 2011. “The Historical Memory of Donbass.” *Scientific Notes of Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine* 2 (52): 196–217. <https://ipiend.gov.ua/publication/naukovi-zapysky-2-52/> [in Ukrainian].
- Rafeyenko, Volodymyr. 2014. “Feodalno-promyslovyi idiotyzm yak filosofiya vlady.” *Den*, 184, October 2. <https://day.kyiv.ua/article/ukrayintsi-chytayte/feodalno-promyslovyi-idiotyzm-yak-filosofiya-vlady> [in Ukrainian].
- Sukhomlynov, Oleksiy. 2008. *Kulturni pohranychchia: Novyi pohliad na staru problemu*. Donetsk: Yugo-Vostok Ltd. <https://suchomlynov.pl/assets/files/publikacje/Kulturni%20pohranyczczia-nowyj%20pohlad%20na%20staru%20problemu.pdf> [in Ukrainian].
- Vermenych, Yaroslava. 2015. “Donbas u konteksti teorii porubizhzhia: sotsio-humanitarnyi analiz.” *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal [Ukrainian Historical Journal]* 1: 108–134. http://resource.history.org.ua/publ/UIJ_2015_1_10 [in Ukrainian].
- . 2023. *Ukrainian-Russian borderland: historical experience and modern challenges of regional development*, edited by V. Smolii. Kyiv: Institute of History of Ukraine. <https://doi.org/10.15407/book1-0017591> [in Ukrainian].

Артем Богуцький

Аспірант кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національного університету «Києво-Могилянська академія» (НаУКМА),
Київ, Україна

<https://orcid.org/0009-0002-8983-4759>
artem.bogutsky@ukma.edu.ua

Семантичний простір Донбасу: від «Дикого Поля» до «Атлантиди»

Повномасштабне російське вторгнення 24 лютого 2022 року актуалізувало потребу в дослідженні вітчизняного соціокультурного простору, особливо Донбасу, адже саме в цьому регіоні розпочалося збройне протистояння українських військових проти російських окупаційних військ. Теоретичним підґрунтям цієї розвідки є концепція регіональної ідентичності. У статті простежено формування регіональної ідентичності

Донбасу в умовах тривалих соціокультурних трансформацій: від колонізації Дикого Поля у XVII ст., розвитку промислових потужностей у XIX–XX ст. до нинішнього занепаду внаслідок бойових дій. Наголошено на семантичних змінах у топоніміці (Юзівка — Сталіно, Маріуполь — Жданов, Луганськ — Ворошиловград), поступовому витісненні пам’яті про козацьку спадщину та боротьбу на фронті, зміні її на радянський культ вождів і партійних керівників; на політиці русифікації, денаціоналізації та радянзації людей, для яких Донбас став новим домом. Розпад СРСР і криза в ранній період української незалежності призвели до самоізоляції регіону та його ідентичності, внаслідок чого він виявився вразливим до російської ідеологічної експансії.

З огляду на неодмінну післявоєнну відбудову України акцентовано на потребі формування системної державної стратегії реінтеграції не тільки Донбасу, а й усіх тимчасово окупованих територій України, задля створення спільного національного соціокультурного простору. Реалізація такого підходу унеможливить самоізоляцію будь-яких інших «регіональних ідентичностей» у загальноукраїнському контексті.

Ключові слова: національна ідентичність, цінності, глобалізація, культурологічний вимір, ідентичність, соціокультурні практики, соціокультурні трансформації, війна, культурний вимір, міждисциплінарність, культурні проблеми, демократичне суспільство, тоталітарні суспільства, дезінформація.

Подано до редакції / Submitted: 25.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 02.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

Сфера наукових зацікавлень: деколонізація; студії пам’яті; соціокультурні трансформації; національна ідентичність.

Main research fields: decolonisation; memory studies; sociocultural transformations; national identity.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

КУЛЬТУРНА ГЕОГРАФІЯ
CULTURAL GEOGRAPHY

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.68-87>

УДК 008:271.2-523.6:7.045(477-25)“08/12”

Мар'яна Нікітенко

Кандидатка історичних наук; провідна наукова співробітниця
науково-дослідного відділу вивчення духовної культури
Києво-Печерської лаври Національного заповідника
«Києво-Печерська лавра», Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-6415-340X>
maranik@ukr.net

**Печери як ріка: середньовічні
просторові уявлення про підземні лабіринти
Києво-Печерського монастиря**

У статті розглянуто середньовічні уявлення про печери Києво-Печерської лаври крізь призму символічного мислення, характерного для християнської культури Середньовіччя. Авторка пропонує відхід від суто позитивістського, фізико-геологічного трактування печер і зосереджується на їхньому духовно-образному вимірі, зокрема на водній символіці, яка, попри фактичну відсутність води, відіграла ключову роль у сакральному сприйнятті підземного простору. Печери проінтерпретовано як символічні ріки або моря — простори переходу, очищення, ініціації та шляху душі до вічності. На матеріалі патерикових текстів, агіографічних сюжетів, археологічних даних і ранньомодерних описів Києва показано, що море, ріка (зокрема Дніпро) та печери мислилися як семантично тотожні сакральні локуси. Особливу увагу приділено традиції поховань у дерев'яних колодах, які тлумачаться як образи човна й хресної смерті, а також уявленням про надзвичайну протяжність печерних лабіринтів, співвіднесених із підземними ріками. Доведено, що водна символіка є не периферійним мотивом, а фундаментальним елементом середньовічної сакральної географії Києво-Печерської лаври, без урахування якого неможливе адекватне розуміння духовного сенсу печер.

Ключові слова: Києво-Печерська лавра, печери, середньовічна символіка, водна стихія, сакральний простір, ріка, море, підземні лабіринти, Києво-Печерський патерик, поховальні практики, символічне бачення світу, сакральна географія.

Постановка проблеми. Духовно-образна паралель між «водною стихією» (рікою чи морем) та печерами Київської лаври досі не привертала уваги науковців. Це зумовлено домінуванням суто позитивістського підходу до феномену печер, у межах якого їх розглядають передусім як фізико-геологічний об'єкт, штучне підземелля і водночас жорстко структурований природними процесами матеріальний простір, який можна вимірювати, картографувати, класифікувати та робити технічний опис (Сіткарьова 1997, 112–21; Бобровський 2007). Вода в цьому контексті є лише чинником ерозії або гідрологічним елементом, позбавленим символічного, міфологічного чи сакрального змісту.

Позитивізм, зосереджений на емпірично фіксованому та раціонально пояснюваному, свідомо відсікає смислові горизонти, які не піддаються кількісному аналізу. Унаслідок цього печери випадають із ширшого культурного й духовного контексту, в якому вони здавна осмислювалися як прикордонні простори між світами, утроби землі, місця переходу, очищення й ініціації. Водна ж символіка — образ підземних рік, джерел, «вод забуття» чи «вод життя» — опиняється поза науковим інтересом саме тому, що належить до сфери символу, а не факту.

Однак у Середньовіччі панувало символічне бачення світу, в якому видима реальність сприймалася лише як оболонка глибших, трансцендентних смислів. Світ читали як текст, написаний Богом: кожна річ, подія чи істота мали не лише буквальне значення, а й алегоричне, моральне та містичне. Природа була книгою знаків, історія — здійсненням Провидіння, а людське життя — шляхом спасіння. Простір і час осмислювалися ієрархічно: верх і низ, світло і темрява, центр і периферія відображали духовні стани та космічний лад. Мистецтво, архітектура, літургія та повсякденні практики були пронизані символами, покликаними не стільки зображати, скільки відкривати невидиме. Таке бачення світу формувало цілісну картину буття, де матеріальне постійно вказувало за свої межі — до вічного (Войтович 2006а; 2007).

Крім того, позитивістський дискурс прагне універсальності й позачасовості, тоді як водна символіка печер тісно пов'язана з конкретними традиціями, релігійними уявленнями та колективною пам'яттю. Така символіка потребує міждисциплінарного підходу: залучення історії релігій, антропології, феноменології простору, герменевтики міфу, — що виходить за межі класичного природничого аналізу.

Отже, ігнорування водної символіки печер є не випадковою прогалиною, а симптомом методологічного обмеження: коли печера редукується до об'єкта дослідження, втрачається її статус як носія смислів. Лише вихід за межі позитивізму дає змогу побачити в печері не лише порожнину в породі, а й насичений символами простір, де вода є знаком переходу, очищення та сакральної глибини.

З огляду на зазначене вище методологія нашого дослідження ґрунтується на свідомому виході за межі позитивістського підходу, який редукує печери до фізико-геологічного об'єкта, та передбачає їх осмислення як символічно насиченого сакрального простору (Нікітенко 2013, 216–66; Реутов 1997, 101–111). Робота спирається на герменевтичний аналіз

середньовічних і ранньомодерних текстів — передусім Києво-Печерського патерика та поеми «Роксоланія» Себастьяна Фабіана Кльоновича, які розглянуто не як джерело фактичної інформації, а як свідчення специфічного способу просторового мислення епохи. Застосовано феноменологічний підхід до сакрального простору (аналіз переживання глибини, темряви, протяжності), ієротопічну перспективу (печери як сконструйований простір спасительної події), а також типологічно-порівняльний метод, що дає змогу простежити семантичні паралелі «печера — ріка — море — шлях переходу». Дослідження має міждисциплінарний характер, поєднуючи історію релігії, богослов'я, археологію та аналіз міфопоетичних структур. У підсумку реконструюється середньовічна символічна географія печер Київської лаври як лімінального, «післяводного» простору очищення, пам'яті та переходу до вічності.

Важливо, що вода наявна в печерах Київської лаври символічно: через ідейні образи, богословські смисли та просторові асоціації, закорінені в біблійній і літургійній традиції. Саме ця відсутня-присутня «водна стихія» формує особливий рівень сприйняття печер, де фізична сухість простору не заперечує, а навпаки — підсилює символіку Хрещення, Пасхи, райських рік і «води життя». Печери Київської лаври постають як сакральний простір, у якому вода існує не емпірично, а смислотвірно — як компонент духовної реальності, що супроводжує шлях аскета від покаяння до воскресіння й обоження.

Задля усвідомлення цього бачення передусім звернімося до традиції ісихазму, в якій наближення людини до Бога співвідноситься з її зануренням у глибокі води — образом входження в таємницю Божественної глибини, де зовнішнє мовчання й темрява відповідають внутрішньому очищенню та умному сходженню. Це символічне «пірнання» означає відмову від поверхового, чуттєвого буття і перехід у простір серця, де молитва стає безперервною, а людина поступово долає межу між тварним і нетварним (Нікітенко 2022, 519–20).

Знаменно, що шлях апофатичного богослов'я Святі Отці ототожнюють із заглибленням у морські пучини. Зокрема, преподобний Симеон Новий Богослов говорить:

Той, хто стоїть на морському узбережжі, перебуваючи поза водами — бачить усе і обіймає розумом океанський простір. Коли ж він почне входити у води і поринати в них, то по мірі заглиблення все менше бачить навколишнє. Так само й ті, що долучаються до Божественного світла: якою мірою просуваються в пізнанні Божественного, тією ж мірою впадають у незнання.

<...>

Як той, хто входить у води морські до колін чи до поясу, ясно бачить все, що поза водами, коли ж зійде вглибину і опиниться весь під водою, не може бачити нічого з того, що поза водами, і знає лише те, що він цілком занурений у глибину моря; так трапляється і з тими, які зростають у духовному успіху і сходять у досконалість знання і споглядання (Преподобный Симеон Новый Богослов, Преподобный Никита Стифат 2011, 40; тут і далі переклад з російської наш. — М. Н.).

У такому контексті водна образність у сакральному мисленні безпосередньо корелює з печерним простором Київської лаври, що постає як матеріалізована метафора духовного занурення на шляху до обоження.

Про те, що в давнину печери уявляли своєрідними річками і взагалі водами, свідчить Києво-Печерський патерик і давня традиція, що зберігалася в монастирі протягом століть. Одним із найяскравіших прикладів цього бачення є печерні поховання ченців під підлогою в дерев'яних колодах (іл. 1) — образах човна, що «перевозить» душі спочилих праведників на інший берег містичної річки — у Царство Небесне. Вузькі, покручені лабіринти печер поставали такими звивистими річками.

Зокрема, під час археологічних розвідок у Ближніх печерах Київської лаври у 1978–1979 рр. було знайдено дев'ять таких поховань. В археологічному звіті йдеться: «Для цього [поховання] брали соснову колоду великого діаметра. Верхню її частину сколювали у вигляді дошки,



Іл. 1. Поховальні колоди з Ближніх печер Києво-Печерської лаври

яка слугувала віком гробниці, а в нижній частині видовбували місце для покладення туди тіла покійного» (Мовчан, Авагян 2012, 160).

Як зазначають археологи (Мовчан, Авагян 2012), колоди були і соснові, і дубові. Якщо колода була з м'якої деревини, її нижню частину видовбували, а якщо дубовою — випалювали. У такий спосіб у колоді створювали місце для небіжчика. Колоди відрізнялися за розмірами (залежно від зросту покійного) і формою. Деякі мали форму звичайного корита, інші були антропоморфними: їм надавали спрощену форму людського тіла, всередині для голови робили невелике підвищення. Кришку таких колод розтесували з поздовжніх боків так, що вона нагадувала двохсхилий дах.

Важливо, що нижню частину поховання в колодах заповнювали піском, либонь, задля досягнення муміфікації мощей, що й справді наявна в цих гробах. Декілька колод було знайдено в печерних локулах. Одна з них була оббита шкірою (Мовчан, Авагян 2012, 177). Нині одну з колод експонують у Національному заповіднику «Києво-Печерська лавра» — у першій секції Музею історії Києво-Печерської лаври. Фрагменти іншої колоди зберігаються у фондах заповідника.

Датування колод, знайдених у печерах Київської лаври, є спірним: XI–XVIII ст. (Мовчан 1993, 66). Проте сама практика таких поховань дуже давня. Це підтверджує поховання в Ближніх печерах у дерев'яній колоді преподобного Меркурія (єпископа Смоленського?), що жив у XII–XIII ст. (Мовчан 1993, 66). Його могилу локалізують у стіні печерної галереї по екскурсійному маршруту біля мощей преподобного Пимона Багатохворобливого.

Найдавніші дерев'яні колоди прямокутної форми було знайдено ще в давньокиївському некрополі (кінець X — початок XI ст.). Одна з колод мала розміри 1,9 x 0,5 м, друга — бокові стінки завтовшки 10 см. Видовбані колоди прямокутної форми (довжина 1,85 м, ширина 0,4 м), знайдені під час дослідження церкви Бориса і Гліба в Новгороді, датують XII століттям. Початком XIV ст. (1302 р.) датовано поховання у видовбаній колоді у Спасо-Преображенському соборі Переяславля-Залеського. Воно належало онуку Олександра Невського, місцевому князю Івану Дмитровичу. Довбані колоди цього виду було використано і в некрополі Спаського собору в Ярославлі (XIII–XIV ст.). Знаходили такі колоди і в більш пізніх похованнях XV–XVI ст. у Новгороді (Панова 2004). Відомі давньоруські (XII ст.) чернечі поховання в колодах на подвір'ї Юрієвого монастиря в Новгороді (Панова 2004), а також у Софії Київській (XI ст.). Зокрема, М. Каргер пише щодо поховань у колодах у Софії Київській:

У західному членуванні центральної нави, тобто на ділянці між давньою західною стіною і основою двох восьмигранних стовпів, виявлених розкопками, розкрито 12 поховань. Усі поховання зроблені у глибоких ґрунтових ямах під давньою підлогою собору в дерев'яних трунах різної збереженості. У семи похованнях було виявлено наявність дерев'яної колоди, в інших — дерев'яні труни, збиті залізними цвяхами (Каргер 1950, 245).

Напрочуд цікавими в печерах Київської лаври є колоди антропоморфної форми. Їхні обриси повторюють контури людського тіла. Іноді це підкреслено лише облаштуванням узголів'я. Іноді, крім округлого узголів'я, є звуження біля ніг. Подібні «фігурні» видовбані колоди XV ст. знайшли й на московських кладовищах. Менш складної форми видовбані антропоморфні гроби (XVI–XVII ст.) зафіксовано у Пскові. Тут дещо виокремлені лише головні частини колод (Панова 2004).

Звертаємо увагу на те, що поховання в колодах має прадавнє, язичницьке коріння. Відгомонам цієї поховальної традиції є давньоруський епос. Зокрема, у билині «Михайло Потик» (богатир новгородського циклу) згадано «колоду білодубову», в яку після смерті потрапляє цей персонаж. У варіантах билини простежуємо опис поховання в кораблі чи човні. І. Фроянов та Ю. Юдін ототожнювали «колоду білодубову» саме з поховальним човном (лодією). І справді, сам опис билинної «колоди» наводить на думку про конструкцію давньоруських суден, що були «колодами»-довбанками. Це моносили (від давньогрецького *μονοξύλος* — з одного дерева) Константина Багрянородного з нарощеними бортами з дощок-тесу. Саме так описують судна Русі й інші джерела (Прозоров 2006).

Традиція поховання в колодах перекочувала з язичництва в християнство, збагатившись новими глибокими смислами. Недарма в українській мові та культурній традиції човен-будару (або загалом човен-довбанку) та могилу порівнюють через спільну назву — «домовина», що походить від давнього поховального обряду, а в басейні річки Рось знайдено поховання в човнах ще XII–XIII ст. В обряді символічних «похоронів» Масниці, які імітують язичницьке поховання, її в деяких місцях не просто спалювали, а саме на кораблі. Ф. Буслаєв щодо звичаю поховання в «колоді» згадує, що за його часів старобрядці ховали покійників у дубових колодах (Прозоров 2006).

Вочевидь язичницькі, а згодом і християнські поховання в колодах мали символіку смерті як перепливання в човні на інший бік містичної річки — у потойбічний світ. У християнстві потойбічний світ — це Вічність і Рай, запорука воскресіння. Прикметно, що деякі колоди, знайдені в Ближніх печерах Київської лаври, є сосновими. Давні українські повір'я вічну зелень цього дерева пояснюють Божим благословенням, оскільки сосна виявилася непридатною для цвяхів під час розп'яття Христа (Войтович 2006b, 479).

Цікаво, що еквівалентом сосни є кипарис — вічнозелена рослина (символ вічного життя) з родини соснових. В епосі одним із епітетів хреста є «кипарисний». Зокрема, «кипарисною» в низці варіантів названо дошку, на якій вирушає в море Садко (в більшості випадків вона, як і колода, — дубова). Кипарис у «Голубиній книзі» названо «всім деревам матір'ю», оскільки «на ньому був розп'ятий Христос» (Прозоров 2006). Можна припустити, що поховання в Ближніх печерах під підлогою в соснових і дубових колодах втілювали ідею хресної смерті «разом із Христом». Лише така смерть є запорукою воскресіння, оскільки Христос, померши на хресті, воскрес. Отже, дерев'яну колоду — цей своєрідний корабель спасіння, що допомагає душі досягти Царства Небесного

(воскреснути), ототожнювали з хрестом Спасителя. А сам печерний коридор, у підлозі якого влаштували поховання в колодах, сприймали як річку чи море, якими душі похованих у колодах (човнах) ченців потрапляють на потойбічний берег раю.

У Києво-Печерському патернику є декілька розповідей про святих, які знайшли вічний спокій у воді, але згодом їхні моці опинилися в печерах («Слова» про преподобних Євстратія Постника і Григорія Чудотворця).

Євстратій Постник потрапив у полон, був розіп'ятий у Херсонесі, а його моці кинули в море, де сталося багато чудес. Проте згодом вони в дивовижний спосіб опинилися в печерах Київської лаври (Абрамович 1991, 138). Нині моці святого Євстратія спочивають у Ближніх печерах по екскурсійному маршруту неподалік мощей преподобного Нестора Літописця. У цьому разі море і печери, либонь, ототоженні як священне місце перебування мощей Євстратія.

Море і печери постають як рівнозначні сакральні простори, об'єднані спільною богословською логікою. Море, в яке кинули моці преподобного Євстратія, у християнській традиції є не лише стихією хаосу, а й місцем випробування, очищення та явлення Божественної сили. Те, що моці святого, перебуваючи в морі, творили чудеса, свідчить про метаморфозу стихії води в простір благодаті, подібно до того, як це відбувається в хрещальній купелі чи в образі Червоного моря як дороги спасіння. Подальше «повернення» мощей із моря до печер Київської лаври не видається випадковим переміщенням реліквії, а радше логічним завершенням сакрального шляху. Печери в цій перспективі постають як функціональний еквівалент морської глибини: обидва простори є темними, прихованими від світу, позбавленими звичайного життя, але водночас здатними вміщати і являти присутність Бога. Отже, печери перебирають на себе символіку моря як місця «поховання без поховання», де смерть не має остаточної влади.

Особливо показовим є те, що моці святого опиняються саме в печерах — сакральному просторі, пов'язаному з ідеєю Гробу Господнього, Пасхи і воскресіння. Можна говорити про перехід від водної стихії до кам'яної, який не змінює суті священного місця, а лише надає їй іншої форми: море і печери постають як різні образи однієї реальності — простору перебування освяченого тіла, що належить вже не землі, а Царству Божому.

Отже, у випадку преподобного Євстратія Постника море і печери Київської лаври можна розуміти як тотожні за смыслом сакральні локуси, між якими відбувається не втрата, а збереження й примноження святості. Печери тут постають не лише місцем спочинку мощей, а й продовженням тієї ж «глибини», у якій благодать діяла в морі, — вже в іншій, але богословськи спорідненій стихії.

Ще одним прикладом ототожнення печер Київської лаври з водною стихією, проте вже не з морем, а з річкою, а саме з Дніпром, є історія києво-печерського ченця Григорія Чудотворця. Згідно з Києво-Печерським патерником, руське військо на чолі з князем Ростиславом Всеволодовичем рушило до Треполя на битву з половцями. Перед походом

вони прийшли до Києво-Печерського монастиря, імовірно, за благословенням. У монастирі біля Дніпра вони випадково зустріли Григорія і стали з нього насміхатися. Тоді святий, який мав дар передбачати майбутнє, напророчив руському війську поразку через їхні гріхи, а князю — загибель у воді. Це пророцтво дуже засмутило князя і воїнів, вони вбили Григорія — прив'язавши до його шиї камінь, утопили в Дніпрі. Згодом із військом Ростислава і з ним самим усе сталося так, як сказав Григорій: військо зазнало поразки, а князь утопився в річці. Мощі ж Григорія, кинуті в Дніпро, в чудесний спосіб опинилися в келії святого, звідки їх згодом перенесли в печери (Абрамович 1991, 125). Упродовж століть мощі святого Григорія Чудотворця спочивають у Ближніх печерах.

Ця історія свідчить не просто про символічний зв'язок, а про фактичне ототожнення Дніпра і печер Київської лаври як єдиного сакрального простору, в якому здійснюється Божественний суд і водночас являється благодать. Дніпро в цьому наративі постає не лише як географічна ріка, а й як теологічно навантажена «жива вода», що виявляє істинність пророчого слова святого і виконує функцію межі між гріхом і правдою.

Утоплення Григорія Чудотворця в Дніпрі є актом насильницького «занурення» у воду, яке за своїм внутрішнім сенсом парадоксально наближається до хрещального жесту: вода приймає тіло святого не як місце загибелі, а як простір свідчення його праведності і переходу до життя вічного. Саме тому Дніпро не утримує мощі мученика, а «віддає» їх: вони повертаються в келію святого, тобто в простір молитви, а згодом і в печери, які перебирають на себе функцію остаточного сакрального прихистку, семантично тотожного Раю.

Перенесення мощей з ріки до печер засвідчує, що печера мислиться як продовження річкової глибини, але вже в стабілізованому, «освяченому» вигляді. Якщо Дніпро є рухомою, мінливою стихією, через яку Бог звершує суд і одкровення, то печера є місцем збереження і тривалого перебування святості, таким як Царство Небесне. У цьому сенсі ріка і печера співвідносяться як дія і плід, як подія і її вічна пам'ять — чи вічне життя.

Особливо важливо, що дія розгортається саме біля Дніпра — сакральної ріки Русі, пов'язаної з Хрещенням Володимира і народженням християнського народу. Тож мученицька смерть Григорія Чудотворця у водах Дніпра вписується в хрещально-пасхальний контекст, у якому вода одночасно відкриває гріх воїнів і прославляє святого. Печери ж, приймаючи його мощі, стають внутрішнім, прихованим виміром тієї самої священної реальності, яку ріка являє назовні.

Отже, у випадку святого Григорія Чудотворця Дніпро і печери Київської лаври постають як дві взаємодоповнювані форми одного сакрального простору: ріка — як місце Божого суду і пророчого свідчення, печера — як місце збереження, тиші й молитви — прообраз Небесного Єрусалиму. Саме в цій єдності водної і підземної «глибини» розкривається глибинний богословський сенс перебування мощей святого в печерах, який раніше не був прочитаний у науковій традиції.

Також варто звернути особливу увагу на значну протяжність печерних лабіринтів, що їх у давнину порівнювали з довгими підземними річками, якими душі дістаються дуже далеких і навіть недосяжних берегів потойбічного світу (іл. 2). Нині довжина Ближніх печер сягає 383 метри, а Дальніх — 293 метри. Проте середньовічні прочани мали інші уявлення про довжину лаврських підземель. Зокрема, Олександр Гваньїні (1538–1614), начальник піхоти в польському війську під час війни з Росією і комендант Вітебська, в «Описі європейської Сарматії» (1581) розповідає і про Київ. Зокрема, йдеться про надзвичайну довжину печер Київської лаври: «...є такі величезні підземні печери, прокопані під землею на велику відстань, як деякі кажуть, на 80 миль...» (цит. за: Жиленко 1997, 39).

Для середньовічної свідомості фізична протяжність печер не була другорядною характеристикою, а найбільшою мірою впливала на їх екзистенційне переживання. Проте, звісно, «80 миль» у Гваньїні — це не реальна



Іл. 2. Лабіринти Варязьких печер Київської лаври, що нагадують підземні річки

відстань, а радше фіксація враження: печери постають як простір, що втрачає міру, виходить за межі звичного людського масштабу.

Важливо, що ці уявлення фіксує не монах, а світський автор XVI ст. Це означає, що образ лаврських печер як нескінченного підземного простору був поширеним і виходив далеко за межі внутрішньомонастирської традиції. Отже, йдеться про колективне сакральне уявлення, а не про випадкову метафору.

Польський історик Станіслав Сарницький в «Описі давньої та нової Польщі» (1585) також вказав на величезну довжину лаврських печер:

...руські тепер стараються примусити інших повірити в свої чудеса і героїв, яких звать богатирями, тобто напівбогами. Вони поховані за руским звичаєм в гірських печерах, які ніби то, як підземні коридори, тягнуться на велику відстань, навіть до Новгороду Великого. Тільки те, безсумнівно, і вважається чудом богомольцями, які стікаються до Києва, що монахи показують там нетлінні тіла князів, котрі завдяки якійсь особливості місця залишаються незруйнованими багато років (цит. за: Жиленко 1997, 40).

Отже, Станіслав Сарницький найбільшим дивом вважав саме неймовірну довжину печер. Свідчення цього автора фіксує ранньомодерне раціоналістичне дистанціювання від сакрального досвіду самих прочан. Автор іронічно знецінює місцеву традицію, намагаючись пояснити «чудо» не надприродним виміром, а винятковими властивостями простору. У його викладі нетлінність тіл перестає бути знаком святості й Божої дії та редукується до природної «особливості місця», тоді як справжнім дивом він визнає лише матеріальну протяжність печер.

Акцент на неймовірній довжині підземних ходів свідчить про те, що вже наприкінці XVI ст. печери сприймалися як простір, що виходить за межі звичайного людського досвіду. Образ печер-коридорів, що нібито простягаються «на велику відстань, навіть до Новгороду Великого», є гіперболою, але водночас вказує на уявлення про печери як про безмежний підземний світ, співмірний з великими земними просторами. Отже, довжина набуває майже міфологічного виміру.

Сарницький мимоволі засвідчує живучість архаїчних уявлень про підземні шляхи, які з'єднують віддалені центри сакрального простору. Навіть заперечуючи «чудеса», він відтворює мотив підземних шляхів, добре відомий у міфології різних народів, де підземні ріки або коридори слугують шляхами переходу між світами, землями чи станами буття. У цьому сенсі його текст є цінним джерелом не лише для історії сприйняття Лаври, а й для реконструкції символічної географії ранньомодерної Русі.

Водний підтекст цього уявного підземного простору в тексті Сарницького залишається не артикульованим, хоча сама метафора «коридорів», що тягнуться на величезні відстані, структурно близька до образу підземних рік. Це ще раз підтверджує, що навіть там, де символіка є імпліцитною, позитивістське або раціоналізуюче читання зводить її до просторових параметрів, залишаючи поза увагою глибинні смисли руху, течії та переходу.

Отже, для Станіслава Сарницького найбільшим дивом є не сакральна дія, а протяжність і незвичність простору. Проте саме ця зосередженість на довжині печер, позбавлена символічної інтерпретації, парадоксальним чином зберігає відгомін давніх уявлень про підземний світ як особливу, майже космологічну реальність, що виходить за межі суто матеріального опису.

Про дивовижну довжину печер Київської лаври говорить і краківський канонік, відомий історик і публіцист Симон Старовольський (помер 1656 року). Його опис Києва вміщено в «Географії» Блавіана (Амстердам, 1662), але складено набагато раніше — приблизно між 1622 і 1632 рр. Про печери Київської лаври цей автор зазначає: «...Ці підземні печери, як їх називають, простягаються на декілька десятків миль, аж до Москви...» (цит. за: Жиленко 1997, 42).

Андрій Целларій, автор компілятивного «Опису Польщі» (1658), говорячи про печери Київської лаври, зауважує: «...[В]ід Києва до Смоленська існують підземні проходи, і та їхня частина, що проходить під самою течією Дніпра, в усю їх ширину має литі склепіння... Це повідомляє Мюллер під 1585 роком» (цит. за: Жиленко 1997, 45). Річ у тім, що опис Києва Андрій Целларій взяв із записок Д. Лаврентія Мюллера, радника курляндського герцога. У цьому повідомленні цікавим є зв'язок лабіринтів печер із річкою Дніпро.

Цей фрагмент є надзвичайно показовим саме щодо водної символіки лаврських печер, адже тут уперше настільки виразно з'єднуються два різні, на перший погляд, простори — підземний лабіринт і велика ріка. Передусім привертає увагу твердження про підземні проходи, що простягаються «від Києва до Смоленська». Як і в попередніх свідченнях, маємо справу з гіперболізованою уявною протяжністю, яка виводить печери за межі локального сакрального об'єкта й перетворює їх на елемент ширшої сакральної географії. Проте принципово новим є мотив проходження лабіринтів *під самою течією Дніпра*. Тобто підземний простір мислиться не просто як паралельний до земної поверхні, а як такий, що входить у безпосередній контакт із водною стихією.

У символічному вимірі Дніпро — не лише географічна ріка, а й один із ключових образів життя, руху, історичної пам'яті та духовної тягlosti Русі. У християнській традиції ріка асоціюється з хрещенням, очищенням і відродженням; у більш архаїчних уявленнях — із межею між світами. Те, що печерні лабіринти нібито проходять під течією Дніпра, можна тлумачити як образ прихованого, підводного виміру цієї сакральної ріки — її «внутрішнього» або «нічного» боку.

Особливо промовистим є опис «литих склепінь» під самою рікою. Цей мотив надає підземним ходам рис упорядкованого, майже храмового простору, здатного протистояти хаотичній силі води. У символічному плані це можна прочитувати як перемогу сакрального ладу над первісною стихією або як знак того, що підземний світ печер є простором не руйнування, а навпаки — простором збереження, тиші та неглинності. Вода тут не знищує, а лише накриває, приховує, оберігає.

Важливо й те, що в цьому тексті підземні лабіринти фактично уподібнюються до підводних шляхів. Така уява структурно зближує печери з образом підземних рік, відомих як в античній, так і в християнській традиціях (Стікс, Ахерон, «води безодні»). Навіть якщо воду прямо не згадано як елемент, сам факт проходження під рікою активує семантику переходу, межі й подорожі між різними рівнями буття.

Водночас слід наголосити, що автори повідомлення — і Мюллер, і Целларій як компілятор — не осмислюють цього зв'язку в символічному ключі. Для них ідеться про дивовижу інженерного або просторового характеру. Проте саме ця неусвідомлена символіка робить текст особливо цінним: вона фіксує колективні уявлення епохи, в яких печери Лаври мислилися як прихований «підводний» світ, тісно пов'язаний із головною рікою країни.

Отже, зв'язок лаврських печер із Дніпром у цьому повідомленні відкриває важливий пласт водної символіки: печера постає як підземний аналог ріки, як шлях під течією життя, історії та сакральної пам'яті. Саме в цьому поєднанні землі і води, твердого склепіння і плинної стихії проступає глибинний образ печер Київської лаври як місця переходу, очищення й духовної глибини.

Але найяскравіше цей зв'язок печер із водною стихією висвітлив відомий польський поет доби Відродження Себастьян Фабіан Кльонович (бл. 1545–1602), який деякий час жив у Львові. У поемі «Роксоланія» (1584) він оспівав красу й багатство української землі.

Зокрема, Себастьян Кльонович так описує появу неймовірно довгих печерних лабіринтів Київської лаври у висохлих руслах рік:

Є у нас ріки, що зверху землі собі русла проклали,
Є і такі, що пливуть десь у глибинних шарах.
Часто вода висихає у ріках і русла зникають,
Часто вода пробива річище інше собі.
Тільки долинку якусь на шляху своїм річка зустріне —
Тут же негайно старий змінює шлях на новий.
Теж під землею всі ріки течуть за таким же законом,
Стрінуть печеру нову — тут же міняють свій біг.
Витечуть води з печери — уже висихає печера,
Шлях пробивають новий — сохне печера стара.
Тільки якщо шар твердий під землею й не тріскає скоро,
Довго склепіння тоді й давні печери стоять.
Так, я гадаю, постали у Києві руські печери,
Шану глибоку тепер їм на Русі віддають.
У давнину під землею десь жилка води протікала,
Нині в колишнім руслі тільки печера сама.
Згодом струмок цей швидкий десь пропав в Ахеронтових водах,
Тож залишили його води печеру суху (Кленович [1584]).

Цей уривок із «Роксоланії» Себастьяна Фабіана Кльоновича є, без перебільшення, ключовим текстом для розуміння водної символіки печер Київської лаври, оскільки тут водна стихія є не просто тлом чи побічною аналогією, а головним пояснювальним принципом їхнього походження та сенсу.

Насамперед важливо, що Кльонович мислить печери не як статичні порожнини, а як сліди руху води. Печера постає не «порожнім простором», а *відлунням течії*, знаком колишнього життя підземної ріки. Це принципово відрізняє його бачення від пізнішого позитивістського опису: вода тут не просто геологічний агент, а активна, жива сила, яка «пробива річище інше собі», «старий змінює шлях на новий». Печери — це своєрідні «застиглі річища», пам'ять про минулу течію.

Надзвичайно промовистим у Кльоновича є паралелізм між надземними й підземними ріками: за одним і тим самим законом існують і видимі, і невидимі води. Така симетрія світів — поверхневого й підземного — вказує на цілісну космологічну модель, де підземелля не є хаосом чи порожнечою, а впорядкованим простором, що підкоряється тим самим ритмам, що й світ живих. У цьому сенсі лаврські печери вписуються в загальний лад буття, де рух води є універсальним принципом формотворення.

Особливої ваги набуває фінальний образ Ахеронту — в античній традиції ріки межі, переходу між світом живих і царством мертвих. Коли Кльонович пише, що «згодом струмок цей швидкий десь пропав в Ахеронтових водах», він переносить лаврські печери в чітко артикульований *лімінальний* простір. Печери стають місцем, де вода перейшла в небуття, але залишила по собі шлях — так само, як душа залишає слід у просторі між життям і смертю. Це надзвичайно важливо для розуміння печер як місця поховань святих: сухе річище колишньої підземної ріки стає домівкою нетлінних тіл.

Отже, у Кльоновича вода виконує подвійну функцію: вона є творцем і відсутністю водночас. Саме завдяки тому, що вода залишила це місце, печери стають придатними для людського перебування й сакрального використання. У цьому можна вбачати символ очищення та випробування: вода проходить, очищує, формує, а потім відходить, залишаючи простір тиші, сухості й споглядання.

Варто також наголосити на поетичній інтуїції Кльоновича, яка значно випереджає сухі раціоналістичні схеми. Він фактично пропонує міфопоетичну гідрологію, де підземні ріки є аналогами духовних шляхів: вони невидимі, змінюють напрям, можуть зникати, але їхній слід залишається. Саме цей слід — печерний лабіринт — і стає сакральним простором пам'яті, молитви й переходу.

У «Роксоланії» лаврські печери постають як післяводний простір, народжений течією й освячений її зникненням. Вода тут — першопричина, межа і пам'ять водночас. Саме в такому ключі Кльонович дає найглибше й найобразніше осмислення водної стихії печер Київської лаври, поєднуючи природне, міфологічне й сакральне в єдину символічну цілісність.

Лаврський еромонах Афанасій (Атанасій) Кальнофойський у праці «Тератургіма» (1638) порівнював печери Київської лаври з Йорданом, проте всіляко критикував тих, хто говорив чи писав про величезну довжину печер, вважаючи такі твердження безглуздими (Кальнофойський 2013, 20). Це дуже промовисте й водночас парадоксальне місце в Кальнофойського, і саме тому воно так добре працює на глибший, символічний рівень.

Хоча Афанасій Кальнофойський полемізує з уявленнями про «безмірну» фізичну протяжність лаврських печер і наполягає на їхній реальній, вимірюваній скромності, у духовному вимірі він мислить категоріями зовсім іншого масштабу. Порівняння печер із Йорданом переводить їх із простору географії в простір спасительної події. Адже Йордан у християнській традиції — це не просто річка, а межа між старим і новим буттям, місце переходу, очищення та оновлення.

У цьому сенсі печери Київської лаври постають як своєрідний підземний Йордан — простір духовного хрещення, у якому людина занурюється не у воду, а в темряву, мовчання і смерть для світу. Як Христос входить у води Йордану, приймаючи на Себе людську неміч, так і подвижник входить у печеру, добровільно сходячи в глибину землі, щоб у цій глибині оновитися для Бога. Тут відбувається не рух уперед у просторі, а рух усередину — до очищення серця і преображення особистості.

Печери як Йордан також є межею. Вони відокремлюють «береги» мирського життя від життя чернечого, земне світло — від світла невидимого. Перехід через Йордан у біблійній традиції означає вхід у Землю обітовану, перехід же до печер означає вхід в іншу реальність — есхатологічну за своїм змістом, де життя вже орієнтоване не на час, а на вічність. Саме тому реальна довжина печер стає несуттєвою: їхня «протяжність» вимірюється не метрами, а глибиною духовного шляху.

Образ Йордану підкреслює очисний характер печерного простору. Тут, поруч із мощами преподобних, перебування в печерах мислиться як дотик до святості, як духовне омовіння, що знімає тягар гріха і страху смерті. Печери не розширюються у фізичному просторі, але розгортаються в сакральному часі Церкви, знову і знову стаючи місцем переходу — від тління до нетління, від темряви до світла.

У такий спосіб, навіть заперечуючи «безкрайність» печер у матеріальному вимірі, Кальнофойський визнає їхню безмежність у сенсі символічному: як Йордан не вичерпується своїм руслом, так і печери Лаври не вичерпуються своєю довжиною, бо вони є простором спасительної зустрічі людини з Богом.

Хоча наведені свідчення належать до пізньосередньовічної та ранньомодерної доби, за своїм змістом вони виразно відбивають значно давніші уявлення про печери як простір, тісно пов'язаний із водною стихією. Йдеться не про випадкові метафори чи індивідуальні поетичні фантазії авторів, а про стійку образну матрицю, що має глибоке культурне коріння і відтворюється знову й знову в різних текстах.

Передусім така спадковість зумовлена архаїчним досвідом взаємодії людини з підземним світом. У донаукову епоху печери рідко мислилися як «порожнини»: їх сприймали як живі простори, де завжди присутній

або принаймні потенційно можливий рух води. Крапання, волога, підземні джерела, туман і холод формували відчуття прихованої течії, навіть тоді, коли вода була невидимою. Тому печера природно асоціювалася з руслом — наявним або висохлим, але таким, що зберігає пам'ять про воду.

Другою причиною є універсальність водної символіки в міфологічних і релігійних системах. Вода майже повсюдно мислиться як першооснова, середовище переходу, очищення й народження. Підземна ж вода — як особливий, прихований її стан — пов'язується з межею між світами, зі смертю та відродженням. Саме тому мотиви підземних рік, прихованих течій і зниклих вод так легко накладаються на образ печери, незалежно від епохи та конкретної культурної традиції.

Важливу роль відіграє й тяглість усної традиції. Уявлення про печери як підземні ріки або їхні сліди передавалися не лише через книги, а й через легенди, перекази, паломницькі оповіді. Пізньосередньовічні автори, навіть коли прагнули раціоналізувати або поетично осмислити почуте, фактично фіксували значно давніший шар колективної пам'яті. Тому в їхніх творах з'являються мотиви надзвичайної протяжності печер, підземних шляхів і водних аналогій, що мають архаїчну природу.

Зрештою, спадковість цих уявлень можна пояснити самою природою сакральних місць. Печери Київської лаври не були нейтральним простором: вони функціонували як місце молитви, поховань, переходу від життя до смерті й очікування воскресіння. У такому контексті водна символіка виявляється особливо доречною, адже саме вода в багатьох традиціях є образом переходу, очищення та межі. Навіть коли реальна вода зникла, її символічна присутність продовжувала «жити» у сприйнятті цього простору.

Пізньосередньовічні свідчення про водну природу печер Київської лаври є не анахронізмом, а виявом глибинної культурної тяглість. Вони зберігають і транслюють архаїчне уявлення про печеру як про простір води — видимої чи прихованої, теперішньої чи минулої, але завжди смислотвірної. Саме ця спадковість і робить такі тексти цінними джерелами для реконструкції давніх символічних уявлень, що пережили зміну епох і способів мислення.

Висновки. Аналіз середньовічних і ранньомодерних джерел дає змогу дійти узагальненого висновку: печери Київської лаври в уявленнях людей тієї доби були чимось значно більшим, ніж місцем чернечого усамітнення чи поховання. Вони сприймалися як простір, глибинно пов'язаний із водною стихією — реальною, уявною або пам'яттю про неї.

У різних авторів — від хроністів і компіляторів до поетів — послідовно повторюються мотиви підземних ходів, що уподібнюються до рік, течій і русел, надзвичайної протяжності лабіринтів, співмірної з великими земними та водними шляхами. Також наявні уявлення про печери як сліди зниклої підземної води. Навіть там, де воду прямо не згадано, сама логіка опису — рух, напрямок, зникнення, пам'ять про течію — залишається водною за своєю структурою.

Особливо показовим є те, що ця символіка не обмежується поетичними текстами, а проступає і в нібито раціоналізованих описах. Позитивістська

або скептична інтерпретація дива (чуда) редукує сакральне до просторового, але водночас мимоволі зберігає архаїчні образи підземних шляхів, походів під ріками та невидимих течій. Це свідчить про глибоку вкоріненість водної символіки в колективному сприйнятті печер.

У середньовічній свідомості печера постає як особливий лімінальний простір — «післяводний» або «підводний» світ, де вода вже пройшла, але залишила по собі форму, пам'ять і напрямок. Саме тому печери так природно поєдналися з практиками поховання, молитви та очікування воскресіння: сухе річище підземної ріки стає місцем тиші, збереження й переходу.

Отже, в Середньовіччі печери Київської лаври мислилися не як випадкові геологічні порожнини, а як сакральний простір, сформований і осмислений через водну стихію. Вода — явна чи прихована — була головним символом, що поєднував природне походження печер, міфологічні уявлення про підземний світ і християнські смисли очищення, переходу та вічного життя.

Список використаної літератури

- Абрамович, Дмитро, упоряд. 1991 [1931]. *Киево-Печерський патерик*. (Репринт). Київ: Час.
- Архиепископ Иларион (Алфеев). 2010. *Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание*. Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко.
- Бобровський, Тимур. 2007. *Підземні споруди Києва від найдавніших часів до середини XIX ст. (спелео-археографічний нарис)*. Київ: АртЕк.
- Войтович, Валерій, упоряд. 2006а. *Антологія українського міфу: у 3 т. Т. I. Етіологічні, космогонічні, антропологічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- . 2006б. *Антологія українського міфу: у 3 т. Т. II. Тотемічні міфи*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- . 2007. *Антологія українського міфу: у 3 т. Т. III. Потойбіччя*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Жиленко, Ірина, упоряд. 1997. *Дива печер лаврських*. Київ: КМ Academia.
- Кальнофойский, Афанасий. 2013. *Тератургима, или Чудеса: трактат*. Пер. с пол. Ольга Бигун; грав. Леонтия Тарасевича. Киев: Горлица.
- Каргер, Михаил. 1950. *Археологические исследования древнего Киева*. Киев: Изд-во АН УССР.
- Кленович, Себастьян. [1584]. *Роксоланія*. Пер. з лат. за вид.: Roxolania. — Краків, 1584. <http://litopys.org.ua/suspil/sus10.htm>.
- Мовчан, Иван. 1993. *Давньокіївська околиця*. Київ: Наук. думка.
- Мовчан, И., Авагян А. 2012. «Отчет об археологических исследованиях в Ближних пещерах Киево-Печерского заповедника, проведенных

- в 1978–1979 гг.». У *Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури* 27, спецвип. 10. Дослідження печерних комплексів Києво-Печерської лаври, 158–215. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17495584>.
- Нікітенко, Мар'яна. 2013. *Святі гори Київські: побудова сакрального простору ранньохристиянського Києва (кінець X — початок XII ст.)*. Київ. https://www.icon.org.ua/wp-content/uploads/2024/10/Nikitenko_mon-1.pdf.
- . 2022. *Небо на землі: від Альфи до Омеги. Феномен Спасіння-освячення в Києво-Печерському монастирі (давньоруська доба)*. Київ: Горобець.
- Преподобный Симеон Новый Богослов, Преподобный Никита Стифат. 2011. *Аскетические сочинения в новых переводах*. Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко.
- Панова, Татьяна. 2004. «Царство смерти. Погребальный обряд средневековой Руси XI–XVI веков». *РусАрхив*. <http://rusarch.ru/panova5.htm>.
- Прозоров, Лев. 2006. Глава 5. «“Колода белодубова”. Языческий погребальный обряд в былинах». В *Времена русских богатырей. По страницам былин — в глубь времён*. <https://studfile.net/preview/7036207/page:11/>
- Реутов, Андрій. 1997. «Лаврські печери як архітектурна пам'ятка». У *Дива печер лаврських*, упоряд. Ірина Жиленко, 101–111. Київ: КМ Academia.
- Сіткарьова, Ольга. 1997. «Інженерні заходи для збереження печер Києво-Печерського монастиря в минулому і в наш час». У *Дива печер лаврських*, упоряд. Ірина Жиленко, 112–21. Київ: КМ Academia.

References

- Abramovych, Dmytro, ed. 1991 [1931]. *The Kyivan Cave Patericon*. (Reprint). Kyiv: Chas [in Ukrainian].
- Archbishop Hilarion (Alfeyev). 2010. *St. Symeon the New Theologian and the Orthodox Tradition*. Saint Petersburg [in Russian].
- Bobrovskiy, Tymur. 2007. *Underground Structures of Kyiv from Ancient Times to the Mid-19th Century (A Speleo-Archaeographic Study)*. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
- Kalnofoiskiy, Afanasii. 2013. *Teraturgima, or Miracles*. Translated by Olha Byhun; Leontii Tarasevych, engraver. Kyiv: Horlytsa.
- Karger, Mikhail. 1950. *Archaeological Investigations of Ancient Kyiv*. Kyiv: Izd-vo AN USSR [in Russian].
- Klonowic, Sebastian Fabian. [1584]. *Roxolania*. <http://litopys.org.ua/suspil/sus10.htm> [in Ukrainian].
- Movchan, Ivan. 1993. *The Outskirts of Ancient Kyiv*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

- Movchan, I., and A. Avagian. 2012. "Report on Archaeological Investigations in the Near Caves of the Kyiv-Pechersk Reserve Conducted in 1978–1979." In *Lavra Almanac: The Kyiv-Pechersk Lavra in the Context of Ukrainian History and Culture* 27, Special Issue 10. *Studies of the Cave Complexes of the Kyiv-Pechersk Lavra*, 158–215. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17495584> [in Russian].
- Nikitenko, Maryana. 2013. *The Holy Mountains of Kyiv: The Construction of Sacred Space in Early Christian Kyiv (Late 10th – Early 12th Century)*. Kyiv. https://www.icon.org.ua/wp-content/uploads/2024/10/Nikitenko_mon-1.pdf [in Ukrainian].
- . 2022. *Heaven on Earth: From Alpha to Omega. The Phenomenon of Salvation-Sanctification in the Kyiv-Pechersk Monastery (Old Rus' Spiritual Heritage)*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].
- Panova, Tatiana. 2004. "The Kingdom of Death. The Funeral Rite of Medieval Rus' (11th–16th c.)." <http://rusarch.ru/panova5.htm> [in Russian].
- Prozorov, Lev. 2006. "White-Oak Log." A Pagan Funeral Rite in the Byliny." <https://studfile.net/preview/7036207/page:11/> [in Russian].
- Reutov, Andrii. 1997. "The Lavra Caves as an Architectural Monument." In *The Miracles of the Lavra Caves*, edited by Iryna Zhylenko, 101–111. Kyiv: KM Academia [in Ukrainian].
- Sitkarova, Olga. 1997. "Engineering Measures for the Preservation of the Caves of the Kyiv Pechersk Monastery in the Past and Today." In *The Miracles of the Lavra Caves*, edited by Iryna Zhylenko, 112–21. Kyiv: KM Academia [in Ukrainian].
- St. Symeon the New Theologian, and St. Niketas Stethatos. 2011. *Ascetic Writings in New Translations*. Saint Petersburg: Izdatelstvo Olega Abyshko [in Russian].
- Voytovych, Valeriy, ed. 2006a. *Anthology of the Ukrainian Myth (In 3 vols)*. Vol. I. *Etiological, Cosmogonic, Anthropogonic, Theogonic, Solar, Lunar, Astral, Calendar, and Historical Myths*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- . 2006b. *Anthology of the Ukrainian Myth (In 3 vols)*. Vol. II. *Totemic Myths*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- . 2007. *Anthology of the Ukrainian Myth (In 3 vols)*. Vol. III. *The Otherworld*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Zhylenko, Iryna, ed. 1997. *The Miracles of the Lavra Caves*. Kyiv: KM Academia [in Ukrainian].

Maryana NikitenkoCandidate of historical sciences (PhD in History),
Leading Researcher of the Research Department of the Study of
Spiritual Culture of the Kyiv-Pechersk Lavra of
the National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6415-340X>
maranik@ukr.net

Caves as a River: Medieval Spatial Imaginaries of the Underground Labyrinths of the Kyiv-Pechersk Monastery

Abstract

The article explores medieval perceptions of the caves of the Kyiv-Pechersk Lavra through the lens of symbolic thought that dominated Christian culture in the Middle Ages. It argues that modern positivist approaches—focused on geology, measurements, and physical structure—are insufficient for understanding the caves' original spiritual and cultural meanings. Instead, the study emphasizes the symbolic association between the cave space and the water element, even though water is physically absent from the Lavra caves.

In medieval consciousness, the visible world was perceived as a sign-bearing reality pointing beyond itself. Within this framework, the caves were not understood merely as underground corridors but as liminal spaces analogous to rivers or seas—places of passage, purification, initiation, and transition between worlds. Drawing on hagiographic narratives, the *Kyiv-Pechersk Patericon*, archaeological evidence, and early modern descriptions of Kyiv, the article demonstrates that water (particularly the Dnipro River, as well as the sea and subterranean waters) and the caves were often perceived as semantically equivalent sacred loci.

Special attention is paid to burial practices in wooden logs discovered in the Lavra caves. These coffins are interpreted symbolically as boats carrying the soul across a mystical river toward the heavenly shore, while the cave corridors themselves are understood as winding underground rivers. This imagery reflects ancient and Christianized conceptions of death as a crossing and of burial as participation in Christ's death and Resurrection.

The article also examines medieval and early modern accounts emphasizing the extraordinary length of the Lavra caves. Such descriptions are interpreted not as factual measurements but as expressions of an existential experience of boundlessness, consistent with the symbolic identification of the caves with vast underground rivers or seas. Poetic interpretations, particularly those of Sebastian Fabian Klonowic, are shown to preserve a mythopoetic vision of caves as the dried beds of vanished subterranean rivers—spaces formed by water and sanctified by its absence.

In conclusion, the article argues that during the Middle Ages the caves of the Kyiv-Pechersk Lavra were understood as a sacred, “post-water” space shaped by the symbolism of the water element. Whether explicitly or implicitly, water functioned as a key symbol linking natural formation, mythological imagery, and Christian theology of purification, passage, death, and eternal life. Only by moving beyond positivist frameworks can the caves be fully understood as carriers of meaning within medieval symbolic geography.

Keywords: Kyiv-Pechersk Lavra, caves, medieval symbolism, water symbolism, sacred space, river imagery, sea imagery, underground labyrinths, Kyiv-Pechersk Patericon, burial practices, symbolic worldview, sacred geography, liminal space.

Подано до редакції / Submitted: 09.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 02.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: історико-релігієзнавчий та історико-культурологічний вектори; Києво-Печерська лавра як унікальний духовний, культурний і архітектурний феномен: символіка печер, Успенського собору, реліквій; образ Небесного Єрусалиму в давньо-руських текстах; ієротопічні моделі монастиря.

Main research fields: historical-religious and historical-cultural studies; the Kyiv-Pechersk Lavra as a unique spiritual, cultural, and architectural phenomenon: the symbolism of the caves, the Dormition (Assumption) Cathedral, relics; the image of the Heavenly Jerusalem in Old Rus' texts; hierotopic models of the monastery.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, ПАМ'ЯТКИ, МУЗЕЙНИЦТВО
CULTURAL MEMORY, MONUMENTS, MUSEUMS

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.88-101>

УДК 130.2:130.123.4

Ельміра Аблялімова-Чийгоз

Аспірантка кафедри філософії та релігієзнавства
факультету суспільно-гуманітарних наук
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна

<https://orcid.org/0009-0005-6687-4311>
e.ablialimovachyihos.asp@kubg.edu.ua

**Репрезентація кримськотатарської культури
в українському сучасному ігровому кіно:
наративи колективної пам'яті,
втрати та повернення**

Статтю присвячено аналізу репрезентації кримськотатарської культури в сучасному українському художньому кіно крізь призму колективної пам'яті, втрати та повернення. На основі міждисциплінарного підходу (theory studies, постколоніальний аналіз, медіадослідження) простежено еволюцію репрезентаційних моделей на матеріалі українських фільмів 2003–2025 років. Виокремлено такі наративні конфігурації: метафорична присутність кримськотатарського світу; персоналізація через побутові історії; самоартикуляція колективної травми депортації; формування етичної суб'єктності; ритуалізоване повернення та сакралізація дому-Криму; введення кримськотатарського досвіду в спільний простір сучасного політичного протипу; осмислення внутрішньої свободи в умовах несвободи. Виявлено поступовий перехід до більш суб'єктної перспективи й окреслено обмеження кінематографічного дискурсу.

Ключові слова: кримськотатарська культура, українське ігрове кіно, наратив, колективна пам'ять, депортація, деколонізація, репрезентація, ідентичність, Крим.

Вступ. У сучасному суспільстві екран став не лише засобом комунікації, а й важливим чинником формування соціальних уявлень та колективної пам'яті. Кінематограф, телебачення, цифрові платформи та інтерактивні медіа створюють спільний інформаційний простір, у межах якого вибудовуються моделі поведінки, емоційні реакції та колективні уявлення про реальність, історію й соціальні процеси.

У цьому сенсі вплив екранної культури не є однозначним: він може сприяти як закріпленню упереджених уявлень, так і формуванню емпатії, солідарності та більш комплексного розуміння історичних подій.

В українському контексті показовим є тривалий вплив російського медіапродукту, який формував специфічні образи війни, батьківщини, державності, «героїчних» персонажів та ворогів. Водночас екран може бути простором переосмислення цих образів і створення нових моделей ідентичності. Екранні наративи дедалі частіше стають простором обговорення соціальних конфліктів, ідентичностей і травматичного минулого.

На окрему увагу заслуговує питання репрезентації вразливих та маргіналізованих спільнот. У цьому контексті кримськотатарський досвід є показовим прикладом тривалої культурної невидимості, спричиненої колоніальною політикою, депортацією, сучасною окупацією та обмеженим доступом до власних медіаресурсів. Протягом десятиліть в екранному просторі або взагалі не було образу кримських татар, або ж його подавали фрагментарно й через зовнішню оптику. Поява кримськотатарської тематики в сучасному українському кінематографі все ще не свідчить про системний інтерес чи сформовану традицію репрезентації: радше йдеться про поодинокі звернення до певних історичних подій, дат або постатей. Лише в останні роки художнє кіно починає пропонувати більш суб'єктну перспективу, у межах якої кримськотатарська спільнота постає не як пасивний об'єкт історії, а як носій пам'яті, культури та права на власний наратив, утім, ця суб'єктивація залишається обмеженою й фрагментарною.

Метою цієї статті є аналіз репрезентації кримськотатарської культури в сучасному українському художньому кіно через призму наративів колективної пам'яті, втрати та повернення. Завданням дослідження є виокремлення основних наративних моделей, виявлення домінантних мотивів і образів, а також окреслення обмежень і лагун у кінематографічному дискурсі.

Методологічно дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує *memory studies*, постколоніальний аналіз і аналіз медіареєзентацій. У роботі застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу та порівняння, а також наративний і типологічний аналіз для виявлення ключових моделей репрезентації кримськотатарського досвіду в сучасному українському кінематографі.

Міждисциплінарний підхід дає змогу розглядати художнє кіно не лише як естетичний продукт, а й як культурну практику, у межах якої формуються й транслуються уявлення про минуле, ідентичність і політичну суб'єктність, а також відбувається артикуляція колективної пам'яті, травматичного досвіду та історичної суб'єктності.

У межах *memory studies* екранні наративи осмислюються як форми символічного збереження й трансляції пам'яті, що беруть участь у конструюванні уявлень про минуле та формуванні ідентичності. Колективну пам'ять розглядають як соціально сконструйований процес, який реалізується через символічні форми, наративи та медіа. У такому ракурсі кінематограф функціонує як один із ключових медіаторів пам'яті, здатний трансформувати індивідуальний травматичний досвід у колективну культурну матрицю. Особливого значення набуває розрізнення комунікативної та культурної пам'яті, запропоноване Алейдою Ассман: комунікативна пам'ять пов'язана зі свідками, а культурна пам'ять закріплюється в інституціоналізованих формах — зокрема в мистецтві та кінематографі, — забезпечуючи довготривале збереження й трансляцію історичних смислів (див. у Bouchat and Rimé 2018; Olick 2025).

Постколоніальний підхід у цьому дослідженні дає змогу проаналізувати асиметрії репрезентації, зовнішню оптику та наслідки колоніального домінування, зокрема депортації, насильницьке переривання культурної тяглості та тривалу інституційну невидимість кримськотатарської спільноти. У межах постколоніальних студій деколонізацію розглядають не як завершений політичний акт, а як тривалий процес демонтажу колоніальних структур, що зберігаються навіть після формального припинення колоніального панування. У цьому сенсі деколонізація постає як культурна практика, в межах якої мистецтво відіграє ключову роль у переосмисленні історичного досвіду та відновленні суб'єктності.

Як зауважує Остін Шарон, кримськотатарський досвід є частиною ширшої української постколоніальності, проте має власну специфіку, пов'язану з комплексом колоніальних втрат, зокрема з ліквідацією політичної суб'єктності (втрата державності 1783 р.), депортацією як актом масового викорінення (1944 р.), перериванням культурної спадковості, заміною історичної пам'яті імперським нарративом, тривалою інституційною маргіналізацією та повторною втратою простору життя після 2014 року. Це потребує окремих стратегій культурної деколонізації, які не зводяться до загальнонаціональних нарративів (Charron 2019).

Також потрібно враховувати, що Крим залишається тимчасово окупованою територією, а процеси деколонізації відбуваються переважно поза межами півострова. Крим і кримські татари, що проживають в умовах окупації, опиняються у складній ситуації співіснування кількох режимів досвіду (вимірів). З одного боку, це російський політичний вимір, сформований імперською ідеологією, у якому етнічна суб'єктність маргіналізується або підпорядковується домінантному наративу. З іншого боку, існує український вимір, який у самому Криму представлений обмежено, проте зберігається як горизонт очікуваного майбутнього. Нарешті, кримськотатарський вимір пов'язаний з екзистенційно-ціннісним самовизначенням спільноти, яке підтримується через культуру, пам'ять і символічні практики (Charron 2022).

Україна сьогодні в умовах війни та деколоніального переосмислення проходить прискорений процес звільнення від нав'язаних імперських нарративів і формування власної історичної оптики. Усвідомлення

цих багаторівневих контекстів та колоніальних втрат кримськотатарського народу потребує особливої уваги до того, як формуються образи Криму й кримських татар в українському публічному просторі. Саме в цьому багатовимірному полі художнє кіно може бути простором символічної деколонізації та боротьби за культурну видимість і право власного голосу.

Аналіз медіарепрезентацій і наративних структур дає змогу простежити, як художнє кіно формує образ кримських татар та їхнього колективного досвіду — між втратою, вигнанням, прагненням повернення та умовами нинішньої окупації.

До аналізу залучено стрічки, у яких кримськотатарський досвід або образ Криму відіграє концептуально значущу роль, зокрема: «Мамай» (режисер Олесь Санін, 2003), «Татарський триптих» (режисер Олександр Муратов, 2004), «Хайтарма» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2013), «Чужа молитва» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2017), «Додому» (режисер Наріман Алієв, 2019), «Черкаси» (режисер Тимур Яценко, 2019) та «Киснева станція» (режисер Іван Тимченко, 2025). Такий відбір охоплює часовий проміжок понад два десятиліття (2003–2025), що дає змогу проаналізувати трансформацію екранних образів. Сформований корпус розглянуто не як вичерпний канон, а як репрезентативну вибірку, що дає змогу виокремити домінантні наративні моделі та простежити динаміку репрезентації кримськотатарського досвіду в українському кінематографі.

Варто зауважити, що поява кримськотатарської тематики в українському екранному просторі не обмежується корпусом цього дослідження. Найпершою масовою спробою звернення до османсько-кримського контексту став телесеріал «Роксолана» (режисер Борис Небієрідзе, 1996–1998), у якому кримські татари переважно постають у межах стереотипізованої ролі посередників у работоргівлі, а сам наратив вибудовується навколо романтизованої історії кохання Анастасії Лісовської та султана Сулеймана (Gontarska 2018). Пізніше кримськотатарські образи з'являються також в історичних стрічках «Богдан-Зиновій Хмельницький» (режисер Микола Мащенко, 2006) та «Гетьман» (режисер Валерій Ямбурський, 2013), однак у цих фільмах вони залишаються другорядними, а кримськотатарський простір подано через орієнталістські візуальні коди — з акцентом на екзотизацію, декоративність та еротизовані мотиви. Зокрема, сцени дипломатичних зустрічей вибудовано в гаремній естетиці: кримський хан постає в оточенні жінок у відвертих костюмах, а послів Богдана Хмельницького розважає танцівниця. Такі образи не лише спрощують історичну реальність, а й редукують кримськотатарський простір до екзотичного тла, позбавляючи його власної політичної та культурної агентності. Подібна логіка репрезентації відповідає концепції орієнталізму, описаній Е. Саїдом, у межах якої «Схід» постає як уже сформований і стабілізований культурний образ, що відтворюється через набір впізнаваних візуальних і наративних кліше. У цьому контексті кримськотатарський світ подається узагальнено як «східний», хоча історично й культурно він є складним синтезом східних і західних впливів, сформованим на перетині різних цивілізаційних

традицій. Загалом у цих стрічках кримськотатарський образ залишається периферійним щодо основного історичного сюжету й не набуває власної наративної перспективи.

Саме тому подальший аналіз зосереджено на стрічках, у яких кримськотатарський досвід виходить із периферії сюжету й починає формувати власну смислову конфігурацію.

Першу наративну модель репрезентації кримськотатарського досвіду в сучасному українському кінематографі можна окреслити як міфопоетичну або метафоричну присутність. У її межах кримськотатарський світ постає не як політичний суб'єкт і не як носій артикульованої історичної травми, а як символічний горизонт спільного культурного простору. Показовим прикладом такого підходу є фільм «Мамай» (режисер Олесь Санін, 2003). Як зазначає Ольга Гонтарська (Gontarska 2018), «Мамай» принципово відходить від державоцентричної логіки історичного кіно й пропонує територіальний погляд на минуле, у межах якого козацька та кримськотатарська культури постають не як антагоністичні політичні сили, а як традиції, що тривалий час співіснували на одному просторі та взаємно впливали одна на одну. Такий підхід дає змогу побачити Крим і степ не як периферію національної історії, а як простір культурного перетину.

Кримськотатарська присутність у фільмі вибудовується через образи воїнів, їхню сестру (вона рятує знесиленого козака-втікача від неминучої смерті, виходжує його, а згодом між ними виникають стосунки), а також через поетичні мотиви степу, музики, кримськотатарської мови й мовчання. Особливе значення має образ степу, що функціонує як метафора відкритого простору між двома різними, але історично співіснуючими культурами. Динаміка руху в стрічці символізує перехідність і нестабільність прикордонного буття, тоді як музика та поезія є формами символічного діалогу між світами. У цій оптиці кримськотатарська культура інтегрується в загальну міфологію території, стаючи частиною символічного ландшафту пам'яті.

Проте така репрезентація залишається переважно метафоричною: присутність «іншого» фіксується радше через атмосферу та візуальні коди, ніж через власний голос. Показовим у цьому контексті є спосіб подання кримськотатарського жіночого образу. Героїня отримує окрему наративну лінію, однак її агентність суттєво обмежена зовнішніми обставинами: їй не дозволяють залишитися з коханим, і її історія завершується очікуванням дитини. Така сюжетна конфігурація формує образ жінки як носійки життя й пам'яті, проте не як суб'єкта власного вибору. У цьому сенсі жіночий персонаж функціонує радше як метафора продовження та символічного поєднання двох культурних світів, спонукаючи глядача до рефлексії над спільністю, а не відмінністю українського й кримськотатарського досвіду. Водночас сам факт появи подібної репрезентації у фільмі 2003 року можна розглядати як ранню новаторську спробу подолання усталених бінарних опозицій, у період, коли деколоніальні підходи ще не були артикулярно наявні в українському культурному дискурсі.

Перехід від міфопоетичної моделі до більш конкретизованого нарративу пам'яті окреслено у фільмі «Татарський триптих» (режисер Олександр Муратов, 2004), що є екранізацією трьох новел Михайла Коцюбинського «В путях шайтана», «На камені» та «Під мінаретами». Важливо, що фільм знімали безпосередньо в Криму, а ролі виконували кримськотатарські актори, що вже створює ефект наближення до живого культурного середовища.

У кінематографічній інтерпретації прози Коцюбинського кримські татари постають як жива спільнота з власною традицією, пам'яттю та культурною тяглістю. Вони усвідомлюють умови колоніального тиску, в яких перебувають, і водночас демонструють внутрішній імпульс до відродження та збереження культурної ідентичності. На відміну від символічної присутності в «Мамаї», тут кримськотатарський досвід уперше подано через конкретні людські історії та побутові ситуації.

Проте ця репрезентація вибудовується крізь український культурний код і авторську суб'єктивну оптику, що неминуче впливає на спосіб зображення «іншого». У результаті поряд із намаганням зрозуміти кримськотатарський світ відтворюються усталені уявлення та культурні проєкції, зокрема щодо становища кримськотатарської жінки. Якщо зіставити жіночі образи в «Мамаї» та «Татарському триптиху», то простежується узагальнена модель репрезентації кримськотатарської жінки як фігури, за яку головні життєві рішення ухвалюють інші — щодо шлюбу (Еміне, «У путях шайтана»), можливості залишитися з коханим (Фатіме, «На камені») або визначати власну долю («Під мінаретами»). Навіть коли героїня Фатіме намагається зробити власний вибір, цей жест завершується трагедією, що підкреслює відсутність реальних альтернатив. Така схема відтворює поширене уявлення про безправну мусульманську жінку, позбавлену автономної агентності (Журавльова 2014).

Отже, навіть у співчутливій та емпатійній моделі зображення кримськотатарська культура інтерпретується через призму української історичної та символічної матриці, що виявляє тяглість уже сформованих образів і нарративних конструкцій. Водночас «Татарський триптих» позначає важливий перехідний етап: від поетичної метафори до фрагментарної персоналізації кримськотатарського досвіду, хоча цей досвід ще не оформлено в цілісну історичну або політичну перспективу.

Водночас подібна репрезентація не відображає культурної та релігійної складності становища жінки в кримськотатарському суспільстві, де поряд із патріархальними практиками були й форми соціальної участі, зокрема участь у дипломатичному листуванні, реалізація майнових прав та наявність релігійно закріплених механізмів правового захисту. Важливо брати до уваги те, що йдеться про кінематографічну інтерпретацію творів Михайла Коцюбинського, а отже — про вже опосередкований авторський погляд на кримськотатарський світ. Однак саме у фільмі ця літературна перспектива набуває візуалізації та наративності, формуючи певне уявлення про кримськотатарський жіночий досвід у сучасного глядача. Отже, навіть за наявності емпатійного жесту кримськотатарська реальність прочитується переважно крізь зовнішню культурну оптику, що знову ж таки засвідчує межі суб'єктивації «іншого» в ранніх моделях української екранної репрезентації.

Стрічка «Хайтарма» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2013) знаменує якісний зсув — перехід до відкритої артикуляції колективної травми й формування кримськотатарського досвіду як самостійного історичного нарративу. Фільм уперше в українському художньому кіно послідовно вибудовує оповідь із внутрішньої перспективи кримських татар, зосереджуючись на депортації 1944 року не як абстрактній події, а як екзистенційному зламі спільноти (Gontarska 2018; Єпик 2024). Важливо, що травматичний досвід у фільмі не опосередковується символічними образами чи метафоричними конструкціями, а подано без дистанції — через тілесність, розрив родинних зв'язків, індивідуальні переживання, а також через хаотичність насильства й раптовість втрати дому.

Принциповою є також зміна позиції камери: якщо в попередніх стрічках кримськотатарський світ спостерігався «ззовні», то в «Хайтармі» він конструюється як центр, а не тло оповіді. Сам факт, що режисером є представник кримськотатарської спільноти, трансформує логіку репрезентації: йдеться вже про самоартикуляцію пам'яті. Тут уперше з'являється не лише пам'ять, а й історична агентність: кримські татари представлені не як частина чужого сюжету, а як носії власної травми, власного голосу й права на інтерпретацію минулого.

Показово, що приватні історії тут нерозривно переплетені з колективним виміром: особисті долі не відокремлюються від катастрофи народу, а навпаки — підкреслюють її масштаб. Отже, фільм формує модель пам'яті, у якій депортація постає не як епізод радянської історії, а як структуротвірний чинник сучасної кримськотатарської ідентичності.

Стрічка «Чужа молитва» (режисер Ахтем Сеїтаблаєв, 2017) зміщує оптику від колективної травми до індивідуального морального вибору в умовах тотального насильства. У центрі нарративу — постать Саїде Аріфової, виховательки Бахчисарайського дитячого будинку, яка під час Другої світової війни рятує єврейських дітей, приховуючи їхнє походження спочатку від нацистської, а згодом і від радянської влади, що здійснила депортацію кримських татар. Важливо, що фільм розгортається на перетині двох історичних катастроф — Голокосту як трагедії єврейського народу та депортації кримських татар 1944 року. Саме ця взаємодія травм формує складну етичну рамку оповіді.

У філософській перспективі ця історія може бути прочитана як приклад екзистенційного вибору в ситуації радикального виклику. Героїня діє в умовах, коли немає гарантій правильності рішення, а будь-який крок пов'язаний із ризиком смерті — або власної, або чужої. Тут актуалізується ключова для екзистенціалізму проблема: людина не є приреченою на помилковий вибір, але є приреченою на відповідальність за нього.

На відміну від символічних моделей ранніх репрезентацій, у «Чужій молитві» кримськотатарський досвід розкрито як простір етичної рефлексії про сенс дії, свободу та особисту відповідальність. Вибір Саїде Аріфової не ґрунтується на ідеології чи етнічній

лояльності, це етичний акт у ситуації історичного абсурду, де гуманність стає єдиною формою спротиву дегуманізації.

Отже, кримськотатарський персонаж уперше постає не лише як носій пам'яті чи жертва історії, а як суб'єкт моральної дії, чий досвід виходить за межі етнічного нарративу й набуває універсального екзистенційного звучання. Показово, що саме в «Чужій молитві» відбувається принципова трансформація жіночого образу: на відміну від «Мамая» та «Татарського триптиха», де кримськотатарська жінка репрезентується переважно як позбавлена автономної агентності, Саїде Аріфова постає як моральний суб'єкт, що робить свідомий етичний вибір, бере на себе відповідальність за життя інших і зберігає людську гідність у ситуації радикального насильства. Її дія набуває чітко артикульованого етичного виміру, перетворюючи особисте рішення на форму гуманістичного спротиву.

Показовим у цьому контексті є й імпліцитне зіставлення нацистської окупації та радянського режиму, які у фільмі постають як різні форми репресивного порядку. З позицій постколоніальних студій «Чужа молитва» дає змогу побачити інший бік радянського нарративу «визволення» та перемоги — як момент, що для кримських татар означав не звільнення, а початок масової депортації та черговий етап колоніального насильства. У такий спосіб фільм деконструє історичний дискурс, у якому радянська влада репрезентується як визвольна сила, і водночас актуалізує досвід малих народів, для яких 1944 рік став точкою радикального викорінення.

У фільмі «Додому» (режисер Наріман Алієв, 2019) кримськотатарський досвід зміщується з площини морального вибору до ритуального шляху-повернення (Канівець 2024). Наратив, глибоко вплетений в український військовий контекст, вибудовано як історію про батька та сина. Батько, кримський татарин, вирушає з Києва до Криму разом із молодшим сином, везучи тіло старшого, загиблого на війні на Донбасі. Його прагнення поховати сина на батьківщині за мусульманською традицією стає центральною драматургічною віссю фільму.

На відміну від «Хайтарми», де травму артикульовано як колективну катастрофу, і «Чужої молитви», де в центрі перебуває етичний акт індивіда, «Додому» фокусується на досвіді втрати та повернення як екзистенційно зумовленого й безальтернативного процесу.

Фільм можна прочитувати як внутрішню рефлексію на окупацію Криму та розрив кримськотатарської спільноти на «до» і «після» 2014 року. «Додому» фіксує досвід життя між двома територіями — окупованою та неокупованою, між двома просторами — фізичним і символічним. У цій ситуації батьківщина перестає бути предметом вільного вибору й постає як травматична даність, позначена втратою та примусовою розділеністю.

Образ Криму у фільмі — це образ дому, а сам процес повернення набуває травматичного характеру, оскільки повернення не означає відновлення цілісності — воно радше виявляє неможливість «повернутися додому» в повному сенсі цього слова.

У цій оптиці Крим постає як сакрум — сакралізована земля повернення, до якої прагнуть навіть через смерть; простір походження, що структурує ідентичність, навіть перебуваючи поза досяжністю.

Особливо показовим є образ батька, для якого традиція поховання на рідній землі є останньою формою збереження зв'язку з домом і культурною тяглістю. Для молодшого покоління цей зв'язок уже не є очевидним, що підкреслює розрив між спадковою пам'яттю та сучасним досвідом життя поза Кримом. Примирення батька із сином наприкінці фільму можна прочитувати як прийняття сакрального виміру Батьківщини та його міжпоколіннєве успадкування. Йдеться не лише про особисте порозуміння, а й про символічне визнання Криму як сакрального простору й передачу цього уявлення між поколіннями.

Фільм порушує низку внутрішніх для кримськотатарської спільноти бінарностей: «старе — нове», «традиція — сучасність», «батьківщина — еміграція». Однак ці опозиції не залишаються жорстко розмежованими: у процесі подорожі вони поступово виявляються взаємопов'язаними й такими, що потребують переосмислення. У цьому сенсі «Додому» артикулює не лише приватну історію родини, а й колективний досвід розсіченої ідентичності, у якому дім більше не функціонує як стабільна точка опори, а стає простором напруженої пам'яті, відповідальності та екзистенційного вибору.

У фільмі «Черкаси» (режисер Тимур Яценко, 2019) Крим постає як місце нинішньої воєнної окупації. Події стрічки розгортаються під час анексії Криму у 2014 році й зосереджені на екіпажі українського тральщика «Черкаси», останнього корабля ВМС України, що чинить опір російській блокаді в озері Донузлав.

Кримськотатарська тема не є центральною сюжетною лінією, однак вона вводиться через епізодичну, проте концептуально важливу постать місцевого кримського татарина Тагіра. Саме він передає екіпажу рацію, їжу та прапор кримських татар, який моряки вивішують на кормі поруч із прапором ВМС України. Цей жест має символічне значення: кримськотатарська присутність артикулюється як акт солідарності та співучасті у спротиві окупації. Коротка інформація про зникнення й імовірну загибель Тагіра підкреслює ризик і вразливість кримських татар у ситуації окупації.

У цьому сенсі «Черкаси» фіксують ще одну трансформацію репрезентації: кримськотатарський досвід більше не подається винятково через пам'ять, травму або сакральність Батьківщини, а вводиться в спільний простір сучасної української політичної дії.

Фільм «Киснева станція» (режисер Іван Тимченко, 2025) репрезентує кримськотатарський досвід через епізод із життя Мустафи Джемільєва, лідера кримськотатарського національного руху, та його дружини Сафінар у період радянського заслання. На відміну від попередніх стрічок, де кримськотатарська тема артикулюється через колективну травму («Хайтарма»), моральний вибір («Чужа молитва») або екзистенційний шлях повернення («Додому»), тут фокус зміщується на камерний фрагмент життя політичного в'язня як носія історичної пам'яті та спротиву.

Фільм не претендує на повну біографічну реконструкцію постаті Джемілева, а свідомо обирає епізодичну форму: історія розгортається навколо заслання Мустафи, його роботи на кисневій станції та приїзду Сафінар після тривалого листування. Саме ця обмежена часово-просторова рамка дає змогу сконцентруватися не на хронології подій, а на внутрішньому вимірі досвіду — на тому, як існує людина в умовах тотальної несвободи.

Киснева станція у фільмі має не лише буквальне, а й, на думку авторки, символічне значення. Кисень — як умова біологічного існування — тут співвідноситься зі свободою як умовою людської гідності. Радянський простір — середовище, де життя механічно відтворюється, але свобода системно елімінується. Водночас фільм підкреслює: свобода не зводиться до зовнішніх обставин — вона зберігається у внутрішньому вимірі особистого вибору.

Образ Мустафи Джемілева подано не як героїчний монумент, а як людину в ситуації радикальної вразливості: політичного в'язня в системі, де фабрикація справ є нормою, а справедливості немає як інституційної можливості. У цьому контексті особливо важливою є постать Сафінар, яка свідомо їде до людини без статусу, без гарантій майбутнього, до чоловіка, позначеного владою як «ворог». Її рішення не має прагматичного сенсу — воно є чистим екзистенційним жестом солідарності й любові.

У філософській перспективі ця історія актуалізує екзистенційну логіку відповідальності: людина не приречена на помилковий вибір, але приречена відповідати за нього. Мустафа й Сафінар обирають свободу — не як політичний лозунг, а як внутрішню позицію, що зберігає людську гідність у просторі насильства.

Важливо й те, що фінальна перспектива фільму не замкнена в радянському минулому. Біографічна траєкторія героїв виходить за межі екранної історії: Мустафа й Сафінар повертаються до Криму, однак після 2014 року знову змушені боротися за право на Батьківщину — вже в умовах російської окупації. Так особистий сюжет розгортається в ширшу історичну дугу повторюваного викорінення, де свобода щоразу потребує нового підтвердження.

«Киснева станція» репрезентує кримськотатарський простір пам'яті через інтимну історію спротиву, любові та відповідальності. Кримськотатарський персонаж постає не лише як жертва історії чи символ політичної боротьби, а й як носій внутрішньої свободи — тієї мінімальної, але принципової людської автономії, що зберігається навіть у найжорсткіших умовах. Фільм артикулює досвід колоніального насильства через тиху екзистенційну напругу, у якій особисте рішення стає формою історичного опору.

Висновки. Дослідження показало, що екранні образи кримських татар в Україні формуються не як усталена традиція, а як дискретний кінематографічний дискурс, у якому тематика з'являється через окремі події, фігури та «вузлові» моменти історичної травми. Водночас у межах вибраного корпусу простежується виразна динаміка — від зовнішнього

споглядання й метафоризації до поступового входження в більш суб'єктивну перспективу. Важливим аспектом цієї еволюції є поступове введення кримськотатарського досвіду в український кінематографічний простір як елемента спільної історичної та етичної рефлексії.

Головним результатом є реконструкція еволюційної лінії репрезентаційних моделей: «метафорична присутність» (фільм «Мамай») — «персоналізація — побутові сцени» («Татарський триптих») — «самоартикуляція травми» («Хайтарма») — «етична суб'єктність» («Чужа молитва») — «ритуальне повернення — сакралізація дому-Криму» («Додому») — «геополітика спротиву» («Черкаси») — «внутрішня свобода в умовах несвободи» («Киснева станція»). Ця траєкторія демонструє, що суб'єктивація кримськотатарського досвіду відбувається не одномоментно й не лінійно, а через зміну фокусу, авторської позиції, етичної модальності та типу наративу.

Ці спостереження логічно інтегруються у філософську рамку «текст — контекст — дискурс». У цьому підході фільм постає як текст (смісловий простір образів і наративних структур), історичні катастрофи та колоніальні втрати — як контекст (депортація 1944 року, Голокост, радянські репресії, окупація 2014 року, війна), а репрезентація кримськотатарського досвіду в українській культурі може бути осмислена як дискурс — динамічний процес взаємодії культурних мов, пам'яті і перспектив. Саме в цій триєдності стає видимим зсув українського екранного погляду: від «говорю про» до обережного «говоримо разом», коли кіно функціонує не лише як відображення реальності, а й як простір смислотворення, переосмислення колоніального спадку та вироблення етичних позицій.

Водночас аналіз виявив обмеження й лакуни кінематографічного дискурсу. По-перше, репрезентації часто тяжіють до подієвих «піків» (депортація, окупація, війна), залишаючи поза увагою тривалість культурної повсякденності та внутрішню поліфонію спільноти. По-друге, суб'єктність нерідко оформлюється через виняткові ситуації (катастрофа, репресія, героїчний чин), що звужує спектр агентності й відтворює «режим надзвичайності» як головний спосіб видимості. По-третє, ранні моделі зберігають асиметрії зовнішньої оптики й стереотипізовані гендерні конфігурації; хоча пізніші фільми частково коригують це, загальна картина залишається фрагментарною.

Отже, репрезентація кримськотатарського досвіду в сучасному українському кіно може бути прочитана як жива гуманітарна практика, у якій текст, контекст і дискурс взаємодіють, формуючи простір деколоніального мислення й етичної відповідальності. Подальший розвиток цього дискурсу потребує не лише повторення травматичних «вузлів», а й розширення репрезентацій до поліфонії внутрішніх голосів, культурної тривалості та повсякденних форм агентності, що зробить кримськотатарську присутність в українській екранній культурі не епізодичною, а структурно видимою.

Список використаної літератури

- Спик, Даниїл. 2024. «Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі ХХІ ст.». *Культурологічний альманах* 2: 351–8. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.43>.
- Журавльова, Тетяна. 2014. «Орієнтальний світ: специфіка жанрового втілення на українському екрані». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* 14: 236–42.
- Канівець, Анастасія. 2024. «Кримськотатарське кіно України: Наріман Алієв». *Кіно-Театр* 6: 27–31. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/33287>.
- Bouchat, Pierre, and Bernard Rimé. 2018. “National identity and collective memory: A social psychological perspective.” In *Bridging disciplinary perspectives of country image reputation, brand, and identity*, 89–103. Routledge.
- Charron, Austin. 2019. “Crimean Tatars’ Postcolonial Condition and Strategies of Cultural Decolonization in Mainland Ukraine.” *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region* 9 (28): 26–46. https://gce.unisg.ch/fileadmin/user_upload/HSG_ROOT/Institut_GCE/Euxeinos/28/26-46.pdf.
- . 2022. “Indigeneity, Displacement, and Regional Place Attachment among IDPS from Crimea.” *Geographical Review* 112 (1): 86–102. <https://doi.org/10.1080/00167428.2020.1780128>.
- Gontarska, Olga. 2018. “Searching for Inclusive Narrative: Crimean Tatars in Ukrainian Films.” *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 53: 199–215. <https://doi.org/10.12775/SDR.2018.3.08>.
- Olick, Jeffrey K. 2025. “The Reality of Collective Memory.” *Current Opinion in Psychology*: 102157. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2025.102157>.

References

- Bouchat, Pierre, and Bernard Rimé. 2018. “National identity and collective memory: A social psychological perspective.” In *Bridging disciplinary perspectives of country image reputation, brand, and identity*, 89–103. Routledge.
- Charron, Austin. 2019. “Crimean Tatars’ Postcolonial Condition and Strategies of Cultural Decolonization in Mainland Ukraine.” *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region* 9 (28): 26–46. https://gce.unisg.ch/fileadmin/user_upload/HSG_ROOT/Institut_GCE/Euxeinos/28/26-46.pdf.
- . 2022. “Indigeneity, Displacement, and Regional Place Attachment among IDPS from Crimea.” *Geographical Review* 112 (1): 86–102. <https://doi.org/10.1080/00167428.2020.1780128>.
- Gontarska, Olga. 2018. “Searching for Inclusive Narrative: Crimean Tatars in Ukrainian Films.” *Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej* 53: 199–215. <https://doi.org/10.12775/SDR.2018.3.08>.

- Kanivets, Anastasiia. 2024. "Krymskotatarske kino Ukrainy: Nariman Aliiev." *Kino-Teatr* 6: 27–31. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/33287> [in Ukrainian].
- Olick, Jeffrey K. 2025. "The Reality of Collective Memory." *Current Opinion in Psychology*: 102157. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2025.102157>.
- Yepyk, Danyil. 2024. "Implementation of the Principle of Historical Authenticity in Ukrainian Cinematography of the 21st Century." *Culturological Almanac* 2: 351–8 <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.43> [in Ukrainian].
- Zhuravlova, Tetiana. 2014. "Orientalnyi svit: spetsyfika zhanrovoho vtilennia na ukrainskomu ekrani." *Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews* 14: 236–42 [in Ukrainian].

Elmira Ablyalimova-Chyihoz

PhD Candidate,
Department of Philosophy and Religious Studies,
Faculty of Social Sciences and Humanities,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0005-6687-4311>
e.ablyalimovachyihos.asp@kubg.edu.ua

Representation of Crimean Tatar Culture in Contemporary Ukrainian Feature Cinema: Narratives of Collective Memory, Loss, and Return

Abstract

This study conceptualizes contemporary Ukrainian feature cinema as a discursive space in which Crimean Tatar experience is gradually articulated as an active subject of historical representation rather than an object of external narration. Drawing on memory studies and postcolonial theory, the analysis reconstructs the evolution of representational models from 2003–2025 and formulates a framework for understanding how film participates in processes of symbolic decolonization.

Early representations rely on metaphorical inclusion, where the Crimean Tatar world functions as a symbolic element within a shared territorial mythology. This model is followed by partial personalization, which introduces everyday cultural textures but still presents them from an external perspective. A decisive shift occurs with the emergence of internally framed trauma narratives centered on the 1944 deportation. Here, cinema transforms communicative memory into cultural memory and establishes Crimean Tatars as agents of historical narration.

Subsequent films move beyond victimhood toward the portrayal of ethical agency, presenting Crimean Tatar characters as moral actors whose decisions affirm dignity under conditions of total violence. The motif of return further reconfigures Crimea as a symbolically significant homeland structured by intergenerational responsibility rather than mere geography. In the context of the 2014 occupation and the ongoing war, Crimean Tatar presence becomes embedded in a shared Ukrainian framework of resistance, redefining solidarity as a joint ethical and geopolitical stance.

The article argues that these shifts collectively signal a transition from speaking about Crimean Tatars to speaking with them. However, representation remains concentrated around major traumatic events—deportation, repression, occupation—while everyday cultural continuity and internal plurality are underrepresented. Expanding cinematic discourse requires integrating multiple voices, normalizing cultural presence beyond catastrophe, and recognizing Crimean Tatar history as constitutive of Ukraine’s broader postcolonial condition. Through such strategies, cinema becomes not merely a medium of remembrance but an active site of decolonial knowledge production.

Keywords: Crimean Tatar culture; Ukrainian feature films; narrative; collective memory; deportation; decolonization; representation; identity; Crimea.

Подано до редакції / Submitted: 25.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 25.03.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: філософія культури; культурологія; культура пам’яті; постколоніальні та деколоніальні студії; кримськотатарські студії; кримські студії; проблеми ідентичності та культурної суб’єктності; історична травма та політика пам’яті; культурна антропологія та інтерпретація символічних практик.

Main research fields: philosophy of culture; cultural studies; memory studies; postcolonial and decolonial studies; Crimean Tatar studies; Crimean studies; issues of identity and cultural subjectivity; historical trauma and the politics of memory; cultural anthropology and the interpretation of symbolic practices.



КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, ПАМ'ЯТКИ, МУЗЕЙНИЦТВО
CULTURAL MEMORY, MONUMENTS, MUSEUMS

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.102-119>
УДК 069.1:004.67(477)“2020/2025”

Оксана Бондарець

Старша викладачка кафедри культурології
факультету гуманітарних наук,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія» (НаУКМА),
Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0002-2139-8284>
bondarets@ukma.edu.ua

Цифрові трансформації
як одна із сучасних тенденцій
розвитку українських музеїв

Погоджуючись із тезою, що майбутнє музеїв не має бути вибором між класичним відвідуванням та цифровими технологіями, авторка аналізує цифрові трансформації як одну із сучасних тенденцій розвитку українських музеїв.

Розглянуто теоретичні засади цифровізації та цифрової трансформації, програми стратегій цифрової трансформації як одне з першочергових завдань на сучасному етапі, виклики цифрової трансформації (діяльність українських музеїв під час пандемії COVID-19 та в умовах воєнного стану).

Наголошено, що нині важливо не лише зберегти музейні колекції, нерухомі об'єкти культурної спадщини та цифрову культурну спадщину, а й популяризувати їх. Через презентацію та інтерпретацію минулого музеї формують критичне мислення, культурну пам'ять, ідентичність.

Ключові слова: музейництво, музей, культурна спадщина, цифровізація, цифрова трансформація, цифрова культура.

Постановка проблеми. Вивчаючи європейський та український досвід практичного використання цифрових технологій у сфері культури, Ольга Баркова та Іван Кульчицький в аналітичному огляді визначили, зокрема, основні моделі «поведінки» в секторі культури в епоху цифровізації:

- нічого не робити;
- намагатися не відставати від розвитку технологій;
- «ловити хвилю»;
- бути попереду (Баркова, Кульчицький 2019).

Як приклад поведінки «бути попереду», але «невчасний», названо інтерактивне багатосюжетне відео з інтегрованими 3D та зв'язками із зовнішніми ресурсами, а саме промовідеоорієнтований проєкт Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця», який мав мету показати можливості поєднання передових технологій: інтеграцію багатосюжетного інтерактивного відео з вбудованими 3D-моделями та гіперпосиланнями на ресурси цифрових колекцій.

Позитивний приклад поведінки «бути попереду» — проєкт «Віртуальна Тустань», який у 2007 р. розпочав Державний історико-культурний заповідник «Тустань» (Львівська обл.), створивши 3D-модель скель для подальшого комп'ютерного моделювання архітектури фортеці Тустань. 3D-модель Тустані є продуктом комп'ютерної графіки, що дає змогу математично представити тривимірні поверхні скель і дерев'яної забудови фортеці за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення. У 2016 р. презентовано мобільний застосунок «Доповнена реальність», що дає змогу побачити віртуальну модель фортеці в реальному масштабі на екрані гаджета. А в 2017 р. почав діяти вдосконалений застосунок «Доповненої реальності» Tustan AR, розроблений командою SoftServe (робить фотографії, вмикає анімацію, де це можливо, фронтальну камеру та впізнає потрібні ракурси скель навіть на фотографіях).

Варто зазначити, що висновки (а саме «складність впровадження закордонних програмних продуктів, їх локалізації та підтримки, недовіра до вітчизняних програмних розробок, навіть уже апробованих на практиці, інерція у сприйнятті та запиті, ментальна, кадрова та технічна неготовність установ пам'яті впроваджувати нові рішення»), зроблені в червні 2019 р. (Баркова, Кульчицький 2019), доволі швидко втратили актуальність. Пандемія COVID-19 прискорила переосмислення музеями напрямів своєї діяльності, їхньої специфіки та/чи пріоритетів; змусила робити рішучі кроки.

Сучасні музеологічні дослідження акцентують увагу, зокрема, на історії цифровізації світової культурної спадщини, напрямках цифрового розвитку у сфері музейної справи (напр.: Оришук 2021). Відбувається низка наукових семінарів, зокрема: «Цифра в музеї: від даних до знань» в Українському католицькому університеті (29 листопада 2018 р.), «Цифра в інституціях пам'яті. Досвід Естонії» (25–27 березня 2019 р.), «(Не)свідома цифра в музеї» (16 грудня 2021 р.).

Метою дослідження є аналіз цифрової трансформації як однієї із сучасних тенденцій розвитку українських музеїв, враховуючи інші основні складові, що визначають цей розвиток (комунікацію, інтерактивність,

партисипацію (напр.: Ловак 2019)). (У цьому випадку ми говоримо про тенденції, які спостерігаємо вже після публікації згаданого вище аналітичного матеріалу, підготовленого Ольгою Барковою та Іваном Кульчицьким у межах проєкту «Адвокація проєвропейських змін в національній інноваційній політиці», який виконувала ГО «Агенція Європейських інновацій» під парасолькою Української сторони Платформи громадянського суспільства Україна–ЄС (УС ПГС) за підтримки Європейського Союзу та Міжнародного фонду «Відродження» в межах грантового компонента проєкту «Громадська синергія».)

Вклад основного матеріалу

1. Поняття цифрової трансформації

Слід звернутись до теоретичних засад цифровізації та цифрової трансформації.

Цифровізація — це інтеграція цифрових технологій у повсякденне життя суспільства через оцифрування всього, що можна оцифрувати. Цифровізація означає комп'ютеризацію систем і робочих місць для більшої легкості та доступності (Khosrow-Pour 2017).

Науковці вважають, що основною метою цифровізації є цифрова трансформація всіх сфер життєдіяльності в більш ефективні та сучасні.

Цифрова трансформація — це процес переходу вашої організації від застарілого підходу до нових способів роботи і мислення з використанням цифрових, соціальних, мобільних і нових технологій. Це передбачає зміну керівництва, інше мислення, заохочення інновацій та нових бізнес-моделей, впровадження оцифрування активів і більшого використання технологій для поліпшення досвіду співробітників, клієнтів, постачальників, партнерів і зацікавлених сторін вашої організації (Terrar 2015).

Цифрова трансформація як певна стратегія організації має п'ять основних елементів:

- 1) дані (в музеї це насамперед інформація про колекцію, відвідувачів і т. ін.);
- 2) співробітники;
- 3) клієнти (тобто публіка / відвідувачі та потенційні відвідувачі);
- 4) продукт (тобто основні та додаткові музейні послуги і товари);
- 5) операції.

2. Стратегії цифрової трансформації

Нині музейники наголошують, що «...важливо розуміти, що “цифра” не самоціль, а інструмент, який потребує усвідомленого застосування» (Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» 2021). Саме тому українські музеї вивчають досвід розроблення програм стратегій цифрової трансформації в закордонних музеях та вважають першочерговим завданням розроблення власних цифрових стратегій.

Низка закордонних музеїв опублікувала цифрові стратегії на офіційних сайтах. У кожному з пріоритетних напрямів їхньої діяльності є цифровий компонент. Окрім того, планують збільшити цифровий контент, а також стимулювати використання матеріалів, що є в загальному доступі.

Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал», розуміючи, що цифрова стратегія інституції дозволить «...інтегрувати використання онлайн-підходів та цифрових інструментів у програмну роботу. А також забезпечить широку присутність інституції на міжнародних цифрових платформах, доступ до колекції та діяльності Мистецького арсеналу для українських та міжнародних дослідників та поціновувачів по всьому світу» (Котубей-Геруцька 2021), у 2021 р. розпочав проєкт «Планування цифрової стратегії Мистецького арсеналу» (реалізовано за підтримки Міжнародного фонду допомоги Федерального міністерства закордонних справ Федеративної Республіки Німеччина, Goethe-Institut та інших партнерів). Завдяки підтримці Міжнародного фонду допомоги впроваджено цифрові рішення, важливі для програмної та операційної роботи. Мистецький арсенал розробив цифрову стратегію на 2022–2024 роки (напр.: *Mystetskyi Arsenal 2022a*).

Місію цифрового Мистецького арсеналу визначено так:

бути стійким джерелом культурного досвіду, хабом культурних спільнот та аудиторій за різних умов присутності (віртуальної, віртуальної + фізичної, фізичної + елементи віртуальної) та за непередбачуваних обставин. А також розширювати можливості фізичної реальності завдяки цифровим практикам (*Mystetskyi Arsenal 2022b*).

Багатьом українським музеям ще належить розробити власні стратегії цифрової трансформації.

3. Онлайн-форми культурно-освітньої діяльності українських музеїв в умовах пандемії COVID-19

Основним каналом поширення інформації про музейні активності стали сайти та сторінки в соцмережах. Однак, аналізуючи результати досліджень ЮНЕСКО та ІКОМ (оприлюднені в травні 2020 р.), Геннадій Андрущук зауважив, що лише близько 150 українських музеїв мають власні сайти (переважно без англомовної версії) (Андрущук 2020). Олександр Романуха та Лілія Бершова, зокрема, проаналізували активність соціальних сторінок найбільших музеїв України (Романуха, Бершова 2022, 63–5). Вони констатували, що зростання активності у Facebook розпочалось ще до оголошення локдауну 2019 р., а потім протягом першого півріччя 2020 р. відбулося різке збільшення активності. Присутність у соціальних мережах, як неодноразово зазначали музейники, зростає вдвічі для більш ніж половини музеїв світу.

Серед форм культурно-освітньої діяльності, які українські музеї запропонували вже під час першого локдауну, — віртуальні тури з доступною поглибленою інформацією про експонати, віртуальні прогулянки, онлайн-виставки, онлайн-лекції, відео- та аудіопутівники,

онлайн-спектаклі, телевістави, дистанційні майстер-класи, завдання-квести для дітей та батьків, дискусії з митцями та інтерв'ю з кураторами (Бондарець 2021, 21).

Аналізуючи діяльність Одеського художнього музею (нині Одеського національного художнього музею), Олександра Ковальчук наголосила, що вже протягом перших двох локдаунів деякі їхні відеоекскурсії подивились понад 30 тисяч людей і це допомогло співробітникам музею «відчути по-іншому запит на те, що вони роблять» (Брайлян 2021). Прихильники цього музею виділили, зокрема, інтерактивну роботу «пазл із картини» та конкурс дитячих творів на підтримку лікарів, які працювали в надскладних умовах пандемії (інтерактивний захід було організовано разом із проектом ORMAN, #малюнкилікарям).

Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків запустив челендж ExhibitionOnQuarantine для музеїв, які довго готували виставку, але через пандемію не змогли відкрити. Також запам'ятались подкасти «Ханенківські історії». На YouTube з'явилось перше відео українською жестовою мовою, створене спільно з головою Київської спілки нечуючих художників «Натхнення» Олексієм Нашивочниковим.

Відеоекскурсії з сурдоперекладом пропонував, зокрема, Національний заповідник «Софія Київська».

Чимало українських музеїв підтримали челендж #MuseumFromHome, що також став важливим кроком у переосмисленні, зокрема, їхньої культурно-освітньої діяльності та інтеграції музеїв у повсякденне життя населення.

«Сьогодні ми розуміємо, що не повернемося у докартинну епоху і онлайн-формати для музеїв стануть рівноправним способом комунікації», — зазначала, зокрема, Тетяна Пилипчук (Харківський літературний музей) на початку березня 2021 р. (Брайлян 2021). Як доказ цього вже у вересні 2021 р. в межах проєкту «Віртуальний ЛітМузей» презентовано мобільний застосунок, а також розпочато роботу над реалістичним 3D-простором для створення конкурентоспроможних інноваційних онлайн-виставок із використанням аудіо, відео, анімації та елементів комп'ютерної гри. А на початку квітня 2023 р. ми раділи, що онлайн-платформа «Віртуальний ЛітМузей» у п'ятірці найкращих у світі в категорії «App, dApps та програмне забезпечення — мистецтво, культура та події» (Apps, dApps and Software — Art, Culture, and Events).

Деякі інші висновки робить Ольга Носко (Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків): на її думку, саме карантин показав, що жодні онлайн-тури «не замінять живого враження від особистого візиту» (Семенік 2020).

Водночас звучали думки, що після пандемії «живий» особистий досвід усе більше ставатиме розкішшю, тому культурним установам, як і освітнім закладам, слід подумати, який саме контент найкраще передати через «живий» контакт.

Варто погодитись із тезою, що дослідження різноманітності та ефективності використання онлайн-форм культурно-освітньої діяльності музеїв, вивчення українського досвіду креативних музейних проєктів,

які здійснювалися насамперед з метою популяризації історико-культурної спадщини, і надалі залишається перспективним (напр.: Новікова 2021).

4. Виклики сьогодення. Збереження та популяризація. Нові способи репрезентації

Пандемія COVID-19 як головний виклик цифрової трансформації відійшла на другий план через повномасштабне вторгнення РФ в Україну в лютому 2022 р. Гостро постала потреба оцифрування та електронного обліку культурної спадщини.

Усвідомлення того, що «цифрова євроінтеграція України є складовою національного вектору розвитку та ідентифікації України за умов глобалізації цифрових технологій, пов'язаних із збереженням у цифровому середовищі історичної, культурної спадщини й наукового надбання та організації доступу до оцифрованого контенту (технологій оцифрування)» (Баркова, Кульчицький 2019, 18), не знаходило підтвердження в реальних результатах. До початку пандемії було оцифровано колекції лише семи українських музеїв (Романуха, Бершова 2022, 62).

Звісно, можемо пригадати, що у 2021 р. Міністерство культури та інформаційної політики розпочало роботу над створенням цифрового реєстру нерухомої культурної спадщини і вже наприкінці року повідомляло, що 90 % об'єктів мають електронну декларацію.

Цифровізація була одним з основних напрямів чи не всіх грантових програм Українського культурного фонду.

В умовах воєнного стану стало важливим насамперед забезпечити захист пам'яток та зафіксувати злочини.

Було створено Комітет допомоги музеям України (Komitet Pomocy Muzeum Ukrainy). Він має такі завдання: підтримка всіх музеїв і закладів культури України в евакуації та охороні колекцій, найцінніших експонатів і пам'яток української культури; допомога з документацією, оцифруванням та інвентаризацією колекцій; надання матеріалів, необхідних для захисту та переховування колекцій; обмін досвідом; збір документів, що підтверджують розкрадання та знищення українських культурних цінностей (Network of European Museum Organisations).

Міністерство культури та інформаційної політики України створило ресурс для належного документування воєнних злочинів проти людяності та об'єктів культурної спадщини, скоєних армією РФ (Зафіксовані воєнні злочини).

Одразу після повномасштабного вторгнення Competence Centre for the Conservation of Cultural Heritage (4 CH) розпочав ініціативу «SUM – Save the Ukraine Monuments» («ЗПУ – Збережемо пам'ятки України»), щоб зберегти цифрову документацію про українську культурну спадщину (The 4CH Project).

Реалізацію проєкту «Впровадження електронної системи реєстру Музейного фонду України» у межах співпраці Міністерства культури та інформаційної політики України з Міністерством культури та національної спадщини Польщі та Solidarity Fund PL було розпочато у 2022 р.

(Цифровізація Музейного фонду України: представники 12 провідних музеїв розпочнуть тестування прототипу електронної системи реєстру).

Платформа *Museum-digital* об'єднує 1022 музеї світу, зокрема Німеччини, Австрії, Швейцарії, Бразилії. *Museum-digital: Ukraine* стартувала в жовтні 2022 р. (*Museum-digital: Ukraine*). Протягом року 20 українських інституцій представили 2956 експонатів.

У липні 2023 р. стартував проєкт *Memory Savers* (організатори — Центр цифрової історії та Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO)), що не лише підтримує музеї необхідним для цифровізації обладнанням, а й пропонує освітню програму, зокрема дев'ять вебінарів програми «Введення в цифрову інвентаризацію музейних зібрань» (06.07 – 03.08.2023). Перший вебінар «Museum-digital: програмне забезпечення, платформа та музейна спільнота» (06.07.2023) зацікавив не лише музейників, проте водночас викликав критику щодо мови його проведення.

Можна також пригадати ініціативу SUCHO (*SUCHO: Saving Ukrainian Cultural Heritage Online*) щодо безкоштовного та необмеженого за розмірами місця зберігання файлів через платформу NextCloud (запропоновано українським музеям, архівам, бібліотекам на початку липня 2023 р.) (Jolicoeur 2023).

Український культурний фонд у співпраці з Digital Transitions | Heritage реалізував проєкт «Цифрова спадщина: збереження минулого заради майбутнього», що також пропонував серію воркшопів із цифровізації культурної спадщини (19.09 – 12.10.2023).

Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» та Міністерство культури Чеської Республіки підписали декларацію про реалізацію проєкту АРК III (Ковчег), що триватиме два роки (з 2025 р.). Проєкт передбачає роботу двох мобільних станцій, які допоможуть оцифрувати давні манускрипти та зробити 3D-сканування культурних об'єктів. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» планує стати базовим центром для навчання українських фахівців.

Звісно, ми зазначили лише деякі проєкти, спрямовані на збереження культурної спадщини чи підтримку музейних колективів, які працюють в умовах воєнного стану.

Ще вважаємо за потрібне звернути увагу на відеоінструкції з консервації музейних експонатів, що створили для українців, зокрема, польські музейники (напр.: Muzeum Powstania Warszawskiego 2022). Також відеоінструкції підготували співробітники Канадського інституту консервації (PhotoLviv. “Porady z Kanady”) та Музею мистецтв Метрополітен (США) (напр.: ProtoLviv 2022). Ці інструкції є важливими не лише для українських музейників, а й для студентів, які вивчають музейну справу. Наприклад, студенти НаУКМА із зацікавленням їх переглядали під час опанування навчального курсу «Загальна музеологія».

Українські музеї продовжують творчі пошуки нових форм роботи з публікою (тобто відвідувачами та потенційними відвідувачами) в умовах, коли немає постійної експозиції. І це не лише онлайн-форми. Але оскільки мова йде саме про них, то варто згадати співпрацю Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України з низкою закладів

вищої освіти (Національним авіаційним університетом, Київським національним університетом імені Тараса Шевченка, Національним університетом «Києво-Могилянська академія») в межах різних практик. Зокрема, в межах навчальної (культурологічної) практики для студентів кафедри культурології НаУКМА було проведено онлайн-заняття (з використанням презентацій), на яких студентів ознайомили зі структурою архівної системи України та Національного архівного фонду, особливостями центральних державних архівів, історією ЦДАМЛМ України та складом його фондів. Про особливості роботи різних відділів установи, віртуальні проекти та інформаційні ресурси в мережі «Інтернет» (ЦДАМЛМ: Офіційний сайт; Цифровий портал ЦДАМЛМ; ЦДАМЛМ: Опис фондів) розповідали представники цих відділів. Музеї, архіви та бібліотеки як установи культурної пам'яті (соціальної пам'яті) є важливими для майбутніх культурологів, тому студенти та викладачі вдячні працівникам ЦДАМЛМ, які готові взаємодіяти онлайн зі студентською аудиторією. Така співпраця також свідчить про бажання низки музеїв популяризувати серед студентства свої онлайн-колекції та ін.

Одним із нових способів репрезентації культурної спадщини є імерсивні виставки. У 2021 р. (до 30-ліття Незалежності України) в Артцентрі імені Віри Холодної Одеської кіностудії відкрилася мультимедійна виставка «Імерсивний світ Тараса Шевченка» (фото 1). «Візуально привабливі образи, що оживають, вириваючись з художніх полотен, наповнюють виставковий простір, підживлюючись музикою, стирають межі між глядачем та світом мистецтва і дають змогу сприймати інформацію не лише в пізнавальній, а й емоційній площині», — зазначала Ярослава Різникова (Різникова 2021). Після повномасштабного вторгнення цю виставку побачили в Канаді та США, було зібрано понад 4 мільйони доларів для українських військових (Кульчицький 2022). Цікавість до цієї експозиції не зникає. До 210-річчя Кобзаря її продемонстрували в Національному музеї Тараса Шевченка (9 та 10 березня 2024 р.).

У Національному музеї декоративного мистецтва України пройшла виставка «Рік дракона» (12 січня – 11 лютого 2024 р., продовжили до 3 березня 2024 р.): понад 20 картин Марії Примаченко з музейної колекції оживали й рухалися в ритмі музики гурту «ДахаБраха». Крім анімованих картин експозиція містила 13 оригіналів робіт художниці. Над мультимедійним шоу працювали фахівці творчої команди ЄМУЗЕЙ Production, Національного музею декоративного мистецтва України та Фонду родини Примаченко.

Полотна Тараса Шевченка, Марії Примаченко можна було побачити на імерсивній виставці «Україна: рік стійкості, культура опору» в галереї «Гранд Пале» в Парижі (20 лютого 2023 р.). Виставка складалася з двох частин: творчості українських майстрів і відеоматеріалу про нинішню війну в Україні (фото 2–4). Сегмент під назвою «Україна: земля хоробрих» занурював глядачів у повсякденну реальність війни в Україні (Горлач 2023).

Виставка UKRAINE LAND OF THE BRAVE («Україна: земля сміливих») уперше була представлена на Українському фестивалі Bloor West Village в Торонто у вересні 2022 р. (Укрінформ 2022) (фото 5).



Фото 1. Виставка «Імерсивний світ Тараса Шевченка» в Артцентрі імені Віри Холодної Одеської кіностудії (Різнікова 2021)



Фото 2. Виставка «Україна: рік стійкості, культура опору» в галереї «Гранд Пале» в Парижі, Франція (Горлач 2023)



Фото 3. Виставка «Україна: рік стійкості, культура опору» в галереї «Гранд Пале» в Парижі, Франція (Горлач 2023)



Фото 4. Виставка «Україна: рік стійкості, культура опору» в галереї «Гранд Пале» в Парижі, Франція (Горлач 2023)



Фото 5. Виставка «Україна земля сміливих» на BWV Toronto Ukrainier Festival у Торонто, Канада (UkrInform 2022)

Згадані вище імерсивні виставки мандрують далі світом (див., напр.: Оберенко 2024).

Вважаємо, що сьогодні важливо не лише зберегти музейні колекції, нерухомі об'єкти культурної спадщини та цифрову культурну спадщину, а й популяризувати їх. Сучасні технології допомагають продемонструвати культурну спадщину в новому форматі, дають музеям можливість залучити нову аудиторію (стати конкурентоспроможними в боротьбі за час та увагу глядача), що надзвичайно важливо в умовах воєнного стану.

Висновки

Програма трансформації культури під час війни та до 2033 р. «Україна 2033. Трансформація за 10 років» передбачає, зокрема в рубриці «Цифровізація в культурі», запуск реєстрів нерухомої спадщини та музейного фонду, популяризацію та доступність; цифровізацію доступу до контенту музеїв / заповідників / пам'яток; промоцію української культури через двомовні онлайн-платформи (Мінкульт 2023а). Цифрова трансформація, як і комунікація, інтерактивність та партисипація, нині визначають розвиток українських музеїв.

В останні роки цифровізація простору музеїв має успіхи насамперед завдяки партнерству. Особливо варто звернути увагу на фінансову й організаційну підтримку невеликих регіональних музеїв та їхніх команд у воєнний час.

Вважаємо за потрібне ще раз наголосити: «...Стрімка цифровізація повсякдення не змінює розуміння феномену музею та його базових функцій. Проте цифрові технології здатні підсилити його роботу, оптимізувати використання ресурсів, забезпечити нову якість медіацій тощо» (Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» 2021). Цифрова культура здатна кардинально вплинути на сенси та цінності буття, внести суттєві корективи в стиль життя.

Як соціальний простір музей залишається насамперед місцем спілкування про культурну спадщину, простором формування критичного мислення, культурної пам'яті, ідентичності.

Список використаної літератури

- Андрощук, Геннадій. 2020. «COVID-19 і музеї: економічний вплив, цифровізація, комунікація, безпека». *Юридична Газета*. 20 червня 2020. <https://yur-gazeta.com/publications/practice/inshe/covid-19>.
- Баркова, Ольга, Кульчицький Іван. 2019. «Європейський та український досвід використання цифрових технологій у сфері культури». *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері* 2 (2): 193–223. <https://doi.org/10.31866/2617-796x.2.2.2019.187733>.
- Бондарець, Оксана. 2021. «Деякі підсумки музейної (ознайомчої) практики в НаУКМА (або Музей в умовах цифрової цивілізації)». *У Музейна педагогіка — проблеми, сьогодення, перспективи. Матеріали Дев'ятої науково-практичної конференції (7–8 жовтня 2021 р.)*, 19–24. Нац. заповідник «Києво-Печерська лавра». <https://ipood.com.ua/data/NDR/unesco/ProgramMuseumPedagogy2021.pdf>.
- Брайлян, Єгор. 2021. «Запрошуємо до зумузею: як музейники працюють на карантині». *LB.UA*, 5 березня 2021. https://lb.ua/culture/2021/03/05/479206_zaprosuiemo_zumuzeyu_yak_muzeyniki.html.
- Віртуальний ЛітМузей. (Харків). <https://litme.com.ua/uk/>
- Горlach, Поліна. 2023. «В Парижі провели імерсивну виставку з полотнами Тараса Шевченка та Марії Примаченко». *Суспільне: Культура*. 21 лютого 2023. <https://suspilne.media/culture/392168-u-parizi-vidkrilismersivnu-vistavku-z-polotnami-tarasa-sevcenka-ta-marii-primacenko/>
- Зафіксовані воєнні злочини. <https://mkip.notion.site/7be52d2803994651a23a220a8ed85f1c/>
- Котубей-Геруцька, Олеся. 2021. «У “Мистецькому арсеналі” визначили пріоритети на наступні 5 років». *Суспільне: Культура*. <https://suspilne.media/170472-u-mistecckomu-arsenali-viznacili-prioriteti-na-nastupni-5-rokiv/>
- Кульчицький, Сашко. 2022. «Шевченко, який допомагає армії. Історія виставки “Імерсивний світ Тараса Шевченка”». Міжнародний фонд «Відродження». 20 червня 2022. <https://www.irf.ua/shevchenko-zsu/>
- Ловак, Вікторія. 2019. «Виклики для сучасного музею: зрозуміти та підготуватися». *Vita Antiqua* 11 (Археологія, музеєзнавство, пам'яткознавство: освітній та дослідницький аспекти): 174–9. <https://doi.org/10.37098/VA-2019-11-174-179>.

- Мінкульт. 2023а. *Програма трансформації культури під час війни та до 2033 року. Державний проєкт «Україна 2033. Трансформація за 10 років»*. Портал Міністерства культури України. 27 березня 2023. https://drive.google.com/file/d/1wldYbDn4wfxVNCkQqVC2nY3H52_jSewr/view.
- Мінкульт. 2023б. «Цифровізація Музейного фонду України: представники 12 провідних музеїв розпочнуть тестування прототипу електронної системи реєстру». Міністерство культури України: офіційний сайт. 15 лютого 2023. <https://mcsc.gov.ua/news/cyufrovizacziya-muzejnogo-fondu-ukrayiny-predstavnyky-12-providnyh-muzeyiv-rozpochnut-testuvannya-prototypu-elektronnoyi-systemy-reyestru/>
- Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». 2021. «(Не)свідома цифра в музеї». Одноденний онлайн-семінар «Несторівські студії». 16 грудня 2021. <https://www.facebook.com/events/697416531176023/>
- Новікова, Г. Ю. 2021. «Популяризація історико-культурного надбання через використання сучасних цифрових засобів. Український досвід креативних музейних проєктів». У *Музейна педагогіка — проблеми, сьогодення, перспективи. Матеріали Дев'ятої науково-практичної конференції (7–8 жовтня 2021 р.)*, 128–30. Нац. заповідник «Києво-Печерська лавра». <https://ipood.com.ua/data/NDR/unesco/ProgramMuseumPedagogy2021.pdf>.
- Оберенко, Олександра. 2024. «Імерсивні виставки “Україна: земля хоробрих” та “Імерсивний світ Тараса Шевченка” представили в Німеччині та Японії». Міжнародний фонд «Відродження». 20 березня 2024. <https://www.irf.ua/imersyvni-vystavky-ukrayina-zemlya-horobryh-ta-imersyvniy-svit-tarasa-shevchenka/>
- Орищук, Василь. 2021. «Напрями цифрового розвитку у сфері музейної справи». *Вісник Національної академії державного управління при Президентові України* 2 (101): 84–90. [https://doi.org/10.36030/2310-2837-2\(101\)-2021-84-90](https://doi.org/10.36030/2310-2837-2(101)-2021-84-90).
- Різнікова, Ярослава. 2021. «В Одесі відбулася перша імерсивна виставка, присвячена творчості Тараса Шевченка». *Голос України*, 21 вересня 2021. <https://www.golos.com.ua/article/351228>.
- Романуха, Олександр, Лілія Бершова. 2022. «Трансформація музейної справи в умовах пандемії COVID-19». *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури* 5: 61–9. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.61-69>.
- Семенік, Оксана. 2020. «Як карантин вплинув на культурні індустрії». *Креативна Європа*. 3 липня 2020. <https://creativeeurope.in.ua/news/quarantine-influence-on-cci>.
- Укрінформ. 2022. «У Торонто відкрили імерсивну виставку “Україна земля сміливих”». *UkrInform*. 20 вересня 2022. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3575409-u-toronto-vidkrili-imersivnu-vistavku-ukraina-zemla-smilivih.html>.
- ЦДАМЛІМ. «Опис фондів ЦДАМЛІМ України». <https://csamm.archives.gov.ua/opusy-fondiv>

- ЦДАМЛІМ: Офіційний сайт. <https://csamm.archives.gov.ua/>
- Цифровий портал ЦДАМЛІМ. [Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України]. <https://ksi-csamm.archives.gov.ua>.
- Jolicoeur, Kiley. 2023. "Saving Ukrainian Cultural Heritage Online and the Mission to Preserve Digital Cultural Heritage." *Museum & Society* 21 (2): 58–64. <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4302>.
- Khosrow-Pour, Mehdi, ed. 2017. *Encyclopedia of Information Science and Technology*. Fourth Edition (10 Volumes). IGI Global. <http://doi.org/10.4018/978-1-5225-2255-3>.
- Museum-Digital: Ukraine. <https://ua.museum-digital.org/>
- Muzeum Powstania Warszawskiego. 2022. *Polscy Muzealnicy dla Ukrainy. Czyszczenie obiektów na podłożu papierowym*. July 12, 2022. <https://youtu.be/L-tQsn6MaDo/>
- Mystetskyi Arsenal. 2022a. «Мистецький арсенал розробив цифрову стратегію на 2022–2024 роки». <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/mystetskyj-arsenal-rozrobyv-tsyfrovu-strategiyu-na-2022-2024>.
- Mystetskyi Arsenal. 2022b. *Цифрова стратегія Мистецького арсеналу. 2022–2024*. <https://artarsenal.in.ua/wp-content/uploads/2023/04/digital-strategy.pdf>.
- Network of European Museum Organisations (NEMO). "Museums support Ukraine." <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-themes/museums-support-ukraine/>
- PhotoLviv. «Поради з Канади»: playlist. *Фотографії Старого Львова*. https://youtube.com/playlist?list=PLM6zQQFmtn5TWkPq8_qQNPXWJCKCxBdPA.
- PhotoLviv. 2022. «Як зберігати гобелени та килими в музейних збірках». *Фотографії Старого Львова*. 10 березня 2022. <https://youtu.be/nxGDmVE6aHo/>
- SUCHO: Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. <https://www.sucho.org/>
- Terrar, David. 2015. "What is Digital Transformation?" *Agile Elephant*. February 15, 2015. <https://www.theagileelephant.com/what-is-digital-transformation/>
- The 4CH Project. 2021. Competence Centre for the Conservation of Cultural Heritage. <https://www.4ch-project.eu/>

References

- Androshchuk, Hennadii. 2020. "COVID-19 i muzei: ekonomichniy vplyv, tsyvrovizatsiia, komunikatsiia, bezpeka." *Yurydychna Hazeta*. June 22, 2020. <https://yur-gazeta.com/publications/practice/inshe/covid-19> [in Ukrainian].
- Barkova, Olha, and Ivan Kulchytskyi. 2019. "European and Ukrainian Experience of Using Digital Technologies in the Sphere of Culture." *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere* 2 (2): 193–223. <https://doi.org/10.31866/2617-796x.2.2.2019.187733> [in Ukrainian].
- Bondarets, Oksana. 2021. "Deiaki pidsumky muzeinoi (oznaiomchoi) praktyky v NaUKMA (abo Muzei v umovakh tsyvrovoi tsyvilizatsii)." In *Muzeina*

- pedagogika – problemy, sohodennia, perspektyvy. Materialy Deviatoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Oct. 7–8, 2021)*, 19–24. <https://ipood.com.ua/data/NDR/unesco/ProgramMuseumPedagogy2021.pdf> [in Ukrainian].
- Brailian, Yehor. 2021. “Zaproshuiemo do zumuzeiu: yak muzeinyky pratsiuui na karantyni.” *LB.UA*. March 05, 2021. https://lb.ua/culture/2021/03/05/479206_zaproshuiemo_zumuzeyu_yak_muzeyniki.html [in Ukrainian].
- CSAMM: digital repository. [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. <https://ksi-csamm.archives.gov.ua>.
- CSAMM: Fonds description. <https://csamm.arhives.gov.ua/opycy-fondiv>
- CSAMM: official. <https://csamm.arhives.gov.ua/>
- Horlach, Polina. 2023. “V Paryzhi provely imersyvnu vystavku z polotnamy Tarasa Shevchenka ta Marii Prymachenko.” *Suspilne: Culture*. February 21, 2023. <https://suspilne.media/culture/392168-u-parizi-vidkrili-smersivnu-vistavku-z-polotnami-tarasa-sevcenka-ta-marii-primacenko/> [in Ukrainian].
- Jolicoeur, Kiley. 2023. “Saving Ukrainian Cultural Heritage Online and the Mission to Preserve Digital Cultural Heritage.” *Museum & Society* 21 (2): 58–64. <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4302>.
- Khosrow-Pour, Mehdi, ed. 2017. *Encyclopedia of Information Science and Technology*. Fourth Edition (10 Volumes). IGI Global. <http://doi.org/10.4018/978-1-5225-2255-3>.
- Kotubei-Herutska, Olesia. 2021. “U ‘Mystetskomu arsenali’ vyznachyly priorityty na nastupni 5 rokiv.” *Suspilne: Culture*. <https://suspilne.media/170472-u-misteckomu-arsenali-viznacili-prioriteti-na-nastupni-5-rokiv/> [in Ukrainian].
- Kulchitskyi, Sashko. 2022. “Shevchenko, yakyi dopomahaie armii. Istorii vystavky ‘Imersyvnyi svit Tarasa Shevchenka’.” International Renaissance Foundation. June 20, 2022. <https://www.irf.ua/shevchenko-zsu/> [in Ukrainian].
- Lowak, Victoria. 2019. “Challenges for the Modern Museum: how to understand and prepare.” *Vita Antiqua* 11 (Archaeology, Museum & Monument Studies: educational and research aspects): 174–9. <https://doi.org/10.37098/VA-2019-11-174-179> [in Ukrainian].
- MinCult. 2023a. *Prohrama transformatsii kultury pid chas viiny ta do 2033 roku. ‘Ukraina 2033. Transformatsiia za 10 rokiv’ state project*. Ministry of Culture of Ukraine. March 27, 2023. https://drive.google.com/file/d/1wldYbDn4wfxVNckQqVC2nY3H52_jSewr/view [in Ukrainian].
- MinCult. 2023b. “Tsyfrovizatsiia Muzeinoho fondu Ukrainy: predstavnyky 12 providnykh muzeiv rozpochnut testuvannia prototypu elektronnoi systemy reiestru.” Ministry of Culture of Ukraine. February 15, 2023. <https://mcsc.gov.ua/news/cyfrovizacziya-muzejnogo-fondu-ukrayiny-predstavnyky-12-providnyh-muzeyiv-rozpochnut-testuvannya-prototypu-elektronnoyi-systemy-reyestru/> [in Ukrainian].
- Museum-Digital: Ukraine. <https://ua.museum-digital.org/?navlang=en>
- Muzeum Powstania Warszawskiego. 2022. *Polscy Muzealnicy dla Ukrainy. Czyszczenie obiektów na podłożu papierowym*. July 12, 2022. <https://youtu.be/L-tQsn6MaDo/> [in Polish].

- Mystetskyi Arsenal. 2022a. “Mystetskyi Arsenal presents a digital strategy for 2022–2024.” <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/mystetskyj-arsenal-rozrobyv-tsyfrovu-strategiyu-na-2022-2024>
- Mystetskyi Arsenal. 2022b. *Tsyfrova stratehiia Mystetskoho arsenalu. 2022–2024*. <https://artarsenal.in.ua/wp-content/uploads/2023/04/digital-strategy.pdf> [in Ukrainian].
- National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”. 2021. (Ne)vidoma tsyfra v muzei. One-day online-seminar “Nestorivski studii”. December 16, 2021. <https://www.facebook.com/events/697416531176023/> [in Ukrainian].
- Network of European Museum Organisations (NEMO). “Museums support Ukraine.” <https://www.ne-mo.org/advocacy/our-advocacy-themes/museums-support-ukraine/>
- Novikova, Hanna. 2021. “Populiaryzatsiia istoryko-kulturnoho nadbannia cherez vykorystannia suchasnykh tsyfrovyykh zasobiv. Ukrainskyi dosvid kreatyvnykh muzeinykh proektiv.” In *Muzeina pedahohika – problemy, sohodennia, perspektyvy. Materialy Deviatoi naukovo-praktychnoi konferentsii (Oct. 7–8, 2021)*, 128–30. <https://ipood.com.ua/data/NDR/unesco/ProgramMuseumPedagogy2021.pdf> [in Ukrainian].
- Oberenko, Oleksandra. 2024. “Imersyvni vystavky ‘Ukraina: zemlia khorobrykh’ ta ‘Imersyvnyi svit Tarasa Shevchenka’ predstavly v Nimechchyni ta Yaponii.” International Renaissance Foundation. March 20, 2024. <https://www.irf.ua/imersyvni-vystavky-ukrayina-zemlya-horobryh-ta-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/> [in Ukrainian].
- Orishchuk, Vasyl. 2021. “Directions of Digital Development in the Field of Museum Affairs.” *Bulletin of NADU* 2 (101): 84–90. [https://doi.org/10.36030/2310-2837-2\(101\)-2021-84-90](https://doi.org/10.36030/2310-2837-2(101)-2021-84-90) [in Ukrainian].
- PhotoLviv. “Porady z Kanady”: playlist. *Old Lviv Photos*. https://youtube.com/playlist?list=PLM6zQQFmtn5TWkPq8_qQNPXWJCKCxBdPA [in Ukrainian].
- PhotoLviv. 2022. “Yak zberihaty hobeleny ta kylymy v muzeinykh zbirkakh.” *Old Lviv Photos*. March 10, 2022. <https://youtu.be/nxGDmVE6aHo/> [in Ukrainian].
- Riznykova, Yaroslava. 2021. “V Odesi vidbulasia persha imersyvna vystavka, prysviachena tvorchosti Tarasa Shevchenka.” *Holos Ukrainy*. September 21, 2021. <https://www.golos.com.ua/article/351228> [in Ukrainian].
- Romanukha, Oleksandr, and Lilia Bershova. 2022. “Transformation of the Museum Sphere in the Convention of the COVID-19 Pandemic.” *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 5: 61–9. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.61-69> [in Ukrainian].
- Semenik, Oksana. 2020. “Iak karantyn vplynuv na kulturni industrii.” *Creative Europe*. July 3, 2020. <https://creativeeurope.in.ua/news/quarantine-influence-on-cci> [in Ukrainian].
- SUCHO: Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. <https://www.sucho.org/>
- Terrar, David. 2015. “What is Digital Transformation?” *Agile Elephant*. February 15, 2015. <https://www.theagileelephant.com/what-is-digital-transformation/>

The 4CH Project. 2021. Competence Centre for the Conservation of Cultural Heritage. <https://www.4ch-project.eu/>
Virtual Literary Museum (Kharkiv). <https://litme.com.ua/uk/> [in Ukrainian].
UkrInform. 2022. "U Toronto vidkryly imersyvnu vystavku 'Ukraina zemlia smilyvykh'." *UkrInform*. September 20, 2022. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3575409-u-toronto-vidkrili-imersivnu-vistavku-ukraina-zemla-smilivih.html> [in Ukrainian].
War Crimes detected. <https://mkip.notion.site/7be52d2803994651a23a220a8ed85f1c/> [in Ukrainian].

Oksana Bondarets

Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies,
Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0002-2139-8284>
bondarets@ukma.edu.ua

Digital Transformation as One of the Modern Trends in the Development of Ukrainian Museums

Abstract

Agreeing with the thesis that the future of museums should not be a choice between traditional visits and digital technologies, the author pays attention to the analysis of some current trends in the development of Ukrainian museums.

1. Digital Transformation as a strategy includes five main elements: data, empowering people, engaging customers, transforming products, and optimizing operations.

2. Ukrainian museums are studying the experience of developing digital transformation strategies in foreign museums and consider the development of their own digital strategies to be one of the top priorities.

3. Research into the diversity and effectiveness of the use of remote forms of museum cultural and educational activities, as well as the study of the Ukrainian experience of creative museum projects in the context of the spread of the COVID-19 pandemic, remains promising.

Among the forms of cultural and educational activities that were offered by Ukrainian museums during the first lockdown were virtual tours with accessible in-depth information about exhibits, virtual walks, online performances, online lectures, video and audio guides, and online performances, TV shows, remote master classes, quests for children and parents, discussions with artists, and interviews with curators.

Rethinking cultural and educational activities and the integration of museums into the daily lives of the population, museum workers noted that

they understand that in the future, online formats for museums will become an equally important means of communication.

According to other museum professionals, it was the quarantine that showed that no online tours would replace the live impression of a personal visit. At the same time, there were thoughts that after the pandemic, “live” personal experience would increasingly become a luxury, so cultural institutions, in particular, as well as educational institutions, should consider what content is best delivered through “live” contact.

4. The COVID-19 pandemic as the main challenge of digital transformation has faded into the background due to the full-scale Russian invasion of Ukraine in February 2022. There is an urgent need for digitization and electronic accounting of cultural heritage.

We believe that today it is important not only to preserve museum collections and immovable cultural heritage objects, and not only to preserve digital cultural heritage, but also to promote them. Modern technologies help to demonstrate cultural heritage in a new format (for example, immersive exhibitions), and give museums the opportunity to attract a new audience (becoming competitive in the fight for the viewer’s time and attention).

Conclusions. The digitalization of Ukrainian museum spaces has been successful in recent years primarily thanks to partnerships. It is especially important to pay attention to the financial and organizational support of small regional museums and their teams during wartime.

As a social space, the museum remains primarily a place of communication about cultural heritage, a space for the formation of critical thinking, cultural memory, and identity.

Keywords: museum work, museum, cultural heritage, digitalization, digital transformation, digital culture.

Подано до редакції / Submitted: 17.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 27.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: археологія та давня культура, музеєзнавство, методика викладання гуманітарних дисциплін.

Main research fields: archaeology and ancient culture, museology, methodology of teaching humanities.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

**КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, ПАМ'ЯТКИ, МУЗЕЙНИЦТВО
CULTURAL MEMORY, MONUMENTS, MUSEUMS**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.120-145>
УДК 008(477-25):271.2“08/12”

Надія Нікітенко

Доктор історичних наук, професор,
заслужений працівник культури України,
провідний науковий співробітник
науково-дослідного відділу «Інститут “Свята Софія”»
Національного заповідника
«Софія Київська», Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-8524-3313>
nadinik@ukr.net

**Княжий портрет
у Софії Київській у річниці історії:
світський сюжет і літургійний контекст**

У статті в новому ракурсі досліджено ктиторську фреску початку XI ст. на стінах центрального нефа митрополичого Софійського собору в Києві, яка є родинним портретом його засновника і будівничого. Тривалий час вважали, що ним був Ярослав Мудрий. На підставі результатів сучасного вивчення Софії Київської доведено, що справжнім ктитором собору є київський князь Володимир Великий. Ярослав Мудрий лише завершив розпочату справу, проте саме йому літописці тенденційно приписали заснування й будівництво храму. Ця стаття має на меті поглиблене висвітлення змісту фрески на основі історичного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу. Важливим підґрунтям є простежений авторкою виразний літургійний контекст цього сюжету. Показано трансформації, актуальність та значущість фрески як для доби її створення, так і для подальших епох. Наголошено на комеморативній функції княжого портрета та на важливості його коректного прочитання сучасною людиною.

Ключові слова: Візантія, Русь, Софія Київська, датування, історія, архітектура, стінопис, графіті, княжий портрет, літургія, Володимир Великий, родина Володимира, Ярослав Мудрий, Святополк I, Остромир.

Постановка і стан розробки проблеми. Унікальну інформацію про час побудови Софії Київської та про її ктитора-будівничого містить великий сімейний портрет київського князя на трьох стінах центрального нефа Софійського собору. Княжий портрет, поза сумнівом, є головним сюжетом не лише для правильного датування головного храму Київської Русі, але й для розуміння його розлогої ідейно-декоративної програми, а отже для об'єктивного сприйняття історії і культури України усього великокняжого періоду. Цю знамениту фреску початку XI ст. вже давно й доволі широко розглядали науковці, проте донині залишаються дискусійними навіть ключові питання часу її створення, атрибуції та визначення персонажів, що свідчить про необхідність подальшого вивчення теми та її актуальність. Також означена проблема є актуальною з огляду на сучасну політику в галузі історії. Йдеться про імперське зазіхання Росії на киеворуську спадщину та на спровоковане ним інерційне сприйняття княжого портрета як уявного доказу постання Софії Київської за часів Ярослава Мудрого, з яким радянські історики пов'язували міфічну «колицю трьох братніх народів». Тому цілком справедливим є наголос істориків на тому, що українцям треба перейти від статусу «несподіваної нації» до статусу нації «історичної» (Богуславська 2019, 7).

Ця стаття ставить за **мету** з'ясування та поглиблене висвітлення змісту унікальної світської фрески в сенсі її акцентованого авторкою літургійного контексту, який проливає світло як на атрибуцію портрета, так і на загальну ідейно-декоративну програму собору. Це важливо для об'єктивної реконструкції панорамної картини тогочасної історичної ситуації в Київській Русі та Європі загалом. Одним із завдань цього дослідження є отримання нових аргументів щодо раніше визначеного авторкою датування побудови Софії Київської в 1011–1018 рр. Для розкриття змісту сюжету фрески застосовано не лише традиційний дослідницький модус, а й *каузальний метод*, себто причинно-наслідковий підхід з урахуванням особливостей конкретної історичної ситуації її створення.

Виклад основного матеріалу. У давнину ця багатофігурна фреска розміщувалася на трьох стінах центрального нефа і мала П-подібну форму (рис. 1). Це найбільша (завдовжки 15 метрів) фреска Софії Київської, загальновідома як княжий груповий портрет першої половини XI ст. Написів на портреті немає, і невідомо, чи взагалі вони були на ньому тисячоліття тому. Фреску традиційно визначали як портрет родини Ярослава Мудрого, оскільки літопис називає його засновником собору в 1037 р. (Лазарев 1970; Высоцкий 1989; Рорре 1968). На фресці справді зображена княжа родина ктитора, тобто того, хто заснував і побудував собор. Саме тут і криється закодована для всіх ключова, однак гостро дискусійна, проблема датування собору, його засновника та будівничого. Якщо дивитися ширше, то це проблема всієї тієї доби, бо в ній міститься відповідь на питання про кульмінаційний період розвитку княжої Русі-України, маркером якого є час зведення собору. Портрет був і є не лише маркером вікопомного факту побудови Софії, а й втіленням головних тогочасних ідеологічних і політичних запитів і завдань великокняжої влади, віддзеркаленням нашої глибинної історії.

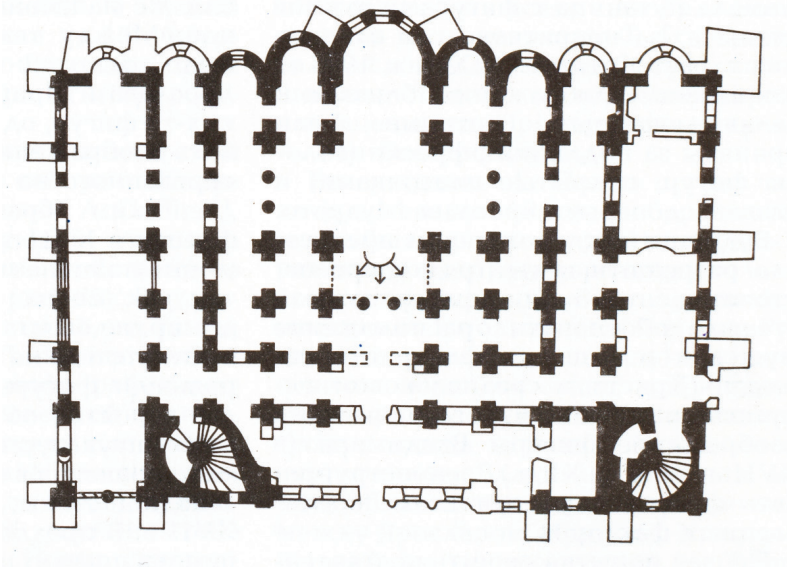


Рис. 1. Розміщення княжого портрета в Софії Київській

Фреска зримо піднесена над сотнями образів святих у нижньому ярусі храму, а отже і над підданими князя. Вона вирішена з небаченим розмахом, ілюструючи парадний вихід у Софійський собор київського князя і його сім'ї, яка, судячи з кількості персонажів, складалася з 10 осіб. Їхня урочиста хода осяйним центральним простором під головним куполом є вельми незвичною для світських портретів у східнохристиянському монументальному живописі цього періоду. Світські портрети в храмах тієї доби були значно меншими і розміщувалися на периферії храму або в нижчій зоні розпису, оскільки земне, а тому грішне, не могло бути рівним небесному. Натомість княжий портрет у Софії Київській зримо піднесений над усією її нижньою зоною розпису, де стояли прочани, займаючи місце «між небом і землею». Тут втілено ідею про те, що над Всесвіттом панує зображений у куполі в техніці мозаїки Христос Пантократор, а на землі править Його вірний намісник, великий князь київський, який височіє над підданими. За своїми розмірами і розташуванням фреска не має прецедентів у середньовічному монументальному портретному живописі, чим завжди викликала здивування дослідників. Отже, княжий портрет введено в основний простір Софії Київської, де розгорталася літургія, що акцентує його сакральний і водночас програмний церковно-політичний характер.

До сьогодні від фрески збереглися значні фрагменти: чотири постаті на південній стіні, дві на північній і рештки зображень постатей на кутових залишках західної (рис. 2, 3, 4, 5). Центральна, західна ланка композиції, втрачена, оскільки розташовувалась на розібраній на зламі XVII–XVIII ст. стіні західної потрійної аркади; залишки аркади оформили під час цієї перебудови у вигляді пілонів хрещатих стовпів, які примикають



Рис. 2. Княжий портрет. Південна половина фрески. Близько 1018 р.



Рис. 3. Княжий портрет. Північна половина фрески.
Фрагмент у правому нижньому куті. Близько 1018 р. Три високі постаті
вавилонських отроків ліворуч — реставраційна вставка середини XIX ст.



Рис. 4. Постаць князя на пілоні стовпа. Фрагмент центральної частини фрески. Близько 1018 р. Праворуч — імітація орнаменту, виконана реставраторами в середині XIX ст.



Рис. 5. Постаць княгині в нижній частині пілона стовпа. Фрагмент центральної частини фрески. Близько 1018 р.

до північної і південної стін нефа з боковими частинами портрета. На цих пілонах бачимо рештки постатей князя і княгині, зображених у його центральній частині. Південну половину фрески відкрили під час реставрації стінопису собору в середині XIX ст. і спочатку вважали зображенням святих мучениць Софії, Віри, Надії та Любові, над головами яких відповідно було зображено німби. Але вже в XX ст., після виявлення зарисовки фрески, виконаної в 1651 р. голландським художником А. ван Вестерфельдом, її визначили як родинний портрет Ярослава Мудрого, оскільки літописи суголосно називають його засновником Софійського собору. Як відомо, літописні дати є спірними, оскільки Новгородський I літопис датує закладени Софії 1017 р., а «Повість временних літ» — 1037 р. Так само вважають і дослідники, дотримуючись однієї з цих дат, що спричинило тривалу дискусію, проте за межі княжіння Ярослава побудову Софії вони не виводять. Але ми довели як науковий факт, що насправді Свята Софія — пам'ятка доби не Ярослава, а його батька Володимира Великого, хрестителя Русі. Це дає змогу по-іншому сприймати собор і його ктитора. Адже саме Володимира як будівничого собору прямо або символічно прославляють усі сюжети його мозаїк і фресок, що надійно підтверджують і дуже ранні софійські графіті. Найдавніші з них містять дати 1018 та 1019 рр., коли діти Ярослава ще навіть не народилися, а 11 графіті є давнішими за «хрестоматійний» 1037 рік (Нікітенко, Корнієнко 2012; Нікітенко 2022a). У 2011 р. за результатами наших комплексних досліджень Україна і весь світ на підставі рішення ЮНЕСКО відзначили 1000-ліття заснування Софії Київської. Це дало змогу по-новому розглянути дані портрета щодо персоніфікації зображених на ньому історичних осіб.

На жаль, над визначенням княжого портрета ще й досі тяжіє застарілий, проте живучий, популярний у суспільстві стереотип, оскільки він «освячений» літописними датами, хоча їх уже давно визнано тенденційними. Реконструюючи фреску, дослідники зазвичай залучають згадану вище зарисовку А. ван Вестерфельда, ґрунтуючись на переконанні, що вона зображує груповий портрет родини Ярослава, оскільки літописи саме його називають засновником собору (рис. 6). В основі всіх запропонованих гіпотетичних реконструкцій, які різняться в деталях, лежить одна схема: у центрі композиції зображена тронна фігура Христа, до Якого з обох сторін підходили Ярослав з моделлю Софії та його дружина Ірина; за Ярославом слідували їхні сини, за Іриною — дочки. Серед синів лише відомий польський історик А. Поппе побачив убрану в явно жіночий одяг якусь невідому дочку цього князя (Лазарев 1959, 148–69; 1970, 27–54; Висоцький 1967, 35–44; Высоцкий 1989, 63–112; Порре 1968, 1–29; 1981, 15–66).

Уявне зображення в центрі фрески тронного Христа, одного чи з посередниками між Ним і княжою родиною Ярослава, — це міф, який кочує з публікації в публікацію. Недарма жодне джерело не фіксує тут таких персонажів. Чомусь ніхто з дослідників не звернув уваги на те, що величезний тронний Христос як Цар Небесний аж ніяк не міг бути зображений під ногами князя, який під час відправ стояв на західних хорах, якраз над центром портрета. Це нонсенс, адже, як добре відомо з середньовічної



Рис. 6. Княжий портрет у замальовці А. ван Вестерфельда. 1651 р.

літератури, князь вважав себе намісником Бога на землі. Звісно, цього не брали до уваги згадані представники тодішньої суто атеїстичної науки. Тому старі гіпотетичні реконструкції фрески є хибними, бо суперечать середньовічній ментальності. Слід обов'язково враховувати засадничий принцип іконографічного канону: стінопис собору вирішений у контексті ієрархічного єднання Церкви Земної, яка молилася в храмі, з Церквою Небесною, зображеною, тобто чудесно явленою людині, в його архітектурі й стінописі. Це особливо стосується піднесених над простором храму великих іконних образів, під якими віряни молитовно стояли, а не залишали їх під своїми ногами чи позаду себе. Прикметно, що репрезентативна та панівна над підданими княжа родина потрактована на портреті як посередник між небесним і земним світами.

З огляду на більш раннє датування собору і царський статус зображених на портреті князя і княгині, я ще задовго до відкриття в Софії найдавніших датованих графіті, запропонувала власну атрибуцію фрески. Мою увагу привернув той важливий факт, що княжий портрет чітко фіксує цілком певний церковний обряд — на моє переконання, це чин освячення храму родиною Володимира Великого. Цей ключовий нюанс фрески (я вперше зауважила його) символізує хрещення Русі Володимиром та стверджує рівність князя апостолам, що перегукується зі «Словом про Закон і Благодать» його сучасника — митрополита Іларіона Київського. Іларіон називає князя «у владиках апостолом» і стверджує його християнську рівність св. царю Константину

Великому, називаючи Володимира «рівним розумом, рівним христовлюбством, рівним честю служителем Його» (Молдован 1984, 96, 191а, 98, 193б). Ідея Володимира Рівноапостольного буквально пронизує весь ансамбль мозаїк і фресок Софійського собору (Нікітенко 2025, 59–70). Слід додати, що аналогічно постає на портреті та в інших сюжетах розпису й дружина Володимира Анна Порфїрородна, що вочевидь є живою рефлексією тодішньої історичної реальності. Варто зазначити, що я вже доволі давно атрибутувала фреску як княжий портрет родини Володимира Великого, що мало позитивний резонанс у закордонній науці (Нікітенко 1987, 237–44; Kämpfer 1992, 76–94).

Деякі представники медієвістики України, зокрема академік П. Толочко та його наукові прибічники, різко не сприйняли нового бачення фрески. Їхня позиція, зокрема, була зумовлена тотальною критикою нових підходів науковців Національного заповідника «Софія Київська» до вивчення собору. Вкрай негативний імпульс опонентів був породжений не лише їхніми амбіціями як «наукових авторитетів», а й передусім мав на меті завадити відзначенню на рівні ЮНЕСКО 1000-ліття Софії Київської — дати, науково встановленої і всебічно обґрунтованої вченими заповідника. Річ у тім, що це датування не вкладалося в плекану П. Толочком сумнозвісну радянську доктрину «єдиної колиски трьох братніх народів» з нібито одночасною появою трьох Софійських соборів (Київ — Новгород — Полоцьк). Насправді ж заснована Володимиром Великим Софія Київська на ціле людське покоління давніша за своїх тезок, що підтверджено результатами наших багаторічних досліджень. У цій ситуації нове бачення ктиторської фрески, як і собору взагалі, йшло врозріз з амбіціями і застарілими підходами згаданих «авторитетів», залучених П. Толочком. Вони організували цілий десант науковців із Росії та разом з ними провели погромницький «круглий стіл», хоча дослідження Софії не було предметом їхніх безпосередніх наукових зацікавлень. До таких кроків їх спонукало те, що Москва в річичі її доктрини «російської державності», яка претендувала на 1000-літню спадщину, ще з імперських часів «привласнила» засновника собору Володимира Великого. Не навівши конкретних аргументів, мою гіпотезу щодо атрибуції та змісту княжого портрета, як і всі інші дослідження сучасних учених заповідника, назвали «профанацією». Варто зауважити, що жоден із членів згаданої «команди» ніколи не досліджував складну комплексну проблему княжого портрета. Опоненти поверхово згадали її на кількох сторінках спеціально підготовленого критичного видання (Матеріали Круглого столу 2010, 40–42). Натомість ми надали зважену докладну відповідь на всі порушені в цьому виданні проблеми кожному з його авторів (Бобровський, Івакін, Толочко 2010), проте жодної реакції на неї так і не дочекалися.

Отже, на ктиторському портреті фігурує зовсім не Ярослав Мудрий, а його батько Володимир Великий як хреститель свого народу, засновник і будівничий Десятинної церкви, а згодом — митрополичого Софійського собору в Києві (рис. 7). Це цілком логічно, адже митрополія Русі була заснована незабаром після її хрещення наприкінці X ст., що засвідчують



Рис. 7. Модель Десятинної церкви в руді Володимира.
Замальовка А. ван Вестерфельда. 1651 р.

візантійські нотичі — списки митрополій Константинопольського патріархату, нумеровані за датами їх заснування (Щапов 1989, 25–27, 191). Вже тоді виникла нагальна потреба в будівництві митрополичого Софійського собору, оскільки присвячена Богородиці Десятинна церква була княжою, палацовою, що відповідало візантійській доктрині діархії та симфонії світської і духовної влади, кожна з яких мала власний осідок, проте «одне тіло і одну душу».

Соратницею князя Володимира у справі хрещення Русі на портреті постає його дружина — візантійська принцеса Анна Порфірородна, рідна сестра імператорів Василя II і Константина VIII, дочка Романа II й онучка Константина VII Багрянородного. Ось чому на зарисовці Вестерфельда Володимир і Анна зображені в царських коронах, що цілком відповідає джерелам. Найбільш достовірними з них є монети та печатки Володимира, на яких він незмінно фігурує у візантійській короні (стемі) (Никитенко 1987, 237–44). Анна ж, яку в усіх давньоруських джерелах завжди величають «царицею» (а не «царівною»), є героїнею знаменитого фрескового циклу світських фресок двох сходових веж, що ведуть на княжі хори («полаті») Софії. За моїми дослідженнями, у вежах реалістично зображено заручини Володимира і Анни в Константинополі на зламі 987/8 рр. Головною сценою північної «жіночої» вежі, сходами якої підіймалася



Рис. 8. Княгиня Анна на княжому портреті (ліворуч) і в коронаційній сцені на фресці XI ст. у північній вежі

на хори княгиня зі своїм почтом, є фреска «Коронаційний вихід царівни Анни». Її за царським шлюбним обрядом візантійці коронували на заручинах з Володимиром, який отримав титул кесаря (царя), бо порфірородна царівна мала вийти заміж лише за царя з дотриманням усіх обрядових церемоній (Нікітенко 2018, 40–177). Завважу повну тотожність обох образів Анни (рис. 8) — на фресці вежі і на княжому портреті, вони відрізняються лише її віком: у першому випадку вона ще наречена, у другому — зріла жінка. Цікаво, що образ її рідного брата — могутнього Василя II, який фігурує в Софії в імператорській ложі на фресці «Іподром», яка зображує подію 1 січня 988 р. (південна вежа), тотожний його дещо пізнішому портрету на знаменитій вихідній мініатюрі 1019 р. з Псалтиря цього імператора, що зберігається в бібліотеці Марчіана у Венеції (Нікітенко 2024b, 7).

Не можна забувати того важливого факту, що княжий портрет вирішено відповідно до канонів церковної обрядності, у руслі середньовічної християнської духовності. На ньому зображена ритуальна церемонія освячення Софії. На моє переконання, це реальна історична подія. Передусім зверну увагу на ту обставину, що ця світська фреска навпроти головного вітваря зримо перегукується з його чудовою мозаїкою «Євхаристія», на рівні якої вона розташована. Сокровенний сюжет «Євхаристії» ілюструє Святе Причастя — головне таїнство Церкви, під час якого хліб і вино чудесно перетворюються на Тіло і Кров Христові. Цей перегук мозаїки і фрески чітко констатує притаманний княжому портрету літургійний характер та робить акцент на апостольській місії великокняжої родини. Водночас портрет прославляє заслугу Володимира Великого як засновника і будівничого Софійського собору — «митрополії руської».

З'ясувати зміст цієї грандіозної композиції, як і всіх інших сюжетів, мені допомогли численні відомі праці про східнохристиянську літургію, в яких ретельно описано відповідні їй церковні чини (О чине 1858; Лебедев 1890; Дмитриевский 1907; Скабалланович 1910; Голубцов 1918;

Требник Петра Могили 1988; Желтов 2000). На відміну від атеїстичних радянських часів, у такому ракурсі нині досліджують й інші храмові комплекси візантійського світу як унікальні історико-культурні та мистецькі феномени (Византийский мир 2006; Лидов 2009b). Вважаю, що в подібному дискурсі потрібно розглядати і княжий портрет у Софії Київській, адже, попри його «світськість», він вирішений у душі глибокої християнської духовності, що було невіддільним одне від одного. Звісно, в атеїстичній радянській науці передусім акцентували на світському характері портрета, забуваючи про те, що він є витвором суто християнського храмового мистецтва середньовічної доби. Визначальним для прочитання портрета в літургійному контексті для мене вже давно стало те, що він тісно пов'язаний з мозаїчною Богоматір'ю Орантою в головному вівтарі собору з чільним грецьким написом над нею. Величезний посвятний напис собору над Орантою навпроти портрета містить слова псалма: «Бог серед нього — нехай не хитається. Бог pomoже йому, коли ранок настане» (Пс. 45:6). У псалмі йдеться про надійно захищений Богом від сил зла «тьми зовнішньої» Небесний Єрусалим. Напис відчутно асоціюється з Софійським собором як осердям християнського Києва — «нового Єрусалиму», на що звернув особливу увагу С. Аверинцев (Аверинцев 2004, 278–352).

Суголосно біблійній парадигмі напису Володимир, зображений на портреті, несе на престол собору літургійний релікварій (єрусалим) у вигляді моделі Десятинної церкви як *ecclesia matrix*, тобто «материнської церкви». Модель образно втілює ідею новонаверненої Русі, яку князь веде до вівтаря Спасіння, бо під іменем Єрусалиму розуміється Церква, що вірить у Христа. Модель передає дійсний архітектурний вигляд Десятинної церкви, як її реконструюють дослідники за рештками фундаментів: акцентовано зсунене до сходу п'ятикупольне ядро, тривівтарність, один ряд високих відкритих бічних галерей, відсутність на західному фасаді сходових веж, натомість наявність там двох входів — великого центрального і меншого в південно-західну капелу (хрещальню). Маємо правдиве унікальне зображення архітектурного образу п'ятикупольної та тривівтарної Десятинної церкви, на що слід зважати.

Тож Єрусалим у руці Володимира є символом Церкви Христової (християнської Русі), яку князь, як «новий Мойсей» (так Володимира величали давні київські книжники), веде до вівтаря Софії Премудрості Божої. Я давно помітила, що напис є канонічною молитвою чину на освячення храму, яку промовляють тоді, коли закладають його підвалини і над наріжним каменем, де буде влаштовано престол, ставлять хрест (Никитенко 1999, 55). У молитві йдеться про жезл Мойсея, що є прообразом хреста. Образ пророка Мойсея — творця біблійної скінії (прообразу храму) — є не просто важливим, а концептуальним для чину освячення храму, чому відповідають основні архієрейські священнодійства.

Вважаю, що портрет концентровано ілюструє повний чин церемонії освячення родиною Володимира храму Софії від її закладин (освячення фундаментів) до входу до неї княжої родини і аж до кульмінаційного Великого входу князя-хрестителя зі Святими Дарами в її вівтар, що зримо

символізує собою хрещення Русі. До речі, ці головні літургійні моменти освячення храму акцентовані також мозаїками головного віваря Софії Київської (Нікітенко 2022а, 119–60). У середньовічному мистецтві й літературі, за законом цілісності зображення, дію передавали повністю, від початку до кінця, тому сюжет фіксував лише головне, суттєве. Тривала дія зазнавала схематизації та ущільнення, причому реалістичне і символічне не розмежовувались, завдяки чому дія набувала позачасового (вічного) сакрального характеру.

Що було зображено в центрі портрета? Прикметно те, що постаті князя і княгині зсунуті в протилежні кути західної стіни — про це свідчить як рисунок Вестерфельда, так і залишки на ній фрески. На моє припущення, у центр фрескового портрета була вмонтована велика мармурова панель, адже мрамур — відомий з архаїчних часів символ віваря (рис. 9). Плити, які її формували, склали монументальний мотив віваря, оскільки сакральна мармурова інкрустація акцентувала ритуальний апогей зображеного дійства. Варто припускати безперечну ініціативу принцеси Анни та її константинопольського оточення, які склали ядро культурної еліти при київському дворі. Річ у тім, що подібна панель Х ст. розміщена в Софії Константинопольській у такому самому місці, під західними хорами і над Імператорським входом. Кольоровий мрамур відтворює тут образ престолу, до якого рухався від головного входу до віваря вінчаний Богом василевс. На цій константинопольській панелі два величезні хрести фланкують символічний вівар із завісою та хрестом у ківорії й чотирма медальйонами по кутах — символами євангелістів. Відомо, що в іконописі зображення ківорію символізує вівар. У ньому



Рис. 9. Мармурова панель над Імператорським входом у Софії Константинопольській. Х ст.

на постаменті представлено іконічний образ тріумфального хреста, який відкривається в ківорії-едикулі через розкриті завіси. Постамент для хреста формує ступінчасту гору, яка викликає асоціацію з «Ліствицею Небесною». Оскільки вівтарний престол символізує Живоносний Гроб Господень, ця константинопольська композиція є алюзією на храм Гробу Господнього в Єрусалимі й уособлює собою Небесний Єрусалим, грандіозний образ якого відтворюють як Софія Константинопольська, так і її «тезка» Софія Київська.

Дослідники з'ясували, що згадана плита з Голгофським хрестом була вставлена в первісну мармурову інкрустацію стін Софії Константинопольської на початку X ст., тобто в епоху Македонської династії, що породичалася з Рюриковичами через Анну Порффіородну. Ця інсталяція була інспірована програмою Імператорських врат Софії Константинопольської, створивши тим самим своєрідний архетип, пов'язаний із символікою Царського входу, розробленою за прадіда княгині Анни імператора Лева VI Мудрого (886–912) (Лидов 2009, 163–209, 211). Ця композиція багатого мармурового оздоблення Софії Константинопольської є унікальною в облицюванні її стін, оскільки вона була тісно пов'язана з церемоніалом Царського входу до «Матері імперії».

Враховуючи розміщення центральної ланки родинного портрета Володимира над входом у головне святилище Софії Київської, цей константинопольський архетип цілком міг бути взірцем для декоративного оформлення й розроблення символіки великокняжого входу. До того ж Володимир і Анна мали царський титул, що відомо з джерел і було зримо показано на княжому портреті. Принаймні фактична синхронність, топографічна та ідейна спільність вирішення цього завдання в обох пам'ятках безсумнівні. Княжий портрет у Софії Київській є складним синтезом літургійного та історичного, священного та мирського, реалістичного та символічного. Це «жива ікона», унікальна монументальна інсталяція, що сприймалася як одне динамічне ціле з багатофігурними сюжетами і ликами святих. Ба більше, грандіозний портрет, під яким зупинялася княжа родина, був органічно вплетений у життя головного храму Русі, а отже, її самої. Можемо з повним правом говорити про містичну реальність портрета, яка вводила його у вічність і водночас у живу київську дійсність.

Потрійні арки над центром портрета (на хорах) і під ним (у центральній наві), у яких велично «являлося» народу княже подружжя, змушують згадати «арки уславлення» візантійського церемоніалу: у центральну арку Київський митрополит, який уособлював Христа, вносив хрест Константина, обабіч якого, на тлі бічних арок, зупинялися князь і княгиня — «нові Константин і Єлена». Недарма Володимир тримає принесений ним у Русь великий Чесний хрест на своїх монетах, численні зображення якого бачимо на фресках Софії Київської. Це було зримим символом священної місії Володимира й Анни — «апостолів Русі» (Нікітенко 2003, 180–201).

У Софії Київській якраз над мармуровою панеллю — символом вівтаря — була шиферна плита огорожі західних княжих хор із вмонтованою в неї великою зеленою яшмою, яку в Апокаліпсисі названо



Рис. 10. Шиферна плита з царським орлом над південною половиною княжого портрета. Близько 1018 р.

світлом Небесного Єрусалиму й ототожнено з Христом (Об. 21:11). У візантійській архітектурі зелений камінь маркує зв'язок з імператорською й Божественною присутністю та асоціюється зі священницьким достоїнством царства. Софійський парапет із яшмою, за яким на хорах стояв князь, вивищуючись над підданими, нагадує, що в Біблії Господа як покровителя князя порівнюють зі щитом: «Він моє милосердя і обгороджування моє, притулок мій і Спаситель мій, щит мій, — і я на Нього сподіваюся; Він підкоряє мені народ мій» (Пс. 143:2).

Оскільки іконний образ Христа не міг фігурувати в центрі портрета, тобто під ногами князя, Його уособила велика кругла яшма — світило Небесного Єрусалиму як символ Спасителя — небесного покровителя князя. Саме цю «подібну до дзеркала» зелену яшму, яку кияни вважали чарівним дзеркалом, згадують у цьому місці іноземні мандрівники Мартин Груневег і Еріх Лясота. Причому перший з них у 1584 р. ще бачив яшму, а другий у 1594 р. — лише заліплене вапном гніздо для неї. Під час перебудови західної частини центрального нефа на зламі XVII–XVIII ст. західні хори розгородили, а плиту із заглибленням для яшми перемістили до огорожі північних хорів, де вона є донині.

На подібні процесуальні сцени натрапляємо як у ранньому візантійському мистецтві (знамениті мозаїки базилік Сан-Вітале в Равенні 546–547 рр. та Сант-Аполлінаре Нуово кінця V– початку VI ст.), так і в грузинських фресках, на яких ктитори зображені в русі до вівтаря. Наприклад, у Бетанії (неподалік від Тбілісі) у храмі 1207 р. зображений на його південній стіні ктитор, який очолює процесію, не підносить модель храму безпосередньо Христу чи Богородиці, а несе її до вівтаря. Характерно, що в багатьох грузинських розписах Христос, Богородиця та інші святі персонажі поміщені не в центрі, а перед ктиторським рядом, що підкреслювало рух у певному напрямку (Алибегашвили 1957, 24–5, 46–7). Наведені приклади спростовують твердження деяких дослідників, що ктиторські композиції обов'язково передбачають центральну фігуру Христа.

Чи мав княжий портрет у давнину супровідний напис (чи написи)? Думаю, що мав, але він зник під час корегування сюжету або поновлення фрески. П. Юкін, який розчищав фреску з-під олійного запису в 1935 р., виявив на ній прокреслену горизонтальну лінію-граф'ю у верхній частині південної половини портрета, по якій, як він вважав, було зроблено в давнину написи, зчищені в період солнцевської реставрації середини XIX ст., коли фреску ретельно протерли пемзою (Нікітенко 2017, 186). З орієнтацією на супровідні написи на мозаїках і фресках Софії (діпінті) я вважаю, що це були не імена персонажів, які писали вертикально біля кожної фігури, а горизонтальний супровідний напис до всього сюжету, що прямо або ж символічно (наприклад, словами відповідного псалма) пояснював його зміст і прославляв Володимира як хрестителя Русі. Цей напис вочевидь ще можна було прочитати за часів відновника собору і першого реставратора цієї фрески у 40-х рр. XVII ст. митрополита Петра Могили. Мабуть, це й спонукало його зобразити в центрі композиції Володимира (в іконографії XVII ст.). Не знаючи давньої іконографії Володимира, Могила надав його образу-двійнику певну портретну подібність із персонажем фрески, що тримає модель храму, тобто, на його думку, з Ярославом. Образ Володимира, який з'явився на фресці за Петра Могили, відрізняється від більш ранніх зображень Володимира на мініатюрах XIV–XV ст., де князь постає сивобородим старцем, що не має нічого спільного з реальним образом Володимира, який помер ще не старим, у віці близько 55 років.

Петро Могила, який знав з літописів про побудову Софії Ярославом, був певен, що саме він зображений на портреті з моделлю храму, несучи її услід за введеним митрополитом до композиції Володимиром, тобто постає на портреті завершувачем справи свого батька з побудови собору. Могила, звісно, добре знав збережене з XI ст. «Слово про Закон і Благодать» митрополита-русина Іларіона, в якому рефреном звучить ідея: «що Володимир розпочав, те Ярослав завершив» (Молдован 1984, 97–8).

Насправді давній образ Володимира (а не Ярослава!) з моделлю Десятинної церкви фігурував на фресці поряд з його більш пізнім двійником, що з'явився тут за Петра Могили в 40-х рр. XVII ст. За реконструкцією Петра Могили, на фресці було зображено заснування Св. Софії на літописному «полі поза градом»; Ярослав не підносить модель храму батькові (як гадали деякі дослідники), бо це суперечить канонам, а підносить храм Христу як світилу Небесного Єрусалиму, постаючи завершувачем справи батька в побудові Софії. Адже митрополит Петро Могила чудово розумів символіку зеленої яшми, що сяяла над портретом.

Так, мабуть, Петро Могила вирішив складну проблему узгодження відомого йому факту заснування собору ще за часів Володимира та літописного свідчення про зведення його Ярославом. Саме тому митрополит ввів до княжого портрета образ Володимира, бо князем з моделлю храму він вважав Ярослава. Про те, що Могила був певним щодо причетності Володимира до заснування Софії, вважав його одним із двох князів-ктиторів, свідчить створення митрополитом у соборі справжнього меморіалу св. Володимира. Петро Могила вбудував у східну частину північної галереї

собору каплицю-усипальню Володимира (її рештки збереглися до сьогодні), де мали покоїтися віднайдені митрополитом на руїнах Десятинної церкви мощі святого князя, освятив на його честь суміжний цій каплиці вівтар із гробницею Ярослава. Митрополит також датував закладки собору 1011 р. у своєму ктиторському написі під куполом Софії, який починався словами: «Нача здатися сей Премудрості Божої храм в літо 1011». Поза сумнівами, він не вигадав цю точну дату, але мав якісь невідомі нам втрачені пізніше артефакти, можливо, навіть закладний камінь із цією датою. Слід нагадати, що Петро Могила переобладнав престол у головному вівтарі собору, а такий камінь за обрядом закладали якраз під місце майбутнього престолу, де цей артефакт, можливо, було знайдено за часів митрополита. Могила, який намагався відроджувати священну київську давнину, мав тверде переконання, що образ Володимира фігурував у давнину як провідна за смыслом постать портрета, інакше митрополит не наважився б на його введення в ктиторську композицію Софії Київської. Судячи з усього, Могила побачив на цій фресці правдиве зображення обряду заснування Софійського собору в 1011 р. за Володимира, образ якого він увів до портрета. Адже ерудований митрополит добре розумів літургійний та історичний контексти згаданого вище посвятного напису над Орантою в головному вівтарі собору (Нікітенко 2015, 30–34).

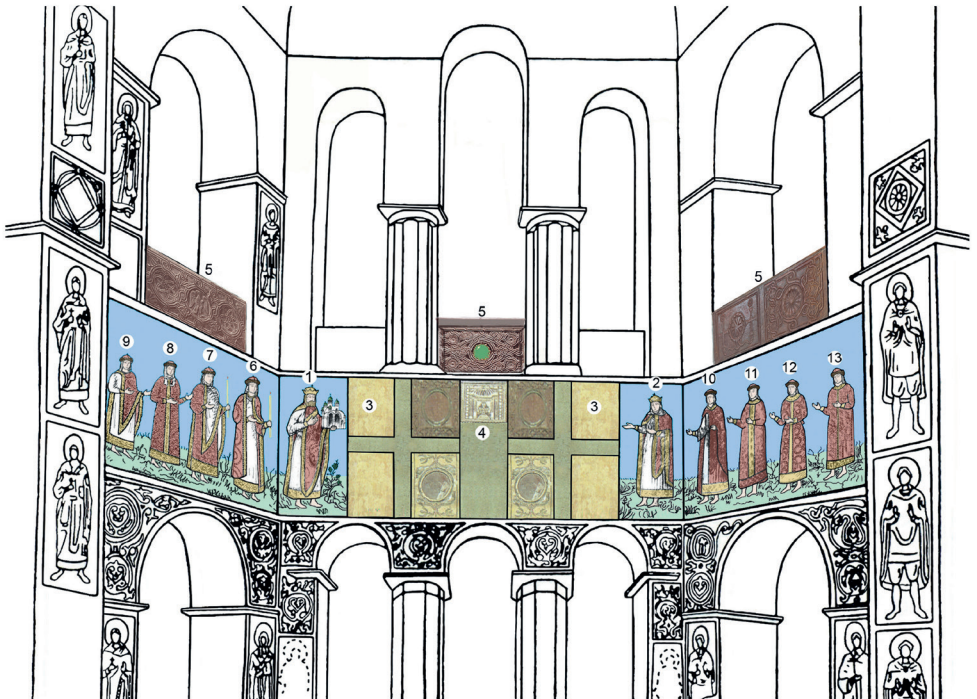
Повертаючись до інтерпретації сюжету княжого портрета, завважу, що чин на заснування храму — лише початок його доволі тривалого освячення. Головна складова частина обряду — хресний хід за мощами святих у сусідню цьому храму церкву. Таким перенесенням мощей Церква мала показати спадкоємність і вічність християнських ідеалів, тому мощі переносили в нові храми з більш давніх і перших. В урочистих випадках християнські реліквії, зокрема Святі Дари (євхаристичні хліб і вино) при Великому вході носили в особливих храмоподібних релікваріях, які на Русі називали єрусалимами або сіонами (з XVII ст.). Це були моделі церков, що відображали реальні риси архітектури свого часу. Як сказано вище, таким єрусалимом у руці зображеного на фресці Володимира була вельми реалістична модель церкви Богородиці Десятинної як сакральний образ нової християнської Русі, яку князь-хреститель веде до Спасіння. Джерела називають цей храм «материнською церквою» (*ecclesia matrix*).

Хто ж ще, крім князя Володимира і княгині Анни, міг бути зображений на портреті? Слід враховувати ту обставину, що портрет створювався буквально на зламі правлінь: наприкінці доби Володимира, потім на початку київського княжіння Ярослава (кінець 1016 — літо 1018), потім у рік княжіння в Києві Святополка (літо 1018 — літо 1019) і зрештою був завершений за Ярослава в 1019 р. Дати я вичислила завдяки хронологічним свідченням різних джерел, проаналізованих у ракурсі точних даних автентичної хроніки Тітмара Мерзебурзького (Тітмар 2006, 162–3, 234). Така чехарда правлінь за часів усобиці 1015–1019 рр. не могла не позначитись на княжому портреті, такий собі 15-метровий «монументальній пропаганді» величі кожного нового київського володаря. Проте на цю обставину ніхто з дослідників уваги не звертав. А маємо зважати на викилики реальної історії, інакше ця складна проблема зависає у вакуумі.

Реконструкція княжого портрета

Можна висунути таку гіпотезу. Нагадаю, що до Ярослава, з 14 серпня 1018 р. і до літа 1019 р., великим князем київським був Святополк Володимирович. Він вочевидь продовжив опорядження собору, де відбулася його інтронізація, супроводжувана коронацією. Це підтверджують його монети (срібники), на яких є такий напис: «Святополк на столе а се его сребро», а сам князь зображений у візантійській короні (стемі). Він був сином Володимира Великого від Олісави — болгарсько-візантійської принцеси, яку Святослав Хоробрий привів у Київ для Ярополка, що загинув під час усобиці кінця X ст. (Нікітенко 2024b, 15–42). Отже, припускаю, що на портреті (рис. 11) першим княжичем, який слідував за батьком, з 1018 р. був Святополк I. У 1019 р. Ярослав відібрав у нього Київ, і живописці замінили його на Ярослава з волі ж останнього. Ось чому на південній половині портрета перший княжич, якого нині бачимо, ймовірно, Ярослав — молодший за Святополка син Володимира, князь другого за значенням міста Русі — великого Новгорода, володар якого був підвладний Києву і мав

Портрет родини князя Володимира Святославича
(реконструкція д.і.н., проф. Надії Нікітенко)



1 - князь Володимир з моделлю Десятинної церкви

2 - княгиня Анна

3 - мармурова панель (по аналогії з Софією Константинопольською)

4 - символ престолона на мармуровій панелі

5 - шиферні плити параветів хор

6 - Ярослав

7 - Борис

8 - дружина Бориса

9 Гліб

10 - Феодана - старша донька

Володимира та Анни

11, 12, 13 - доньки Володимира та Анни

Рис. 11. Реконструкція княжого портрета за Н. Нікітенко

спадкове право на нього. Але Ярослав посварився з батьком напередодні його смерті і розв'язав криваву усобицю, з якої вийшов переможцем. Те, що на фресці одразу за Володимиром — Ярослав, мало за його задумом означати, що саме він є законним спадкоємцем великокняжого столу. Інша річ, що його лик перетворили на жіночий під час реставрації середини XIX ст., коли через втрату голів персонажів вирішили, що тут зображені Софія, Віра, Надія і Любов (див. вище).

Всі інші персонажі портрета належать до родини Володимира і Анни (Нікітенко 2022с). Другий княжич на фресці має атрибут царської влади: на ньому, єдиному з усіх синів, такий самий, як у батька, плащ-корзно із зображенням орлів у колах (автентичний рисунок втрачено, уявлення про нього маємо з малюнка Вестерфельда). Аналогічний геральдичний знак можна побачити на згаданій вище шиферній плиті парапету хорів, якраз над цією постаттю. Із синів Володимира в 1011 р. царський сан мав Борис, про що свідчать давні джерела. Чимало істориків небезпідставно вважають, що Борис і Гліб стали нащадками київського столу, бо народилися в християнському шлюбі від царівни Анни. Отже, княжич у царській мантії — Борис, спадкоємець і співправитель Володимира. Вбраний у мантію й останній на портреті, наймолодший княжич, очевидно, другий царський син Гліб, який загинув ще зовсім малим. Можливо, Володимир за візантійським взірцем намітив його у співправителі Бориса. На фресці в редакції Ярослава зафіксовано династичні переваги кожного персонажа: старшинство за віком Ярослава і царське походження Бориса і Гліба. Коли завершували розпис Софії за Ярослава, він уже не мав суперників: Святополк загинув і назавжди щез з портрета, Бориса вже не було в живих. Такі метаморфози відомі у візантійському портретному живописі, зокрема в почерговій переробці ликів одного за другим чотирьох чоловіків імператриці Зої (тітки княгині Анни) в знаменитій мозаїці першої половини XI ст. Софії Константинопольської «Панно Зої» (Лазарев 1986, 75, 217).

У Софії Київській передостання в чоловічому гурті, судячи з убрання — жінка, яка йде слідом за Борисом. Це аж ніяк не невідома з історії четверта дочка Ярослава, як вважали деякі дослідники. Насправді за Борисом слідує його юна наречена. За тогочасними династичними звичаями вона мала статус дружини нащадка престолу і право жити при княжому дворі. Ця дівчина входила до княжої родини не «по крові», а за своїм нареченим, як і зображено на фресці. У таких випадках наречена нащадка царя або князя фігурувала поряд із ним, а не на жіночій половині портрета. На ній, як дізнаємося з Несторового «Читання» про Бориса і Гліба (XI ст.), Володимир оженив Бориса. Княжич узяв шлюб «за царським законом», тобто династичний, так, як звелів Володимир (Абрамович 1916, 10). У Візантії і в країнах візантійського культурного ареалу (а також у Західній Європі) наречена правителя або його спадкоємця могла змалку жити при дворі свого майбутнього чоловіка. Це був уже укладений, проте не консумований до її повноліття шлюб. У Візантії наречену спадкоємця коронували під час заручин, після чого її називали «дружиною» юного василевса й вона отримувала всі права молодшої імператриці (Литаврин 2000, 178, 188–9).

Анна Порфірородна, дружина князя, а за нею її доньки зображені на протилежній, жіночій половині портрета. Вони мають статус князівен за своїм народженням, тобто «по крові», тому що в їхніх жилах тече царська кров. Дві перші постаті на північній стіні, які втрачено, збереглися лише на зарисовках Вестерфельда. Передовсім привертає увагу княжна, зображена одразу за матір'ю. Її вирізняє така сама, як і в Анни, хустка, зав'язана на грудях — головний убір заміжньої жінки. Вона теж одягнута в мантию владарки, найімовірніше, новгородської правительки, за значущістю другої після київської княгині. Ймовірно, це найстарша донька Феофана, яка народилася наприкінці X ст., віддана заміж за Остромира, сина новгородського посадника Костянтина й онука Добрині Микитича. Останній був рідним братом Малуші — матері Володимира. Дочка Анни Порфірородної, згадана разом зі своїм чоловіком у післямові до Остромирового Євангелія (1057 р.), названа на честь своєї бабці по матері — імператриці Феофано (Поппэ 1997, 102–120).

Логічно думати, що спочатку парним князні Феофані на чоловічій половині портрета був її чоловік Остромир, майбутній новгородський посадник, у жилах якого текла кров роду Володимира. Остромирів батько Костянтин Добринич як виходець із цього роду теж був новгородським посадником, що забезпечило владу Києва над Новгородом і зв'язок Рюриковичів із могутньою боярською племінною знаттю. Недарма Костянтин Добринич, дружинники якого залишили свої графіті на стінах Софії Київської як славні переможці, допоміг Ярославу, що з волі батька княжив у Новгороді, оволодіти Києвом. Проте Ярослав одразу репресував і незабаром убив посадника, бо Костянтин вочевидь вимагав для свого роду владних преференцій. Однак новоявлений київський князь Ярослав, усунувши з арени політичної боротьби своїх братів Бориса, Гліба і Святополка, прагнув одноосібно володіти усією Руссю. Графіті Софії Київської, які чітко відобразили ці події, я назвала «літописом київської драми» (Нікітенко 2022а, 117–36). Те, що під час створення фрески за часів Володимира першим на її чоловічій половині був зображений не князь, а представник вищої племінної знаті — засвідчує його вбрання. На ньому бачимо не застібнуте фібулою княже корзно з трикутною полою, а багатий накидний плащ із прямими полами, що також є ознакою влади, але не княжої. Корзно ж зображено лише на Володимирі, Анні, Борисі, Глібі та Феофані. Це ті персонажі, в жилах яких текла священна царська кров, що було надважливим чинником для тогочасного суспільства.

Варто назвати й трьох інших князівен, зображених на фресці в Софії: Премиславу (вийшла заміж за угорського принца Ласло Сара), Марію-Добронігу (дружину польського короля Казимира I) і Агату-Агафію. Остання побралася з англійським принцом Едуардом Вигнанцем, який згодом став королем, народила короля Едгара Етелінга і королеву Шотландії Маргариту Святу. Династичні зв'язки родини Володимира Великого й Анни Порфірородної засвідчують тріумфальний вихід молодої християнської Русі на міжнародну арену.

Висновки. Маємо всі підстави говорити, що грандіозний княжий портрет родини очільників народу Володимира і Анни, як і сама Свята Софія, геніально демонструє органічний синтез духовної ідеї та земної матерії. Внутрішній простір Софії є носієм високого сакрального смислу, а не просто тлом для іконного образу. У цьому просторі портрет сприймається не лише правдивим зображенням конкретної події, але й символічною сакральною сценою навернення Русі в Христову віру, вирішеною в літургійному контексті як чудотворне дійство. Адже літургія чудесно поєднує земне і небесне, в ній опріч обрядового і зображального елементів наявна довершена драматургія світла, запахів, звуків. Портрет є вищим освяченням великокняжої влади, закладеним у реальну літургію входу родини Володимира Великого й Анни Порфірородної в храм Софії Премудрості Божої, головну святиню всієї Русі-України та живий образ Царства Божого. Такий симбіоз сакрального та історичного звучить справжнім гімном княжого тріумфу, оспіваного в «митрополії руській» як меморіалі хрещення Русі за Володимира й Анни. У цю фреску закладено актуальну тоді для нової Русі ідею рівності княжого сімейства апостолам у справі навернення свого народу в праву віру.

Список використаної літератури

- Абрамович, Дмитрий. 1916. *Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им*. (Памятники древнерусской литературы 2). Петроград.
- Аверинцев, Сергій. 2004. *Софія-Логос. Словник*, упоряд. К. Сігов, 278–352. Київ: Дух і Літера.
- Алибегашвили, Г. В. 1957. *Четыре портрета царицы Тамары*. Тбилиси: АН Груз. ССР.
- Бобровський, Т. А., Івакін Г. Ю., Толочко О. П., упоряд. 2010. *Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань. Матеріали Круглого столу*. Київ: НАН України, Інститут історії України.
- Богуславська, Катерина. 2019. «Від “трьох братніх народів” до “повернення в європейську родину”: постать Анни Ярославни в історичній політиці України». *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури* 2: 5–13. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2019.2.5-13>.
- Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись*. Белый город, 2006.
- Высоцкий, Сергей. 1989. *Светские фрески Софийского собора в Киеве*. Киев: Наук. думка.
- Голубцов, Александр. 1918. *Из чтений по церковной археологии и литургике: Литургика*. Сергиев Посад.
- Дмитриевский, А. А. 1907. *Древнейшие патриаршие Типиконы Святогробской Иерусалимской и Великой Константинопольской церкви: критико-библиографическое исследование*. Киев.
- Желтов, Михаил, пер., предисл. и коммент. 2000. «Чин освящения храма и положения святых мощей в византийских Евхологиях XI века».

- В *Реликвии в культуре и искусстве восточнохристианского мира*, ред.-сост. Алексей Лидов, 111–26. Москва.
- Лларіон Київський. *Слово про Закон і Благодать. Ізборник*. <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr52.htm/>
- Лазарев, Виктор. 1970. «Групповой портрет семейства Ярослава». В *Русская средневековая живопись*, 27–54. Москва: Наука.
- . 1986. *История византийской живописи. Кн. 1*. Москва: Искусство.
- Лебедев, П. 1890. *Наука о богослужении православной церкви*. Ч. 1–2. Москва.
- Лидов, Алексей, ред. 2006. *Иеротопия. Т. 1: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси*. Москва: Индрик.
- Лидов, Алексей, ред. 2009а. *Иеротопия. Т. 2: Сравнительные исследования сакральных пространств*. Москва: Индрик.
- Лидов, Алексей, ред.-сост. 2009б. *Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы Международного симпозиума*. Москва: Индрик.
- Литаврин, Г. Г. 2000. *Византия, Болгария, Древняя Русь (IX — начало XII в.)*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Молдован, Александр. 1984. *Слово о законе и благодати Илариона*. Київ: Наук. думка.
- Нікітенко, Надія. 2003. *Свята Софія Київська: історія в мистецтві*. Київ: Академперіодика.
- . 2015. *Бароко Софії Київської*. Київ: Либідь.
- . 2017. *Світські фрески Софії Київської: таємничий код історії*. Харків: ФОП Панов А. М.
- . 2022а. *Софія Київська Володимира Великого*. Київ: Горобець.
- . 2022б. *Свята Софія Київська: 1011–1018*. Укр./англ. Київ: Горобець.
- . 2022с. «Княгиня Анна Порфірородна та її діти: повернення в історію». У *Vyzantynouscainica*. Vol. 1, 19–42. Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.
- . 2024а. *Василій II і Софія Київська*. Київ: Горобець.
- . 2024б. «Загадкова княгиня Олісава: повернення в історію». У *Софійський часопис 8: Матеріали XI Судацької міжнародної конференції «Причорномор'я, Крим, Русь в історії та культурі» (26–27 вересня 2024 р.)*, 15–42.
- . 2025. «“Слово про Закон і Благодать” митрополита Лларіона і Софія Київська — часовий і програмний взаємозв'язок». *Сіверянський літопис* 3: 59–70. <https://doi.org/10.58407/litopis.250307>.
- Никитенко, Надежда. 1987. «Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора». *Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник (1986 г.)*, 237–44. Ленинград: Наука.
- . 1999. *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика*. Киев: Ін-т української археографії і історичного вивчення ім. М. С. Грушевського.

- Никитенко Надежда, Вячеслав Корниенко. 2012. *Древнейшие граффити Софии Киевской и время её создания*. Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.
О чине освящения храма. 1858. Санкт-Петербург.
- Поппэ, Анджей. 1997. «Феофана Новгородская». *Новгородский исторический сборник* 6 (16): 102–120. Санкт-Петербург: Ін-т истории РАН.
- Скабалланович, Михаил. 1910. *Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением* 1. Киев.
- Титмар Мерзебургский. 2005. *Хроника. В 8 кн.* Пер. с лат. И. В. Дьяконова. Москва: Русская панорама.
- Требник Петра Могилы*. 1988. Перевидання з оригіналу 1646 року. Упоряд. А. Жуковський. Ч. 2. Канберра—Мюнхен—Париж: Наук. т-во ім. Шевченка в Європі.
- Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума*. 2010. Київ: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України; Національний заповідник «Софія Київська».
- Щапов, Ярослав. 1989. *Государство и церковь Древней Руси X–XIII вв.* Москва: Наука.
- Kämpfer, Frank. 1992. “Neue Ergebnisse und neue Probleme bei der Erforschung der profanen Fresken in der Kiever Sophienkirche.” *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 40 (1): 76–94.
- Poppe, Andrzej. 1968. “Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu układu pierwotnego.” *Biuletyn historii sztuki i kultury* XXX (1): 1–29.
- . 1991. “The building of the church of St. Sophia in Kiev.” *Journal of Medieval History* 8: 15–66. Amsterdam.

References

- Abramovich, Dmitrii. 1916. *Zhitiya svyatykh muchenikov Borisa i Gleba i sluzhby im* (Pamyatniki drevnerusskoi literatury 2). Petrograd [in Russian].
- Averyntsev, Serhii. 2004. *Sofia-Lohos. Slovnyk*, compiler K. Sihov, 278–352. Kyiv: Dukh i Litera.
- Alibegashvili, G. V. 1957. *Chetire portreta tsaritsi Tamari*. Tbilisi: AN Gruz. SSR [in Russian].
- Bobrovskiy, T. A., Ivakin H. Yu., and Tolochko O. P., compilers. 2010. *Zasnuvannia Sofiiskoho soboru v Kyievi: problemy novykh datuvan. Materialy Kruhloho stolu*. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].
- Bohuslavska, Kateryna. 2019. “From ‘Three Brotherly Nations’ to ‘the Return to the European Family’: Anne of Kyiv’s Personality in Ukrainian Politics of History.” *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 2: 5–13. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2019.2.5-13> [in Ukrainian].
- Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума*. 2010. Київ: М. С. Грушевський Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України; Національний заповідник «Софія Київська» [in Ukrainian].

- Zhel'tov, M., transl., preface and commentary. 2000. "Chin osvyashcheniya khrama i polozheniya svyatikh moshchei v vizantiiskikh Yevkhologiyakh XI veka." In *Relikvii v iskusstve i kulture vostochno-khristianskogo mira*, Aleksei Lidov, 111–26. Moscow [in Russian].
- Dmitrievskii, A. A. 1907. *Drevneishie patriarshie Tipikoni Svyatogrobskoi Ierusalimskoi i Velikoi Konstantinopolskoi tserkvi: kritiko-bibliograficheskoe issledovanie*. Kyiv [in Russian].
- Golubtsov, Aleksandr. 1918. *Iz chtenii po tserkovnoi arkheologii i liturgike: Liturgika*. Sergiev Posad [in Russian].
- Ilarion Kyivskiy. *Slovo pro Zakon i Blahodat. Izbornyk*. <http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr52.htm> [in Ukrainian].
- Kämpfer, Frank. 1992. "Neue Ergebnisse und neue Probleme bei der Erforschung der profanen Fresken in der Kiever Sophienkirche." *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 40 (1): 76–94.
- Lazarev, Viktor. 1970. "Grupповoi portret semeistva Yaroslava." In *Russkaya srednevekovaya zhivopis*, 27–54. Moscow: Nauka [in Russian].
- . 1986. *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi*. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lebedev, P. 1890. *Nauka o bogoslužhenii pravoslavnoi tserkvi*. Parts 1–2. Moscow [in Russian].
- Lidov, Aleksei, ed. 2006. *Ierotopiya. T. 1: Sozdanie sakralnikh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Lidov, Aleksei, ed. 2009a. *Ierotopiya. T. 2: Sravnitelnie issledovaniya sakralnikh prostranstv*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Lidov, Aleksei, ed. 2009b. *Prostranstvennie ikoni. Tekstualnoe i performativnoe. Materiali Mezhdunarodnogo simpoziuma*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Litavrin, G. G. 2000. *Vizantiya, Bolgariya, Drevnyaya Rus (IX — nachalo XII v.)*. Saint Petersburg: Aleteiya [in Russian].
- Moldovan, Aleksandr. 1984. *Slovo o zakone i blagodati Ilariona*. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].
- Nikitenko, Nadiia. 2003. *Sviata Sofiia Kyivska: istoriia v mystetstvi*. Kyiv: Akadempriodyka [in Ukrainian].
- . 2015. *Baroko Sofii Kyivskoi*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- . 2017. *Svitski fresky Sofii Kyivskoi: taiemnychi kod istorii*. Kharkiv: FOP Panov A. M. [in Ukrainian].
- . 2022a. *Sofiia Kyivska Volodymyra Velykoho*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].
- . 2022b. *Sviata Sofiia Kyivska: 1011–1018*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].
- . 2022c. "Kniahynia Anna Porfirorodna ta yii dity: povnennia v istoriiu." In *Byzantinoucrainica* 1, 19–42. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- . 2024a. *Vasylii II i Sofiia Kyivska*. Kyiv: Horobets [in Ukrainian].

- . 2024b. “Zahadkova kniahynia Olisava: povnennia v istoriiu.” In *Sofiiskyi chasopys 8: Materialy XI Sudatskoi mizhnarodnoi konferentsii „Prychornomia, Krym, Rus v istorii ta kulturi” (26–27 veresnia 2024 r.)*, 15–42 [in Ukrainian].
- . 2025. “«A Word» by Metropolitan Hilarion and Sophia of Kyiv — Time and Program Connection.” *Siverian Chronicle* 3: 59–70. <https://doi.org/10.58407/litopis.250307> [in Ukrainian].
- Nikitenko, Nadezhda. 1987. “Knyazheskii gruppovoi portret v Sofii Kievskoi i vremya sozdaniya sobora.” *Pamyatniki kulturi: Novie otkritiia. Yezhegodnik* (1986 g.), 237–44 [in Russian].
- . 1999. *Rus i Vizantiia v monumentalnom komplekse Sofii Kievskoi: Istoricheskaya problematika*. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine [in Russian].
- Nikitenko, Nadezhda, and Kornienko Vyacheslav. 2012. *Drevneishie graffiti Sofii Kievskoi i vremya yeyo sozdaniya. Nauchnaya monografiya*. Kyiv: M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies, NAS of Ukraine [in Russian].
- O chine osvuyashcheniya khrama*. 1858. Saint Petersburg [in Russian].
- Poppe, Andrzej. 1968. “Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu ukladu pierwotnego.” *Biuletyn historii sztuki i kultury* XXX (1): 1–29.
- . 1991. “The building of the church of St. Sophia in Kiev.” *Journal of Medieval History* 8: 15–66. Amsterdam.
- . 1997. “Feofana Novgorodskaya.” *Novgorodskii istoricheskii sbornik* 6 (16): 102–120. St. Petersburg: Institute of History, Russian Academy of Sciences [in Russian].
- Shchapov, Yaroslav. 1989. *Gosudarstvo i tserkov Drevnei Rusi X–XIII vv.* Moscow: Nauka [in Russian].
- Skaballanovich, M. 1910. *Tolkovii Tipikon. Obyasnitelnoe izlozhenie Tipikona s istoricheskim vvedeniem*. 1. Kyiv [in Russian].
- Titmar Merzeburgskii. 2005. *Khronika*. V 8 kn. Translated from Latin by I. V. Dyakonov. Moscow: Russkaia panorama [in Russian].
- Trebnyk Petra Mohyly*. 1988. Reprint from the original of 1646. Compiled by A. Zhukovsky. Part 2. Shevchenko Scientific Society in Europe. Canberra—Munich—Paris: Petro Belei Academic Publishing House [in Ukrainian].
- Vizantiiskii mir. Khramovaya arkhitektura i zhivopis*. 2006 [in Russian].
- Vysotskii, Sergei. 1989. *Svetskie freski Sofiiskogo sobora v Kieve*. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].

Nadiya Nikitenko

Dr. habil. (History), Professor,
the Honored Worker of Culture of Ukraine;
Leading Researcher of the Research Department of
the Institute “Saint Sophia” of
the National Reserve “Sophia of Kyiv”, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-8524-3313>
nadinik@ukr.net

A Princely Portrait in Sophia of Kyiv in the Patch of History: Secular Story and Liturgical Context

Abstract

The article is devoted to the princely family portrait in Saint Sophia of Kyiv, studied by the author. This is the largest fresco in the cathedral, located on three walls of the central nave. It depicts the ceremonial entrance of the family of the Grand Prince of Kyiv into the church.

In antiquity, the fresco originally depicted ten figures: the prince and princess on the central western wall, and eight of their children on the southern and northern side walls of the nave. Preserved today are fragments of the figures of the prince and princess on the remains of the western wall, four figures on the southern male side of the portrait, and two on the southern female side. The fresco is known as the portrait of the family of Yaroslav the Wise (1019–1054). However, modern research has refuted this attribution, since it has been proven that the cathedral was built in 1011–1018, when Yaroslav’s children had not yet been born. Yaroslav established himself in Kyiv in 1019 and completed the decoration of the cathedral, including the princely portrait, into which he introduced his own image as the eldest son and lawful heir of Vladimir.

According to the author’s reconstruction, the portrait originally depicted Vladimir the Great and his wife Anna Porphyrogenita, their sons Boris (with his wife) and Gleb, as well as their daughters Theophano, Premislava, Agatha, and Maria-Dobroniega. Opposite Theophano was depicted her husband Ostromir, the son of the Novgorodian *posadnik* Constantine and the grandson of Dobrynia, Vladimir’s maternal uncle. The face of this figure was repainted twice: in 1018 as Sviatopolk I, and in 1019 as Yaroslav, both of whom took Kyiv during the struggle for its throne.

The composition is clearly read in a liturgical context. The figures moved toward the altar of the Church of Christ, represented by a marble installation at the center of the fresco. Above it was a symbolic biblical image of Christ as the luminary of the Heavenly Jerusalem, in the form of a round jasper set into the slate parapet of the western galleries. The portrait reproduced the liturgical entrance of the family of Vladimir into

the cathedral and their movement, led by him as the Baptizer of Rus', toward the altar throne. The prince carried to it a liturgical reliquary (the Jerusalem), as a symbol of the new Rus' in the form of a model of the maternal Church of the Tithes (*ecclesia matrix*).

Keywords: Byzantium, Rus, St. Sophia of Kyiv, dating, history, architecture, mural, graffiti, princely portrait, liturgy, Vladimir the Great, Vladimir's family, Yaroslav the Wise, Sviatopolk I, Ostromir.

Подано до редакції / Submitted: 21.01.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 02.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: історія та культура, монументальне мистецтво Візантії і Русі-України.

Main research fields: history and culture, monumental art of Byzantium and Rus'-Ukraine.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

**ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ
ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ СУЧАСНОСТІ
DIMENSIONS OF IDENTITY AND
SOCIOCULTURAL PRACTICES OF MODERNITY**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.146-155>
UDC 008:[32-051:316.64]

Ruslana Demchuk

Dr. habil. (Cultural Studies),
Professor at the Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4401-8953>
r.demchuk@ukma.edu.ua

**The Trickster Phenomenon
within the Sociocultural Practices of
the Metamodern Political Sphere**

Abstract

The article examines the Trickster phenomenon, which arises from the Trickster archetype and the figures of the cultural hero and the hero of culture via their syncretisation and transformation within a specific cultural context. Similar patterns are discernible in the public personae and actions of politicians during the era of ‘comicoocracy’ — a prevailing trend in global politics whereby individuals formerly affiliated with show business are elected as heads of state.

The article examines Presidents V. Zelenskyy and D. Trump, each of whom serves as a hero of culture and an exponent of sociocultural positions, embodying the attributes of their respective national cultural landscapes. Likewise, both are characterised by positioning themselves as a cultural hero — a saviour and an organiser of the world. This imposes order upon the palimpsest of cultural meanings that define their political personae.

Nevertheless, the Trickster phenomenon serves as the predominant and unifying framework behind the aforementioned politicians. Furthermore, when examined in conjunction, they may be characterised as the Trickster (Trump) and the Joker (Zelenskyy). It is precisely such leaders who have emerged as indispensable amidst the chaos of political cataclysms in the era of metamodernism — a period defined by meta-irony, oscillation, and post-truth.

Keywords: cultural dimension, archetype, myth, Trickster, socio-cultural practices, interdisciplinarity, V. Zelenskyy, D. Trump.

Statement of the Problem. The research of the ‘Vienna School of Historical Ethnography’ addresses the modelling — and, by extension, the discursivity — of not only modern but also medieval proto-national and ethnic formations (Pohl 2002). Ethnic differentiation, whether real, imagined (such as the ‘Romans as Trojans’), or modelled, must be examined primarily through the prism of the cultural determinants of these processes. Indeed, ethnic consolidation was intrinsically linked to the specific political integration or disintegration of territories, the establishment of institutions of power and their modes of legitimisation, and, consequently, the ideology (political mythology) of state-building as a space of contention for generated meanings. The stance of the ‘Vienna School’ (represented by W. Pohl, H. Wolfram, I. Wood, and others, drawing upon the work of sociologist P. Bourdieu) maintains that ethnic communities are not stable entities of a biological or ontological order, but rather the outcomes of historical processes — or perhaps the historical processes themselves. For instance, medieval ‘barbarian’ kingdoms were typically polyethnic entities, while Roman intellectual ‘virtuosi’ not only facilitated their formation but also produced ethnic discourses, relying either on refined Classical methodology or the Biblical tradition with its established manner of describing ‘tribes’ and ‘peoples’. Leading academics subscribe to Stuart Hall’s definition, according to which national culture is also a discourse — a method of constructing meanings that influences the nation, whilst also organising the ideas and actions pertaining to it. Conversely, national cultures model identity, creating the sense of the nation with which its members may identify (Hnatiuk 2005, 43). Manifestly, the creative catalyst for such construction is myth.

The mythologisation of history manifests itself in the treatment of events as extraordinary, necessitating perpetual remembrance. However, to attain definitive mythological status, events must be endowed with a sense of uniqueness or decisiveness that determines the fate of the world. Consequently, they become ‘eternal’, influencing the present as an exemplar or tradition, and ultimately shaping the mentality. The most representative manifestation of national mentality is, undoubtedly, culture. Universal human culture — which functions through the self-actualisation of both individuals and peoples — exists as a pre-eminent aspect of ethno-national cultures; these, in turn, are constituted as a value-normative manifestation of a people’s destiny and their trajectory within the historical cosmos. Culture operates as a potent ethno-creative force, for it actualises not only realised but also potential variations of the historical process, accumulating the collective experience of generations. This explains why, ultimately, culture always presents itself as national, involving a non-standard interpretation of the phenomenon of national revival (Krymskyi 2008, 300–301). Research into the realm of national myth allows for an ascent to a deeper level of national mentality, where realised human experience is enshrined within archetypes.

The objective of this research is to analyse the Trickster phenomenon within the representation of contemporary politicians, taking V. Zelenskyy and D. Trump as primary examples.

Main body. The national mentality finds its embodiment in culture through specific variations of archetypes, associated with the philosophical notion of the ‘unconscious’ — an idea extensively developed within the psychoanalytic frameworks of S. Freud and C. G. Jung. Broadly speaking, the concept of the ‘archetype’ has been subject to various definitions since antiquity; Jung’s contribution was the introduction of the concept of archetypes within the collective unconscious.

According to Jung, only the superficial (pre-threshold) layer of the unconscious is personal, as it comprises acquired individual experience; conversely, the deeper layer is collective (communal and transpersonal). In essence, the unconscious represents an objectivity that is both open to the world and commensurate with it in scope, possessing a creative character. Whilst the personal unconscious is predominantly saturated with complexes, the content of the collective unconscious consists of specific symbolic structures: archetypes. C. G. Jung conceptualised archetypes as unconsciously reproduced schemata that manifest figuratively in myths, hallucinations, folk tales, and works of art.

Archetypes construct the very system of coordinates that consciousness is unable to transcend. Inevitably, the archetype becomes salient, as human nature cannot confine an individual within the realm of rational truths and formal logic for a protracted period. Apart from the most universal instances, archetypes are rooted in an autochthonous cultural tradition and are transmitted via inheritance within its framework. According to C. Jung, the collective unconscious is characterised by racial and national peculiarities inherited from one’s forebears. Archetypal unity is thus embedded in human nature, including its somatic dimensions (Jung 1976).

C. G. Jung was the first to turn to mythology in order to investigate deep-seated unconscious ideas; however, he documented only a limited number of typical mythological motifs. A strictly psychoanalytic approach to the interpretation of mythological archetypes has frequently faced criticism from mythologists. In particular, E. Meletinsky critiqued the ‘psychological reductionism’ of J. Campbell’s concept — wherein mythology is compressed into the confines of personal ‘psychobiology’ — insisting that the universal foundation of mythology is rooted in cosmicity rather than psychologism (Meletinsky 2000, 70, 156–7). As a formidable cultural tradition, supported by the seminal research of J. G. Frazer, V. Propp, K. Hübner, and others, mythology offers substantial insights to augment the psychological interpretation of images. Presently, the mythological concept of the archetype is broader and more profound than its psychological counterpart.

In particular, S. Krymskyi treats archetypes not as “some kind of ‘spiritual genes’, but as certain presuppositions — that is, inclinations or tendencies which, in different eras, are realised through images that may vary in their means of expression yet structurally constitute specific prototypes or can be reconstructed as such” (Krymskyi 2008, 305–306). Associated with a methodologically distinct way of seeing, such reconstructions are not always oriented towards the past, as by transforming the past into symbols, they can project the future. Consequently, the reconstruction of archetypes is

perpetually relevant and aids in interpreting specific processes as national phenomena. The carriers of national identity and ethnic cultures must 'recognise themselves' in the past, perceiving it through familiar imagery. This gives rise to an archetypal mode of perception, wherein the pattern is internalised – the structural schema of a phenomenon that underlies its reproducibility and ensures stability and recognisability. The analysis of archetypes serves as an adequate and rational scientific method for studying national culture and mentality. It necessitates empirical proof of the pervasiveness and resilience of structures that can be utilised to characterise the ethnic individuality of persons and peoples. A vivid manifestation of the corpus of archetypes is found in folk tales (specifically Slavic 'fairy tales') and the myths that precede them. Through their comprehensive and profound investigation, one can discern a symbolic structure that reflects the essence of the individual or collective soul. The gravitation toward these eternal images is entirely logical; they exist precisely to be reproduced in dreams, phobias, religious systems, and the rituals of traditional festivals. At the same time, the density of the archetypal space is not rigid, which contributes to the low variability of mythological macro-plots. Therefore, archetypes not only actualise national uniqueness (lest culture fall into the trap of stereotypes) but also adapt global experience. Thus, universal archetypes serve as the worldview basis of culture. Notwithstanding that archetypes are steadfast elements of the unconscious, they can alter their guise within the cultural process; hence, both the genetic search for universal images and the historical investigation of the unfolding of archetypal forms remain pertinent. Archetypes of the unconscious coalesce into proto plots that are reproduced across all artistic forms.

The necessity of the research entails an analysis of the correlation between archetypes and the identification of the patterns governing their interaction. Specifically, as S. Krymskyi posits, the existential dimension of Ukrainian national life is revealed through a sequence of archetypes: Home – Field – Temple (whereas for nomadic cultures, these are: Power – Authority – Kin). Manifestly, this concerns the thematization of meanings rather than the full explication of their entire content, especially since, within the Ukrainian configuration, they constitute a shared mental field (Krymskyi 2008, 292–3). Archetypes are not merely imprints (the residue) of a constantly recurring typical experience; they simultaneously function as forces and tendencies towards its reproduction. Thus, an archetype is a form of readiness to represent the same or similar mythical conceptions which, within sensory experience, may manifest as phenomena that accumulate a broad cultural context.

The concept of the phenomenon primarily encompasses 'manifestation', as denoted by the corresponding Greek term *Φαινόμενον*. However, all phenomena are intrinsically linked to our perceptions of them during the process of comprehension; that is to say, they pertain, in one way or another, to the sphere of consciousness. The conscious coexists with the unconscious, which exerts a potent influence upon it. Consequently, the Trickster phenomenon is rooted in the Trickster archetype – a concept that has been thoroughly reflected upon by scholars ranging from P. Radin, C. G. Jung, K. Kerényi to C. Lévi-Strauss and others.

The author has also touched on this topic before (Demchuk 2023), but important political shifts that have taken place in the world require further sociocultural rethinking. The domain of the Trickster is the unconscious. The figure of the Trickster is well established within the narratives of mythology (Dionysus, Loki), folklore, and literature (Diogenes the Cynic, Hodja Nasreddin, Baron Munchausen, Ostap Bender, Venichka Yerofeyev), as well as in cinema (Randle McMurphy, portrayed by Jack Nicholson in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*), musical culture (the horror-opera *Hamlet* by composers R. Grygoriv and I. Razumeiko), and cultural-artistic practices (Orest Liutyi), among others. The Trickster figure blends with the concepts of the 'cultural hero' and the 'hero of culture'.

The distinction between the concepts of the 'cultural hero' and the 'hero of culture' is based on the research of M. Naidorf, who notes: "Times change, and heroes change with them. Nonetheless, the categories of 'cultural hero' and 'hero of culture' signify vital 'points of entry' into the subject domain when investigating any culture – from those of an archaic type to contemporary mass culture" (Naidorf 2013, 303). Specifically, the cultural hero is a creator of culture (characterised by culture-making and the presence of a mythological context); conversely, the hero of culture is created by culture (characterised by culture-conformity and the presence of a social context), which does not preclude their subsequent mythologisation *post facto*.

Thus, the aforementioned Trickster phenomenon manifests throughout the entire cultural tradition, evolving from the archaic (as an opponent to the cultural hero or a cultural anti-hero) and the modern (as a hero of culture) to mass culture, where, in accordance with postmodern trends, the figure is assembled as a collage, syncretising with both the cultural hero and the hero of culture.

The attributive traits of the Trickster are relatively well-defined within the relevant academic literature (Prokopovych 2019); these notably include provocativeness, artistry, ambivalence, creativity, guile, and a carnivalesque nature, among others. Conversely, the political type of the Trickster remains virtually undocumented in scientific research. We are aware of only isolated studies conducted within the framework of political culture (Abrahamian 1999). Political culture pertains to the realm of 'policy'¹ and is intrinsically linked to the spiritual culture of the individual and society at large, serving as a synthesis of the respective cultures of all social communities and political institutions within the state (Antonenko 2010). However, it does not function as a mechanical substrate; rather, it emerges as a product of culture-making: "Thus, the analysis of political behaviour cannot be considered comprehensive without accounting for the motivating function of culture" (Naidorf 2005).

We have previously addressed this aspect in the article "*The Mythological Context of the 'Orange' Revolution*", where the events of the 2004 Orange Revolution are analysed through a mythological lens and carnivalesque representation (Demchuk 2005). In this study, the pair of presidential contenders is examined as an opposition: the cultural hero V. Yushchenko (former Prime

¹ The English concept 'policy' (as opposed to 'polity' and 'politics') denotes the content of politics, embodied in its goals and values; the problems it solves; the motives and mechanisms for making political decisions.

Minister and Ukrainophile) versus the trickster V. Yanukovych (Prime Minister and former convict), who ‘deculturises’ and brutalises Ukraine’s political landscape, acting as the Hero’s Shadow in accordance with Jungian theory (Jung 1956). Subsequently, upon assuming power (2010), and in confirmation of our hypothesis, Yanukovych executed a classic trickster’s manoeuvre by altering the Constitution of Ukraine. He further attempted to construct a new reality on a continental scale — namely, redirecting Ukraine’s trajectory away from Europe (Euro-Atlantic integration) towards Russia (Eurasian integration).

M. Turchyna rightly posits that “whilst the cultural hero and the trickster are polar opposites, they often exist in syncretic unity, representing ‘two sides of the same coin’, and their roles may be reversed depending on the historical and cultural situation. This ambivalent juxtaposition of two by definition opposing archetypal figures constitutes the essential meaningfulness of the Trickster archetype” (Turchyna 2022, 44). Notably, in our article “*‘Comicrocracy’ as a Cultural and Political Reality*”, other prominent political figures are discussed within the framework of political tricksterism across both diachronic and synchronic dimensions, including D. Trump and V. Zelenskyy (Demchuk 2020). Consequently, there are grounds to propose the characteristic traits of the psychological Trickster archetype in politics, as the social imagination operates through archetypal imagery:

- unpredictability/chaos,
- narcissism/sexuality,
- marginality/liminality,
- mutability/mimicry,
- rupture with the establishment/protection of the aggrieved,
- destruction/creation of an alternative reality,
- tragic end/political fiasco (which, for a politician, are commensurate).

This scale may serve as a framework for assessing contemporary politicians, particularly for understanding their strategies upon the political Olympus; indeed, a Trickster is easily identified by the controversial response of the electorate — ranging from emotional rejection to profound admiration. The psychological portrait of a leader is formed based on their communicative behaviour and specific manifestations of personality. A frequent marker of such a political persona is public performance as provocation, executed in the style of a reality show.

Currently, Volodymyr Zelenskyy is undoubtedly a pre-eminent political figure. At the commencement of his presidential term, V. Zelenskyy substantially reconfigured Ukraine’s ruling class, replacing the old elite with ‘representatives of the people’ (a rupture with the establishment/protection of the aggrieved) and proposing new rules for the political game. In doing so, he radically transformed the Ukrainian political reality of 2019 (destruction/creation of an alternative reality), which he presented as a social simulacrum. However, during the presidency of the charismatic (narcissism/sexuality) V. Zelenskyy — a president hailing from show business (marginality/liminality) — a full-scale war erupted (the tragic end of the initial presidential period). Consequently, his worldview, declared during the election campaign and relayed to society through the primary message that “the war in Ukraine continues because the ‘party of war’ profits from it”, suffered a devastating defeat (a political fiasco).

O. Dovhanyk has analysed the activities of V. Zelenskyy through the prism of C. Jung's Child archetype (Dovhanyk 2024). However, we maintain that Zelenskyy's 'political childhood' reached its conclusion with the onset of Russia's full-scale invasion on 24 February 2022 — as is typically the case in the life of an immature individual when an extreme event catalyses their coming of age. Nevertheless, the behaviour of the betrayed or abandoned child is characteristic of the Trickster (e.g., Loki, Prince Hamlet, etc.). Overall, Dovhanyk's idea complements the multifaceted nature of the Trickster as a cultural phenomenon. Indeed, the infernal Putin did not fulfil, but rather violated Zelenskyy's benign intentions, which had been declared during the election campaign as the pursuit of mutual understanding. Even so, the political Trickster is *a priori* creative and predisposed to metamorphosis (mutability/mimicry). He will no longer plead for peace on bended knee, 'looking into Putin's eyes', once the hour of Ragnarök has arrived (the creation of a new cycle of reality). It is precisely he who can transform into a neomythological/metamodern cultural hero (mutability/mimicry) — one who will defend the world against Evil and construct an alternative reality in the form of victory against the backdrop of a previously predicted defeat. He navigates events from a plurality of positions, for, in the element of Chaos, he remains without equal. However, a new stage in geopolitics commenced on 20 January 2025, when, following his inauguration, Donald Trump assumed the US presidency for a second time. He brought about the collapse not only of the liberal world order but also of the American-centric world (Pax Americana); consequently, at present, "It is no longer only technologists and sociologists, but also psychologists and philosophers who are attempting to comprehend Trump" (Posternak 2024).

One of the typical hallmarks of the Trickster is the creation of chaos as a means of terminating the previous world to facilitate the next civilizational stage. Similarly, the Scandinavian trickster Loki instigated a universal catastrophe through a series of his own actions, leading to the demise of the old world and the rebirth of a new one upon the earth, cleansed following the battle of the gods. Consequently, the contemporary Trickster is embodied by Trump; for, in the final analysis, the Trickster corresponds to the scale of the cultural hero, possessing the traits and potency of a Demiurge. Therefore, if one considers the current role of President Zelenskyy in relation to President Trump, he is more akin to the Joker — a transformation of the Trickster archetype within the process of culture-making.

Conclusions. If, in 1997, global geostrategy was positioned by Zbigniew Brzezinski as a game of chess (Brzezinski 1997), then today, in the era of 'comicocracy', it is more akin to a game of cards (it is no coincidence that Trump periodically taunts Zelenskyy regarding a 'lack of trumps').

However, the Joker is an extraordinary card that imbues the game with dynamism, originality, and unpredictability. With a Joker in hand, every move can become an unexpected turn; this card is capable of abruptly shifting an opponent's strategy — a feat which, by and large and at great risk, only Zelenskyy currently manages in his match with Trump. At present, this is a masterful yet ruthless geopolitical game, one that exacts a heavy toll in the blood of the Ukrainian people. It continues, and shall continue, until the other player — Putin — exits the game, having lost his stakes.

References

- Abrahamian, L. 1999. "Lenin As a Trickster." *Anthropology & Archeology of Eurasia* 38 (2): 7–26.
- Antonenko, V. H., et al. 2010. *Politology*. 3rd ed. Kyiv: Akademia [in Ukrainian].
- Brzezinski, Zbigniew. 1997. *The Grand Chessboard: American Primacy and Its Geostrategic Imperatives*. https://www.cia.gov/library/abbottabad-compound/36/36669B7894E857AC4F3445EA646BFFE1_Zbigniew_Brzezinski_-_The_Grand_ChessBoard.doc.pdf.
- Demchuk, Ruslana. 2005. "The Mythological Context of the 'Orange' Revolution." *NaUKMA Research Paper. Theory and History of Culture* 40: 69–71. <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d86b37dd-a95c-4888-943f-51be5e138c1f/content> [in Ukrainian].
- . 2020. "'Comicrocracy' as a Cultural and Political Reality." *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 3: 13–20. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.13-20> [in Ukrainian].
- . 2023. "Fenomen tryksteru u politychnii kulturi." In *Kulturni doslidzhennia, praktyky, kompetentsii v synkhronii ta diakhronii* (Kyiv, April 18), 55–9. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Dovhanyk, Oles. 2024. "Osoblyvosti proiavu arkhetypu dytyny v sotsialno-kulturnomu obrazi V. Zelenskoho v period 2023–2024 rokiv." In *Kulturolohichni doslidzhennia ta kulturni praktyky u reprezentatsii molodykh naukovtsiv* (Kyiv, April 18), 72–6. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Hnatiuk, Ola. 2005. *Proshchannia z imperieiu. Ukrainski dyskusii pro identychnist*. Kyiv: Krytyka. <http://resource.history.org.ua/item/0009786> [in Ukrainian].
- Jung, C. G. 1956. "On the Psychology of the Trickster Figure." In *The Trickster. A study in American Indian mythology*, edited by Paul Radin, 195–211. New York: Greenwood Press. https://ignca.gov.in/Asi_data/4517.pdf.
- . 1976. *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Walter [in German].
- Krymskyi, Serhii. 2008. *Pid syhnaturoiu Sofii*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
- Meletinsky, Eleazar. 2000. *The Poetics of Myth*. Moscow: Vostochnaya Literatura RAS [in Russian].
- Naidorf, Mark. 2013. "The 'Hero of Culture' in the Picture of the World: Toward a Theory of Cultural Studies." *Bulletin of the Russian Academy of Arts. St. Petersburg* 4: 293–30 [in Russian].
- . 2014. "Pro kulturne pidgruntia polityky (Tezy do vystupu na konferentsii v UKU, Lviv, 13–14.03.2014)." <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/theory-articles/pro-kulturne-pidgunta-politiki> [in Ukrainian].
- Pohl, Walter. 2002. "Einleitung: Integration und Herrschaft im Wandel der Romischen Welt." In *Integration und Herrschaft. Etnische Identitäten und*

- Soziale Organisation im Fruhmittelalter*, 9–16. Bd. 3. Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie [in German].
- Posternak, Oleh. 2024. “Fenomen Trampa.” *Glavkom*, September 30. <https://glavcom.ua/columns/olegposternak/fenomen-trampa-1023293.html> [in Ukrainian].
- Prokopovych, Lada. 2019. “Folklore and Literary Tricksters in the ‘Theater’ of Being: A Socio-Philosophical Analysis.” *Hileya: Scientific Bulletin* 141 (2), part 2: *Philosophical Sciences*: 111–6 [in Ukrainian].
- Turchyna, Mariia. 2022. “Transformation of the Archetype of the Trickster in Contemporary Ukrainian Art: On the Example of the Image of Hamlet.” *Ukrainian Cultural Studies* 2: 43–7. [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).08) [in Ukrainian].

Руслана Демчук

Докторка культурології,
професорка кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
(НаУКМА), Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-4401-8953>
r.demchuk@ukma.edu.ua

Феномен Трикстера в соціокультурних практиках політичного простору метамодерну

Найбільш репрезентативним проявом національного менталітету, безумовно, є культура. Національні культури моделюють ідентичність, формуючи сенс поняття нації, з яким її члени можуть себе ототожнювати. Зрозуміло, що креативним чинником подібної творчості є міфологія.

Проте культура діє як могутня етнокреативна сила, тому що актуалізує не тільки втілені в життя, а й потенційно можливі варіанти історичного процесу, акумулюючи досвід поколінь. Національний менталітет втілюється в культурі через специфічні варіації архетипів, пов'язані з філософською ідеєю «несвідомого», яку у психоаналітичних концепціях активно розробляли З. Фрейд та К. Юнг. Загалом концепт «архетип» має різноманітні визначення, починаючи з античності; К. Юнг лише ввів поняття «архетипів колективного несвідомого». Нині міфологічне поняття архетипу (Є. Мелетинський, С. Кримський) є ширшим і глибшим, ніж психологічне. Асоціюючись із методологічно специфічним способом бачення, такі реконструкції не завжди заглиблені в минуле, тому що, трансформуючи минуле в символи, здатні проєктувати майбутнє. Архетипи є не лише відбитками (осадам) типового досвіду, що постійно повторюється, але й діють водночас як сили та тенденції до його відтворення. Отже, реконструкція архетипів завжди

актуальна й допомагає тлумачити певні процеси як національні феномени. Аналіз архетипів є адекватним і раціональним науковим методом дослідження національної культури та менталітету, що вимагає емпіричного доведення наскрізності та стійкості структур, які можуть бути використані для характеристики індивідуальності людей і народів. Незважаючи на те що архетипи є непохитними елементами несвідомого, вони здатні змінювати свій вигляд у межах культурного процесу, тому актуальним є як генетичний пошук загальнолюдських образів, так і історичне дослідження розгортання архетипових форм у соціокультурних практиках.

У статті проаналізовано феномен Трикстера, який постає з архетипу Трикстера, образів культурного героя та героя культури через їх синкретизацію та трансформацію, з огляду на певний культурний контекст. Аналогічні алгоритми простежуються у психотипі та діях політиків доби «комікократії» — сучасного тренду світової політики, коли главами держав обирають людей, у минулому причетних до шоу-бізнесу.

Мета дослідження полягає в аналізі феномена Трикстера в репрезентації сучасних політиків на прикладі В. Зеленського та Д. Трампа. У статті розглянуто образи президентів України та США, кожен з яких постає героєм культури, виразником соціокультурних позицій, уособлюючи властивості національного культурного простору. Кожному з них притаманне позиціонування себе як культурного героя — рятівника та упорядника світу. Це впорядковує палімпсест культурних смислів, що характеризує їхній політичний імідж.

Феномен Трикстера є домінантною та об'єднувальною характеристикою зазначених політиків. Утім, якщо спільно розглядати образи президентів, то можна детермінувати їх як Трикстера (Трамп) та Джокера (Зеленський). Саме такі лідери виявилися затребувані в хаосі політичних катаклізмів доби метамодерну — метаіронії, осциляції та постправди.

Ключові слова: культурний вимір, архетип, міф, Трикстер, соціокультурні практики, міждисциплінарність, В. Зеленський, Д. Трамп.

Подано до редакції / Submitted: 09.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 25.03.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: східнохристиянська культура, національна ідентичність, політична міфологія.

Main research fields: East-Christian culture, national identity, political mythology.



**ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ
ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ СУЧАСНОСТІ
DIMENSIONS OF IDENTITY AND
SOCIOCULTURAL PRACTICES OF MODERNITY**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.156-166>

УДК 008:316.422:327(477+519.5)

Вікторія Ількович

Доктор філософії (історія та археологія),
директорка Центру соціального розвитку,
асистентка кафедри етики, естетики та культурології
філософського факультету
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-3813-9051>
viktoria.ilkovych@knu.ua

**Менеджмент культурного капіталу
в умовах геополітичних криз
(на прикладі досвіду
Республіки Корея та України)**

У статті здійснено компаративний аналіз стратегій функціонування культурного капіталу України та Республіки Корея крізь призму семіотичного рекодування національних наративів. Досліджено трансформацію культури в простір «символічного інжинірингу», де історична травма конвертується в ресурс національної суб'єктності. Виявлено дихотомію між південнокорейською моделлю «естетичного спокушання» (top-down) та українською стратегією «етичного ствердження» (bottom-up). Обґрунтовано, що вітчизняний культурний менеджмент оперує «кодами істини», формуючи тип «мобілізованого інтелектуала». Доведено, що в умовах геополітичних розломів культура стає онтологічним гарантом збереження нації в глобальному цивілізаційному просторі.

Ключові слова: культурний капітал, символічний інжиніринг, менеджмент культури, національна суб'єктність, етичне ствердження, соціокультурна ідентичність, Халлю.

Актуальність і постановка проблеми. У сучасному глобальному соціокультурному дискурсі спостерігається фундаментальна зміна парадигми функціонування культури: від статичного збереження спадщини до динамічного управління культурним капіталом (у термінології П. Бурд'є). В умовах турбулентності світового порядку та загострення геополітичних антагонізмів здатність держави до ефективної репрезентації власних ідентифікаційних кодів трансформується у стратегічний ресурс національної безпеки та інструмент утвердження міжнародної суб'єктності. Конкурентна ідентичність нації сьогодні безпосередньо залежить від здатності інтегрувати культуру в стратегію національного брендингу, перетворюючи її на активний елемент зовнішньої політики (Anholt 2007).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення стратегій «символічного виробництва» в країнах, що пережили або перебувають у стані екзистенційної кризи. Республіка Корея, пройшовши через деструктивний досвід Корейської війни (1950–1953), продемонструвала унікальну модель конвертації локальних етнокультурних інтенцій у глобальний продукт — феномен «Халлю» (Корейська хвиля), під яким розуміємо стрімке зростання популярності культури Південної Кореї, що охоплює експорт К-поп музики, дорам (серіалів), кіно, косметики, моди та їжі. Для сучасної України, чия соціокультурна цілісність зазнає систематичної деструкції внаслідок збройної агресії РФ (що триває з 2014 року та набула форми повномасштабного вторгнення в лютому 2022 року), цей досвід є критично важливим, особливо в контексті її геополітичної ролі як «щита Європи» (Чухліб 2022).

Проблема полягає у виявленні механізмів менеджменту культурного капіталу, які дають змогу не лише протидіяти асиміляційним впливам, а й активно візуалізувати національний наратив у глобальному медійному просторі. Порівняльний аналіз далекосхідної та східноєвропейської моделей дає змогу виокремити універсальні закономірності трансформації культури з об'єкта зовнішнього впливу на активного суб'єкта глобальних ціннісних комунікацій.

Методологія та емпірична база дослідження. Науковий апарат роботи ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує інструментарій культурології, семіотики та менеджменту соціокультурної діяльності. Ключовим є компаративний метод, застосований для порівняння стратегій менеджменту культурного капіталу України та Республіки Корея з метою виявлення дихотомії між моделями «естетичного спокушання» (*top-down*) та «етичного ствердження» (*bottom-up*). Семіотичний аналіз дав змогу дослідити механізми рекодування історичних травм у сучасні національні наративи, тоді як метод кейс-стаді було використано для аналізу діяльності корейської агенції КОССА та провідних українських інституцій (Український інститут, Український культурний фонд) як прикладів інституціалізації та стратегічного менеджменту. Емпіричну базу дослідження становлять державні стратегічні документи й нормативно-правові акти у сфері культурної політики обох країн, аналітичні звіти профільних інституцій, а також візуальні та смислові контентні сучасного медіапростору, що репрезентують національні наративи в умовах геополітичних криз.

Стан наукової розробки проблеми. Теоретико-методологічний фундамент дослідження стратегій управління культурним капіталом базується на фундаментальній концепції форм капіталу П. Бурдьє (Pierre Bourdieu), що дає змогу інтерпретувати культуру як конвертований актив у структурі суспільних відносин. Питання трансформації «м'якої сили» (*Soft Power*) та її функціональних можливостей у міжнародному дискурсі ґрунтовно розробив Дж. Най (Joseph Nye), тоді як інструментарій національного брендингу та символічного менеджменту територій вивчали С. Анхольт (Simon Anholt) та В. Олінс.

Південнокорейський досвід «Халлю» (*Hallyu*) як цілеспрямовану державну стратегію менеджменту символічного виробництва активно досліджують Дал Йонг Джин (Dal Yong Jin), який концептуалізує феномен «Нового Халлю» в епоху цифрових платформ, та Кім Юн Кван (Youn-Kyung Kim), яка фокусується на маркетингових аспектах експорту ідентичності. Еволюцію державної культурної політики Кореї як інструменту глобального впливу деталізовано у спільних розвідках С. Квона (Seung-Ho Kwon) та Дж. Кіма (Joseph Kim), а специфіку корейської попкультури як гібридного продукту розглянуто в працях Дж. Лента (John Lent) та Ц. Хуо (J. Huo).

Український сегмент проблеми, пов'язаний із деколонізаційними процесами та політикою пам'яті, представлений у працях О. Гриценка, який аналізував механізми подолання культурної амнезії, та Н. Мусієнко, чий дослідження присвячені ролі мистецтва в кризові періоди суспільної трансформації. Сучасний інтелектуальний контекст деколонізації та повернення апропрійованих імен актуалізовано в найновіших есеїстичних розвідках В. Агеевої та О. Забужко. Важливий внесок у розуміння інституціалізації культурної дипломатії, менеджменту проєктів та стабілізації мистецького середовища в умовах війни зробили О. Розумна, В. Солошенко та М. Протас. Додатковий вимір розумінню травматичного досвіду надають праці Т. Гундорової щодо постколоніальної травми та есеїстика Ш. Бодлера (Charles Baudelaire), де катастрофічне трансформується у високу естетику.

Попри значний масив напрацювань, порівняльна типологія корейської та української моделей менеджменту культури крізь призму візуалізації національних нарративів в умовах активних фаз геополітичного протистояння (зокрема після повномасштабного вторгнення 2022 року) залишається фрагментарною. Відсутність цілісного компаративного аналізу механізмів конвертації культурного капіталу в цих регіонах зумовлює науковий запит на цю розвідку.

Мета статті полягає у здійсненні компаративного аналізу стратегій менеджменту культурного капіталу Республіки Корея та України для виявлення універсальних і специфічних механізмів візуалізації національних нарративів, що забезпечують зміцнення державної суб'єктності та конвертацію символічних ресурсів у політичний вплив в умовах тривалих геополітичних криз. Реалізація мети передбачає дослідження переходу від статичного збереження спадщини до активного «символічного інжинірингу», де культура стає інструментом м'якої сили та стратегічним активом національної безпеки.

Виклад основного матеріалу. Фундаментальне переосмислення стратегій менеджменту культурного капіталу в епоху глобальних геополітичних розломів вимагає від дослідника відмови від дескриптивного підходу на користь онтологічного аналізу культури як автономного та самодостатнього ресурсу національної суб'єктності. У межах теоретичної парадигми П'єра Бурдьє культурний капітал постає не лише як статична сукупність знань чи артефактів, а як складна, багаторівнева система потенціалів, що підлягає динамічній конвертації в соціальну легітимність, символічну владу та політичний вплив (Bourdieu 1986, 243). Для Республіки Корея та України, попри їхню очевидну географічну та соціокультурну віддаленість, спільним знаменником є історичний досвід «подолання периферійності» — процес болісного конструювання потужного національного нарративу в умовах перманентних деструктивних впливів: тривалої колоніальної травми й мовної асиміляції в корейському кейсі та багатовікової імперської експансії й екзистенційної загрози у випадку України.

Культурологічна інтерпретація цього процесу дає змогу трактувати менеджмент не як технічне адміністрування галузі, а як символічний інжиніринг — свідому діяльність із конструювання реальності через візуалізацію та трансляцію національних смислів у глобальний комунікаційний простір. Досвід Республіки Корея в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття пропонує науковій спільноті взірцеву модель «культурного реваншу», здійсненого за допомогою високотехнологічних креативних індустрій. Після Корейської війни (1950–1953) країна опинилася у стані глибокої ідентифікаційної аномії, що була посилена наслідками японського колоніального панування (1910–1945), яке системно намагалось елімінувати корейську ідентичність. У цьому контексті менеджмент соціокультурної діяльності, який згодом трансформувався в глобальний феномен *Hallyu*, базувався на концепції «випереджальної модернізації», де культура була визначена державним апаратом як головний драйвер не лише національної гордості, а й економічного прориву та інструмент деколонізації свідомості (Jin 2016, 45).

Визначальною ознакою південнокорейської моделі є прецедентна роль держави як стратегічного макромеджера та деміурга національного бренду, що фактично функціонує в ролі «архітектора смислів». Еволюція корейської культурної політики пройшла шлях від жорсткого протекціонізму 1960-х років до системного глобального експансіонізму, де держава є головним венчурним інвестором у символічний капітал (Kwon and Kim 2014). Створення та системне фінансування спеціалізованих інституцій, як-от КОССА (Korea Creative Content Agency), не просто забезпечило економічну підтримку галузі, а дало змогу здійснити масштабний інтелектуальний акт: перетворити локальну міфологію та герметичну традиційну естетику на високоліквідний об'єкт глобального споживання.

У межах концепції символічного інжинірингу корейський уряд реалізував те, що Шарль Бодлер у своїх есеях називав «магією штучності». Для Бодлера краса є не природною даністю, а результатом вольового акту та свідомого конструювання, що перетворює первісний хаос на досконалу форму (Бодлер 2017, 86). Подібно до бодлерівського ідеалу

«дендизму» як вищого прояву дисципліни духу над матерією корейський менеджмент трансформував національну ідентичність у бездоганий, технологічно вивірений візуальний продукт.

Генезис «Нового Халлю» (*New Hallyu*) став результатом унікального симбіозу технологічного детермінізму та глибинної неоконфуціанської етики (Jin 2016, 58). Традиційні соціокультурні категорії, як-от суворі ієрархічність та пріоритет колективної відповідальності, було успішно реартикульовано у високоефективні корпоративні моделі медійного виробництва. Прикладом такого «символічного виробництва» слугує унікальна система підготовки артистів-айдолів, у якій формування публічної персоналії розглядають як дескриптивний інженерний процес створення ідеального соціокультурного об'єкта. Такий об'єкт водночас відповідає універсальним стандартам глобальної попестетики та транслює специфічні семіотичні коди корейської культури.

Візуалізація цього нарративу реалізується через складний «естетичний синкретизм», де неонові ландшафти гіперурбанізованого кіберпанку органічно корелюють із візуальними цитатами з класичного живопису епохи Чосон, традиційними костюмами ханбок та архітектурними елементами палацових комплексів (Нюо 2021). Це створює ефект «конструйованої автентичності», де минуле легітимізує майбутнє. Державний менеджмент у Кореї свідомо інтегрував «культурний націоналізм» у логіку глобального ринку, де інструменти м'якої сили конвертувалися в реальний політичний та економічний вплив (Kim 2012, 102). Корейська модель демонструє, що локальна автентичність, пройшовши через фільтри інтелектуального менеджменту та «бодлерівської» естетизації штучного, здатна ставати глобальним лідером.

Українська модель менеджменту культурного капіталу розвивається за принципово іншою, мережевою та резистентною логікою культурної стійкості, що коріниться в багатовіковому досвіді виживання в умовах бездержавності та перманентного колоніального тиску. Вітчизняна культура історично перебувала у вимушеному статусі «культури спротиву», головним онтологічним завданням якої була не зовнішня експансія, а герметичне збереження базових констант ідентичності (Гриценко 2017, 112). У цьому контексті естетична філософія Шарля Бодлера пропонує ідею про «видобування краси зі зла», де трагічне трансформується у високе мистецтво через смислову переробку досвіду (Бодлер 2017, 12). Подібний механізм «алхімії болю» спостерігається в сучасному українському менеджменті смислів, де травма війни стає сировиною для символічного інжинірингу нового типу.

Початок гібридної війни у 2014 році та радикальна ескалація в лютому 2022 року стали каталізаторами інтенсивного функціонального зсуву. Український творчий продукт трансформувався з пасивного «об'єкта збереження» на «активного суб'єкта глобального ціннісного фронтиру», що виконує роль «щита Європи» (Чухліб 2022). Сучасні деколонізаційні практики вимагають подолання культурної амнезії та повернення апропрійованих імперією імен (Агєєва 2025). Цей процес нерозривно пов'язаний із подоланням «транзитної культури» та постколоніальної травми, що потребує нових стратегій візуалізації національного нарративу (Гундорова 2024).

Замість імперських конструктів викристалізувався тип символічного виробництва, орієнтований на безкомпромісну афірмацію права на існування. Цей процес інтерпретується крізь призму концепції «мистецтва надзвичайної ситуації», де творчі практики стають актами прямої дії (Мусієнко 2015, 142). Сучасний артменеджмент є інструментом інституційної стабілізації, конвертуючи рефлексію в соціально значущий капітал (Протас 2025). Від воєнної фотографії до діджитал-арту — усі ці форми виконують роль стратегічної комунікації, що резонує з пошуком істини в епіцентрі катастрофи.

На протипагу ієрархічній корейській системі в Україні сформувався унікальний тип «децентралізованого менеджменту» (*bottom-up approach*). Основна енергія трансформацій генерується через розгалужену мережу громадянського суспільства та гнучких інституцій. Український культурний фонд (УКФ) до 2025 року профінансував понад 2900 проєктів, а Український інститут (УІ) через проєкти на кшталт «Postcards from Ukraine» підвищив вартість національного бренду до понад 100 млрд доларів США (Global Soft Power Index 2025). Платформа United24 залучила понад 1,4 млрд доларів США, доводячи спроможність культури конвертуватися в пряму безпекову підтримку, що корелює з ідеями активної державної суб'єктності в геополітичних змінах (United24 2025).

Архаїчні символи — від ляльки-мотанки до орнаментики — зазнають семіотичного рекодування, трансформуючись у живі маркери належності до глобальної спільноти. Українська культура сьогодні оперує «кодами істини», які вибудовуються як антитеза до симулякрів агресора (Розумна 2023, 28). Це концептуалізує місце України в Європі крізь призму етичного та естетичного ствердження (Забужко 2025). Захід знаходить в українському досвіді нові етичні опори, що доводить здатність культури спротиву диктувати глобальний порядок денний.

Порівняльна типологія цих двох стратегій виокремлює фундаментальні розбіжності в інструментах капіталізації символічного ресурсу. Якщо південнокорейська модель спрямована на естетичне спокушання (*aesthetic seduction*), то українська — на етичне ствердження (*ethical affirmation*). У корейському кейсі культура функціонує як високотехнологічний товар (Нуе 2004, 84), створюючи ідеальну реальність. В Україні ж спостерігається народження «екзистенційної солідарності», де культурний капітал стає гарантом онтологічного збереження нації.

Семіотичний аналіз підтверджує, що обидві нації віртуозно рекодувають історичну травму. Республіка Корея трансформувала пам'ять про руйнацію у футуристичну утопію, створивши універсальну візуальну мову. Україна ж рекодує досвід боротьби в «героїчний етос сучасності», де традиційні архетипи стають маркерами глобального цивілізаційного протистояння.

Антропологічний вимір фіксує формування «нового типу людини». У корейському контексті — це людина креативна (*creative man*), що поєднує цифрову грамотність із неоконфуціанською етикою (Jin 2016, 58). В українському просторі викристалізовується тип мобілізованого

інтелектуала (*the mobilized intellectual*), для якого творчість є способом захисту власного смислового простору (Мусієнко 2015, 142).

Для забезпечення стратегічної переваги Україні потрібно здійснити транзит від стихійного активізму до інституційної сталості, інтегруючи корейський досвід державного патерну (Солошенко 2020, 56). Менеджмент соціокультурної діяльності в цих регіонах є процесом символічного інжинірингу, де історія та колективні травми стають сировиною для конструювання конкурентоспроможних глобальних наративів.

Висновки. Проведений компаративний аналіз стратегій менеджменту культурного капіталу в Республіці Корея та Україні дає змогу стверджувати, що в умовах сучасних геополітичних розломів культура остаточно трансформується з об'єкта статичного збереження в динамічний ресурс національної безпеки, постаючи фундаментальним інструментом символічного інжинірингу, символічного виробництва. Досвід обох країн доводить, що ефективне управління символічними ресурсами є обов'язковою умовою для подолання «периферійності» та деколонізації національного образу в глобальній свідомості.

Дослідження виявило засадничу дихотомію стратегій капіталізації ідентичності: якщо корейська модель базується на естетичному спокушанні — створенні досконалого візуального продукту, орієнтованого на задоволення споживача та економічну експансію, то українська модель ґрунтується на етичному ствердженні — трансляції радикальної правдивості та екзистенційного досвіду, що формує «екзистенційну солідарність» навколо цінностей свободи. Семіотичний аналіз підтверджує, що обидві нації продемонстрували віртуозне володіння механізмами конвертації колективного болю у творчу енергію, що корелює з бодлерівською ідеєю про здатність мистецтва видобувати високі смисли з катастрофічного досвіду.

Принципова різниця в управлінських парадигмах — ієрархічна модель *top-down* у Південній Кореї проти мережевого децентралізованого менеджменту *bottom-up* в Україні — вказує на особливу життєздатність низових ініціатив в умовах екстремальних кризових ситуацій. Антропологічний вимір цього процесу фіксує формування нових типів ідентичності: від «людини креативної» (*creative man*) у Кореї до мобілізованого інтелектуала (*the mobilized intellectual*) в Україні, що підкреслює роль соціокультурного проектування як інструменту антропологічного дизайну.

Отже, для України стратегічно важливим є транзит від стихійного культурного спротиву до стабільної інституційної системи «символічного експорту», що базується на тривалому консенсусі щодо пріоритетності культури як локомотива національного розвитку. Поєднання етичної переваги вітчизняного досвіду, втіленого в діяльності Українського культурного фонду (УКФ) та Українського інституту (УІ), з технологічною та організаційною досконалістю корейської інституційної моделі (зокрема досвіду агенції КОССА) є умовою для остаточного закріплення України як суб'єкта глобального культурного порядку в поствоєнний період.

Список використаної літератури

- Агеєва, Віра. 2025. *Проти культурної амнезії. Есеї про національну пам'ять та ідентичність*. Київ: Віхола.
- Бодлер, Шарль. 2017. *Паризький сплін. Есе*. Переклад з французької Я. Ковалю. Львів: Видавництво Анетти Антоненко.
- Гриценко, Олександр. 2017. *Пам'ять місцевого значення. Минуле в просторі українського міста*. Київ: К.І.С.
- Гундорова, Тамара. 2024. *Транзитна культура і постколоніальна травма*. Київ: Віхола.
- Забужко, Оксана. 2025. *Наша Європа. Збірка есеїв*. Київ: КОМОРА.
- Зленко, Анатолій. 2003. *Дипломатія і політика. Україна в процесі динамічних геополітичних змін*. Харків: Фоліо.
- Мусієнко, Наталія. 2015. *Мистецтво Майдану*. Київ: Бланк-Прес.
- Протас, Марина. 2025. *Інституційна стабілізація та менеджмент сучасного мистецтва в умовах кризи*. Київ: Фенікс.
- Розумна, Олена. 2023. *Культурна дипломатія України: стратегічні пріоритети в умовах війни*. Київ: Національний інститут стратегічних досліджень.
- Солошенко, Вікторія. 2020. *Культурна політика в країнах Європи: досвід для України*. Київ: Інститут всесвітньої історії НАН України.
- Чухліб, Тарас. 2022. *Україна — щит Європи. Геополітичні аспекти формування національної ідентичності*. Київ: Видавництво Жупанського.
- Anholt, Simon. 2007. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by J. Richardson, 241–58. New York: Greenwood.
- Global Soft Power Index. 2025. *Annual Report on Nation Brands*. Brand Finance.
- Huo, J. 2021. *Cultural Policy and Hallyu: Managing the Korean Wave*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Jin, Dal Yong. 2016. *New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kim, Youn-Kyung. 2012. "The Role of Government in Cultural Industry: The Case of Korea." *International Journal of Cultural Policy* 18 (1): 95–112.
- Kwon, Seung-Ho, and Joseph Kim. 2014. "The Cultural Industry Policies of the Korean Government: From the 1960s to the Present." *International Journal of Cultural Policy* 20 (5): 422–41.
- Lent, John A. 2014. *Southeast Asian Cartoon Art: History, Politics and Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Nye, Joseph. 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- United24. 2025. *Official Platform of Ukraine. Fundraising Results and Strategic Impact*. Kyiv: United24.

References

- Ageyeva, Vira. 2025. *Proty kulturnoi amnezii. Esei pro natsionalnu pamiat ta identychnist*. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
- Anholt, Simon. 2007. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. New York: Palgrave Macmillan.
- Baudelaire, Charles. 2017. *Paryzkyi splin [Le Spleen de Paris]*. Ese. Translated from French by Ya. Koval. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
- Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by J. Richardson, 241–58. New York: Greenwood.
- Chukhlib, Taras. 2022. *Ukraina — shchyt Evropy. Heopolitychni aspekty formuvannia natsionalnoi identychnosti*. Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].
- Global Soft Power Index. 2025. *Annual Report on Nation Brands*. Brand Finance.
- Hrytsenko, Oleksandr. 2017. *Pamiat mistsevoho znachennia. Mynule v prostori ukrainskoho mista*. Kyiv: K.I.S [in Ukrainian].
- Hundorova, Tamara. 2024. *Tranzitna kultura i postkolonialna trauma*. Kyiv: Vikhola [in Ukrainian].
- Huo, J. 2021. *Cultural Policy and Hallyu: Managing the Korean Wave*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Jin, Dal Yong. 2016. *New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kim, Youn-Kyung. 2012. "The Role of Government in Cultural Industry: The Case of Korea." *International Journal of Cultural Policy* 18 (1): 95–112.
- Kwon, Seung-Ho, and Joseph Kim. 2014. "The Cultural Industry Policies of the Korean Government: From the 1960s to the Present." *International Journal of Cultural Policy* 20 (5): 422–41.
- Lent, John A. 2014. *Southeast Asian Cartoon Art: History, Politics and Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Musiienko, Nataliia. 2015. *Mystetstvo Maidanu*. Kyiv: Blank-Pres [in Ukrainian].
- Nye, Joseph. 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Protas, Maryna. 2025. *Instytutsiina stabilizatsiia ta menezhment suchasnoho mystetstva v umovakh kryzy*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Rozumna, Olena. 2023. *Kulturna diplomatiia Ukrainy: stratehichni priorityty v umovakh viiny*. Kyiv: National Institute for Strategic Studies [in Ukrainian].
- Soloshenko, Viktoriia. 2020. *Kulturna polityka v krainakh Evropy: docbid dlia Ukrainy*. Kyiv: Institute of World History of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- United24. 2025. *Official Platform of Ukraine. Fundraising Results and Strategic Impact*. Kyiv: United24.
- Zabuzhko, Oksana. 2025. *Nasha Evropa. Zbirka eseiv*. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
- Zlenko, Anatolii. 2003. *Diplomatiia i polityka. Ukraina v protsesi dynamichnykh heopolitychnykh zmin*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

Viktoriia Ilkovych

PhD (History); Director of the Centre for Social Development,
Assistant Professor at the Department of Ethics,
Aesthetics and Cultural Studies of the Faculty of Philosophy,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-3813-9051>
viktoriia.ilkovych@knu.ua

Management of Cultural Capital in the Context of Geopolitical Crises: Comparative Study of the Republic of Korea and Ukraine

Abstract

Modern culture undergoes a fundamental transformation, evolving from a static heritage into a dynamic resource for national security and international agency. This process is defined as “symbolic engineering,” where a state intentionally constructs and broadcasts its identity codes to manage global perceptions. A comparative analysis of the Republic of Korea and Ukraine reveals two distinct paradigms of cultural capital management. The South Korean model, exemplified by the Korea Creative Content Agency (KOCCA), represents a centralized top-down strategy of “aesthetic seduction.” It successfully converts historical trauma and local mythology into a high-liquidity global product known as Hallyu. By integrating technological determinism with neo-Confucian ethics, South Korea demonstrates a “cultural revenge” strategy, making its creative industries a primary driver of economic growth and decolonization of the national image.

In contrast, the Ukrainian model operates through “cultural resilience” and a decentralized bottom-up approach. It relies on horizontal networks, civil society, and flexible institutions such as the Ukrainian Cultural Fund and the Ukrainian Institute. The essence of the Ukrainian strategy is “ethical affirmation”—the communication of radical truth and the existential experience of resistance. In this context, cultural products function as acts of direct action, where symbols are recoded into markers of belonging to the global democratic community. This “alchemy of pain” transforms the tragedy of war into symbolic power, positioning Ukraine as an ethical donor for Western civilization.

The typology highlights that while Korea focuses on a flawless visual product to seduce global consumers, Ukraine mobilizes cultural capital to ensure ontological survival and international solidarity. The research identifies the emergence of a new anthropological type—the “Mobilized Intellectual”—whose creative activity serves as a primary tool for defending national semantic space. For Ukraine to achieve long-term strategic

advantage, it must transition from spontaneous activism to institutional stability, integrating South Korea's state patronage patterns. The synthesis of Ukrainian ethical superiority and Korean organizational excellence provides the necessary framework for establishing a permanent status in the global cultural hierarchy in the post-war period.

Keywords: cultural capital, symbolic engineering, cultural management, Hallyu, national agency, ethical affirmation, socio-cultural identity.

Подано до редакції / Submitted: 28.02.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 02.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

Сфера наукових зацікавлень: менеджмент соціокультурної діяльності та стратегічне управління культурними проектами; типологія та історія культурних регіонів світу (міжкультурні дослідження країн Східної Азії: Корея, Китай, Японія); стратегії м'якої сили та механізми капіталізації ідентичності; роль громадського сектору як інструменту мережевого менеджменту, аналіз постколоніальної травми, транзитної культури.

Main research fields: sociocultural management and strategic cultural project management; typology and history of cultural regions (intercultural studies of East Asian countries: Korea, China, Japan); Soft Power strategies and identity capitalization mechanisms; the role of the public sector as a tool for network management; analysis of postcolonial trauma and transit culture.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

**СЕМІОТИКА КУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ
(кіно, відеоігри)
SEMiotics OF CULTURAL NARRATIVES
(movies, video games)**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.167-193>

UDC 008:81'22(477)

Artem Remizovskyi

Postgraduate Student

at the Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0009-0003-7766-258X>

artem.remizovskyi@ukma.edu.ua

**Images of Ukraine of
the Future in the Sci-Fi Video Game Series of
*The CosmoOdyssey World***

Abstract

This article examines the video game series, including “CosmoOdyssey: Trip to Mars”, “CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin”, “Son of Perun Kharkiv”, and “Baraban: Maister-torhash”. It analyses images of the Russo-Ukrainian war, protagonists, and the Other, through which the series constructs Ukraine’s future. The study shows that these games imagine the future as a postwar Ukrainian-centred space shaped by victory, memory, and the preservation of local cultural experience, while also marked by a socially complex and internally fragmented reality.

Keywords: Russian expansion, decolonization, historical memory, identity, information age, visual narratives, video games, science fiction, Ukrainian culture, representation, cultural problems.

Relevance. Russia's full-scale invasion of Ukraine has become a catalyst for a substantial rethinking by Ukrainians of their own culture and national identity. In the sphere of Ukrainian visual culture, this has manifested itself in the creation and circulation of cultural products that reflect on Ukrainian culture, its images, and its meanings. These processes have already been identified in studies devoted to contemporary art and cinema (Vashchuk 2025; Lihus 2023; Herashchenko 2025). Similar tendencies can also be observed in research on Ukrainian video games (Zinovieva 2024).

A video game (game) is “a program stored on a carrier device, launched on a platform device, and implementing a system of rules and mechanics that provide a particular experience, present a particular story, and convey a particular narrative” (Remizovskyi 2023, 12; *author's translation*). Video games are one of the contemporary media that likewise function as a space for such cultural reflection. In the information age, they have become one of the sites where ideas about society, history, technology, national identity, and the future are produced and circulated (Zinovieva 2024; Maliuk 2021). In this context, it is important to turn specifically to independent games (indie games) as a distinct segment of contemporary video game culture. By indie games, this study refers to games created outside the creative or financial control of major external corporate actors and associated with relatively small-scale, creatively autonomous, and less hierarchically organized modes of production. The present definition is based on the characteristics of indie game production outlined by several scholars (Martin and Deuze 2009, 276–7; Whitson, Simon, and Parker 2018, 4). Indie games production constitutes a separate mode of cultural production alongside the mainstream, while the shift toward smaller teams is often associated with an attempt to avoid hierarchically organized and creatively restrictive models of production. For this reason, several scholars regard indie games as a particularly valuable object of analysis for examining more author-driven, locally grounded, and less standardized ways of making sense of culture than those typically found in large commercial projects (Martin and Deuze 2009; Whitson, Simon, and Parker 2021).

Among indie games, the science fiction segment is particularly relevant to the present study, since it engages directly with cultural images of the future. By science fiction, we mean works whose plots develop through events made possible by imagined scientific discoveries and technologies and which, following Robert Heinlein's definition, offer realistic speculation about possible future events (Lukianenko 2021, 6, 9–10). Images of the future are important because they make it possible to trace how notions of the desirable, the acceptable, the threatening, and the catastrophic reflect the values, anxieties, and normative assumptions of a given culture. At the same time, an image of the future is not only a projection of what may come, but also a way of interpreting the present. This has been noted by various scholars of science fiction (Lidchi and Fricke 2019; Londoño-Proaña 2026; Djedjai 2022).

Focusing specifically on the work of Brenntkopf Development is relevant because this is a small Kharkiv-based indie team within whose output it is

possible to trace a relatively coherent authorial logic of cultural modelling.¹ It is also important that *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, *Son of Perun Kharkiv*, and *Baraban: Maister-torhash*² (in Ukrainian: “Барабан: Майстер-торгаш”, in English: “Baraban: Master Merchant”; translated by the author. — A. R.) constitute an internally connected corpus identified on Steam as *The CosmoOdyssey World*.³ Across these games, Ukrainian images are consistently reproduced within futuristic worlds. For this reason, this corpus provides productive material for the analysis of images of Ukrainian culture of the future.

Literature review. Several studies on Ukrainian video games are relevant to the present article. Zinovieva (Zinovieva 2024), analyzing approximately 26 Ukrainian games, argues that after the start of Russia’s full-scale invasion, Ukrainian video games became part of a broader culture of resistance and frequently employed comedic and carnivalesque elements in representing war. Maliuk (2021), in a cultural studies dissertation that addressed science fiction video games in Ukraine, examined the *S.T.A.L.K.E.R.* and *Metro* series, as well as *You Are Empty* and *Collapse*, and identified the dominance of post-Soviet aesthetics in these games. Also relevant is Lassin’s study of how Ukrainian history and the Russo-Ukrainian war are interpreted within the gaming community surrounding *Europa Universalis IV* (Lassin 2024). This study is useful because it demonstrates that meanings related to Ukraine are actively articulated and contested in gaming culture.

In the context of the present study, it is also important to consider several works on science fiction produced in other fields, particularly literary studies. Of relevance here are Savytska’s analysis of Ukrainian science fiction (Savytska 2014) and Telestakova’s study of Chinese science fiction, especially insofar as the latter addresses the difficulties involved in defining science fiction as a genre (Telestakova 2020). This body of scholarship can be further situated alongside studies of other national and regional science fiction literatures, including Londoño-Proaño’s (Londoño-Proaño 2026) research on Latin American science fiction, Djedjai’s work on Arab science fiction (Djedjai 2022) and Lukianenko’s study of the English science fiction novel (Lukianenko 2021).

The study aims to examine the images through which Ukraine’s future is constructed in the video game *CosmoOdyssey* series (*CosmoOdyssey: Trip to Mars*, *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, *Son of Perun Kharkiv*, *Baraban: Maister-torhash*), developed by Brenntkopf Development; to provide a systematic characterization of their development across the selected games; and to analyse their relationship to the discourse of the Russo-Ukrainian war.

¹ Information about the Ukrainian origin of the studio: <https://brenntkopf-studio-kharkiv.itch.io/>

² The article uses the transliterated name of the video game from the Ukrainian language, as the video game does not have English localization.

³ https://store.steampowered.com/bundle/34725/The_CosmoOdyssey_World/

Methodology. At the conceptual level, the study draws on postclassical narratology, which expanded narratological inquiry beyond its classical literary framework and redirected attention from the narrator to narrative as a representation constructed by the recipient based on a configuration of signs (Ryan 2023). The central objects of analysis are images, understood as coherent narrative formations conveyed through different sign systems in the video games, from the protagonist's written notes to visual elements of environmental design. Taken together, these images form a broader representation of Ukraine's future within the game series.

The study is based on four main methods: the descriptive method, the comparative method, discourse analysis, and systematization. The descriptive method was used to record the narrative and visual elements identified during the playthrough of the selected video games. In other words, the analysis relies on the systematic fixation of what is directly represented in the games' stories, environments, and character design. The comparative method was used to compare these elements across the games to identify both recurring patterns and differences in the representation of Ukraine's future. Discourse analysis was applied to the broader context of game production, including the history of development, the developers' explanations of their artistic decisions, and their reflections on the influence of the Russo-Ukrainian war on the creation of the games. It was used to reconstruct the discursive link between the experience of war, the rethinking of ideas developed before the full-scale invasion, and the formation of the series' images of Ukraine's future.

The study also employs the method of systematization, drawing on the analytical framework of Perron's model of the "three bodies" in horror video games (Perron 2018, 3) and on its broader application in other studies (Remizovskyi 2023). The material identified in the games was organized into several analytical images:

- 1) images of the Russo-Ukrainian war: the signs and information through which the war is represented in the narrative and environmental design of the games, including both written in-game materials and visual elements of the setting;
- 2) images of the protagonist – the main character's biography, appearance, motivations, and actions throughout the game. The protagonist's initial environment (the room in which the protagonist lives or the location where the story begins) is also included in this category, as its visual imagery may reflect the character's origin and culture;
- 3) images of the Other: other characters and enemies, including their actions, attitudes toward the protagonist, origin, and visual appearance.

Environmental game design was not treated as a separate analytical image but was analysed as part of the other images.

By comparing the development of these images across the selected games, the study provides a systematic characterization of the image of Ukraine's future in this video game series.

Results

Development History. Before turning to the development history of *The CosmoOdyssey World* series, it is necessary to briefly outline the conditions under which it emerged to better understand its discursive relationship to the Russo-Ukrainian war.

According to Vitalii Chyzh, the series' principal developer and one of its two creators, the series was developed by two Kharkiv residents: Chyzh himself and the programmer Illia Khudokormov. Khudokormov was responsible for programming, while Chyzh was responsible for the remaining aspects of development, including the narrative concept, artistic vision, and overall concept of the games.⁴ Four games in the series were released on Steam between 2022 and 2024: *CosmoOdyssey: Trip to Mars* (18 August 2022), *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin* (17 February 2023), *Son of Perun Kharkiv* (1 September 2023), and *Baraban: Maister-torhash* (6 December 2024).

The series was developed under difficult material conditions. According to Chyzh, the war forced the developers to work from different countries and exclusively online. The development process was also complicated by regular power outages and internet disruptions (Danylov 2023).

Russia's full-scale invasion of Ukraine became an important factor in the emergence of the *The CosmoOdyssey World* series. Before 24 February 2022, Chyzh had already been working on another PC project, "Getaway from Kharkiv Orbita", which was intended to unfold in the setting of a large, unsettling, and partly post-apocalyptic Kharkiv.⁵ After the invasion, however, this project could no longer retain its original form. According to the developer, such a game became inappropriate under the conditions of real war, when Kharkiv itself had turned into a space of destruction, shelling, and desolation. The series thus emerged through the reworking and replacement of earlier ideas. As Chyzh recalls, in the first days of the war he began working on a game almost in a state of stupor and later described this process as a form of "self-PSYOP," that is, a way of coping with psychological shock. This was how the first *CosmoOdyssey* came into being.⁶ The same logic persisted later: according to the developer, *Son of Perun Kharkiv* also grew out of the earlier assets and ideas behind "Getaway from Kharkiv Orbita", though they were reworked through a new plot, a new visual approach, and a brighter vision of the future.⁷

Another important discursive point concerns Vitalii Chyzh's attitude toward other Ukrainian games released before the full-scale invasion. In an interview for "Mezha", he stated explicitly that he does not regard *Metro* or *S.T.A.L.K.E.R.* as "purely Ukrainian" games (Danylov 2023). In the former case, this is because the player takes on the role of Russians; in the latter, because the game requires the player to shoot at the Ukrainian army. These statements point to Chyzh's decolonial position.

⁴ Information from the developer's blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/39639/>

⁵ Information from the developer's blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/39639/>, <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/42156/>.

⁶ Ibid.

⁷ Information from the developer's blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/44911/>

Autobiographical memory, especially memories of family and of Kharkiv, also functions as an important discursive influence on the series. This is particularly evident in the development history of *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, which Chyzh explicitly links to memories of his grandmother and grandfather, rural life, fishing, a pond, an apple orchard, a vegetable garden, homemade alcohol, and other everyday village practices. Chyzh describes the game as a set of “memory-triggers” that return him to childhood.⁸ The same logic can be traced in the other games of the series. In developing the first *CosmoOdyssey*, for example, the author drew inspiration from the childhood animated film “How the Cossacks Met the Aliens”.⁹ In his blog, while discussing *Son of Perun Kharkiv*, Chyzh describes the game as a project that combines local Kharkiv memes and uses Slobozhansky dialect of the Ukrainian language.¹⁰ In the case of *Baraban: Maister-torhash*, the idea for the game, according to the author, was suggested by his father, who remarked that it would be “great to recreate the flavor of the Barabashovo market,¹¹ where Asians speak unusual Ukrainian, and you bargain with every seller to get the best possible price for the goods” (*translated by the author. — A. R.*).¹²

To conclude this section, it should be noted that from the early stages of the series’ development, the author sought to imagine a postwar horizon in which Ukraine appears as the victorious side. Discussing *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, Chyzh wrote that “the idea of victory and of the future after it runs through the entire game”.¹³ As the following analysis will show, this orientation is also significant for the other games in the series.

Images of the Russo-Ukrainian war. In the video games of *The CosmoOdyssey World* series, images of the Russo-Ukrainian war vary in their degree of directness. In *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, the war is not articulated within the game itself and appears only indirectly through the trailer. In *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, it is represented through individual political markers. In *Son of Perun Kharkiv*, these images become a visible component of the narrative and environmental design. In *Baraban: Maister-torhash*, images of the war appear in textual and visual artefacts of the postwar world.

The games also differ in the specific images through which the Russo-Ukrainian war is represented. In *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, the war is marked only in the Steam trailer, where the voice-over presents the future as one in which Ukraine has already won.¹⁴ The *CosmoOdyssey 2: Comeback to*

⁸ Information from the developer’s blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/42156/>

⁹ Information from the developer’s blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/39639/>

¹⁰ Information from the developer’s blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/44911/>

¹¹ Barabashovo market is considered to be one of the largest markets in Ukraine.

¹² Information from the developer’s blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/49547/>

¹³ Information from the developer’s blog: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/42156/>

¹⁴ In the Steam trailer for the video game, the off-screen narrator states: “What you think of with goodness comes to pass in the world. All this is our future: we will fly into space, sunflowers will bloom on Mars, and we will feed our home with wheat. And the moral of this tale is simple: every thought has but a tail, and along that tail kind guests will follow. Victory has come, and the viburnum has blossomed. This is how it will be with us, people, and the world will not forget Ukraine” (*translated by the author. — A. R.*).

Origin includes a quest in which the protagonist must clear his garden of Colorado beetles allegedly bred in Belgorod laboratories. The poison presented as a means of combating them is named after Valerii Zaluzhnyi.¹⁵ Awarded upon completing this quest, the achievement “Killer of Colorado Beetles!” reinforces the wartime associations of the episode through its reference to “Kherson watermelons,” evoking the 2022 liberation of the right-bank part of Kherson region by Ukrainian forces (Figure 1).

In *Son of Perun Kharkiv*, the images of the war become more numerous and explicit. The protagonist is directly marked as a veteran of the war: in his diary he recalls being shelled “in the battle for what was then Donetsk and is now Yuzivka,”¹⁶ while another entry explains the bodily consequences of his wartime injury (Figure 2). The war is also memorialized in urban space through a monument to the soldiers at Pavlove Pole, a district of Kharkiv (Figure 3). In addition, the protagonist’s diary mentions the reconstruction of the Horizon district in Kharkiv after its destruction during the war (Figure 4). Further references to the wartime damage inflicted on Kharkiv appear in the “Interesting Facts” loading screens, which mention, among other things, the destruction of Saltivka and the shelling of Barabashovo (Figure 5).

In *Baraban: Maister-torhash*, the war is represented through an in-game book that can be purchased after completing a mandatory quest. The book is framed as a memoir-like account of a military UAV operator and describes hunting tanks, FPV strikes, aerial reconnaissance, electronic warfare, logistics, and comradeship; one of its pages explicitly states that, unlike another story, this one is not fictional (Figure 6). Another visual image of the war is the billboard “OUR UKRAINE — 845 THOUSAND SQ. KM.,” which can be seen in the streets of virtual Kharkiv. The billboard presents a postwar political map in which Belgorod and Kuban form part of Ukraine, with Kharkiv positioned as the capital of this enlarged state (Figure 7).

Taken together, the series moves from a distant image of Ukrainian victory to a denser representation in which the war reshapes memory, the space of Kharkiv, and the imagined political order of the future. In this post-war future, Ukraine appears as the victorious state, Russia is displaced or absent, formerly Russian territories are incorporated into Ukraine, and Kharkiv is imagined as one of the central spaces of the postwar order.

Images of protagonists. The protagonists analyzed here combine common features with important differences that shape distinct images of future human beings. In *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, the protagonist, Taras Bulbenko, is an agronomist from Pavlove Pole who is sent to Mars by several Ukrainian oligarchs to extract metal for transport infrastructure. He wants to grow sunflower and wheat on Mars and later use the resources gained to open his own farm. Thus, Taras is portrayed as a dreamer whose vision of the future remains grounded in farming. At the same time, Taras is portrayed as a protagonist strongly attached to his homeland. This is reflected in the design

¹⁵Valerii Zaluzhnyi was a Ukrainian general who commanded the Ukrainian army at the beginning of Russia’s full-scale invasion.

¹⁶Yuzovka is the old name of the Ukrainian city of Donetsk, in the pre-Soviet period. Donetsk is now annexed by Russia.

of his room, which contains icons, a portrait of Chornovil, a prominent Ukrainian public figure who opposed the communist regime and later stood in opposition to President Leonid Kuchma, as well as a map of a “Greater Ukraine” and a flag of Kharkiv Oblast (Figure 8).

In *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, Taras reappears as an agronomist. According to the plot, he hides in Canada after a conflict over the precious metals found on Mars and lives at his grandmother’s dacha while fleeing an angry creditor. He misses Kharkiv, continues to keep a diary, and remains deeply preoccupied with agricultural production (Figure 9). His Canadian refuge is filled with Kharkiv markers, including the flag of Kharkiv Oblast and photographs of the city (Figure 10). Thus, Taras is portrayed as a protagonist who’s Ukrainian and Kharkiv identity remains stable across changing settings, from outer space to emigration in Canada.¹⁷

Son of Perun Kharkiv offers a different image of the protagonist. Andrii Bondarenko is a veteran of the Russo-Ukrainian war and a detective in the Kharkiv Police Department, which in the game belongs to a private corporation (Figure 2). His main task is to investigate a failure in the “Kupol” system that regulates the city’s climate. After a restorative procedure performed at “KhAI” (“Kharkiv Aviation Institute”) following a wartime injury to his arm, he becomes a kind of “walking battery” capable of using electric energy as a weapon. Unlike the protagonists of the other three games, Bondarenko has both a health bar and an electric energy bar, and he can die because of enemy attacks. This makes him the only clearly gamified combat protagonist in the corpus. Throughout the game, he constantly recalls the war, reflects on urban memory, and compares past and rebuilt versions of Kharkiv (Figure 5). He speaks roughly and remains deeply attached to the city. At the end of the game, he is awarded the titles of Hero of Ukraine for successfully completing his mission. His image combines the veteran, the cyborg detective, and the guardian of a rebuilt postwar city.

The protagonist of *Baraban: Maister-torhash*, Yaroslav Varenyk, is the least heroic in a conventional sense. He is a philology student at Hryhorii Skovoroda University and moves into an almost empty apartment in Pavlove Pole (Figure 11). His storyline revolves around furnishing the apartment, bargaining at the market, and gradually turning a bare urban space into a habitable home (Figure 12). His image is constructed primarily through the diary and the apartment itself. He likes video games, comics, popular food, tea, and consumer goods; later, he agrees to help his father open a market stall selling agricultural products, comics, and game cartridges. Yaroslav is a student-consumer who gradually becomes a small trader. His coming-of-age story is shaped by comfort, family support, market culture, and everyday urban life.

All the protagonists are strongly tied to Kharkiv. Their images combine a futuristic perspective with nostalgia and with representations of Kharkiv and broader Ukrainian national culture. These characters do not abandon

¹⁷It should be noted that Canada is known for being home to one of the largest Ukrainian diasporas.

Kharkiv, family memory, or everyday domestic routines. On the contrary, they carry them into the future. Thus, these games imagine positive future protagonists not as radically new subjects, but as locally rooted, memory-bearing, and domestically oriented Ukrainian subjects who inhabit futuristic settings without giving up their national and regional identity.

Images of the Other. The image of the Other in these games is constructed through allies, neutral intermediaries, and enemies whose actions, attitudes toward the protagonist, origins, and appearance define their narrative role.

In *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, positive Others include the human sponsors of the expedition (Kondratkin, Kolomyiv, Igor Maskin) and, above all, the Kharkarsians, a benevolent alien community. The latter are presented as green humanoids; they inhabit a Martian copy of Kharkiv, explain their earlier contact with Cossacks, and help Taras understand how to cultivate sunflowers on Mars. Their attitude toward the protagonist is explicitly hospitable, and their relation to Ukraine is affirmative, since Kharkiv functions as the model for their own urban space and technological survival (Figure 13). This positive attitude is further explained by their earlier contact with Ukrainian Cossacks, who helped them after their crash and introduced them to sunflower oil as a resource for their ships (Figure 14).

In *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, this positive image remains attached to the Kharkarsians, especially Trempel, who returns Taras to Kharkiv, provides him with technology, and thus preserves the figure of the alien Other as a helper rather than a threat (Figure 15). In *Son of Perun Kharkiv*, positive and neutral Others become more socially differentiated. The police chief, local residents, and witnesses provide information, directions, and practical assistance, while remaining embedded in a fractured urban environment. Radik Kopchenyi, a taxi driver from Batumi (Figure 16), functions as a mediator between the protagonist and the criminal milieu. His accent-marked speech and stylized “Caucasian” persona draw on ethnic stereotypes, which makes his representation potentially problematic from the perspective of minority representation.¹⁸

The game also depicts homeless people. Although they do not influence the plot directly, the protagonist may still interact with them through small acts of charity, which further emphasizes the city’s social fragmentation (Figure 17).

In *Baraban: Maister-torhash*, the image of the Other is grounded in domestic life and the everyday world of the market. The protagonist is supported by his family, while neutral Others take the form of traders selling clothes, porcelain, and game consoles (Figure 18); their role is defined by bargaining and small-scale commerce, with Vietnamese sellers standing out through accent-stylized speech (Figure 19).

Negative Others are absent from *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, where the alien encounter is structured through cooperation. In *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, however, Kolomyiv, previously introduced as one of

¹⁸For example, his lines at the end of the video game often include the phrase “I swear by my mother!” His voice in the video game contains a strong accent and incorrect pronunciation of vocal sounds.

the figures for financing and supporting Taras's expedition, becomes a negative Other. He is represented as a wealthy businessman who pursues Taras out of greed (Figure 20). In *Son of Perun Kharkiv*, negative Others become more numerous and socially diverse. The protagonist encounters armed gangs marked by criminal slang and urban violence, as well as corporate antagonists such as Tarbull and Bulbenko (Figure 21). Among the criminal figures is Ptakha, a gang leader who first appears as an enemy but later becomes an ambivalent character by negotiating with the protagonist and revealing who hired his group. He presents himself as an anarchist, a person of the "Makhnovist type," and a man of principle, and he ultimately does not attack the protagonist because he understands that the latter was simply doing his job (Figure 22). Kondratkin, who had previously appeared among the figures supporting Bulbenko's expedition, is presented here as the owner of a private institute and is associated with the privatization of the police; his image is marked negatively both by the police chief's remarks and by the protagonist's own attitude toward him.¹⁹

Taras Bulbenko is the main figure through which this corpus stages transformation. In the first two games of the series, he is a protagonist, explorer, and agronomist. In *Son of Perun Kharkiv*, however, he reappears as a publicly glorified agrarian innovator and corporate head, represented through billboards (Figure 23), newspapers as a symbol of progress and food security. Yet the plot records the same figure as an oligarch-antagonist who hires armed gangs to stage a coup in the city. His actions are driven by competition with Kondratkin and by an effort to use urban destabilization for corporate expansion and control over the critical "Kupol" system (Figure 24). He is also associated with the privatization of the Kharkiv metro, which is said to function worse after the takeover.²⁰ In addition, he controls a dwarf-star reactor that can be shut down with a single switch, a detail that further reinforces the game's anti-utopian image of concentrated private power.

In *Baraban: Maister-torhash*, antagonism is limited to the sphere of everyday market interactions, where traders may refuse to bargain or deny the protagonist a discount. Yulik is the only villain in the game: a market trader who deceives the protagonist by selling him a defective game console that later catches fire (Figure 25).

Overall, the image of the Other in this game's series moves from benevolent and cooperative figures toward more fragmented and conflictual social formations. In the first two games, the most important Others are supportive humans and friendly aliens, whereas in *Son of Perun Kharkiv* and *Baraban: Maister-torhash* the field of the Other expands to include

¹⁹For example, after the protagonist talks to Ptakha and goes for coffee, the boss will contact him to inform him about the witness. In the monologue, the policeman will say: "Andriy, a woman contacted us and told us that she lives in Horizon, you need to get there by subway, and we quickly cleaned it up. And as everyone knows, at one point there was no one there, because Tarbul and KHAI bought the apartments and moved everyone to Kharkiv. I don't like these two anymore, even though KHAI is my boss."

²⁰The police chief explains this to the main character in the video: "After this fucking Tarbul, led by a peasant, bought the subway from the city for loans, it became intermittent. Now and then, a stranger will slip in and out or a patrol of homeless people will chase them."

police officers, witnesses, homeless people, traders, gang leaders, and corporate actors, thus making social differentiation itself a central feature of representation.

At the same time, the main source of danger is not the non-human Other, but increasingly human and institutional power. The clearest expression of this shift is Taras Bulbenko, who moves from protagonist and agrarian explorer in the first two games of the series to an oligarch-antagonist in *Son of Perun Kharkiv*, where concentrated private control over infrastructure is presented as an explicitly anti-utopian threat.

Conclusions. The analyzed images do not function in isolation but together form a relatively coherent representation of Ukraine's future. The images of the Russo-Ukrainian war define the historical horizon of this future as postwar and victorious; the protagonists embody it through locally rooted, memory-bearing, and everyday forms of subjectivity; and the images of the Other outline the social world in which this future unfolds. Taken together, these images construct a vision of a restored and Ukrainian-centred future in which Kharkiv, family memory, and Ukrainian cultural markers are not abandoned, but projected into speculative settings. More specifically, they project Kharkiv, family memory, and Ukrainian cultural markers into such spaces as Mars, emigration in Canada, and the rebuilt technological environment of postwar Kharkiv.

Thus, the series imagines the postwar future primarily in terms of restoration rather than total rupture. Ukrainian victory secures the survival of Kharkiv, family memory, and nationally marked everyday life, yet this future remains shaped by familiar oligarchic and market structures. In these games, people travel into space and use technologies capable of accelerating plant growth and regulating the climate of an entire city, yet this same future world still includes criminal bosses, oligarchic control over key urban systems and bazaars, where people go to buy clothes and food cheaper than in ordinary shopping centers. The series therefore projects Ukraine into the future not by abolishing familiar power structures and relations of production, but by carrying them forward into a restored postwar world.

This should not, however, be read as evidence that the game series functions either as an ideological critique of the contemporary Ukrainian system or as an attempt to ignore its shortcomings. Rather, if one considers the influence of the Russo-Ukrainian war on the author of the series and examines these games from a broader perspective, it becomes evident that the series is not only an attempt to imagine Ukraine after victory over Russian expansion at a time when the author's city and country had been severely damaged by Russian attacks. This is also an attempt to preserve the memory of his city, his childhood, and his country. In this sense, even the representation of oligarchism and criminal culture in a rebuilt future Kharkiv can be interpreted as a form of memory work directed not only at the city itself, but also at the political culture of Ukraine.

Figures*

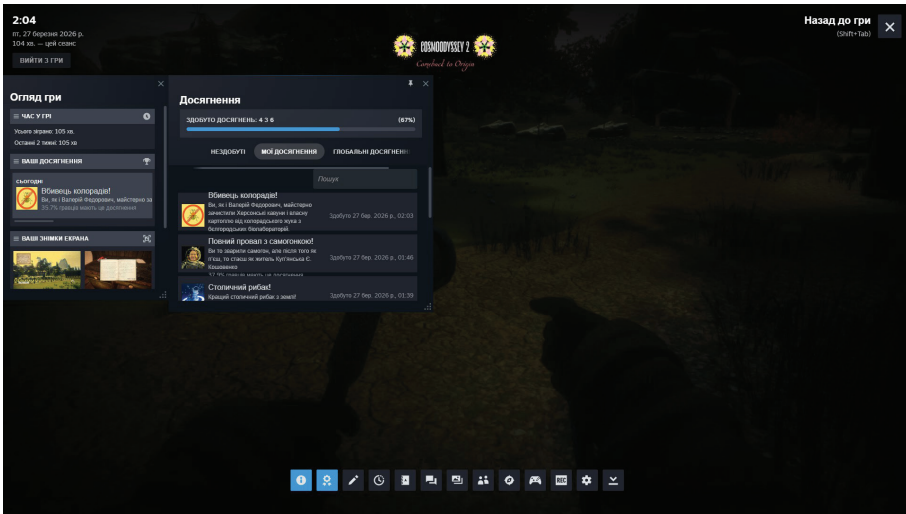


Figure 1. Achievement for destroying Colorado potato beetles in *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin* (Steam game store). The Ukrainian inscription reads: “The Colorado Killer! You, like Valerii Fedorovych, skillfully cleared Kherson watermelons and your own potatoes of the Colorado potato beetle from Belgorod biolaboratories” (translated by the author. — A. R.). It should be noted that in the English version, the achievement’s in-game text differs and does not mention Valerii Zaluzhnyi, the Ukrainian general who led the Ukrainian army in 2022. Instead, the English version reads: “Killer for Bugs. You stopped the invasion of your territory by the Colorado invaders.”

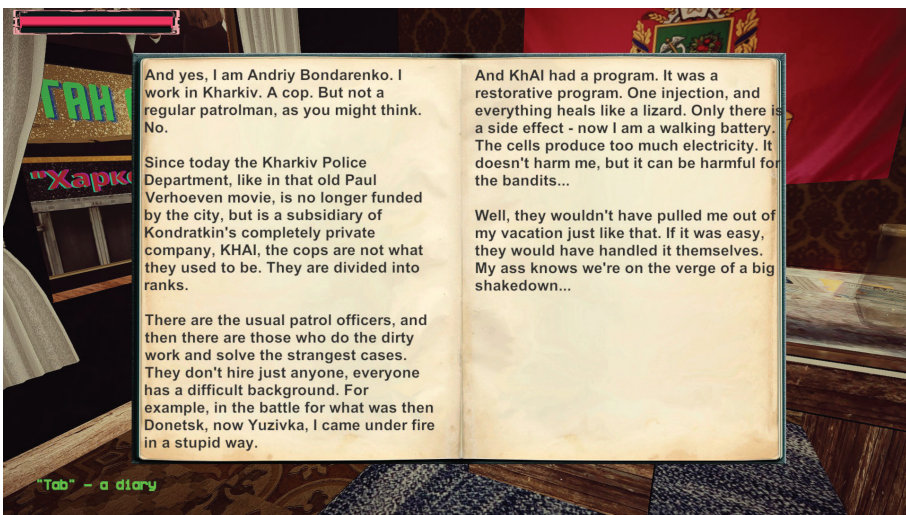


Figure 2. A page from the protagonist’s diary in the video game *Son of Perun Kharkiv*, in which he recalls his participation in the Russo-Ukrainian war.

*All screenshots were captured by the author during gameplay.



Figure 3. A memorial to Ukrainian soldiers who died during the Russo-Ukrainian War in the video game *Son of Perun Kharkiv*. According to the plot, it is located in a district of the city of Kharkiv known as Pavlovo Pole.

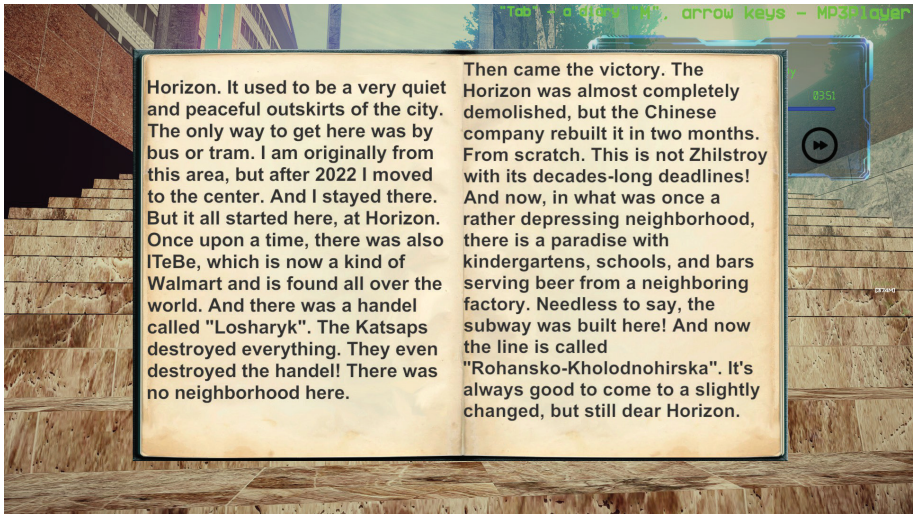


Figure 4. The diary of the main character in the video game *Son of Perun Kharkiv*, in which he describes the reconstruction of the Kharkiv district of Horizont after the war

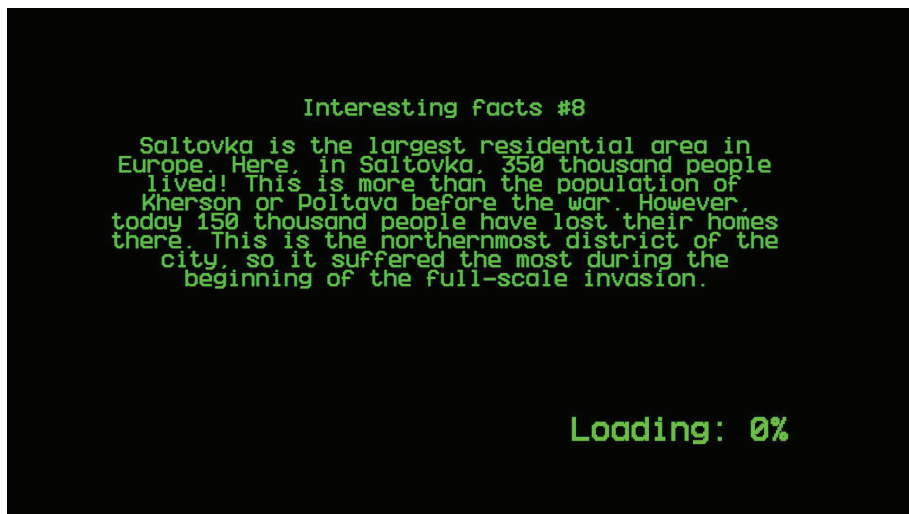


Figure 5. The text of one of the “Interesting Facts” displayed in the loading menu of the video game *Son of Perun Kharkiv* between levels and upon restarting after a character’s death. The text describes how Saltivka, Kharkiv’s largest residential district, was destroyed by Russian troops.

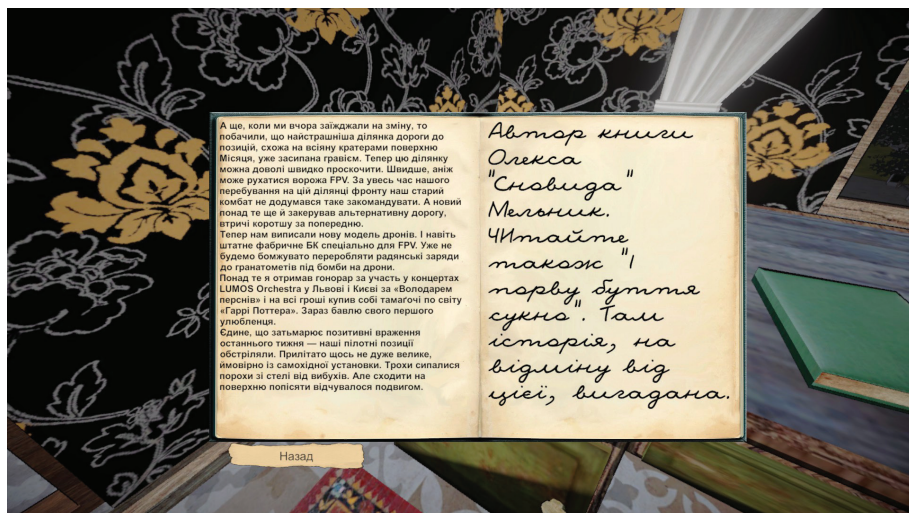


Figure 6. An excerpt from the book by real Ukrainian author Oleksa “Snovyda” Melnyk, which can be read in the video game *Baraban: Maister-torhash*. In it, he recalls his service as a combat pilot in the Ukrainian Armed Forces. The right-hand page reads: “The author of the book Oleksa ‘Snovyda’ Melnyk. Read also “Ya porvu buttia sukno’. Their history, unlike this one, is fictional.”



Figure 7. A billboard in the video game *Baraban: Maister-torhash*. The text reads: “Our Ukraine – 845 thousand sq. km. Sepectr, Beresta, Bobrivsk, Voronezh, Gomel, Kursk, Rostov, Kubanodar, Starii Dub, Yuzivka, Luhanka, Taganrig, Kamianka, Shakty, Batiysk, Azov, Starii Oskil, Ostrogozk, Shebekine, Nova Tavolzhanka – 25 years like home!”.



Figure 8. The room of the main character aboard a spaceship in the video game *CosmoOdyssey: Trip to Mars*. Reference: *CosmoOdyssey: Trip to Mars*.



Figure 9. The garden of the main character in the video game *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*, where, according to the plot, he experiments with new plant varieties.



Figure 10. The main character's house in the video game *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*.

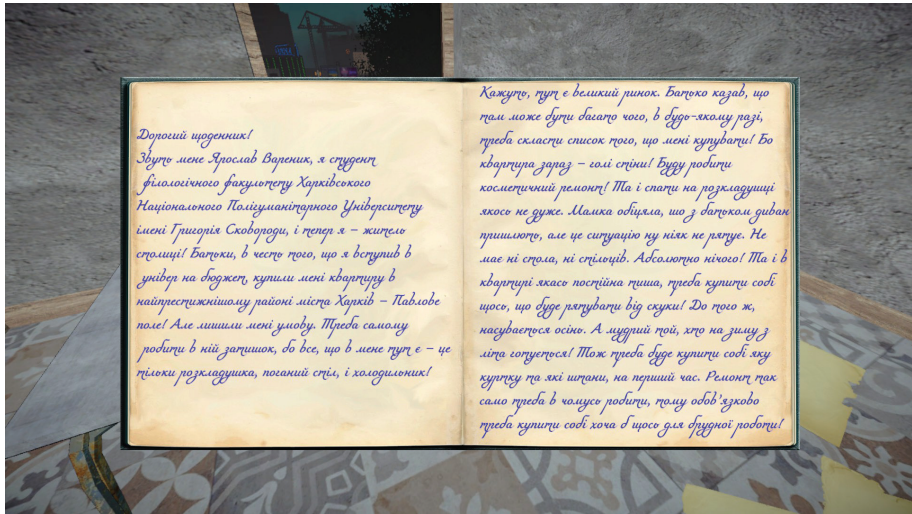


Figure 11. The diary of the main character in the video game *Baraban: Maister-torhash*. The text reads: “My name is Yaroslav Varenyk. I am a student of the Faculty of Philology of the Kharkiv National Polyhumanitarian University named after Hryhoriy Skovoroda, and I am now a resident of the capital! To celebrate my admission to a state-funded place at the university, my parents bought me an apartment in the most prestigious district of Kharkiv – Pavlovo Pole! However, they asset one condition: I must furnish it myself, as all I currently have is a folding bed, a poor-quality table, and a refrigerator!” (translated by the author. — A. R.)

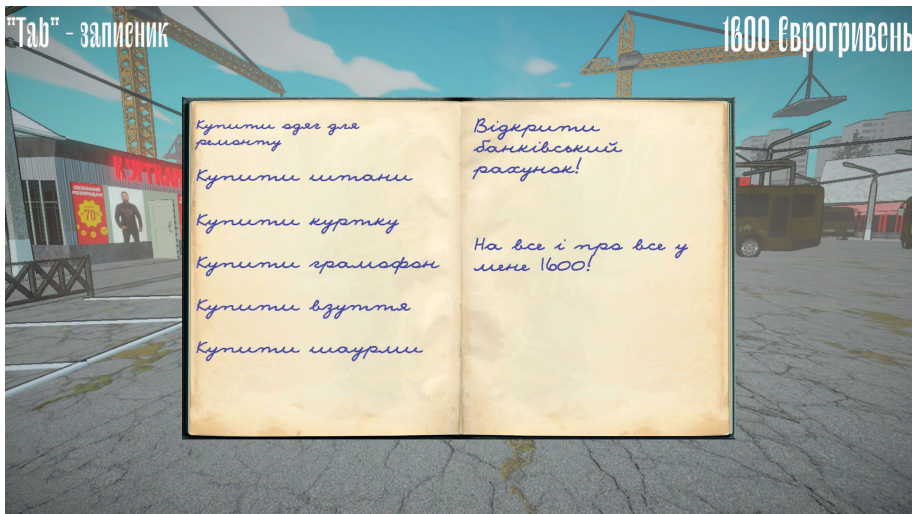


Figure 12. The journal of the main character in the video game *Baraban: Maister-torhash*, indicating that he needs to purchase an apartment in the Barabashovo market.

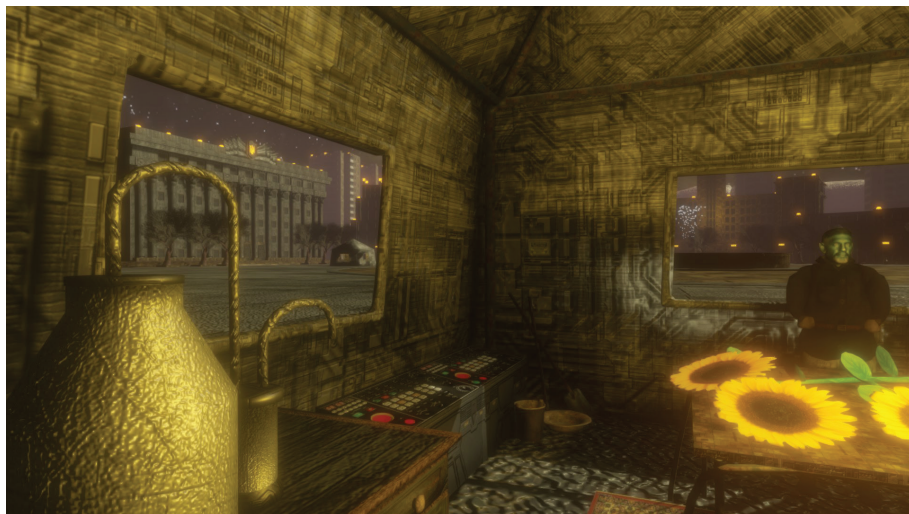


Figure 13. Aliens from the Martian city of Kharkas in the video game *CosmoOdyssey: Trip to Mars*. A building modeled after the Kharkiv Regional Administration building is visible through the tent window. Sunflowers can also be seen inside the tent.

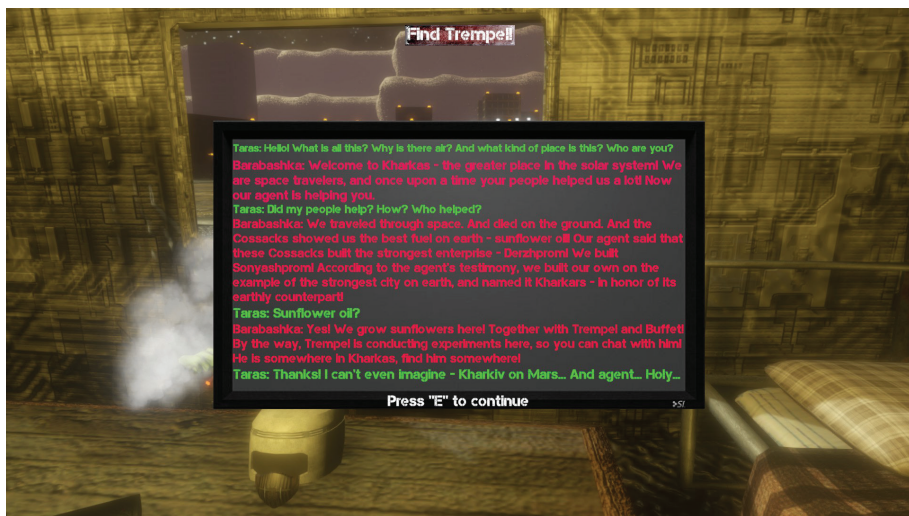


Figure 14. A dialogue with an alien in the video game *CosmoOdyssey: Trip to Mars*, discussing how the aliens were assisted by the Cossacks.



Figure 15. The character Trepel in the video game *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*.



Figure 16. The character Radik Kopchony in the video game *Son of Perun Kharkiv*.

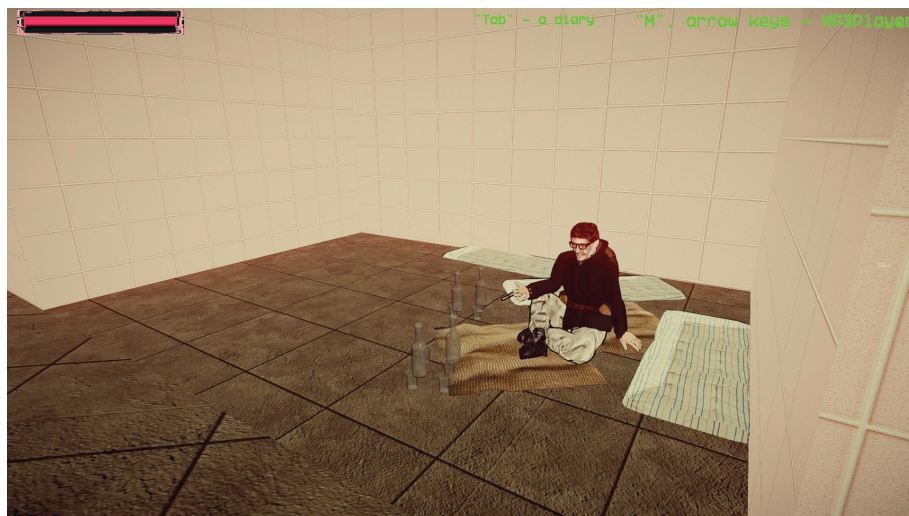


Figure 17. Homeless individuals in the video game *Son of Perun Kharkiv*.



Figure 18. A game console dealer in the video game *Baraban: Maister-torhash*.

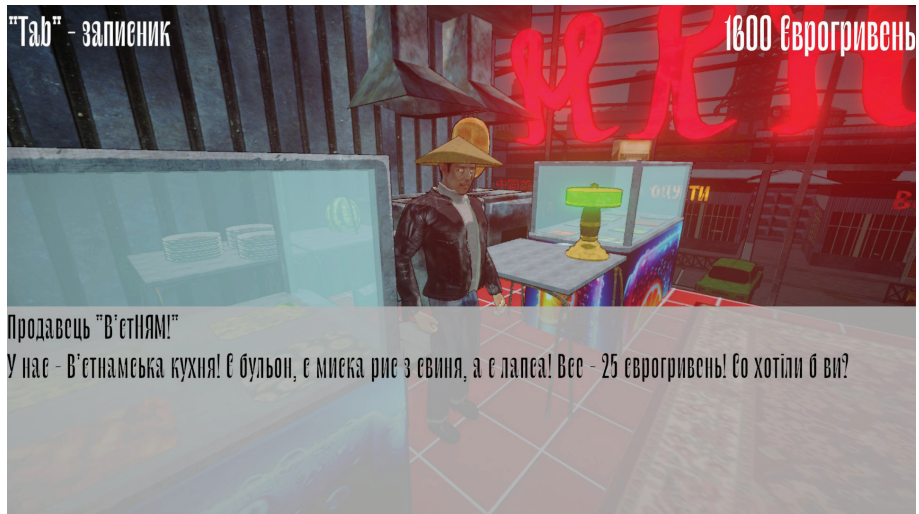


Figure 19. A Vietnamese food vendor in the video game *Baraban: Maister-torhash*.



Figure 20. Kolomyiv in the video game *CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*.



Figure 21. Bandits attacking the protagonist in the video game *Son of Perun Kharkiv*. Two types of enemies are present in the game: those armed with melee weapons and those with firearms.

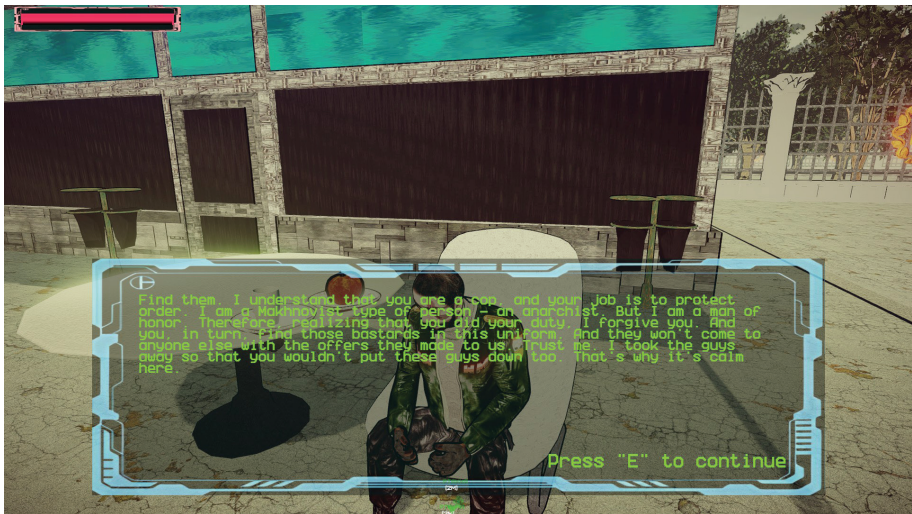


Figure 22. A dialogue with Ptaha, the leader of one of the gangs in the video game *Son of Perun Kharkiv*, in which he describes himself as an anarchist and a man of principle.

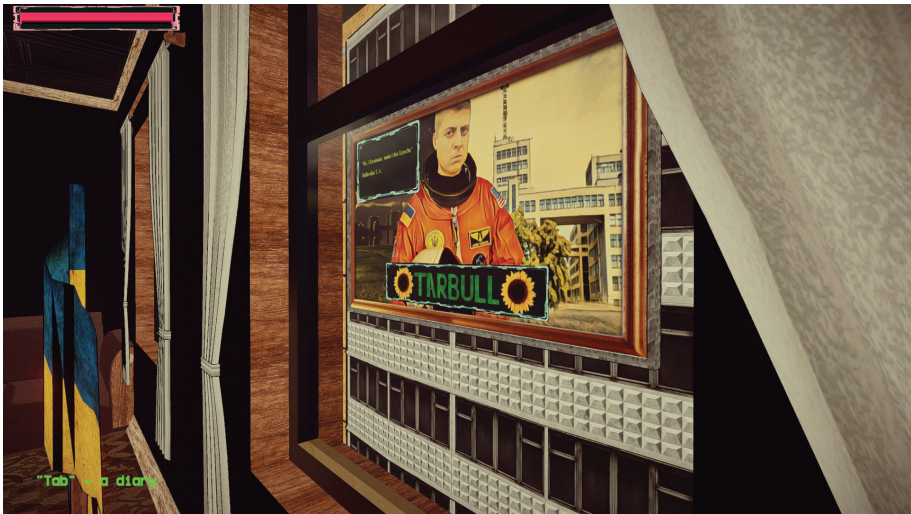


Figure 23. A billboard featuring Taras Bulbenko in the video game *Son of Perun Kharkiv*.



Figure 24. A dialogue with Taras Bulbenko in the video game *Son of Perun Kharkiv*, in which he explains the motives behind his actions.

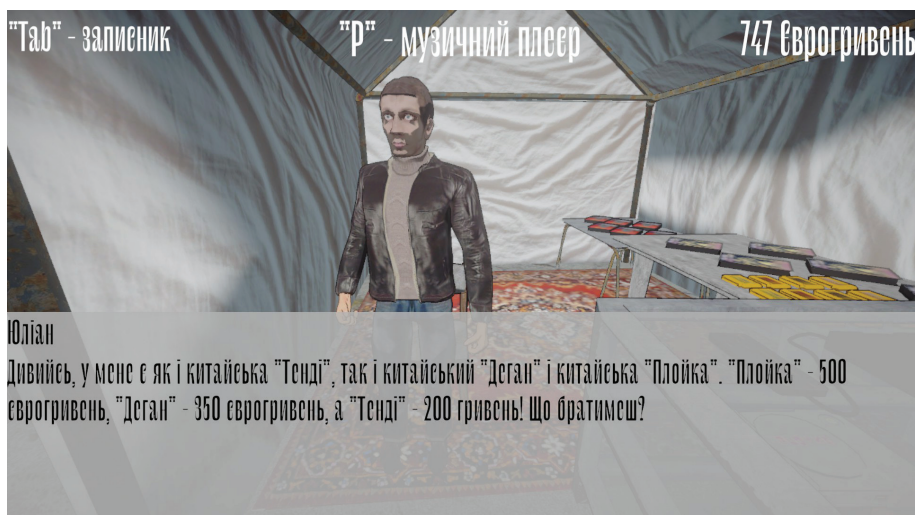


Figure 25. Julian, a merchant in the video game *Baraban: Maister-torhash*, who sells the hero a broken console.

Ludography

- CosmoOdyssey: Trip to Mars*. 2022. Brenntkopf Development. Brenntkopf Publishing. PC.
- CosmoOdyssey 2: Comeback to Origin*. 2023. Brenntkopf Development. Brenntkopf Publishing. PC.
- Son of Perun Kharkiv*. 2023. Brenntkopf Development. Brenntkopf Publishing. PC.
- Baraban: Maister-torhash*. 2024. Brenntkopf Development. Brenntkopf Publishing. PC.

References

- Danylov, Oleh. 2023. "Zrobleno v Ukraini. Pidsumky 2023 roku z ukrainskymy rozrobnykamy ihor." *Mezha*, December 25. <https://mezha.ua/articles/zrobleno-v-ukraini-pidsumky-2023-roku-z-ukrainskymy-rozrobnykamy-ihor/> [in Ukrainian].
- Djeddai, Imen. 2022. "The Representation of Feminist Ideology in the Emirati Science Fiction in Arabic." *Journal of Science and Knowledge Horizons* 2 (2): 193–204. <https://doi.org/10.34118/jskp.v2i02.2565>.
- Herashchenko, Olesia. 2025. "Drawing the Invisible: Visual Reflections on War and Reconciliation in Ukraine." *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 8: 30–42. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2025.8.30-42>.
- Lassin, Jacob. 2024. "Vernacular Geopolitics through Grand Strategy Video Games: Online Content on Ukraine in Europa Universalis IV as a Response to the Russo-Ukrainian War." *Czech Journal of International Relations* 59 (1): 93–126. <https://doi.org/10.32422/cjir.780>.

- Lidchi, Henrietta, and Suzanne Newman Fricke. 2019. "Indigenous Futurisms in North American Visual Arts." *World Art* 9 (2): 99–102. <https://doi.org/10.1080/21500894.2019.1627675>.
- Lihus, Mariia. 2023. "From 'Symphony' to 'Cacophony': Metamorphoses of Donbas' Representations in Ukrainian Documentary." *Art Studies Readings* 2: 485–490. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/55df9d3a-d35b-423d-8524-2e57ad7f2e85>
- Londoño-Proaño, Christian. 2026. "El futuro oscuro latinoamericano en Angelus Hostis y Policía del Karma." *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* 59: 109–126. <https://doi.org/10.32719/13900102.2026.59.6>.
- Lukianenko, Oleksandra. 2021. "Linguostylistic features of English science fiction novel and specifics of their translation into Ukrainian (a case study of "Foundation" novels by Isaac Asimov)." MA thesis, Kyiv National Linguistic University. <http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/handle/787878787/2569> [in Ukrainian].
- Maliuk, Yevhen. 2021. "Video game as a phenomenon of modern media culture." PhD diss., Kyiv National University of Culture and Arts. <https://www.researchgate.net/doi/10.13140/RG.2.2.10083.84002> [in Ukrainian].
- Martin, Chase Bowen, and Mark Deuze. 2009. "The Independent Production of Culture: A Digital Games Case Study." *Games and Culture* 4 (3): 276–95. <https://doi.org/10.1177/1555412009339732>.
- Perron, Bernard. 2018. *The World of Scary Video Games: A Study in Videoludic Horror*. New York: Bloomsbury Academic.
- Remizovskiy, Artem. 2023. "Horror videogames: industry, game design and the creation of horror aesthetics (2015–2022)." MA thesis, National University of Kyiv-Mohyla Academy. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29613> [in Ukrainian].
- Ryan, Marie-Laure. 2023. "Narratology." In *Encyclopedia of Ludic Terms (EoLT)*. First published March 10, 2023. <https://eolt.org/articles/narratology>.
- Savytska, Natalia. 2014. "The Main Aspects of Contemporary Ukrainian Science Fiction Studies." *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh* 19: 289–94. <http://jnas.nbu.gov.ua/article/UJRN-0000770969> [in Ukrainian].
- Telestakova, Olha. 2020. "Linhvo-stylistychni osoblyvosti suchasnoho kytaiskoho naukovofantastichnoho dyskursu na materialii romanu Liu Tsysinia "Problema trokh til"." MA thesis, Kyiv National Linguistic University. <http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/handle/787878787/880> [in Ukrainian].
- Vashchuk, Olesya. 2025. "Mystetstvo, shcho narodzhuietsia u vohni: vplyv viiny na kulturu suchasnoi Ukrainy." In *Kultura i mystetstvo v suchasnomu sviti: mizh tradytsiieiu ta novatorstvom: zbirnyk materialiv vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu*, 22–7. NTU "DP". <https://ir.nmu.org.ua/server/api/core/bitstreams/c1a1a52a-6ofd-4ad6-aa2f-c563eaff2267/content> [in Ukrainian].

- Whitson, Jennifer R., Bart Simon, and Felan Parker. 2021. "The Missing Producer: Rethinking Indie Cultural Production in Terms of Entrepreneurship, Relational Labour, and Sustainability." *European Journal of Cultural Studies* 24 (2): 606–627. <https://doi.org/10.1177/1367549418810082>.
- Zinovieva, Tetiana. 2024. "The art of war: examining the visual narratives of Ukrainian video games." *Eastern Journal of European Studies* 15 (SI): 317–39. <https://doi.org/10.47743/ejes-2024-SI15>.

Артем Ремізовський

Аспірант кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
(НаУКМА), Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0003-7766-258X>
artem.remizovskyi@ukma.edu.ua

Образи України майбутнього в серії науково-фантастичних відеоігор «The Cosmoodysey World»

У статті простежено, як у відеоігровій серії «The Cosmoodysey World» української незалежної студії Brenntkopf Development конструюється образ України майбутнього. Матеріалом стали чотири гри 2022–2024 років: «КосмоОдісея: Подорож до Марсу», «КосмоОдісея 2: Повернення до витоків», «Son of Perun Kharkiv» і «Барабан: майстер-торгаш». Аналіз зосереджено на трьох групах образів: російсько-української війни, протагоністів та Іншого. Їх зіставлення дало змогу виявити спільну логіку серії та внутрішню динаміку уявлень про післявоєнне українське майбутнє.

Образ російсько-української війни в серії варіює за ступенем вираженості: від опосередкованої присутності до більш виразного введення в наратив, просторовий дизайн і текстові артефакти повоєнного світу. У першій грі війна окреслює загальний горизонт української перемоги, у наступних вона стає частиною міського простору, особистої пам'яті героя та політичної уяви про повоєнний порядок. Харків постає як відновлене місто, як один із центральних просторів майбутньої України.

Протагоністи серії пов'язані з Харковом, сімейною пам'яттю та повсякденністю. Майбутнє в цих іграх не відриває людину від національної та регіональної ідентичності, а переносить її в космос, еміграцію та технологічно трансформоване міське середовище. Образ Іншого водночас показує зсув від кооперативних і доброзичливих фігур до соціально диференційованого світу, де загроза дедалі більше походить від приватної влади та криміналізованих структур.

Відеоігрова серія постає як спроба уявити українське майбутнє після перемоги над російською експансією і водночас зберегти пам'ять про Харків та Україну в умовах війни.

Ключові слова: російська експансія, деколонізація, історична пам'ять, ідентичність, інформаційна доба, візуальні наративи, відеоігри, репрезентація, культурологічні проблеми, наукова фантастика, українська культура.

Подано до редакції / Submitted: 09.03.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 06.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: відеоігри, відеоігрова індустрія, візуальна культура, наукова фантастика, горор.

Main research fields: video games, video game industry, visual culture, science fiction, horror.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

**СЕМІОТИКА КУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ
(кіно, відеоігри)
SEMiotics OF CULTURAL NARRATIVES
(movies, video games)**

<https://doi.org/10.18523/2617-8907.2026.9.194-204>

УДК 008:791.221.4[316.7::114]

Михайло Собуцький

Доктор філологічних наук,
професор кафедри культурології факультету гуманітарних наук
Національного університету «Києво-Могилянська академія»
(НаУКМА), Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-1449-7938>
sobutskyi@ukma.edu.ua

**Організація простору фантастичних світів
(на прикладі серіальної продукції Apple TV)**

Статтю присвячено репрезентації простору в серіалах 2022–2025 рр. виробництва Apple TV, які належать до жанру наукової фантастики. Розглянуто три серіали, які демонструють небажані можливості розвитку людства, спровоковані прогресом технологій, ядерною катастрофою чи позаземним вторгненням, тобто по суті є антиутопіями чи дистопіями. Просторова організація сучасних серіалів продовжує доволі давні модерністські ідеї та концепції поділу на робочий часопростір і дозвілєвий (вільний), що є горизонтальним устроєм; в іншій версії вибудовано жорстку ієрархічну вертикаль. Простір також може бути мінімалізованим, як-от в останньому за часом і найрейтинговішому серіалі «Pluribus». Показано, що утопії обертаються антиутопіями, герої намагаються подолати їх і досягнути реінтеграції та свободи. Також зауважено неабияку роль жіночого лідерства, що відповідає тенденціям фемінізму третьої та/або четвертої хвилі.

Ключові слова: культурний вимір, культурні практики, антиутопія, просторова організація, фантастика, модернізм, метамодернізм, фемінізм, серіальна продукція.

Серіальна продукція в контексті культури сучасності репрезентує очікування суспільства, його страхи та сподівання, можливості розвитку і глухі кути. Особливо це стосується таких жанрів, як фентезі і наукова фантастика. Як засвідчує розвиток ранньої творчості Джорджа Мартіна (Собуцький 2022), між цими жанрами нема непрохідної межі. Проте конвенція з глядачем у фентезі і наукової фантастики (*science fiction*) різна. Відверта фантазійність одразу позиціонує себе як те, чого ніколи не було, немає і бути не може. Світи ж фентезі або паралельні світу реальності, як у «Гаррі Поттері» й похідних від цієї саги витворах послідовників, або відверто створені в уяві, як-от світи вже згаданого Джорджа Мартіна.

Також покажемо це в цій публікації на прикладі найамбітнішого проєкту Apple.

Постановка проблеми. Світи наукової фантастики тримаються на припущенні. У них ми перебуваємо в нашому власному часопросторі, але з якоюсь поправкою: або підважено який-небудь закон природи (наприклад, можна подорожувати в часі чи просто швидше за світло), або сталася подія, якої нинішня цивілізація вже понад півстоліття з острахом чекає (ядерна чи екологічна катастрофа). У цих умовних припущеннях можна моделювати гіпотетичну поведінку звичайних людей у незвичайних обставинах. У фантастичних умовах перевіряється резистентність (резильєнтність) людської психіки в умовах, які ще не настали і, можливо, не настануть завдяки вчасному передбаченню. Антиутопія, постапокаліптична картина світу або міф про інопланетне вторгнення дають змогу людству уявити межі своєї адаптивності і водночас декатастрофізувати сприйняття реального світу.

Неабияку роль у побудові антиутопій, або ж дистопій, відіграє їхня *просторова організація*. Уявні світи майбутнього структуровані згідно з базовими культурними вимірами ієрархічності, вертикальності й горизонтальності, що впливає на способи проживання часу в таких світах (темпоральність). Іноді вона може бути екстремальною.

Метою нашої розвідки є з'ясування того, як організація простору антиутопії обумовлює (щоб не сказати, обслуговує) її неприйнятність («дистопія», власне, й означає «неправильне розташування»). Маємо на меті перевірити, наскільки просторове структурування відповідає ментальному експериментові, що його ставить над гіпотетичними людьми наукова фантастика.

Певний час еталоном такого бачення загрозливих можливостей розвитку слугував серіал «Чорне дзеркало» (виробництво Netflix, 7 сезонів, з 2011 р.) — дистопія, у якій світ начебто звичайний, але деякі умови існування в ньому зсунуті згідно з очікуваними можливостями новітніх технологій. На сьогодні все більше привертає увагу серіальна продукція виробництва Apple, перегляди якої стрімко ростуть протягом 2020-х років.

Матеріалом нашої розвідки слугуватимуть такі серіали:

1. «Severance» («Поділ / Розрив»), 2 сезони (2022, 2025), на третій очікують влітку 2027 р. Перше місце майже в усіх номінаціях 2022 р. До 2026 р. найрейтинговіше шоу Apple.

2. «Pluribus» (небезпідставно перекладено українською як «Єдина», про що йтиметься далі). Перше місце в номінації «Фантастика». Один сезон, на другий очікують не раніше 2027 р.

3. «Silo» («Тасмниці бункера»). Два сезони. Перше місце в номінації «Детектив», друге — у номінації «Фантастика» 2023 р.

Ми зазначаємо рейтинг серіалів, оскільки неможливо чітко окреслити їхню адресну аудиторію — «зумери» чи «міленіали». Опитування не дають такої чіткої картини, як, скажімо, щодо «Венздей», який дивилися майже всі, кому до 30. Серіальна продукція Apple адресована всім віковим категоріям, вік її центральних персонажів приблизно 30–45, і опитування студентських груп дають доволі мозаїчну картину. Отже, офіційні рейтинги є найнадійнішим критерієм відбору за популярністю.

Всі три фантастичні оповіді містять різні взаємно суперечливі, але по-своєму логічні просторові організації, що і є предметом нашого дослідження.

Стан розробки проблеми. Проблематику просторового повороту передовсім окреслено в архітектурознавстві. Оскільки в тих серіалах, що цікавлять нас, архітектурний компонент, безумовно, наявний і перегукується з модерністськими утопіями, зазначимо таких ключових дослідників, як К. Доксіадіс (Doxiadis 1977) і А. Лефевр (Lefebvre 2005). Щодо останнього є ґрунтовне дисертаційне дослідження (Фанагей 2025). Безпосередньо цікавими для нас були теоретичні напрацювання Ле Корбюзьє (Corbusier 1986; Baltanas 2005).

Паоло Бертетті (Bertetti 2024) у контексті просторової організації наукової фантастики розглядає дистопію А. Кларка, чия творчість має дотичність до ретрофутуристичних ремінісценцій одного з серіалів.

Оскільки сучасна серіальна продукція активно випробовує можливість жіночого лідерства, варто вказати розвідку Елізабет Турелло (Turello 2021), яка провела порівняння й розрізнення третьої та четвертої хвиль фемінізму в тому, що стосується жіночого лідерства й об'єктивізації.

До завдань цієї роботи не входить компаративний підхід (радіше він є інтерпретативним). Проте не можемо не зазначити наявності схожих мотивів у сучасній (2022–2026) українській фантастичній літературі. Зокрема, вкажемо рецензії на твори Макса Кідрука (Чуйкін 2023) і Роксани Тимків (Микитюк 2022). Книга останньої перегукується зі згаданим вище британським серіалом «Чорне дзеркало».

Виклад основного матеріалу. Оскільки фокусом нашого дослідження є просторова організація фантастичних світів як культурний вимір, маркер антиутопії чи дистопії, почнемо з найпоказовішого в цьому аспекті серіалу «Поділ». Цей проєкт найкраще втілює (не)можливість реалізації утопічного ідеалу модернізму, закладеного Ле Корбюзьє у 1923–1925 рр. у його славетний «план Вуазен» — радикальну перебудову Парижу. Оприлюднена за рік до того праця «До нової архітектури» починалася альтернативою «архітектура чи революція», а завершувалася словами «революції можна уникнути» (Corbusier 1986, 289). Сто років тому автор наймасштабнішої урбаністичної утопії вважав достатнім поділити час і простір роботи й відпочинку на дві окремі зони,

вертикальний вимір — для робочого часу / простору, горизонтальний — для того, що можна прожити у вільний від роботи час. Корбюзьє передбачав різне планування світів роботи і дозвілля (прямолінійне — для часу і простору роботи, криволінійне примхливе — для відпочинку), форми життя при цьому відчужувалися одна від одної.

Серіал «Severance» доводить до логічного завершення цей поділ. Його герої перед прийняттям на роботу в корпорацію Lumon погоджуються на вживлення в мозок мікрочипа, який забезпечує поділ їхніх особистостей на робочу і дозвілєву частини. Фактично це дві різні людини. На роботі вони не пам'ятають того, як живуть у вільний час, а в просторі вільного часу не пригадують себе на роботі. Перемикання забезпечується входженням у будівлю корпорації з допомогою картки. Будівля Lumon організована вертикально, хоча її скляний паралелепіпед нагадує не хмарочоси «плану Вуазен», а радше будівлю Баухаузу в Дессау 1925–1926 рр. (на нашу думку, маємо тут контамінацію двох синхронних модерністських дистопій). В середині все ж таки явно проглядається ієрархія поверхів, один із яких спеціально названо «поділений», призначення решти до кінця не розкрито (серіал ще не завершено). Внутрішній простір організовано дуже заплутано, використовується лише мала частка, решта приміщень порожні, відділи розташовані далеко і не комунікують, безкінечні коридори, якими треба йти по вісім хвилин. Створюється ефект повного відчуження не тільки від світу назовні, а й співробітників всередині. Реально спілкуються між собою лише працівники кожного з тимів: у тому, який очолює центральний персонаж на ім'я Марк, лише чотири людини. Над ними є високопосадовці, які не так поділені, як рядові працівники. Здається, керівний персонал більше усвідомлює свою цілісність, проте це з'ясовується не одразу (серіал має перше місце також і в номінації «Детектив»).

Зовнішній простір організований горизонтально, як місця для відпочинку Корбюзьє або як домівки майстрів Баухаузу. Дезурбанізм приватності протиставляється місцям роботи тим успішніше, що персонажі не впізнають одне одного, перетнувши межу поділу. Скажімо, Марк відправився в поділений простір не в останню чергу для того, щоб відшукати свою дружину Джемму, бо йому періодично натякають, що вона не загинула в катастрофі, а перебуває в Lumon (так воно і є). Але він не впізнає її, коли на робочому місці керівництво просто приставляє її до його команди як наглядачку (аналогічне перемикання впізнавання / невпізнавання буде і в прикінцевому епізоді 2 сезону).

Метою існування поділеного простору є впорядкування світу. Корпорацію 1866 року заснував діяч на ймення Кір, його періодично вшановують як напівбожество (відсилання до американських релігійних течій XIX століття). Серіал має містичні й магичні сюжети, проте переповідати їх немає сенсу й можливості. Для завдань нашого дослідження важливо, що всі, хто перебуває в цьому проєкті, як наймані поділені працівники, так і донька нинішнього власника компанії Хелен / Хеллі, яка навмисно увійшла всередину поділеного світу, відчувають потребу в реінтеграції. Поділ має бути подоланий.

Зусилля Марка з видалення чипа, спостереження Хеллі за собою зовнішньою та внутрішньою завершилися успіхом. Марк знайшов свою дружину і рятує її від жертвоприношення, щоправда, відмовляється від неї заради Хеллі, разом з якою втікає таємним коридором. До речі, коридори є єдиним способом орієнтування у внутрішньому просторі, не мапа, а перелік поворотів: «ліворуч, ліворуч, праворуч, ліворуч» і так кілька рядків підряд. Невідомо поки що, наскільки успішною є втеча головних героїв і чи вдасться реінтеграція.

Всередині наративу є загадкова спільнота, яка розводить кіз (саме так, це потрібно для жертвоприношення, яке підтримує порядок у світі загадкових «макроданих», очищенням яких весь час займаються працівники). Ця спільнота збирається сказати своє слово, «але час ще не настав».

Напрямок руху протилежний утопії Корбюзьє. У нього завдяки поділу урбаністичних просторів скасовувалася революція. Тут завдяки революційним настроям скасовується поділ.

Звісно, ми живемо у 2026 р., а не у 1926-му, і через призму метамодернізму бачимо слабкі місця як постмодерну, який вже позірно минув, так і канонічного модернізму, у бік якого явно хитнувся маятник в аналізованому тут серіалі. Модерністські утопії привабливі своїм універсалізмом, радикальністю рішень. Але розвиток подій у «Поділі» явно засвідчує неможливість для людей існувати в гранично раціонально розмежованих часопросторах роботи і приватного життя.

Додатково зафіксуємо ще одне спостереження. У всіх постерах до серіалу Марк постає як центральний персонаж. Насправді він доволі важко надається для глядацької ідентифікації, недарма перша серія першого сезону починається з потрапляння в поділений простір Хеллі, яка спочатку не впізнає себе, навіть робить спробу самогубства (після чого з'являється як доглядачка справжня дружина Марка, яку той не впізнає), але під кінець саме за нею, Хеллі, піде реальний Марк, залишивши дружину Джемму за дверима (виразний, пародійно кінематографічний прикінцевий кадр). Жіноче лідерство спостерігається як у цьому серіалі, так і у двох інших. Згідно з третьою та четвертою хвилями фемінізму, воно примхливо взаємодіє з так званою об'єктивацією героїні.

Наступним розглянемо серіал «Таємниці бункера», де просторова організація не менш виразна, і теж модерністська, але інакше. Вона тут значно більш виразно вертикально ієрархізована.

Маємо справу з типовою постапокаліптичною дистопією, світ після ядерної катастрофи. Людство вже 200 років живе в бункерах, бо на поверхні земля випалена вщент, а повітря заражене. Протягом серіалу відбувається неоднозначна гра — чи то насправді, чи вже давно можна вийти на поверхню. Практики інформування та дезінформації добре працюють на сюжет, який не переповідатимемо (перше місце в категорії «Детектив»). Поки всі вірять, що назовні вийти неможливо, налагоджене життя в бункері всіх влаштовує (таких бункерів 50, і ще один керівний, про що мешканці не одразу здогадуються). Цей світ чудово пристосований для вертикального класового / кастового поділу.

У бункері всього десять тисяч мешканців і понад сотня поверхів, з'єднаних спіральними сходами, якими не так просто підніматися. Ліфти заборонено.

На нижніх поверхах живуть механіки, там розташована ферма, яка годує всіх. На середніх поверхах живуть айтівці, які, як з'ясується, пов'язані з сусідніми бункерами. На верхніх — адміністрація, ще вище — їдальня з похмурим краєвидом назовні, що підтверджує неможливість виходу. Вихід назовні — смертна кара, бо кисню в скафандрі вистачає на три-чотири хвилини (процедура «зачистки»).

Простір тут поділений не на робочий і дозвіллевий, люди здебільшого в бункері живуть там само, де й працюють. Він вибудований як соціальна вертикаль. Якби ліфт існував (а шахта для нього є, все можливо), він би перетворився з механічного пристрою на метафоричний «соціальний ліфт», який підносив би за кілька хвилин механіка до рівня айтівця, а то й мера. Долати пішки 117 поверхів із блокпостами дещо важче, і всі поки що дотримуються конвенції.

Але люди є люди, і життя в бункері не може бути нескінченно довгим. Існують реліквії попереднього часу (здебільшого заборонені), які змушують замислитися, що було втрачено після закопування під землю на 200 років. На верхньому поверсі є зоряна мапа, чомусь мінлива. Є заборонені оповіді з колишніх книжок («Ромео і Джульєтта» в цьому бункері має щасливий фінал, у сусідньому знають, що вона загинула). Починається пошук подолання ситуації.

У цьому серіалі, врешті-решт, вирішальною є теж жіноча ініціатива. Головна героїня, що живе на найнижчому поверсі, наважується на вихід назовні, і їй складними шляхами вдається дістатися до сусіднього бункера, де вже відбулося повстання і майже ніхто не вижив (зовні все ще пост'ядерний морок, ілюзії розвіюються). Візит до сусіднього бункера найбільш якісно пропрацьований кінематографічно (Apple взагалі дбають про якість продукції), але для завдань нашого дослідження важливо інше. Поступово з'ясовується, що постапокаліптичним дистопічним світом керує якась інстанція, найімовірніше, штучний інтелект. Він здатен запускати механізм знищення, якщо люди в бункерах починають бунтувати й прагнуть вийти на поверхню.

Мабуть, це найслабше місце серіалу як фантастики, бо недвозначно відсилає до давніх страхів перед штучним інтелектом, втілених 1968 року Артуром Кларком і Стенлі Кубриком у «Космічній Одиссеї». Проте ретрофутуризм сучасної фантастики, помітний і в «Поділі», дозволяє прийняти таку ідею.

Сюжетно ситуація є неоднозначною, знищення можна подолати, і це лишає відкрите вікно в ще не відзнятий третій сезон.

Поки що ж підіб'ємо підсумки. Основний меседж серіалу щодо практики просторової організації полягає в тому, що жорстка вертикаль без соціальних ліфтів не спрацьовує так само, як у «Поділі» не спрацювала горизонталь «зовнішнє — внутрішнє». Люди починають руйнувати такі надумані модерністські утопічні структури, розхитувати їх, шукати, що за ними (в обох серіалах детективним шляхом).

Поділ вимагає реінтеграції, а межі — виходу за них. У «Бункері» долається ще й поділ із минулим, яке також потребує реінтеграції (наприкінці другого сезону маємо ретроспективну сцену з умовної сучасності — як усе починалося).

Коротко скажемо також і про серіал «Єдина» (*Pluribus*). Вище ми зазначили, що переклад латинського «усім» чи, в іншому відмінку, «від усіх» як «єдина» можливий. Він відсилає асоціативно до неформального гасла США "*E pluribus unum*" на державній печатці з 1782 р., а також на однодоларовій купюрі. Означає «З багатьох одне».

Маємо справу ще з однією версією антиутопії — інопланетним вторгненням. Землю під'єднує до себе колективний розум, що дістається до нашого світу через електромагнітні сигнали. Ідея явно не нова, є в серіалах інших виробників (наприклад, «Рік і Морті»), але тут, у версії Apple, кваліфіковано опрацьована. Сигнал із космосу одномоментно приєднує до себе всіх, хто отримав його, на Землі лишаються всього 12 людей, які з тих чи тих причин не під'єдналися. Серед них — Керол, авторка жіночих фентезійних романів з містечка Альбукерке у Нью-Мексико. Мабуть, не приєдналася тому, що в момент еднання загинула її партнерка і продюсерка, яку вона намагалася врятувати.

Далі маємо дотепну історію комунікації з колишніми людьми, в чій тіла вселився колективний розум. Вони всі знають все одне про одного, а також і про неприєднаних. У них немає здатності відмовляти, тому Керол («єдина» неприєднана) легко маніпулює ними. Але вони працюють над приєднанням і її, рано чи пізно це станеться. І вона починає боротися.

Ця сага явно не завершена, але в ній теж є своя просторова організація. Приєднані до колективного розуму (колишні) люди покидають приватні домівки, і Керол живе там, де для неї штучно відтворюють ресторанну кухню, вогні набережної, порожній супермаркет. Самі вони покинули приватну власність, межі і кордони. Колишній мер і колишній волоцюга приходять разом ночувати у великі порожні спортзали або торговельні приміщення (саме так треба розуміти їхню заяву «нам потрібен простір», яка періодично виникає в серіалі), вкладаються на підлогу у спальниках чи на матах і так проводять ніч в енергоощадний спосіб. Їхнє існування мінімалістичне, знаючи все одне про одного і відчуваючи те саме, що й усі інші на планеті, вони майже нічого не потребують. Труднощі будуть, але їх подолання ще чекає на глядача 2027 року.

Простір у цій дистопії сприймається негативно, як відмова від усього колись створеного людством (хоча залишковій дюжині людей поки що, навпаки, доступно все, але теж набридає). Якщо згадати етимологію слова «утопія» («ніде»), то тут вона доречна. Радикальний модернізм так чи інакше мріяв про повне єднання всіх з усіма. Спостерігаємо тут наслідки його — як у «Severance» наслідки радикального внутрішнього роз'єднання.

Висновки. Розглянувши культурні практики просторової організації трьох сучасних серіалів чи не найбільш софістикованого виробника серіальної продукції (не знецінюємо, звісно ж, дистопії від НВО

та Netflix — відповідно «Останні з нас» та «Аркейн: ліга легенд», чия проблематика дещо вийшла б за межі цієї розвідки), можемо підсумувати наші результати.

Просторовий вимір утопії — дистопії — антиутопії фантастичних світів створюється для того, щоб люди, чії адаптивні можливості випробовуються (науковою) фантастикою, намагалися його здолати, вийти за межі заданих можливостей. Модерністські утопії, які не можуть не поновлюватися «після постмодернізму», неминуче демонструють свою дистопічність, несумірність із нормами людського існування. Простори, у які фантастика поміщає емпіричних пересічних людей, не відповідають їхнім потребам, як не відповідала їм урбаністична утопія Корбюзьє чи мінімалізм Баухаузу. Так само не витримує людське суспільство і жорсткої замкненої ієрархії (у «Бункері» є специфічна хвороба з тремором рук, щось наближене до панічних атак). Метамодерністський маятник поки що упевнено рухається між полюсами крайньої регламентації (дистопія) та індивідуалістичної (хоча й утопічної) свободи.

Жіноче лідерство, активна роль головної героїні відображають тенденції фемінізму (третьої та/або четвертої хвилі).

Список використаної літератури

- Микитюк, Остап. 2023. «Така вже реальність, і правда полягає у тому, що ніхто не знає, як у ній жити» — рецензія на книгу Роксани Тимків «Ще дивніший новий світ». *Інформатор*, 5 серпня. <https://kalush.informator.ua/2023/08/05/taka-vzhe-realnist-i-pravda-polyagaye-utomu-shho-nihto-ne-znae-yak-u-nij-zhyty-recenziya-na-knygu-roksany-tymkiv-shhe-dyvnishyj-novyj-svit/>
- Собоуцький, Михайло. 2022. «Серіал до серіалу: етика й мовчазна сентиментальність у першому оповіданні Джорджа Мартіна в жанрі фентезі». *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури* 5: 16–20. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.16-20>.
- Фанагей, Ростислав. 2025. «Репрезентація простору в культурних теоріях та практиках». Дис. доктора філософії: Культурологія. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. <https://ir.library.knu.ua/handle/15071834/6228>.
- Чуйкін, Павло. 2023. Рецензія на книгу Макса Кідрука «Нові Темні Віки. Колонія». *IT Community*, 23 лютого. <https://itc.ua/ua/articles/retsenziya-na-knygu-maksa-kidruka-novi-temni-viky-koloniya/>
- Baltanas, Jose. 2005. *Walking through Le Corbusier*. Thames and Hudson.
- Bertetti, Paolo. 2024. “Science Fiction: World Creation and Diegetic Space Organization.” *Between*, 14 (27).
- Corbusier, Le. 1986. *Towards a New Architecture* (1st ed., 1923). New York: Dover Publications.
- Doxiadis, Constantinos A. 1972. *Architectural Space in Antient Greece*. Translated and edited by Jaqueline Tyrwhitt. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/1343.001.0001>.

- Lefebvre, Henri. 2005. "The Production of Space." In *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach, 132–9. Routledge.
- Turello, Elisabeth. 2021. "Modern-Day Fantasy: The Progressive Role of the Active Female." *The Macksey Journal* 2: 154. <https://mackseyjournal.scholasticahq.com/article/28409-modern-day-fantasy-the-progressive-role-of-the-active-female>.

References

- Baltanas, Jose. 2005. *Walking through Le Corbusier*. Thames and Hudson.
- Bertetti, Paolo. 2024. "Science Fiction: World Creation and Diegetic Space Organization." *Between*, 14 (27).
- Chuikin, Pavlo. 2023. Retsenziia na knyhu Maksa Kidruka "Novi Temni Viky. Koloniia." *IT Community*, February 23. <https://itc.ua/ua/articles/retsenziya-na-knygu-maksa-kidruka-novi-temni-viky-koloniya/> [in Ukrainian].
- Corbusier, Le. 1986. *Towards a New Architecture* (1st ed., 1923). New York: Dover Publications.
- Doxiadis, Constantinos A. 1972. *Architectural Space in Antient Greece*. Translated and edited by Jaqueline Tyrwhitt. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/1343.001.0001>.
- Fanahei, Rostyslav. 2025. "Representations of space in cultural theories and practices." PhD diss., Taras Shevchenko National University of Kyiv. <https://ir.library.knu.ua/handle/15071834/6228> [in Ukrainian].
- Lefebvre, Henri. 2005. "The Production of Space." In *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach, 132–9. Routledge.
- Mykytiuk, Ostap. 2023. "Taka vzhe realnist, i pravda poliahaie u tomu, shcho nikhto ne znaie, yak u nii zhyty." Review of "Shche dyvnishyi novyi svit" by Roksana Tymkiv. *Informator*, August 5. <https://kalush.informator.ua/2023/08/05/taka-vzhe-realnist-i-pravda-polyagaye-u-tomu-shho-nihtu-ne-znaye-yak-u-nij-zhyty-recenziya-na-knygu-roksany-tymkiv-shhe-dyvnishyj-novyj-svit/> [in Ukrainian].
- Sobutsky, Mykhailo. 2022. "A Series before the TV Series: George Martin's First Fantasy Story." *NaUKMA Research Papers. History and Theory of Culture* 5: 16–20. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.16-20> [in Ukrainian].
- Turello, Elisabeth. 2021. "Modern-Day Fantasy: The Progressive Role of the Active Female." *The Macksey Journal* 2: 154. <https://mackseyjournal.scholasticahq.com/article/28409-modern-day-fantasy-the-progressive-role-of-the-active-female>.

Mykhailo Sobutsky

Dr. habil. (Philology), Professor,
Department of Cultural Studies, Faculty of Humanities,
National University of Kyiv-Mohyla Academy (NaUKMA), Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1449-7938>
sobutskyi@ukma.edu.ua

The Spatial Organization of Fantastic Worlds (Exemplified by the Serial Products of Apple TV)

Abstract

The article is devoted to the problem of dystopian special worlds created in sci-fi TV series during the last years (2022–2025). We limited ourselves to the products presented to the public by Apple TV. The series considered here are: “Severance” (2022–2025), “Silo” (2023–2024), and “Pluribus” (2025). All of them are to be followed, and two of them have the best audience response ever reached by Apple Original.

The Apple’s very best show of 2022 is “Severance”. There we see a very sophisticated version of a modernist utopian spatial concept envisaged by Le Corbusier a hundred years ago. The revolutionary modernist vision of this urbanist thinker divided clearly the space and time of human life into two zones, one for the work/job, the other for the recreation/life itself. Here in the TV series, this severance attains absurd perfection. Those who enter the divided (or severed) space get a chip implanted into their brains, so they never remember themselves living outside when they are inside the inner working space, and vice versa they never remember their jobs when they live their ordinary lives. But the real thing which is at stake is reintegration. In the long run, nobody wants to live a life divided into two severed parts.

The post-apocalyptic vision represented in the series “Silo” shows us a possible world after the nuclear clash. For two hundred years, people live an underground life, controlled by IT and, eventually, by AI. Long ago they forgot how it feels to be outside in the irretrievable open areas. They have some relics of the past (mostly forbidden) and desperately try to reintegrate with the world. Their spatial organization hinders it. They live in a vertical hierarchic spiral construction, without elevators, so their lives depend on the level to which they belong. Their future depends on the decision of AI to destroy them or not (some retro-futuristic reference to “Space Odyssey” (1968).

The most recent product released by Apple is “Pluribus” (2025 and to be followed). Here we meet the most anti-utopian version of the future. A unified intelligence from the outer space reaches Earth through synchronized signals and makes all the people in the world one collective mind (in several bodies), except for some 12 women and men, including the main heroine, Carol, among them. The collectivized minds see “space”, which they request, as something

reduced to minimal distance and sleep all together in former large halls. Carol desperately tries to avoid such integration, but the result is not known to us.

We see that all the three narratives converge in one point: the dystopian spatial redistributions of mankind cannot be sustained; they discredit themselves and must be deconstructed sooner or later.

Keywords: cultural dimension, cultural practices, dystopia, spatial organization, science fiction, modernism, metamodernism, feminism, serial products.

Подано до редакції / Submitted: 01.03.2026
Схвалено до публікації / Accepted: 06.04.2026
Оприлюднено / Published: 21.05.2026

.....
Сфера наукових зацікавлень: психоаналіз, семіотика серіалів, знакові системи.

Main research fields: psychoanalysis, semiotics of TV series, sign systems.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО

Vices temporum tenaces indurant

(Юрій Джулай, Денис Король).....4

КРИЗИ, КАТАСТРОФИ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТРАВМИ

Ольга Брюховецька

Культурна травма між досвідом і значенням [in English]..... 16

Віолетта Симканіч

Лиха як культурні каталізатори: історичні відповіді
та сучасні культурні кризи [in English]..... 35

КУЛЬТУРНА ГЕОГРАФІЯ

Артем Богущкий

Семантичний простір Донбасу: від «Дикого Поля»
до «Атлантиди» [in English]..... 55

Мар'яна Нікітенко

Печери як ріка: середньовічні просторові уявлення
про підземні лабіринти Києво-Печерського монастиря..... 68

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, ПАМ'ЯТКИ, МУЗЕЙНИЦТВО

Ельміра Аблялімова-Чийгоз

Репрезентація кримськотатарської культури
в українському сучасному ігровому кіно:
наративи колективної пам'яті, втрати та повернення..... 88

Оксана Бондарець

Цифрові трансформації як одна із сучасних тенденцій
розвитку українських музеїв..... 102

Надія Нікітенко

Княжий портрет у Софії Київській у річищі історії:
світський сюжет і літургійний контекст..... 120

**ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ
ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ СУЧАСНОСТІ**

- Руслана Демчук*
Феномен Трикстера в соціокультурних практиках
політичного простору метамодерну [in English] 146
- Вікторія Ількович*
Менеджмент культурного капіталу в умовах геополітичних криз
(на прикладі досвіду Республіки Корея та України) 156

**СЕМІОТИКА КУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ
(кіно, відеоігри)**

- Артем Ремізовський*
Образи України майбутнього
в серії науково-фантастичних відеоігор
«The Cosmoodysey World» [in English] 167
- Михайло Собуцький*
Організація простору фантастичних світів
(на прикладі серіальної продукції Apple TV) 194

CONTENTS

INTRODUCTORY SPEECH

Vices temporum tenaces indurant

(Yurij Dzhulay, Denys Korol)4

CRISES, DISASTERS, CULTURAL STUDIES OF TRAUMA

Olha Briukhovetska

Cultural Trauma between Experience and Meaning 16

Violetta Symkanych

Disasters as Cultural Catalysts: Historical Responses and
Contemporary Cultural Crises 35

CULTURAL GEOGRAPHY

Artem Bohutskyi

The Semantic Space of Donbas: From “Wild Field” to “Atlantis” 55

Maryana Nikitenko

Caves as a River: Medieval Spatial Imaginaries of the
Underground Labyrinths of the Kyiv-Pechersk Monastery 68

CULTURAL MEMORY, MONUMENTS, MUSEUMS

Elmira Ablyalimova-Chyihoz

Representation of Crimean Tatar Culture in
Contemporary Ukrainian Feature Cinema:
Narratives of Collective Memory, Loss, and Return 88

Oksana Bondarets

Digital Transformation as One of the Modern Trends
in the Development of Ukrainian Museums 102

Nadiya Nikitenko

A Princely Portrait in Sophia of Kyiv in the Patch of
History: Secular Story and Liturgical Context 120

**DIMENSIONS OF IDENTITY AND
SOCIOCULTURAL PRACTICES OF MODERNITY**

Ruslana Demchuk

The Trickster Phenomenon within the
Sociocultural Practices of the Metamodern Political Sphere 146

Viktoriiia Ilkovych

Management of Cultural Capital in the Context of Geopolitical Crises:
Comparative Study of the Republic of Korea and Ukraine 156

**SEMIOTICS OF CULTURAL NARRATIVES
(movies, video games)**

Artem Remizovskyi

Images of Ukraine of the Future
in the Sci-Fi Video Game Series of The Cosmoodyyssey World 167

Mykhailo Sobutsky

The Spatial Organization of Fantastic Worlds
(Exemplified by the Serial Products of Apple TV)..... 194