**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**ЧЕЧЕЛЬ Наталія Петрівна**

УДК 130.2:792.03(477)

**ДИСКУРС СТИЛЮ В РЕТРОСПЕКТИВІ**

**УКРАЇНСЬКОЇ ВИДОВИЩНОЇ І ДРАМАТИЧНОЇ**

**КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 17.00.01 — теорія та історія культури (філософські науки)

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня

доктора філософських наук

Київ — 2005

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка на кафедрі української філософії та культури.

**Науковий консультант:**

доктор філософських наук, професор **ОГОРОДНИК Іван Васильович,**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,

професор кафедри української філософії та культури.

**Офіційні опоненти:**

доктор філософських наук, професор **КРИМСЬКИЙ Сергій Борисович,**

Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України,

провідний науковий співробітник відділу логіки та методології науки;

доктор філологічних наук, професор **СОБУЦЬКИЙ Михайло Анатолійович,**

Національний університет "Києво-Могилянська академія",

завідувач кафедри культурології;

доктор філософських наук, професор **БИЧКО Ада Корніївна,**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого, завідувач кафедри суспільних дисциплін.

**Провідна установа:**

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

Міністерство освіти і науки України, м. Київ.

Захист відбудеться 12 травня 2005 року о 15.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.001.28 у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка за адресою: 01033, м. Київ, вул. Володимирська, 60, ауд. 327.

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці імені М. Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01033, м. Київ, вул. Володимирська, 58, кім. 12).

Автореферат розіслано 7 квітня 2005 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради Живоглядова І. В.

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність та доцільність дослідження.** Історичні обставини ХХ — ХХІ століть, зростаючий техніцизм і відчуження провокують скептичне сприйняття цивілізації та людського існування, дегуманізацію європейської культури. Саме тому перегляд історії культури, зокрема, одного з найбільш універсальних її видів — театру, як історії гуманізму, зосередженість на змінах концепцій образу людини і світу, нових формах світосприймання і засобах виразності стає актуальним. Філософія театру спричинена не тільки визначальним гуманістичним аспектом свого існування, а й можливістю осягнути історично обумовлену істину. Адже для теперішньої ревізії гуманітарного канону взагалі і культурного, зокрема, що викликана не лише вітчизняними державотворчими процесами, але й загальносвітовими глобальними змінами, характерна потреба у перечитуваннi "текстів" у їхньому інтегруючому значенні, у філософському осмисленні явищ культури на рівні естетичних домінант і світоглядних закономірностей.

У прагненні нового моделювання культурного простору шляхом парадоксального прочитання тексту постмодерністська деконструкція, все ж таки, відштовхується від концепції структури, лише перевертаючи її концептуальний порядок (Г. Блум, Дж. Гартман, Ж. Дерида, П. де Ман, Дж.-Г. Міллер): оскільки позначене/означуване (смисл, поняття) втрачає свою сутність і перетворюється на ілюзію, найперше аналізується сфера позначування/означник (знак, образ). Радикальний плюралізм стилів і художніх напрямків, світоглядів і мов культури, як головний принцип постмодернізму, обов’язково зорієнтований на природне тіло культури із самоцінністю множини її індивідуальних самовиявів. Якщо розвинути герменевтичні ідеї Г.-Г. Гадамера відносно мови, яка, на його думку, "ставить" або "грунтує" людину в світі, ідеєю стилю, як мови, то виходить, що не "мовна", а "стилістична" форма не може бути відокремлена від змісту і що не лише кожна мова є світобаченням, а й кожний стиль.

Для філософської методології термін "стиль" порівняно новий, бо традиційна філософія, якщо і використовує його, то скоріше як поняття "дух епохи", або ж в його естетичному чи історико-культурному аспекті. Однак, у сучасних філософських дослідженнях, з огляду на руйнування уявлень про абсолютну універсальність мислення і мови, виокремлення різноманітних форм практичного мислення у сфері пізнання і культури в контексті засадничої феноменологічної поліваріативності, поняття "стилю" поступово набуває суверенного значення. Досліджуючи сутність і значення культури, усвідомлюючи глибину символіки її художніх засобів і жестів, варто вдатися до теорії стилів, бо саме стиль періоду найкраще відображає мистецьку і соціально-політичну історію епохи, особливості національного стилю — характер нації, неповторність індивідуального стилю — унікальність особистості та її приналежність часу і місцю. Стиль виступає як естетична домінанта, своєрідний метаобраз, із семіотичної матриці (або "стилістичної матриці", за румунським філософом Л. Благою) якого "зчитується" соціокультурний "текст" за допомогою віднайденої в дисертації семіотичної мови стильоцентризму, безпосередньо пов’язаної з проблемами культурної феноменології та теорією стилів фундаментальних форм культури американського культуролога А. Кребера. Таким чином, стиль виконує структуроорганізуючу функцію відносно інших елементів (означників) художньої культури (множини) — ритму, інтонації, метафори тощо. Зазначений концептуальний ракурс надає дослідженню не лише регіонального, а й міждисциплінарного і міжкультурного значення, спричинює його актуальність і доцільність, особливо в контексті помітного центрування сучасного культурологічного дискурсу антропологічною і полікультурною проблематикою, визнання принципу полілінійності соціокультурного розвитку (Є. Бистрицький, А. Бичко, М. Закович, В. Литвинов, Ю. Павленко, М. Собуцький, І. Юдкін та ін.).

Актуальність дослідження обумовлюється також недостатнім ступенем наукової розробки обраної теми. Адже, не дивлячись на існування численних праць, пов'язаних із цією темою, а також робіт автора про природу національної художньої традиції і стиль театру Леся Курбаса, дане питання в такому аспекті раніше не досліджувалося. Хоча розгляд історії української культури за стильовим принципом має свою історію, співвіднесену з прагненням не лише встановити її самобутність та естетичні закономірності розвитку, але й, виокремлюючи певну відмінність, вписати її у межі великих європейських стилів і, відповідно, європейської культури.

Момент самоідентифікації та самоусвідомлення є характерним для українського інтелектуального дискурсу в різні періоди національного розвою. Ми знаходимо окремі характеристики стилів у трактатах з поетики та риторики XVII — XVIII століть. Теоретичні міркування в працях М. Довгалевського "Поетика" та Ф. Прокоповича "Про поетичне мистецтво" розгортаються навколо проблем художньої форми, мови і стилю. Стильові проблеми досліджуються у посібниках з поетики й риторики, передусім, ученими харківського кола: А. Могилевським та І. Ризьким. Окремо слід згадати про рукопис П. Білецького-Носенка "Естетика", в якому, крім характеристики різновидів стилю, простежується прагнення встановити характер зв'язку між способом мислення митця і його стилем. Проблеми індивідуального стилю та певних стильових спільностей, стильових течій і шкіл порушуються Г. Квіткою-Основ'яненком у його листах до видавців журналу "Русский вестник" та до П. Плетньова; П. Кулішем в оглядах української літератури, які друкувалися в журналі "Основа", І. Франком і М. Драгомановим.

Питання про вивчення стильових течій, як основи літературного процесу, про побудову курсу літератури, як історії стилів, уперше в українському літературознавстві ставить М. Дашкевич (1877). Естетичні закономірності літературного розвитку на основі стильових процесів уперше систематично дослідив Д. Чижевський в "Історії української літератури" (1956). Прийшовши від філософії до літературознавства, він запропонував теорію культурних хвиль як розвитку простих і складних стилів на рівні використання мовно-стилістичних засобів та певного матеріалу. У другій редакції розвідки Чижевського "Культурно-історичні епохи" знаходимо аргументації на користь створення стилістичної історії минулого, яка найкраще проявляє культурний зміст часу. В українській науці про театр за стильовим принципом побудовані праці енциклопедиста-гуманітарія Д. Антоновича. Його книгам, статтям і лекціям властивий принцип подвійної контекстуалізації: прагнення ввести українську театральну культуру в загальнонаціональний, а також світовий історичний контекст ("Триста років українського театру", 1925).

Окрім літератури про загальну теорію стилів від І. Вінкельмана і Й. Гете, Г.-В.-Ф. Гегеля і А.-В. Шлегеля, Г. Вьолфліна і О. Шпенглера до А. Кребера, Л. Ротшільда, В. Сифера, М. Фінч, В. Ванслова, В. Власова, О. Лосєва, Д. Наливайка і О. Соколова у світовому мистецтвознавстві існують роботи, присвячені виключно театральному аспекту стильових досліджень. Передовсім, це праці Дж. Гаропа і С. Епштейн, Д. Рассела, М. Сент-Дені, як одні з кращих про стиль у театрі.

Сучасна українська філософська наука також не лишилась осторонь проблем стилю. Варто згадати хоча б роботи І. Огородника; монографії Б. Парахонського (1982) та В. Панченко (1998); дисертацію О. Литвинова (1992). Так, у своєму дослідженні "Проблема стилю мислення в науковій творчості" (1978) І. Огородник зосереджує увагу на гносеологічних і методологічних функціях стилю мислення. Український філософ вважає, що стиль, у даному разі стиль наукового мислення, включає компонент світобачення, як засобу або технології створення наукового образу світу. Аналізуючи категорію стилю у філософсько-методологічному аспекті і досліджуючи різні форми практичного мислення у сфері пізнання, мови і культури, Б. Парахонський зазначає, що у своєму категоріальному, філософсько-теоретичному статусі стиль може розглядатися як особливий ракурс бачення, спосіб фіксації і членування практичної реальності мови, культури і пізнання. О. Литвинов, принципово не обмежуючи себе лише художнім процесом, підходить до дослідження художнього стилю з позицій культурології, мотивуючи це культурною обумовленістю художньої діяльності і творчості людини. Він прагне до створення цілісної концепції художнього стилю, яка об’єднала б його генезисні і процесуальні особливості та задовольнила б вимоги культурологічного підходу. В. Панченко, досліджуючи розвиток мистецтва у взаємозв’язку із загальним культурно-історичним процесом, розглядає художню культуру як цілісне утворення, а єдність її форм як єдність стилю (за А. Кребером).

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами і темами.** Дисертація виконана в межах комплексної науково-дослідницької теми філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка "Філософська та політологічна освіта в Україні на перетині тисячоліть" (номер державної реєстрації — 01БФ041-01); науково-дослідницьких програм кафедри української філософії та культури філософського факультету.

**Мета дослідження** — осмислення логіки формування національного стилю та розробка концепції органічності й тяглості української видовищної і драматичної культури, виробленої на основі ідеї ігрового полістилістизму, з огляду на те, що усталена у вітчизняній театрознавчій науці наслідувально-фрагментарна модель її розвитку створює у сучасних умовах проблемну науково-методологічну і суспільно-політичну ситуацію та не відповідає засадам сучасної культурологічної думки, яка розглядає українську культуру як цілісну систему.

Відповідно до мети дослідженнявизначено такі **завдання:**

1. розглянути основні філософсько-естетичні концепції стилю вітчизняної і західної філософської думки, обмежившись світоглядними наративами задля формування нового філософсько-антропологічного розуміння категорії стилю;
2. висвітлити стильові домінанти видовищної і драматичної культури дохристиянських часів та Київської Русі в контексті раннього християнства візантійського зразка та європейського середньовіччя;
3. визначити стильові горизонти української видовищної і драматичної культури в системі культури пізнього середньовіччя і Відродження;
4. дослідити стильову парадигму української видовищної і драматичної культури Козацької доби в контексті європейського бароко і рококо;
5. простежити стильову аутентичність видовищної і драматичної культури України під імперською владою у співвідношенні до західноєвропейського мистецтва неокласичного, імперського та романтичного стилів;
6. проаналізувати стильову парадоксальність видовищної і драматичної культури України кінця ХІХ — ХХ століть на шляху входження до системи великих європейських стилів.

*Об’єкт дослідження* — українська видовищна і драматична культура, розглянута в контексті світового гуманітарного простору.

*Предмет дослідження* — дискурс стилю української видовищної і драматичної культури як системa знаків у процесі їхнього застосування з перспективи трансформації образу Людини і Світу.

**Методи дослідження.** Теоретико-методологічною основою дослідження, в якому матеріал — історико-культурний, а предмет — філософський, є міждисциплінарний підхід, який включає методи культурологічного, історичного та філософського аналізу і синтезу; структуралістської та постструктуралістської методології**,** як сукупності інтердисциплінарних підходів до дослідження у гуманітарних науках, особливо, семіотичної, рецептивної та психоаналітичної теорій (Р. Барт, Р. Велек, Г.-Г. Гадамер, Ж. Дерида, Ж. Лакан, К. Леві-Строс, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Г. Р. Яус та ін.); стильоцентристський принцип.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше створено стильовий культурологічний дискурс української видовищної і драматичної культури як систему знаків у процесі їхнього застосування з перспективи трансформацій образу Людини і Світу, що суттєво корегує емпіричні методи її вивчення та показує філософський зміст мистецтватеатру, як мікрокосму Всесвіту, моделі особистості та засобу осягнення Істини. Обгрунтовується концепція органічності і тяглості української видовищної і драматичної культури як цілісної системи на основі виявлення універсальної структури ігрового полістилістизму (з урахуванням концепцій української культури: М. Поповича — карнавальність, і С. Кримського — онтологічний оптимізм).

Також досягнуто наступних наукових результатів, які виносяться на захист:

1. проведено комплексний аналіз категорії стилю як структуроорганізуючої філософсько-антропологічної універсальної категорії, не обмеженої лише значенням художності, або історичності, або національності, а сконцентрованій в образі людини та індивідуальності митця, у змінах світосприймання та соціокультурної поведінки відповідно до концепцій циклічного, еволюціоністського, антропологічного та соціологічного розвитку культури, завдяки чому вперше формалізовано поняття стилю, як матеріалізованого світовідчування та підкреслено момент центральності стилю (як семіотичної мови стильоцентризму) в його пов’язаності з ключовим поняттям горизонту світогляду завдяки поєднанню семіотичного, рецептивного і психоаналітичного підходів та розширенню їхніх специфічніх зв’язків за допомогою аналізу світоглядних метаморфоз творця і реципієнта;
2. висвітлено стильові домінанти видовищної і драматичної культури Давньої України, особливості яких обумовлені існуванням плюралістичної релігійно-міфологічної картини світу. Вперше розглянуто праукраїнський старовинний народно-обрядовий, початки християнського середньовічного театру, культуру скоморохів як явища самодостатнього полісемантичного старовинного театру ("обряд-гра"), своєрідність якого зумовлена "двоїстим" (за М. Грушевським) побутом і космогонічним менталітетом праукраїнців. Антропологія природно-символічного стилю видовищного і драматичного "тексту" створює гнучкий ігровий ритуально-обрядовий полісинкретизм, який полягає у злитості функцій умовного і грубо-натурального, сакрального і профанного, трагічного і комічного. Обстоюється теорія синтетичності і полістилістичності українського менталітету, що основана на монтажному горизонтально-вертикальному типі мислення народу України, властивого для пограниччя долини і гори, кочового і осідлого способу життя;
3. визначено стильові горизонти української видовищної і драматичної культури в системі стильових домінант та мистецьких особливостей європейського середньовіччя і Відродження, співзвучні майданно-містеріальній стилістиці тогочасного українського театру, який дотримується стилю маски у змалюванні людського характеру і методу імпровізації в акторському виконанні, що вперше наголошується в дисертації. Народна драма в Україні продовжує існування, як "обряд-гра", і, водночас, започатковує "гру-виставу". Таким чином, вона стає дійсно перехідним театром перехідної доби в українській історії. Завдяки віднайденому стильоцентристському принципу історико-філософського дослідження, вперше визначено час виникнення цього культурно-мистецького явища і віднесено його до періоду Польсько-Литовської доби в історії України;
4. досліджено стильову парадигму української видовищної і драматичної культури Козацької доби в контексті європейського бароко і рококо, яка, увібравши західні елементи, розвиває притаманний їй універсальний ігровий полістилістизм у дусі запорізької вільної стихії. Окреслено феномен козацького "тотального театру", як інтегральної вистави у розширеному соціокультурному розумінні, що обумовлює своєрідність подальшого розвитку українського соціуму, де український вертепний театр поєднує у собі ігрові функції обряду-гри та гри-вистави і також належить до майданного народно-містеріального театру, який дотримується стилю маски в змалюванні людського характеру і методу імпровізації в акторському виконанні;
5. відстежено стильову аутентичність видовищної і драматичної культури України під імперською владою у співвідношенні до західноєвропейського мистецтва неокласичного, імперського та романтичного стилів. Синтетизм музично-драматичного і побутово-поетичного стилю розвивається в межах універсальної структури ігрового полістилістизму староукраїнського майданного народно-містеріального театру, а система сценічного амплуа функціонує як видозмінена театральна маска. Вперше визначається романтично-мелодраматичний український світський театр першої третини ХІХ століття як публічний або комерційний, що виростає із староукраїнського театру, але набуває урбанізованого вигляду; середина ХІХ століття — аматорський інтелігентсько-українофільський театр; межа ХІХ — ХХ століття — побутовий театр, як реалістичний (соціальний і психологічний), але зацікавлений українським селом і народним мистецтвом, сприйнятими з точки зору міста;
6. проаналізовано стильову парадоксальність видовищної і драматичної культури України кінця ХІХ — ХХ століть на шляху входження до системи великих європейських стилів, де український реалізм чи символізм має своєрідне романтичне забарвлення, спричинене не лише пейзанським антуражем, але й загостреною емоційністю і контрастністю характеристик людини у час наростаючих змін. Вперше визначено різницю між галицькою і наддніпрянською акторськими школами, як результат могутніх багаторічних впливів західноєвропейської та слов’янської культур: традиція графічного ліплення ролі, нервовість і гострота йдуть із Заходу України, а мистецтво психологічного живопису, замріяність і широта — зі Сходу, та об’єднують їх відкритiсть і полістилістичність, ігрова природа яскраво театральної романтичної української акторської школи.

**Теоретичне та практичне значення одержаних результатів** полягає у новій стильоцентристській концепції розвитку української видовищної і драматичної культури як цілісної інтегрованої системи, яка може стати основою для поглибленого вивчення сучасних проблем культурології та сприяти поверненню української культури в європейський контекст, увиразнюючи суспільно-художню життєдайність українського національного стилю.

Матеріали і теоретичні обгрунтування дисертаційного дослідження доцільно використовувати у викладанні нормативних курсів з історії української культури та філософії, в розробці спецкурсів з теорії та історії культури.

**Апробація дисертації** здійснювалась при обговоренні на кафедрі української філософії і культури Київського національного університету імені Тараса Шевченка, при викладанні лекційних курсів з історії світового театру, українського мистецтва, культури і філософії, при підготовці студентських наукових робіт. Основні положення дисертаційної роботи викладені в 2-х одноосібних монографіях: "Повертаючи стиль" (К.: Видавець ПАРАПАН, 2004) та "Українське театральне відродження" (К.: Наук. думка,1993); у 21 статті у фахових науково-періодичних виданнях. Дисертаційні ідеї та матеріали апробовані в доповідяхна 9 міжнародних та республіканських науково-практичних конференціях і конгресах: "Людина-Світ-Культура" (Київ, 2004); "Дні науки філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка" (Київ, 2003); "Образы мира на заре нового тысячелетия" (Київ, 2002); "Exploring the Limits" (Canterbury, 1998); "Annual Conference of the International Federation for Theatre Research" (Cholula, Puebla, 1997); "ІІІ Міжнародний конгрес україністів" (Харків, 1996); "Actor, Actress on Stage: Body / Acting / Voice" (Montreal-Valleyfield, 1995); "Сатира і гумор в українській літературній традиції" (Чернівці, 1994); "Культура України. Історія і сучасність" (Харків, 1992). Статтях в інших виданнях: "Did Kurbas Stage King Lear in Moscow? Unraveling the Mystery of Les Kurbas's Last Production" (Slavic and East European Performance. — New York, Summer 1999. — Vol. 19, No. 2. — P. 69-77; "Випадок Ліра: Курбас — Міхоелс" (Хроніка 2000. — К., 1998. — № 21-22. — С. 346-355); ""Жакерия" по Просперу Мериме в театре "Березиль"" (Мир искусств: Альманах. — М.: РИК "Культура", 1995.— С. 142-159); "Про "Наталку Полтавку", український характер, національну сценічну традицію та інше: Круглий стіл за участю Костенко Л., Стригуна Ф., Чечель Н., Якимовича Б." (Український театр. — К., 1994. — № 2. — С. 4-7, 27). Кандидатська дисертація на тему: "Західна класика на українській сцені 1920 — 1930-х років: Проблеми трагедійної вистави" була захищена у 1987 році, її положення та наукові результати у докторській дисертації не використовувалися.

**Структура дисертації та її обсяг** обумовлені поставленими у дослідженні завданнями. Робота складається зі вступу, шести розділів, тринадцяти підрозділів, висновків (обсяг основного тексту — 385 с.) і списку використаної літератури (436 позицій, в т. ч. іноземною мовою).

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обгрунтовано актуальність, доцільність і новизну дисертаційної роботи, проаналізовано ступінь розробленості проблеми, сформульовано мету і завдання, визначено тeоретико-методологічну основу, окреслено об’єкт і предмет дослідження, доведено теоретичне і практичне значення результатів дисертації, висвітлено її апробації та структуру, наведено публікації.

**Перший** **розділ — "Філософсько-естетичні концепції стилю: до історії проблеми"**, який складається із двох підрозділів,присвячено **а**налізу літератури з даної проблеми, обмеженого світоглядними наративами і найважливішими означеннями. Розглянуто філософсько-естетичні концепції стилю, пов’язані з основними теоріями культури, представленими ідеями її циклічного (Дж. Віко, М. Данилевський, А. Тойнбі, О. Шпенглер), еволюціоністського (Л. Морган, Е. Тейлор), антропологічного (А. Кребер, К. Леві-Строс, Б. Малиновський) та соціологічного (Т. Адорно, Г. Маркузе, П. Сорокін) розвитку.

У **підрозділі 1. 1. — "Категорія стилю у термінах вітчизняної філософії"** — проаналізовано вітчизняні теорії стилю, починаючи з філософських, культурологічних і літературознавчих словників до робіт В. Власова, О. Лосєва, Д. Наливайка, Б. Парахонського, О. Соколова, Ю. Тинянова, Р. Якобсона, в яких стиль виступає як у широкому, так і вузькому значеннях.

Філософський енциклопедичний словник 1999 року окреслює стиль, як сутнісний спосіб життя і мислення з урахуванням визначення культури Ф. Ніцше, з якого випливає, що для Ніцше, стиль є важливою категорією культури, він об’єднує і створює її як явище, він наявний у всіх її проявах як світогляд Людини: творця, персонажа і реципієнта. У роботі "Стили в искусстве" (1995) В. Власов, розглядає стиль як фундаментальну категорію мистецтва. Він торкається досить поширеного ототожнення стилю з методом, чи навіть художнім напрямом, течією, школою або манерою. Головну відмінність стилю від методу Власов вбачає у тому, що метод передає сутність творчого процесу, а стиль — його кінцевий результат. Досліджуючи Пергамський неоплатонізм, О. Лосєв присвячує окремий розділ особистості і стилю, починаючи з того, що аналізує літературний стиль творів Юліана як показник його естетичного світобачення. Учений вказує на важливість історичного контексту у формуванні особистості і, відповідно, стилю. Б. Парахонський, досліджуючи стиль, як форму осмислення і розуміння дійсності, виокремлює важливий світоглядний зміст вивчення стильових утворень у сфері культурної і наукової творчості. Ю. Борєв в "Естетиці" розглядає художній стиль як категорію онтології мистецтва. На думку вченого, стиль має широкий культурологічний зміст і обумовлює якість певної культури, принцип її конструктивної побудови. Стиль він визначає як загальну форму методологічної завершеності націленої на себе і замкненої в собі свідомості. Д. Наливайко у своїй книзі ("Направления, течения, стили", 1980) дотримується розуміння стилю як системи художньо-образного відображення дійсності, яка охоплює особливості форми твору, творчості художника або цілого напрямку і має аналоги і відповідники в різних видах мистецтв. Відомий славіст Д. Лихачов виокремлює канонічні стилі, як стилі епохи, визнаючи залежність категорії стиль від людського фактора і рівня самосвідомості. О. Соколов вводить у радянську науку поняття "носіїв стилю", якими він вважає такі компоненти форми, як композицію, систему образів, жанрові форми, ритм, колорит; а також поняття "стильотворчих факторів", які, на його думку, об’єднують зміст твору: тему, проблематику, ідеї. Спираючись на домінанту стилю в аналізі українського літературного процесу, Д. Чижевський в "Історії української літератури", не відкидаючи ідейного змісту художнього твору, як його вищої інтерпретації, тлумачить стильові поняття досить широко, за відгуком Ю. Шевельова (Шереха), як стилістичні системи, як системи жанрів і як світоглядні настанови. У роботі наведено найближче і найважливіше для автора дисертації визначення стилю, запропоноване О. Лосєвим (1930), яке полягає в тому, що "стиль" і "світогляд" повині бути об’єднані між собою, відображаючи один одного.

У результаті аналізу вітчизняних теорій стилю зроблено висновок, що, досліджуючи дискурс стилю у ретроспективі української видовищної і драматичної культури, розвинуто і конкретизовано установки О. Лосєва, його ідеї щодо "стилю", "світогляду" і "культурного типу" із застосуванням їх відносно певного історико-культурного "тексту". Пропонується нове філософсько-антропологічне визначення стилю, як матеріалізованого світовідчування.

У **підрозділі 1.2. — "Проблема класифікації стилю у західних джерелах" —** порівнюються визначення стилю у західних енциклопедіях, словниках і наукових виданнях, вказується на присутній у них наголос на смислову значимість стилю. Західні джерела цінні у своєму сутністому, а також ретроспективному значенні, з огляду термінологічної суперечливості й невизначеності поняття стилю, пов’язаної з універсальністю категорії та її соціально-культурною заангажованістю. Із посиленням антропоцентризму роль стильового дискурсу помітно зростає, в ньому постійно виникають антропологічні наративи.

Виникнення великих художніх стилів визначається внутрішньою логікою розвитку художнього мислення людини, бо "Le style c'est l'homme meme" (стиль є сама людина — за Ж.- Л.- Л. Бюффоном), тобто стиль — це матеріалізована сутність.Вислів Бюффона — найпопулярніше визначення стилю і, водночас, важлива атропоцентрична спрямованість його сутнісного значення. У зв’язку із тим, що саме з Просвітництва і Романтизму зросла роль історичного підходу, філософські основи сучасного мистецтвознавства й розуміння стилю заклав І. Вінкельман своєю класичною працею "Історія стародавнього мистецтва"(1764). Стиль для Вінкельмана антропоцентрично зорієнтований та історично обумовлений феномен і, відповідно, завдяки своїй універсальності, може використовуватись для датування і періодизації, для розуміння та узагальнення мистецьких творів різних історичних періодів. Гетевське розуміння стилю більш філософське, бо стиль для нього це не просто відображення природи або індивідуальних схильностей майстра, які створюють манеру, а пізнання сутності речей, втілених у видимих і відчутних образах, загального в особливому ("Просте наслідування природи, манера і стиль", 1788). Розуміння стилю романтиків було подібним до кантівського абсолютизованого розуміння мистецтва в його самодостатній вищості до буття і не виходило за межі гетевської інтерпретації. У лекціях з "Філософії мистецтва" Ф. Шеллінг відстоює розуміння стилю, як ідеального, яке визначає матеріальне, тобто художній твір. Чисту логіку стилю одночасно, але окремо від романтиків, діалектично розвиває Г.-В.-Ф. Гегель. Водночас він, так само як і романтики, наголошує на важливому для дисертанта "матеріалізуючому" аспекті стильової проблеми, бо стиль, за Гегелем, — це та художня оригінальність, яка дана предметно.

Французький теоретик та історик мистецтва І. Тен і його учень Г. Брандес, наслідуючи аналітичний метод І. Вінкельмана, визнають середовище (milieu), расу та клімат головними чинниками, які обумовлюють як зміст, так і форму художнього твору. Таким чином, і стиль художнього твору, за Теном, визначається тим самим середовищем і свідомістю, передає домінуючу ідею, охоплює суттєвий характер, в ньому так само застосовується загальна сукупність з’єднаних частин, співвідношення яких систематично змінюються. У методі І. Тена важливим є момент наукової об’єктивності і культурної толерантності, розуміння творчості, як прояву людського духу, а також раннє залучення рецептивної теорії у розумінні мистецтва, з точки зору дослідження тієї публіки, для якої воно створюється. Другим найбільш впливовим і важливим підходом до розуміння мистецтва є метод Г. Вьолфліна, в якому вирішального значення надається внутрішнім психологічно вагомим законам його розвитку ("Принципи історії мистецтва: Проблема розвитку стилю в пізньому мистецтві", 1915). Вьолфлін визначає класифікацію історії мистецтва, як класифікацію стилів, що є типовим для класиків так званої "формальної школи": О. Рігль "Виникнення мистецтва барокко в Римі" (1908), Е. Кон-Вінер "Історія стилів образотворчих мистецтв" (1910), також Г. Вьолфлін — "Ренесанс і Бароко" (1888), "Мистецтво Ренесансу в Італії і германське почуття форми"(1922). У перелічених працях історичні стилі розглядаються в розвитку та змінах від однієї форми до іншої.

О. Шпенглер спантеличує світ своєю епохальною працею "Присмерк Європи" (1918 — 1922), торкаючись теорії великих стилів, як виразу душі великої культури. Явище стилю, у тлумаченні О. Шпенглера, стає тотожним культурі та пов’язаним з наявністю у ній прасимволу, який необхідно здійснити. У дисертації підкреслено антропоцентричний момент розуміння стилю, як "alter ego" людини, її відображення у дзеркалі, а також розуміння будь-якої культури в її цілісності та невід’ємності основних характеристик. З соціологічних позицій світова схема стилів була подана в книзі німецького вченого В. Гаузенштайна "Мистецтво і суспільство" (1923). Ідеї Гаузенштайна про пряму залежність стилю від економічного та суспільно-політичного ладу набули розвитку в праці В. Фріче "Соціологія мистецтва" (1926), у відомих дослідженнях І. Йоффе "Культура і стиль" (1927) та "Синтетична історія мистецтв" (1933).

Теорії форми, пов’язані із узагальнюючою класифікацією та формальними критеріями, психологією та філософією мистецтва, знову опиняються в центрі наукових дискусій у 1950 — 1960 роки. У США поворотним моментом стає стаття М. Шапіро "Стиль" (1953), де подається огляд ідей від Б. Беренсона, Г. Вьолфліна, В. Ворінгера, А. Рейгля, які писали півстоліття перед тим до його сучасників: Е. Пановські, сера Г. Ріда, Г. Фокілона, і ставиться питання про необхідність сучасних теорій стилю. Вважаючи відсутність образності шляхом до безладдя, Дж. Акерман у статті "Теорія стилю"(1962), а також Е.-Г. Гомбріч у "Мистецтві та ілюзії" (1960) і Дж. Кублер у "Формі часу" (1962) суттєво оновлюють стилістичний дискурс у його пов’язаності переважно з образотворчим мистецтвом та формотворчими категоріями. Прибічник соціологічного методу, побазованого на розумінні іншого, — соціальної антропології, французький етнограф-структураліст К. Леві-Строс застосував поняття структури до етнології, щоб краще усвідомити соціальну поведінку людини. Сприймаючи стиль, як систему, що відображає цю людину, Леві-Строс висловлює ідею про можливість побудови певної періодичної системи цих стилів. Мовні та літературознавчі теорії 1960-х років основуються на самій мовній виразності, як на основі стилю. В. Вінтер, П. Гіро, Н. Енквіст, В. Кайзер, Р. Сейс у своїх мовноцентричних визначеннях стилю заперечують будь-які інші його аспекти: логічні, психологічні і т. ін.

Розвиваючи антропологічну концепцію культури, американський етнограф А. Кребер універсалізував категорію стилю. Він вважав, що стиль, який найперше визначають геніальні особистості, властивий усім великим культурам та таким їхнім фундаментальним формам, як: наука, ідеологія, мораль і спосіб життя. Зібравши значний етнографічний матеріал, учений співвідносив між собою стилі локальних культур, вибудовуючи свою концепцію стилів загальнолюдської цивілізації. Розглядаючи стиль за ознаками форми, теми, ідеї, залежності, винахідливості, М. Фінч подає екскурс сучасних теорій стилю, а також теорії стилю в історії мистецтва (1974). Американська дослідниця застосовує до стилю характеристики, які дають можливість поєднати твір мистецтва з іншими роботами. Польський філософ В. Татаркевич, досліджуючи історію шести фундаментальних понять естетики (1975), підкреслює момент узгодженості стилів зі способом бачення і мислення, що перегукується із стильовою парадигмою, запропонованою у дисертації.

Д. Рассел у двох американських перевиданнях свого фундаментального манускрипту "Періоди стилю для театру" (1980, 1987), розділяючи аналітичне і сенсуальне бачення буття і природи та використовуючи їх до аналізу світового сценічного мистецтва і драматургії, послуговується п’ятьма протилежними формами зображення, класифікованими Г. Вьолфліном. Учений чинить це на противагу В. Сиферу, який виокремлює мистецтво у фазі синхронізації з культурою та мистецтво поза цією фазою через бачення того, як деякі картини мають циклічний уніфікований погляд, або викривлений переривчастий. У Дж. Харопа та С. Епштейн композиція змісту має логіку сценічного жанру і стилю, як типу театральної традиції ("Гра зі стилем", 1982, 1990). У науковій розвідці відомого славіста Г. Грабовича "Функції жанру і стилю у становленні української літератури" відбувається, очевидно, дискусійне злиття різних, хоча й взаємозалежних, теоретичних категорій, а також позачасове їх розуміння. Не традиційний стиль-метод, а жанро-стиль постає як єдине ціле. В "Істині і методі" Г.-Г. Гадамера, знайдено міркування щодо мовоцентризму та особливостей поняття передбачення, яке має справу із стилем. Г.-Г. Гадамер, розглядаючи граматичну інтерпретацію, пов’язану із сучасною теорією знаків, та психологічну інтерпретацію Ф. Шляйєрмахера, вважає, що не в граматичній, а в психологічній інтерпретації криється індивідуалізація як герменевтична проблема.

Відтак, розгорнута в розділі ретроспектива стильового дискурсу значною мірою з’ясовує сутність універсальної категорії стилю та підкреслює спадкоємність, новизну, актуальність і доцільність запропонованого в дисертації рецептивно-семіотичного методу дослідження означеної категорії. Наслідуючи Гегеля, який сприймав історію як спосіб пізнання людської реальності, історія мистецтва і культури розглядається в роботі, як засіб інтуїтивного осягнення онтологічної Людини як Стилю.

**Другий розділ — "Стильові домінанти видовищної і драматичної культури Давньої України"** — складається із двох підрозділів. В ньому визначено коло дискусійних питань, пов’язаних з переглядом усталених поглядів та уявлень та виявлено стильові домінанти видовищної і драматичної культури дохристиянських часів та Київської Русі у контексті раннього християнства візантійського зразка та європейського середньовіччя. Актуалізовано довербальний рівень комунікації в дусі постмодерністської філософії Тіла, яка надає великого значення ритму, крику, жесту, розглядаючи їх як текстуально орієнтовану тілесність. Зазначено, що психоаналітичний інтерес до гри, як результату вільної діяльності людини та одного із проявів її психіки, обумовлений можливістю зрозуміти неусвідомлені бажання. Актуальна для модернізму, постмодернізму та постструктуралізму концепція гри, як культурологічної діяльності, дозволяє виявити утаємничену психічну реальність. Постмодерністська тотальна гра образами карнавалу певною мірою підсумовує метафізичну мрію про трансцендентність, як мрію про свободу від будь-яких обмежень.

У **підрозділі 2.1. — "Стильова парадигма видовищної і драматичної культури дохристиянських часів"** — досліджено синкретизм стародавньої культури, яка вібрала в себе обрядово-магічну, практично-пізнавальну і знаково-комунікативну функції. Підкреслюється приналежність українського сценічного мистецтва до тіла європейської культури через існування на праукраїнських землях умовної стилістики давньогрецького обрядового, хорового і політичного театру (Ольвія, Херсонес, Боспор). Відзначається вагомість давніх обрядів та ритуалів у виявлені первісного ігрового інстинкту людини та для розуміння її соціокультурної і фізичної "поведінки" в ситуації запропонованих обставин правистави. Зауважується, що провідне значення гри у виникненні й розвитку культури обстоював Й. Гейзінга, доводячи, що "гра" є універсальною людською сутністю. Розмірковуючи про початки словесної творчості, М. Грушевський наголошував на важливості гри, забави, ритму просторового і часового. Ігрові елементи, перманентно наявні в будь-якому обрядово-ритуальному дійстві, маючи сакральне значення, основані на принципі створення "іншого тіла", яке не можна знайти в щоденному житті, або загальної форми тіла ("a body-in form" — за термінологією Е. Барби), яке широко використовується в сучасному експериментальному театрі. Адже вертикально-симетрична будова фізичного тіла людини має широке культурно-семантичне значення, втілюючи універсальну, національну та індивідуальну людську ідентичність. Протягом століть відповідно до змін духовної сутності та функціональної заангажованості видозмінюються історичний, соціальний і національний костюм, постава, жести, хода, міміка, манери та їхня темпоритмічна упорядкованість, але фізична структура і тілесна сутність залишаються майже незмінними, тобто містять у собі ті самі елементи "неперевтіленого змісту", за В. Табачковським. Мікрокосм як відображення макрокосму виявляє себе через зображення тіла та його мову: ритмічно зорганізовані жест і рух, які необхідно розглядати як семіотичні знаки в гуманістичній перспективі стильового дискурсу. Засадничою також є роль тілесності у становленні соціальної реальності і основних соціокультурних феноменів.

Народні обряди (переважно досліджені з етнографічної чи соціологічної перспективи) пропонується вважати явищем самодостатнього праукраїнського народно-обрядового театру та джерелом пізнішого українського професіонального театру — "обряд-гра". Стародавні міфи розглядаються як перша подієва драматургія для перших вистав народного ритуально-обрядового театру та акт "творення-перетворення" як базовий для праукраїнців у їхньому прагненні упорядкувати світ. Вважається, що українці тяжіють до осідлості й хліборобства, тому в них і переважають вертикальний тип мислення і потрійна класифікація Космосу, а не горизонталь — типова для кочових народів (М. Попович). В дисертації заперечується ця усталена в українознавстві думка та обстоюється теорія синтетичності і полістилістичності українського менталітету, основана на монтажному горизонтально-вертикальному типі мислення народу України, властивому для пограниччя долини і гори, кочового і осідлого способу життя.Пластичне та інтонаційне опанування простором розгортається паралельно ландшафтові та формується відповідно до практичних потреб соціуму. Темпоритмічна побудова мови і жесту людини обумовлюється кольорами і, особливо, лініями природного горизонту. Таким чином, населення Карпатських гір перебирає притаманні цій місцевості синкоповані рвучкі та уривчасті ритми, розмовляє, танцює і співає, неначе повторюючи абриси гір і смерек. Наддніпрянці ж у своїх протяжних піснях і широких гопаках стеляться неозорим степом, вони по-особливому розлогі і мрійливі. Так само в системі формування "відновленої поведінки", за Р. Шечнером, сценічного простору і акторської пластики вирішального значення набувають особливості географічного ландшафту, побутового житла, громадської, міської, сільської і церковної архітектури.

У **підрозділі 2.2. — "Стильові горизонти видовищної і драматичної культури Київської Русі"** —створено культурологічну модель української видовищної і драматичної культури. Вона побазована на концепції органічності й тяглості (навзамін поширеній донині наслідувальній і фрагментарній) та поєднує старовинний народно-обрядовий і християнський, церковний і світський театри через сакральний символізм ритуальних дійств та греко-римські і слов’янські ігрові наративи, які відображали сакралізоване буття в полісемантичному природно-символічному стилі, закцентованому в уже виробленій на той час універсальній структурі ігрового полістилістизму. Екстатичні особливості середньовічної свідомості виявляли себе в канонічному театрі храму, релігійні фантасмагорії і замкова войовничість — у монастирській культурі, нестримний сплеск народної фантазії — в ігровому полісинкретизмі молодої праукраїнської культури, яка осягала себе в полілозі широкої історико-культурної заангажованості. З розпадом політеїзму і колективного типу мислення зростає значення особистості та посилюється антропологічний наратив театрального мистецтва Київської Русі.

Прийоми театралізації застосовувались і церквою. До початку Х століття месу було розділено на дві частини: вступ, який змінювався відповідно до залучення проповіді чи молитви, і саме таїнство причастя. Надалі до служби долучили діалоги хору, який засвідчив початок середньовічної драми, реалістичні та символічні аксесуари і костюми. Показово, що із самого початку розвитку християнського середньовічного театру більшої уваги надавали рухові, голосу і жесту, ніж особливостям діалогу, тим самим концентруючись не на драмі, а на театрі. Хоча гра була спрощеною і безпосередньою, позбавленою спроби самоусвідомлення, "актор" підносився над реальністю до біблійного символізму, в якому жест і рух, скеровані костюмом, мали просте і, одночасно, сакральне значення. Зазначено, що, вивчаючи пози і спосіб носити одяг барельєфних і фрескових зображень, можливо збагнути екстатичні особливості середньовічної свідомості та стилю.

Розквіт театру закономірно настає у суспільствах героїчного типу за часів загострення провокативної ситуації змін. Принципово важливим є перенаголошення жанру українських билин не лише як творів народного епосу, які пізніше здебільшого перетворювались на народні казки, а як старовинних епічних драм, які ставали літературною основою для тих же театралізованих читань ("Про Котигорошка", "Про Іллю Муромця та Соловія"). Відверто діалогічна побудова розписаних за репліками та ремарками апокрифічних і агіографічних творів ХІ — ХІІ століть дає підстави розглядати їх як самодостатні на той час прадрами. Скоморохи не лише прибували із Візантії чи Німеччини, Чехії і Сербії (за І. Франком), але були елементом, органічно властивим праукраїнському дозвіллю у зв’язку з ігровою традицією давньої причорноморської цивілізації (ті самі мандрівні виконавці мімів, міміамбів і пантомім тощо), та ініціативними провідниками старовинного народно-обрядового театру, які виділилися з його "хору" з розпадом колективного типу свідомості та натурального господарства. Антифонний принцип, за яким відбувається перегукування соліста з хором або двох хорів свідчить про наявність діалогу. Таким чином, об’єднання в один розділ дискурсу праукраїнського старовинного народно-обрядового і початків християнського середньовічного театру, скоморошої культури, спричинене існуванням плюралістичної релігійно-міфологічної картини світу Давньої України. Стилістичний аналіз видовищної і драматичної культури дохристиянських часів дозволяє виявити системний зв’язок різних осередків та періодів художньої культури.

**Третій розділ —** **"Стильові горизонти видовищної і драматичної культури Старої України"**, який складається із двох підрозділів, присвячено дослідженню логіки розвитку національного стилю. Зазначено, що, згідно із теоретичним підгрунтям сучасної семіотики, яка звертається до соціальної та культурної контекстуалізації, у дусі постмодерністичного стирання меж поміж різними видами мистецтв і культурами, що унаочнюється в деконструктивізмі численних теорій постструктуралізму, стиль української видовищної і драматичної культури доцільно вивчати в контексті системи світових стильових домінант та мистецьких особливостей. Останні окреслюють безперечну парадигматичну закономірність і паралельність загальнокультурного розвитку, що складає головну, досі недостатньо розроблену, проблему даного культурологічного аналізу.

У **підрозділі 3. 1. — "Стильові особливості видовищної і драматичної культури європейського середньовіччя і Відродження" —** аналізуєтьсясоціокультурне буття західноєвропейського суспільства (спершу пізньосередньовічного, а з ХV століття ренесансного), яке стає більш світськими, мистецтво витончується і драматизується, вдовольняючи ускладнені фантазії і багату уяву еліти. Форма італійської народної комедії має багато спільного зі структурою українського класичного сценічного мистецтва, а сама модель розвитку італійського театру цього історичного періоду викликає безпосередню асоціацію з тим, що відбувається в Україні: з одного боку, непрофесіональний шкільний театр (як італійська вчена комедія чи трагедія), що має писану драматургічну основу, орієнтовану на античні зразки, і дидактичність, нав’язану релігійною тематикою; з іншого, — ігри-вистави (як комедія дель арте) вертепу і народної драми, що дотримуються функціональних принципів маски, методу імпровізації і будуються за сценарним планом. Пов’язаність з народними джерелами відбувається через карнавальну культуру українського старосвітського ярмарку, а з ідеями ренесансного гуманізму — через оригінальні і перекладні літературні зразки (А. Бичко). Певна співмірність існує між українською та іспанською духовною культурою. Реконкіста — національно-визвольна боротьба іспанського народу проти своїх гнобителів-маврів під проводом католицької церкви — формує головні особливості духовності і культури ренесансної Іспанії так само, як і козацькі війни в Україні. Іспанський вільний селянин-воїн має насправді лицарське поняття честі і законності. Своєрідність іспанського гуманізму, яка полягає у двоїстості іспанської культури (мавританські впливи), близька особливостям української ментальності (східні впливи). Характер поєднання народних і гуманістичних традицій в англійському видовищному мистецтві: відверта патетичність акторської манери Е. Алейна і стриманий драматизм виконання Р. Бербеджа, відсутність жінок-актрис, мінімалістські принципи постановки й оформлення вистави, символічний і сучасний костюм, безпосереднє спілкування з театральною публікою свідчать про майданний стиль цього театру, властивий також українській сценічній практиці; своєрідна природа англійського гумору, співзвучна українській здатності мріяти і жартувати з незворушним обличчям.

Синтез гуманістичної і народної культури обумовлює національну неповторність ренесансного театру в різних країнах, в тому числі і в Україні: шкільний і народно-містеріальний театр. Стилістичні особливості видовищної і драматичної культури європейського середньовіччя і Відродження відповідають майданно-містеріальній стилістиці тогочасного українського театру, який дотримується стилю маски у змалюванні людського характеру і методу імпровізації в акторському виконанні. Маска є засобом типізації та суттєвим елементом гротесково-реалістичного типу художньої образності. Вона унаочнює ідею амбівалентності, або двоєдиності, розроблену М. Бахтіним. Стильоцентристський метод аналізу дозволяє нам органічно поєднати стиль маски і метод імпровізації, який виникає в історії світового театру в часи злетів соціальних рухів, з періодом становлення великих європейських монархій і держав.

У **підрозділі 3. 2. — "Польсько-Литовська доба в середньовічній Україні та ігровий наратив" —** продовжується дослідження взаємозалежності художніх ідей із перебігом світоглядних пріоритетів і суспільно-політичних реалій згідно з постструктуралістськими настановами, які надають перевагу історичному аспектові.

Після занепаду Києва, перейнявши київську традицію у переломний момент історії, Галицько-Волинське князівство протягом сторіччя не лише зберігає, а й формує почуття культурної та політичної ідентичності українців, як рятівне для їхнього подальшого існування. Таким чином, у зв’язку зі спадкоємництвом щодо Київської Русі і наполегливими західними перспективами доцільно розглядати цей період в історії видовищної і драматичної культури України, як перехідний і синтезний, тобто діалогічний до попередніх і наступних художніх пріоритетів. Щодо наявності драматичної культури наведено один із прикладів діалогу, як драматичної форми, в тогочасних Літописах, про що зауважував також Д. Чижевський. Театралізувалось посвячення в члени цеху. Прийняття учня в підмайстри супроводжувалось зміною імені, як і під час язичницької ініціації. Очевидно, що видовищна і драматична культура України змінює свою зорієнтованість: спершу князівсько-монастирська, потім двірська, пейзансько-мандрівна і міська і, нарешті, замкова з центром у маєтках шляхти.Культура староукраїнської доби мало користувалася письмом і книжкою, тому питома вага мовленого слова і видимого образу є надзвичайно великою. Старовинний народно-обрядовий і християнський: церковний і світський театри, поєднані між собою сакральним символізмом ритуальних дійств та греко-римськими і слов’янськими ігровими традиціями, переходять у явище майданного народно-містеріального театру, який відображає архаїзоване буття українського народу в сакралізованому майданному стилі протягом досить тривалого часу, в модифікованому вигляді сягаючи початку ХХ століття. Це народна драма і народний театр, вертеп і балаган, об’єднані між собою стилем маски і методом імпровізації, як структуроорганізуючими чинниками. Попри існування численних досліджень з проблем народно-містеріального театру в Україні, в дисертації вперше вирізняється маріонетково-масковий принцип, як домінуючий для явища українського майданного театру, що є новим в українській гуманістиці.

У зв’язку з тим, що в Україні народні ігри почали записуватися лише в кінці XVIII — на початку XIX століть, час появи української народної драмибувдосі не визначеним. Популярні театральні видовища "Млин", "Мельниця, Дід, Баба", "Піп і Смерть", "Коза" мали всі ознаки ігрового театру. Успадкована від карнавалу, маска традиційно має ігрову театральну функцію. В українському майданно-містеріальному театрі, як і в італійській народній комедії доби Відродження (комедії дель арте), маска піскреслювала не індивідуальну, а типову, соціальну характеристику образу. Тобто, маска використовувалась як натяк на соціальний тип і, водночас, виступала елементом святкової карнавальної гри, коли актор грає маскою, підкреслюючи свою окремішність і свободу від неї. Наведені в дисертації фрагменти сценічних текстів свідчать про існування в народній драмі вироблених сюжетних зразків, подібних до сценарію італійської народної комедії, які належать здебільшого до усної, а не писаної, регіональної традиції її виконання. Досвідченість акторів допомагала вдало реагувати на втручання глядачів у розвиток дії, які, одночасно, були її спостерігачами і учасниками. Грубість поєднувалась з дотепністю, гумор — з сатирою, натуралістичність — з умовною знаковістю (сміття як зерно, попіл як борошно, кішка як дитина, торба як горб тощо). Приклади ранньої народної драми доповнюються пізнішими її зразками, які датуються кінцем ХVII — початком XVIII століття. "Цар Максиміліан", "Трон", "Цар Ірод", "Лодка", маючи чітко виражену тираноборчу спрямованість, безперечно, пов’язані з періодом формування централізованих монархій та колонізації українських земель Російською імперією. У цих п’єсах-виставах посилюються історичні та літературні впливи, виникають елементи персоніфікації традиційних масок, тобто стилістична структура майданного народно-містеріального театру зазнає все більшого впливу гуманістично-світського театру. Зазначається, що народна драма в Україні продовжує існування, як обряд-гра, і, водночас, започатковує гру-виставу, розвинуту українським вертепним театром, який поєднує у собі ці дві ігрові функції. Таким чином, вона стає дійсно перехідним театром перехідної доби в українській історії. Завдяки віднайденому стильоцентристському принципу історико-філософського дослідження, вперше визначено час виникнення цього культурно-мистецького явища і віднесено його до періоду Польсько-Литовської доби в історії України.

**Четвертий розділ —** **"Стильова парадигма видовищної і драматичної культури Козацької доби"**, який складається із двох підрозділів, має своїм змістом аналіз стилю вітчизнянної видовищної і драматичної культури в контексті європейського бароко і рококо. На основі концепції ігрового полістилістизму, заперечується наслідувально-фрагментарна модель розвитку національного сценічного мистецтва, як явища залежного статусу України. В процесі створення аутентичних культурологічних наративів у тяглості мінливих значень української видовищної і драматичної культури продовжується виявлення її базових домінант і констант як інтерпретативних культурних систем.

У **підрозділі 4. 1. — "Стилістична поліфонія української видовищної і драматичної культури доби Козаччини та західноєвропейське бароко" —** аналізується бароко раннє, як переважно Італійське; класичне, пов’язане з французьким абсолютизмом; періоду англійської Реставрації. В Україні XVII століття з’являється новий соціальний стан — козацтво, небаченого розвитку набуває військове мистецтво як єдиний життєво важливий аргумент національної вдачі**.** Український козак стає ключовою постаттю не лише в українській історії, утворюючи національний міф, а й символом національної ідентичності і національного характеру, які формуються протягом цього періоду української історії. Підкреслюється, що амбівалентна контрастність узагальненого козацького типу сприяє виробленню особливостей української козацької культури, яка, увібравши західні елементи, розвиває притаманний їй ігровий полістилістизм у дусі запорізької вільної стихії. Водночас, завдяки аналізу соціокультурних моделей козацького життя, зроблено висновок щодо його театральної антипобутової природи, контрастну амбівалентність якої засвідчують безмірна і показна нестриманість і, разом з тим, аскетизм козаків, поєднання сваволі і дисципліни, лінощів і завзяття в організації козацької демократії і напівмістичного братства. Український козак-запорожець, з довгими вусами і розкішним оселедцем на голові, у смушковій гостроверхій шапці і широких штанях, з люлькою у зубах і шаблею напереваги, виглядає, скоріше, як театральний персонаж, а не реальна історична постать. Символами "грішної" антиповедінки козака стають пияцтво і люлька, виявляючи особливу природу медитативності з виходом в інші часові і просторові межі (так само, як і в акторській професії), утворюючи явище "іншого тіла", яке не можна знайти в повсякденному житті — "a body-in form", за Е. Барбою, чи "відновлену поведінку" людини — "restored behaviour", за Р. Шечнером. Відтак,"тотальний театр", існуючий як феномен української козацької культури, також належить явищу майданного народно-містеріального українського театру за стилем маски і методом імпровізації. Феномен "тотального театру", як інтегральної вистави, у розширеному соціокультурному розумінні обумовлює своєрідність подальшого розвитку українського соціуму з його довготривалою ізольованістю, випадінням з процесу європейського розвитку, схильністю до українофільських містифікацій і карнавалів, зокрема, шароварщини й гетьманіани.

У творах церковних письменників до XVIII століття постійно зустрічаються нарікання на існування язичницьких обрядів: колядувань, стрибань через вогнища на Івана Купала тощо. Таким чином, робиться висновок про подальший розвиток в Україні старовинного народно-обрядового і народно-епічного театру (передовсім драматизованих дум, балад, пісень і т. ін.), як безперечного надбання староукраїнської культури. Пишна барокова стилістика сприяє розвитку ігрових рис української ментальності: академічні курси логіки і риторики, полемічні диспути, зашифровані словесно-графічними символами езотеричні смисли титульних книжкових форт — усе підпорядковане законам театру. Отже, словесний театр християнського храму збагачується словесним театром філософсько-релігійного диспуту й панегіричного вірша, які поважно слухають і спостерігають вельможні городяни і козацька старшина.

Вертикаль староукраїнського духовно-релігійного та інтелектуально-світського простору матеріалізується в інтенсивному храмовому будівництві і трьохярусній скриньці українського вертепу. Таким чином, аутентичний національний наратив, поєднаний із західними впливами і пов’язаний з літературною і фольклорною традицією, породжує унікальне явище українського вертепу. Відомі варіанти "живого" і "лялькового" вертепу залежні від того, хто виконує ролі вертепної вистави: люди чи ляльки, але в будь-якому разі людський характер зображується відповідно до постановочних принципів майданного театру як маска. Найчастіше канонічно-релігійну частину сценічного тексту грали ляльки під орудою ляльковода, а світську — люди. Так само, як і в народній драмі "Цар Ірод", драматургічною основою першої частини вертепної вистави була біблійна історія про народження Христа і винищення царем Іродом сорока тисяч немовлят. Ця частина вистави розписувалась за репліками і ремарками, на відміну від другої, світської, текст якої імпровізувався і мав безліч варіантів. Якщо народна драма в Україні продовжує існувати як обряд-гра і, водночас, започатковує традицію гри-вистави, український вертепний театр поєднує в собі ці дві ігрові функції в дусі національного полістилістизму, завдяки своїй багаторівневості і багатоплановості. За своєю стилістикою вертепна драма також належить до майданного народно-містеріального театру, який, як відомо, дотримується стилю маски у змалюванні людського характеру і методу імпровізації в акторському виконанні. Для постановочних прийомів цього типу театру характерною є амбівалентна контрастність виражальних засобів, у якій виявляє себе ідея ігрового полістилістизму, притаманна українській самості.

У **підрозділі 4. 2. — "Стилістика української видовищної і драматичної культури часів Гетьманщини і західноєвропейське рококо" —** розглядаються особливості декоративної орнаментальності інтер’єрів, меблів, костюмів і перук, прецизійної пластичності, грайливої легкості діалогів початку ХVIII століття, які наповнюють життя цього історичного періоду вишуканою театральністю. Театр характеризується тяжінням до історичної точності у доборі костюмів і перспективно-кулісних декорацій. У зв’язку з тим, що ідеї випадковості, легкості, елегантності і вишуканості визначають загальний світогляд, комедія в усіх її різновидах: міщанська, сентиментальна, ситуацій, характерів і манер стає домінуючим жанром, а соціальність характеристик і вишуканість діалогів — суттю нової сценічності.

Новітні філософські ідеї (Ф. Бекон, Дж. Берклі, Ф.-М.-А. Вольтер, Т. Гоббс, Р. Декарт, Дж. Локк, Г.-В. Ляйбніц, Ш.-Л. Монтеск’є, Ж.-Ж. Руссо, Б. Спіноза, Д. Юм) поступово просуваються із заходу на схід Європи. Її центр зміщується з буржуазної Англії, через просвітницьку Францію до філістерської Німеччини і аж далі на слов’янський Схід, який заново самоусвідомлює себе в синтезі національних пріоритетів і сучасної європейської думки. Персоналізм християнства, поєднаний з індивідуалізмом язичництва, виявляється в українській філософії Г. Сковороди з її першістю серця. Кордоцентризм Г. Сковороди суперечив староукраїнській філософії людини, яка була, відповідно до барокової традиції, принципово раціоналістичною і моралізаторською. Таким чином, своєю альтернативною щодо суспільства поведінкою і філософією Сковорода створює прецедент амбівалентної гри. Долучаючись до поведінкового "низу", він театралізує буття, граючи "старчика", карнавалізує і, одночасно, сакралізує свої ідеї. Мандрівний простір і час української ойкумени з її полістилістизмом та ігровим пафосом канонізують диваки-пророки від П. Величковського і С. Гамалія до Г. Сковороди, які залишили нам свої повчальні "діалоги", як вічні сутності діалогічно-театральної природи буття. Сковорода виходить з того, що символи і знаки, ритуальне і обрядове є річчю умовною і тварною щодо духовної сутності, яка вдається лише до блюзнірських маскувань на "маскараді" життя, за Сковородою.

На другу половину ХVII — першу половину XVIII століть припадає розквіт українського шкільного театру, який розвинувся в цілком оригінальне мистецьке явище, хоча спершу був зорієнтований на єзуїтську драму створену для пропаганди контрреформаційних ідей. Із активізацією суспільної свідомості відбувається все більше захоплення дійовою природою драми і театралізацією повсякденності (хоча б вимушена "європейськість" за Петра І, бездумна розкіш катерининської доби, позірне українське гетьманство або юродива гра в "хохла" імперського часу).

Зазначається, що, окрім класичних праць В. Перетца, В. Рєзанова та І. Франка, серед сучасних дослідників шкільного театру варто згадати Л. Софронову, яка, акцентуючи увагу на шкільному театрі як пограничному феномені сакральної культури, аналізує поетику обряду і поетику драми у зв’язку із Київським шкільним театром. Суперечливість грецької і римської античності, православ’я і католицизму на матеріалі шкільної драми досліджував М. Сулима. Мистецькі здобутки Києво-Могилянської академії, які визначають особливості староукраїнської культури Просвітництва, складають такі чинники: орієнтація на західні цінності, православна образність, біблійний символізм, релігійні категорії.Найбільш оригінальні українські шкільні драми XVIII століття "Володимир" і "Милость божія" створено відповідно до вимог театру французького класицизму, які були розроблені в поетиці Ф. Прокоповича. На особливу увагу заслуговує стилістичний аспект вистав шкільного театру, їхня бароково-видовищна іронічно-грайлива знакова структура, якій притаманне свідоме і толерантне поєднання високого і популярного, міжнародного і місцевого, релігійного і світського. Найбільшу інформацію про характер сценічного втілення шкільної драми дають авторські ремарки і сам текст, адже тогочасний глядач був насамперед парафіянином, привченим до кількагодинного сприймання церковних проповідей і молитов із, відповідно, скупим зоровим рядом. Шкільна драма виконувалася на сцені за певними правилами, розробленими теоретиками шкільного театру: гра акторів умовна, досить статична, з підкресленими жестами і позами, наспівною, піднесеною декламацією; дійові особи зображуються узагальнено, як алегоричні фігури. Неповторна особливість постановочного стилю українського шкільного театру пов’язана з тим, що, орієнтуючись на європейські художні зразки, він є часткою національної християнської культури і майданного народно-містеріального театру. Таким чином, він має всі ознаки універсального українського ігрового полістилістизму.

У спектаклях українського шкільного театру головна драматична дія Великодного та Різдвяного циклів переривалась інтермедіями й інтерлюдіями — короткими жартівливими вставними або окремими сценками з народного побуту, часто гостросоціального змісту та локально забарвленої міжнародної сюжетики: мандрівні анекдоти, фабліо та новели, казки та повсякденні історії, які або пояснювали основну дію вистави, коментуючи її, або, здебільшого, мали самостійне значення. Від вистав народної драми, шкільних і вертепних спектаклів в українському театрі починається традиція написання віршованих драм на світові сюжети, риторичного та бомбастичного стилю, контрастного чергування епізодів — монтажної побудови сценічної дії, узагальнених образів-масок, соціальних побутових типів, вставних номерів хору, дійових масовок, умовної ігрової театральності, відкритого спілкування з глядачами, як базових домінант і констант у тяглості мінливих значень української видовищної і драматичної культури.

**П’ятий розділі — "Стильова аутентичність видовищної і драматичної культури України під імперською владою",** який складається із двох підрозділів, присвячено розгляду стильової аутентичності видовищної і драматичної культури України під імперською владою у співвідношенні до західноєвропейського мистецтва неокласичного, імперського та романтичного стилів.

У **підрозділі 5. 1. —** **"Західноєвропейський театр доби Романтизму" —** показано, що кінець XVIII — початок ХІХ століття сповнений протиріч у всіх галузях духовного прояву людини. У період між рококо і неокласичним стилем доби Французької революції та Імперії Наполеона образотворче мистецтво емоційне і романтичне, а філософія раціональна і класична. Однак, не дивлячись на стильову і, відповідно, настроєву різноманітність, в основі європейської культури цього історичного періоду лежить романтичне світовідчування, яке виявляє себе, насамперед, у мистецтві Німеччини та Англії. Романтична концепція асоціативності, як емоційного або тематичного зв’язку з минулим чи уявним; ідея природної людини, похованої під суспільними умовностями, і меланхолійне розуміння безкінечної плинності життя — найголовніші характеристики періоду кінця XVIII — початку XIX століть. На противагу статичному поглядові на історію філософів-просвітителів, Й.-Г. Гердер розуміє її в єдності, у розвитку та цілісності, що відповідає тогочасному процесу зміцнення суверенності окремих націй і піднесення національної самосвідомості. Й.-Г. Гердер, Ф.-В.-Й. Шеллінг, йєнська школа розвивають європейську персоналістську традицію, так само як і українська класична філософія.

У європейському театрі ХІХ століття, а водночас і в українському, відбувається подальший процес демократизації сценічного мистецтва і глядача, зростає чисельність театрів і збільшуються їхні розміри, формується тип комерційного театру. Після 1848 року починається відрив театру від великої літератури, пов’язаний з розквітом "малих" жанрів і "добре зробленої п'єси". У комедії, трагедії, мелодрамі, пантомімі, водевілі категорія "сценічності" визначається видовищністю, розважальністю і приблизністю, або "малою правдою". Для "добре зробленої п’єси" властиві чіткість композиції, багатоманітність віртуозної інтриги і логічна виваженість розвитку сценічної дії. Руйнування системи амплуа, урізноманітнення виражальних засобів, опанування мистецтвом невимушеної розмови та змалювання неповторності людської особистості і живих людських пристрастей, сповідальне начало призводять до суттєвих змін у акторській творчості. У романтичному театрі рух мусить бути об’ємнішим, ніж у житті, а жест — експансивнішим. Летючість стрімких ліній створюється великими капелюхами, широкими мантіями, плащами, накидками і шлейфами, підібраними відкритими рукавами. Тканини завжди багато, щоб створити відчуття грандіозності. Декорації стають асиметричними, щоб бути більш реалістичними. Вони нагромаджуються на живописних кулісах і заднику, а потрібна бутафорія, розміщується на сценічних помостах. Ілюзія реальності посилюється на театрі не лише завдяки тривимірним декораціям, а з розвитком газового освітлення сценічного простору, що дозволяє регулювати його насиченість. Костюми створюються зі справжніми, або, навіть, аутентичними, а не бутафорськими, деталями і аксесуарами. Сценічний простір стає набагато більшим, а для того, щоб фігура самотнього актора не загубилася, починають ставити великі масові сцени, які, окрім живописності і утилітарності призначення, мають очевидний соціокультурний аспект. Адже масовка в мистецтві покликана уособити роль маси в історії і зростання масовізму свідомості, так характерного для ХІХ століття. У театрі періоду романтизму важливішими стають принципи історизму та зростаючий інтерес до історичного факту, збільшення ролі видовищного аспекту, який мусить вдовольнити потребу чутливої публіки в різноманітності та ефектності постановки, екзотична старовинність сценічної обстави для підсилення романтично-мелодраматичних пристрастей. Пафосом історизму позначені творчість В. Гюго і Ф. Шиллера, українські історичні п’єси: "Сава Чалий" (1838) і "Переяславська ніч" (1840) М. Костомарова, "Чорноморський побут"(1836) Я. Кухаренка, "Гаркуша" (1863) О. Стороженка, історична мелодрама Т. Шевченка "Назар Стодоля" (1844).

У **підрозділі 5. 2. —** "**Особливості видовищної і драматичної культури українського романтизму"** — висвітлено характерні ознаки видовищної і драматичної культури часу українського романтизму. Історичний розвиток України на кінець XVIII століття складається таким чином, що вона залишається не лише розділеною, а й стає приналежною двом найбільшим тогочасним імперіям, соціально-економічні особливості яких обумовлюють її подальшу долю. ХІХ століття в Україні, так само як і в Західній Європі, характеризується розмаїттям ідей та ідеологій. Еволюція національної свідомості проходить через збирання і вивчення історіографічного матеріалу, відродження національних мов до прагнення самоврядування, створення українського публічно-комерційного або світського театру, який, завдяки своїй масовості, відображає характер українського соціуму. Зауважується, що початок сучасної української літератури пов’язаний зі створенням комічного ефекту пародійно-бурлескного характеру не випадково. Адже національна ігрова полістилістичність, як універсалізуюче-консолідуюча суспільно-художня ідея української культури, виявляється й у виборі античного сюжету, і в його своєрідній інтерпретації. "Енеїда" І. Котляревського має відверто театральний характер, поєднаний з ідеєю тотального театру, як феномена української козацької культури, сприйнятого автором з дитинства.

Вистави шкільного театру і п’єси з його репертуару, які були поширені не лише в Україні, але й у Росії, належать до українського неокласицизму межі XVIII — XIX століть. До цього стилю ми можемо віднести також кріпацький театр в Україні першої половини ХІХ століття, який стає типовим, але порівняно рідкісним явищем поміщицько-кріпацького побуту, особливо у зіставленні з Росією, звідки українські вельможі переймали московські звичаї. Поза тим, зазначено, що сентиментально-мелодраматична стилістика українського комерційного театру першої половини ХІХ століття співзвучна загальній романтичній обарвленості і мелодраматичній спрямованості європейського мистецтва і культури цього історичного періоду. Переклади і переробки, якими рясніє українська література початку ХІХ століття, також відповідають принципам полілогу та інтерпретації доби романтизму. В українському театрі, так само як і в західноєвропейському, підноситься ідея "природної людини", похованої під суспільними умовностями, розробляється концепція свободи в розумінні плинності життя та емоційного і тематичного зв’язку з минулим і уявним. Кращі зразки української драматургії першої половини ХІХ століття, представлені "Сватанням на Гончарівці" (1836) Г. Квітки-Основ’яненка, "Наталкою Полтавкою" (1819) І. Котляревського та "Назаром Стодолею" (1844) Т. Шевченка. Tеатральна техніка, бутафорія і сценічне оформлення в Україні цього періоду в міських театрах були такими, якими їх створили ще за часів шкільних вистав у Києво-Могилянській академії та європейського театру XVIII століття, тобто періоду бароко. Ця пишна барокова декораційність романтичного театру, полегшена і розквітчана розважальним водевільним стилем, викликає заперечення у M. Кропивницького, який у своїх виставах використовує постановочні засоби майданного народно-містеріального театру, пристосовуючи їх до смаку освіченого глядача-різночинця 1880 — 1890-х років. Таким чином, художнє протиріччя, яке виникає на середину ХІХ століття в українському романтичному театрі між тематикою репертуару, постановочними засобами, виконавською манерою і глядачем, відображає суспільно-політичну напруженість тогочасного українського соціуму на шляху до національного самоусвідомлення й самореалізації. Конфліктна ситуація між правдивим актором і штучністю постановки відповідає романтичній колізії самотнього героя, а наявність живописної масовки і фольклорних мотивів посилює історичний пафос націєтворчої доби.

Якщо в Росії виникненню світського театру, поза українські впливи, передувала практика кріпацького театру, у Західній Європі — двірського, то в Україні — передовсім аматорського. Месіанськи осмислена поміщицько-інтелігентська забава має різночинсько-демократичний характер. Аматорські виставистають популярними в Україні від початку ХІХ століття. Творчість М. Старицького як драматурга і режисера пов’язує стилістичні особливості українського театру початку і кінця ХІХ століття. Виявляючи свою схильність до музикальності і мелодраматичності, він надає великого значення історичній, етнографічній та побутовій достовірності сценічної дії. У зв’язку з концепцію ігрової полістилістичності показовим є випадок відомої української опери "Запорожець за Дунаєм" (1863) С. Гулака-Артемовського.

Аналізуючи видовищну і драматичну культуру ХІХ століття, дисертант, на відміну від Д. Антоновича, поєднує різні етапи її розвитку синтетизмом музично-драматичного і побутово-поетичного стилю, який розвивається в межах універсальної структури ігрового полістилістизму староукраїнського майданного народно-містеріального театру: профанний рівень життєвих історій сакралізується, збираючись у надчасові цілості колізій народної долі, а цілком реальні персонажі набувають рис міфологічних героїв, завдяки використанню мандрівних сюжетів, фольклору і масок як типів. Театр ХІХ століття пов’язаний з майданним народно-містеріальним також системою сценічного амплуа, що функціонує як видозмінена театральна маска. У рецептивно-семіотичній структурі українського театру в ХІХ столітті, як і перед тим, поширені стилістичні елементи видовищ, характерні для суспільства общинного типу. Поза тим, видовищна і драматична культура українського романтизму, зберігаючи свою аутентичність в умовах імперської — Російської та Австрійської — влади, органічно вписується в систему культурно-мистецького простору неокласичного, імперського та романтичного стилів тогочасної Європи.

**Шостий розділ — "Стильова парадоксальність видовищної і драматичної культури України кінця ХІХ — ХХ століть"** — складається із трьох підрозділів. Дискурс стилю української видовищної і драматичної культури доводиться в ньому до кінця ХІХ — ХХ століть з огляду на її входження до європейського гуманітарного простору та з врахуванням системи різноспрямованих мистецьких функцій, які об’єднує ігровий полістилістизм національного наративу. Стильова парадоксальність культури розглядається в контексті кардинальних змін сприйняття світу, поглиблення кризи індивідуалістичної свідомості та постановки питання про людину як центрального для філософських систем сучасності.

У **підрозділі 6. 1. — "Західноєвропейський театр кінця ХІХ — початку ХХ століть"** —простежується реалістичний стиль у зв’язку із тим, що на середину ХІХ століття суб’єктивний ідеалізм втрачає будь-який сенс перед лицем індустріалізації з усіма її соціальними й економічними проблемами. Настає, так звана, об’єктивізуюча фаза романтизму, адже вся різноманітність стилістичного розвитку ХІХ століття зводиться, певною мірою, до романтичного світовідчування, наповненого романтичними ілюзіями та ідеалами, що особливо відчувається в українській видовищній і драматичній культурі. Мистецько-художня фактографічність і деталізацізація в подальшому змінюються на прагнення відобразити тишу або паузу, що дозволяє краще збагнути не зовнішню, а внутрішню сутність реальності (М. Метерлінк, О. Олесь, А. Чехов). Тоді як масова культура і репертуарний театр, переважно, дотримувались романтичного стилю протягом усього ХІХ століття, інтелектуали шукали власної мистецької мови. Не знайшовши у реалізмі відповіді на зміни у сучасному індустріальному суспільстві, вони стають модерністами, прагнуть проникнути за поверхню явищ, збагнути підсвідому мотивацію людських учинків і почуттів. Після символістських та імпресіоністських експериментів у літературі й образотворчому мистецтві в 1870 — 1880-х роках розпочинається новий великий художній стиль, який, вперше після рококо, об’єднує всі види мистецтва і літератури — стиль "арт ново", "модерн", або "сецесія". Цей стиль викликає відчуття елегантної фантазії, яка адаптується до меблів, інтер’єра, книжкової графіки, костюма. Декоративна лініарність модерну пом’якшує раціональну конструктивність сучасної архітектури.

Великі наукові відкриття в усіх галузях людської діяльності невідворотно впливають на світорозуміння і світосприйняття, що виявляється в кардинальних змінах культурно-мистецької парадигми і в пошуках сучасної "мови" художнього виразу. Ренесансна (індивідуалістична) театральна система змінюється на неіндивідуалістичну, якій притаманний конфлікт людини і середовища, а не людини і світу (романтизм), або особистостей (ренесанс). Принцип "дегероїзації", як розвиток теми маленької людини ХІХ століття, поняття трагізму повсякденності і збільшення сили середовища приводять до необхідності відтворення на сценічних помостах не стільки образу людини, скільки образу світу, який її оточує, і, відповідно, до виникнення режисури як професії. Адже саме режисер, як концептуаліст і організатор, здатний показати складність суспільних зв’язків і утворити з цієї поліфонії художнє ціле в настроєвій багатоманітності ритму, кольору і звуку. Принцип "четвертої" стіни, акторського ансамблю, сценічної атмосфери, підтексту сприяє створенню театральної ілюзії мінливої реальності. Пауза, напівпауза, шепотіння, бурмотіння, сльози, мовчання стають важливішими, ніж слова, для нової філософії театральності. Незалежні некомерційні театральні групи в Парижі, Берліні й Москві використовують нові постановочні методи, ставлячи нову реалістичну драму Г. Гауптмана, Г. Ібсена і А. Чехова. К. Станіславський у Московському Художньому театрі створює нову акторську техніку, головні принципи якої полягають у тому, що актор повинен бути добре підготовленим фізично (голос, тіло), а також здатним концентруватися, виокремлювати головне в характері персонажа та ідентифікувати себе з роллю через залучення особистого досвіду і спостережливості; актор повинен чути партнера і дотримуватися темпоритмічного розвитку вистави.

У **підрозділі 6. 2. —** **"Проблема стилю в українському модернізмі"** — розробляється питання стилістичних особливостей української культури кінця ХІХ — початку ХХ століть. Імперська машина Австрії і, особливо, Росії, культивує у традиціоналістському українському суспільстві принципи авторитарності, покори і суспільного порядку. Проте, на середину ХІХ століття нові ідеї, які поширюються, насамперед, із Західної Європи, та внутрішня криза системи породжують усвідомлення необхідності великих реформ. Співвідношення модернізації і традиціоналізму, пролетарія і селянина, машини і ручної праці зводиться до антитези цивілізації і культури, тісно взаємопов’язаної з відчуженістю від землі, природи і результатів власної праці. Життя українського села, як і раніше, перебуває у центрі художньої уваги, але акценти зміщуються від етнографізму через соціальність і психологізм. Таким чином, український реалізм чи символізм має своєрідне романтичне обарвлення, зумовлене не лише пейзанським антуражем, але й загостреною емоційністю і контрастністю характеристик.

На початок ХХ століття зростає розрив між українською видовищною і драматичною культурою та суспільним життям, сучасною українською літературою. У драматургію приходить нове покоління письменників: С. Васильченко, В. Винниченко, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська, Леся Українка, С. Черкасенко. Замість побутової п’єси з рисами мелодрами про селянське життя, вони створюють сучасну й історичну соціально-психологічну драму, що тяжіє до поетичної образності та філософської проблематики, зорієнтована на світові сюжети так само, як і давня українська драматургія. Її сценічне втілення потребує нових постановочних засобів, іншої, непобутової манери акторського виконання. Завдяки послабленню цензурних обмежень, на сцені Київського театру М. Садовського — першого українського стаціонарного театру — поряд із сучасною і класичною українською драматургією вперше з’являються перекладні п’єси, опери. Митці нової генерації намагаються подолати явище, так званого, консервативного демократизму української культури, розширити жанрово-стильовий круговид української видовищної і драматичної культури, тісно пов’язаної з народним життям.

Зауважується, що стилістика театру корифеїв (М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька, брати Тобілевичі) була сценічно переконливою, життєвою, але, разом з тим, досить умовною і підкреслено мальовничою. Народницькі ідеї в Україні мають національне забарвлення, вони пов’язуються з ідеями загального відродження українського народу. Тому в театральному мистецтві виникає схильність до ідеалізованого відображення народного побуту, романтизації вітчизняної історії та етнографії. На зламі двох століть, так само як і раніше, поширені канони української вистави 60 — 70-х років, які зловживали національним колоритом: пісні, танці, любов і страждання. Поступово стилістичні прийоми театру корифеїв усе більше "угинаються" під тягарем багаторічних штампів, український спектакль часто перетворюється на етнографічний жанр. Багато акторів захоплюється колоритними побутовими подробицями, афектацією, натиском, підкресленою емоційністю у подачі слова і жесту. Сама мова, ритмічна побудова тексту традиційного українського репертуару стають передумовою побутового тону й патетики, схиляють до сентиментальності та наспівної декламації. Одноманітність драматургічних рішень обумовлює стабільність типажно-побутової та романтичної манери виконання, виникнення масок "народних месників", "ліричних закоханих", "спокусників", "сварливих свекрух" тощо. Таким чином, український "побутовий театр" кінця ХІХ — початку ХХ століть розвиває стиль маски староукраїнського майданного народно-містеріального театру.

У **підрозділі 6. 3. — "Проблема стилю в українському авангарді й неоавангарді"** — розглядається стилістичний дискурс української культури ХХ століття, пов’язаний з українською революцією і національно-демократичним відродженням. В Україні виникають театри різних художніх напрямків. З’являються твори сучасних українських драматургів М. Куліша та І. Микитенка. Новий період історії української культури засвідчує літературна дискусія 1925 — 1928 років з її вимогою утвердження пролетарської культури, наданням переваги класовому над загальнолюдським, що повертається вульгарною політизацією мистецтва, догматизацією духовного життя, монополізацією істини, появою критичних стереотипів, ярликів з різними "ізмами".

Аналізується творчість Леся Курбаса з його негативним ставленням до засилля побутовізму, мелодраматизму й етнографізму на українській сцені початку ХХ століття. Естетичні діалоги театру Леся Курбаса оповідали про людину — сучасну та історичну. Цар Едіп, бунтівник Макбет, брат Жан, блазень Трібуле, змовник Фієско, поштар Малахій Стаканчик, дівчинка Маклена — кожен із цих трагічних героїв простував своєю життєвою дорогою, виборюючи Свою правду і свободу — чи то соціальну, чи то духовну. Особистісна цілісність Едіпа заступалася нестерпною роздвоєністю Трібуле та хизуватими маскарадами Фієско. Наприкінці 20-х років монтажний принцип побудови людського характеру стає домінуючим, театральний герой пристосовується до мінливої і небезпечної політичної ситуації, середовище стає усе більш агресивним і ворожим до гуманістичних принципів. У "Молодому театрі", а пізніше у "Березолі" в роботі над класичною і сучасною драматургією виховувався універсальний високопрофесійний актор-інтелектуал, який досконало знався на духовній спадщині минулого й володів усіма засобами сучасної сценічної виразності. Використовуючи яскраві і гострі художні прийоми, березільський актор грав у трагедії, комедії, музичному й сатиричному ревю, агітаційному політичному видовищі. У творчості Курбаса і його акторів відбулося схрещення різних театральних стилів. Сполучення національної пародійно-бурлескної традиції та експресіоністської загостреності дало театральному мистецтву своєрідний український гротеск. Акторська школа, створена Курбасом, є мистецьким втіленням ідеї соборності, єдності українських земель. А. Бучма, Й. Гірняк, М. Крушельницький, сам Олександр Степанович — галичани. І. Мар’яненко, О. Сердюк, Н. Ужвій — вихідці з Наддніпрянщини. Різне світосприймання, різні ритми життя, різна історична доля народу, поділеного 1654 року навпіл, розділеного між двома імперіями: Росією та польсько-литовською Річчю Посполитою, далі — Австро-Угорщиною. (Однак йдеться про останні століття, а якщо заглибитись в історію, то можна пригадати безліч непроханих гостей, численні переселення і зрозуміти мовні, фольклорно-етнографічні та побутові відмінності регіонів України). Різниця між галицькою і наддніпрянською акторськими школами — це, власне, результат могутніх багаторічних впливів західноєвропейської та слов’янської культур. Традиція графічного ліплення ролі, нервовість і гострота йдуть із Заходу України, мистецтво психологічного живопису, замріяність і широта — зі Сходу. Та об’єднують їх відкритiсть і полістилістичність, ігрова природа яскраво театральної романтичної української акторської школи.

У 1930-ті роки сценічне мистецтво відіграє велику роль у створенні оптимістичного образу епохи. Грандіозні постановочні прийоми сталінської режисури деформують свідомість, ліплять з людей стандартизовану слухняну масу — гвинтиків тоталітарної системи. Від імені народу-переможця здійснюються соціальні замовлення, вирішуються долі митців — незліченних жертв сталінського ідеологічного терору. Державна централізація поділяє театри на столичні і периферійні. З ліквідацією ВАПЛІТЕ, розгромом "Березоля", усуненням Л. Курбаса і М. Куліша, М. Хвильового і М. Семенка та багатьох інших, перенесенням столиці Радянської України з Харкова до Києва Театр ім. І. Франка на чолі з Г. Юрою, увібравши кращі акторські сили, стає академічним та орденоносним, опиняється поза критикою. Мистецьке життя України на довгі десятиліття стає одноманітно парадним та все більш відчуженим від досягнень світової цивілізації. Україна, виморена багатомільйонним голодом і ретельними чистками, покірно несе свій тягар до гробниці європейського гуманізму у вигляді гучного та помпезного фашистсько-сталінського псевдокласицизму. Наступні десятиліття функціонування вітчизняного сценічного мистецтва розглядаються під кутом зору органічної потреби сучасної української видовищної і драматичної культури у відродженні й розвитку національного наративу, у зверненні до системи світової культури.

У **висновках** сформульовано основні підсумки дослідження, які відповідають його проблематиці та загальній структурі.

Виходячи з антропологічної, або функціональної, теорії культури, представленої передовсім у працях А. Кребера, К. Леві-Строса та Б. К. Малиновського, в роботі розглянуто дискурс стилю у ретроспективі української видовищної і драматичної культури як систему знаків у процесі їхнього застосування (М. Фуко), а структуру стилю як впорядковану форму, що, зберігаючись попри час і зміни, визначає природу (функцію) кожного елемента множини, тобто "означників".

Виявлення універсальної структури, як самодостатньої цілісності, якій властиві інваріантна статичність, абстрагована замкнутість та імперативність, у стилістичному дискурсі українського культурфілософського тексту пов’язане у дисертації з виробленням концепції ігрового полістилістизму як ідеї, втіленої у різноманітних формах і субстанціях. Особливість ситуації полягає в тому, що бінарна опозиція призводить до розсіяння значення універсального як унікального та універсального як системного. Запропонована ідея ігрового полістилістизму таким чином подвоюється, сприяючи "явному" пошуку національних домінант та, водночас, "прихованих" шляхів входження в систему міжнаціональних співвідношень. Та саме у тім і полягає трансцендентна сутність цієї універсальної структури, як консолідуючої суспільно-художньої ідеї.

Дотримуючись історизму, деконструкції та проявлення змісту "твору" української культури її структурними домінантами, переосмислено український гуманітарний "текст", розкрито внутрішнє життя суспільства за допомогою принципів естетико-теоретичного та історико-філософського аналізу, щоб збагнути, за О. Шпенглером, "душу" культури, "психологію" її метафізичних першооснов через світ художніх форм. Адже філософія постмодернізму робить наголос на історичній точності та феноменологічному описі, як здійснюваному аспекті концептуалізації, а не на об’єктивних істинах.

Виходячи з ідей І. Канта про продуктивну силу формотворчої уяви та антропологічної естетики В. фон Гумбольдта проблему стилю позбавлено теоретичної абстрактності через її гуманістичну наповненість і естетичну конкретність. Взаємовідношення між стилем і реальністю концентрується в образі людини та індивідуальності творця, в змінах світосприйняття, за умови якщо свідомість розглядається не як індивідуально-психологічний, а як онтологічний феномен. Стиль — це людина (Бюффон). Пропонується нова дефініція, стиль — це матеріалізоване світовідчування. Таким чином, дискурс стилю виступає в дисертації у своєму філософсько-антропологічному значенні.

У дисертаційній роботі відстежено логіку формування національного стилю та розроблено концепцію органічності і тяглості української видовищної і драматичної культури, виробленої на основі ідеї ігрового полістилістизму в зв’язку з тим, що усталена у вітчизняній театрознавчій науці наслідувально-фрагментарна модель її розвитку, міфологізація і популізм в її емпіричній інтерпретації, як явище залежного статусу України, створюють у сучасних умовах проблемну науково-методологічну і суспільно-політичну ситуацію та не відповідають засадам сучасної культурологічної думки, яка розглядає українську культуру як цілісну систему.

**Основні положення дисертації викладено у публікаціях:**

1. Чечель Н. П. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до ХVІІІ ст.: Монографія. — К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. — 240 с.

2. Чечель Н. П. Українське театральне відродження: Західна класика на українській сцені 1920 — 1930-х років. Проблеми трагедійної вистави: Монографія. — К.: Наук. думка, 1993. — 144 с.

3. Чечель Н. П. Стилістичні принципи української видовищної і драматичної культури доби козаччини та вертепне дійство // Мультіверсум. — К., 2004. — Вип. 40. — С. 97-106.

4. Чечель Н. П. Культурно-мистецький розквіт в Україні XVIII ст. як філософська проблема // Практична філософія. — К., 2004. — № 2. — С. 192-196.

5. Чечель Н. П. Дискурс стилю в європейській культурі XIV — XVI століть // Філософські обрії: Наук.-теоретич. часопис. — Київ — Полтава, 2004. — Вип. 11. — С. 190-201.

6. Чечель Н. П. Стилістика української видовищної і драматичної культури періоду Гетьманщини // Наукові записки: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. (Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова.) — К., 2004. — Вип. 14. — С. 239-247.

7. Чечель Н. П. Інтерпретативні культурні системи Кам’яної доби // Філософська думка. — К., 2004. — № 1. — С. 15-26.

8. Чечель Н. П. Антропологічна перспектива народно-містеріального театру в Україні // Мультіверсум.- К., 2004. — Вип. 39. — С. 238-246.

9. Чечель Н. П. Польсько-Литовська доба в середньовічній Україні та ігровий наратив // Перспективи. — Одеса, 2003. — № 4. — С. 62-66.

10. Чечель Н. П. Філософсько-антропологічний дискурс українського шкільного театру XVIII ст. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. пр. — Вип. 12. — К.: Віпол, 2003. — С. 59-65.

11. Чечель Н. П. Схід-Захід: Стильова парадигма // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. пр. — Вип. 11. — К.: Віпол, 2003.— С. 220-226.

12. Чечель Н. П. Еволюція образу людини і світу в перспективі стильового дискурсу // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2003. — № 4. — С. 10-14.

13. Чечель Н. П. Поняття стилю в термінах філософії // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. — Вип. Х. — К., 2003. — С. 72-80.

14. Чечель Н. П. Явище "тотального театру" як феномен української козацької культури // Мультіверсум. — К., 2003. — Вип. 35. — С. 175-183.

15. Чечель Н. П. Стильові горизонти видовищної і драматичної культури Київської Русі // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2003. — № 3. — С. 12-18.

16. Чечель Н. П. Проблема класифікації стилю в західних джерелах // Вісник КНУ: Філософія. Політологія. — Вип. 51. — К., 2003. — С. 143-150.

17. Чечель Н. П. Світоглядні метаморфози європейської культури: від 1789 року до кризи гуманізму // Практична філософія. — К., 2003. — № 3. — С. 56-62.

18. Чечель Н. П. Генеза світоглядних метаморфоз європейської культури: від Античності до Просвітництва // Практична філософія. — К., 2003. —

№ 2. — С. 142-149.

19. Чечель Н. П. Культурфілософський дискурс української видовищної і драматичної культури: Ревізія канону // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2003. — № 2. — С. 11-17.

20. Чечель Н. П. Антропологічні наративи народно-обрядового театру Давньої України // Культура і сучасність: Альманах. — К., 2003. — № 1. — С. 15-21.

21. Чечель Н. П. До історії стилістичної парадигми української культури // Практична філософія. — К., 2002. — № 2. — С. 74-81.

22. Чечель Н. П. Людина як категорія, як ідея, як образ, як світ // Вісник КНУ: Філософія Політологія. — Вип. 40. — К., 2002. — С. 217-221.

23. Чечель Н. П. Філософія театру й антропологія стилю: До постановки проблеми // Вісник КНУ: Філософія Політологія. — Вип. 36. — К., 2001. — С. 13-15.

**АНОТАЦІЇ**

**Чечель Н.П. Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури.** — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук за спеціальністю 17.00.01 — теорія та історія культури (філософські науки). — Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2005.

У дисертації розглянуто стильовий дискурс української видовищної і драматичної культури як систему знаків у процесі їхнього застосування з перспективи трансформацій образу Людини і Світу, що суттєво корегує емпіричні методи її вивчення та показує філософський зміст мистецтва театру. Обгрунтовується концепція органічності і тяглості української видовищної і драматичної культури, що заперечує наслідувально-фрагментарну модель розвитку національного сценічного мистецтва, забезпечуючи її входження в систему великих стилів європейської культури. Простежуючи логіку формування національного стилю, виявлено його універсальну структуру, пов’язану з виробленям концепції ігрового полістилістизму як консолідуючої суспільно-художньоїідеї, втіленої у різноманітних формах і субстанціях. Формалізовано поняття стилю як матеріалізованого світовідчування та підкреслено момент центральності стилю як семіотичної мови стильоцентризму.

**Ключові слова**: стиль, дискурс, знак, видовищна і драматична культура, образ людини і світу, стильоцентризм, універсальна структура, ігровий полістилістизм, матеріалізоване світовідчування.

**Чечель Н. П. Дискурс стиля в ретроспективе украинской зрелищной и драматической культуры. —** Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук по специальности 17.00.01 — теория и история культуры (философские науки). — Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, 2005.

В диссертации рассмотрен стилистический дискурс украинской зрелищной и драматической культуры как система знаков в процессе их применения в перспективе трансформаций образа Человека и Мира, что вносит существенные коррективы в эмпирический метод ее изучения и показывает философский смысл искусства театра. Обосновывается концепция органичности и преемственности украинской зрелищной и драматической культуры, которая отрицает вторично-фрагментарную модель развития национального сценического искусства, обеспечивая ее вхождение в систему больших стилей европейской культуры. Прослеживая логику формирования национального стиля, показано его универсальную структуру, связаную с разработкой концепции игрового полистилистизма как консолидирующей общественно-художественной идеи, воплощенной в различных формах и субстанциях. Формализировано понятие стиля как материализованого мироощущения и подчеркнут момент центральности стиля как семиотического языка стилецентризма.

**Ключевые слова:** стиль, дискурс, знак, зрелищная и драматическая культура, образ человека и мира, стилецентризм, универсальная структура, игровой полистилистизм, материализованое мироощущение.

**Chechel N. P. The Discourse of Style in a Retrospective Survey of Ukrainian Performance and Dramatic Culture.** — Manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Sciences in Philosophy, Specialty 17.00.01 — Theory and History of Culture (Philosophy). — Taras Shevchenko Kyiv National University, Kyiv, 2005.

The dissertation deals with the formation of a polystylistic, ludic national style as an universal structure. Due to the proposed method of stylocentrism and to a new philosophical-anthropological definition of style as a materialized understanding of the world and of theatre as an art of the individual, creating authentic historiographical narratives, the author rejects the imitative-fragmentary model of development of national performance and dramatic culture, instead proposing for the first time a conception of its organicity and continuity.

The goal of the dissertation to trace the stylistic discourse of reception and semiotics of Ukrainian stage and dramatic production, and to outline how it changed from the standpoint of transformations of the image of the individual and of the world. An essential element of this scholarly study is the development of semiotic, reception-theory, psychoanalytic, and hermeneutic. The originality of this conception stems from its new definition of style and overcoming mythologizing and populism in the interpretation of Ukrainian performance and theatrical culture, broadening its temporal limits. In her innovative methodological approaches, the author takes into account the works of national and foreign scholars, encouraging the return of Ukrainian culture to the European context and enhancing the vitality of the unique Ukrainian ludic polystylism.

Making the historical contextualization of the work and survey of the literature the author notes that a survey of the history of Ukrainian culture based on the stylistic principle has its own history, connected with a desire not only to establish its individuality and the aesthetic patterns of its development, but also, highlighting certain differences, to inscribe it within the bounds of the great European styles and, accordingly, of European culture, beginning with the seventeenth and eighteenth centuries: F. Prokopovych, M. Dovhalevs'kyi, P. Bilets'kyi-Nosenko, H. Kvitka-Osnovianenko, P. Kulish, I. Franko, M. Drahomanov, M. Dashkevych, and D. Chyzhevs'kyi. In Ukrainian theater scholarship, the works of the encyclopedist and humanitarian D. Antonovych are based on the stylistic principle. Nor has contemporary Ukrainian philosophy ignored problems of style. The works of M. Popovych and S. Kryms'kyi are marked by a new conceptualization of the problems of Ukrainian culture. In view of the existence of a great number of books dedicated to this subject, as well as the author's works (on the nature of the national artistic tradition, on the style of the theater of Les' Kurbas), there still does not exist a comparative cultural-philosophical study of Ukrainian performance and dramatic culture. The present dissertation is precisely such an scholarly investigation in the field of the history and the theory of culture. The dissertation consists of six chapters, an introduction, and a conclusion.

**Keywords:** style, discourse, sign, performance and dramatic culture, image of the individual and of the world, stylocentrism, universal structure, ludic polistulism, materialized understanding of the world.