

ТЕОРІЯ КУЛЬТУРИ

УДК 130.2:792.03(477)

Чечель Н. П.

СТИЛЬОЦЕНТРИЗМ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ МЕТОД

У статті формалізовано поняття стилю як матеріалізованого світовідчуження та підкреслено момент центральності стилю як семіотичної мови стильоцентризму, що суттєво коригує емпіричні методи вивчення української культури, зокрема театру, забезпечуючи її входження до системи великих європейських стилів. Універсальну структуру національного стилю пов'язано з виробленням концепції ігрового полістилістизму як консолідуючої суспільно-художньої ідеї, втіленої у різноманітних формах і субстанціях.

У контексті помітного центрування сучасного культурологічного дискурсу антропологічною і полікультурною проблематикою, визнання принципу полілінійності соціокультурного розвитку проблема подолання позитивістсько-популістських емпіричних методів вивчення української культури, зокрема театру, як народної або демократичної, бунтівної або суспільно корисної, та «вторинно-залежних» і «боротьбістських» традицій написання її історії, зумовлених тривалим залежним статусом України, видається вкрай актуальною [1]. Адже навіть Дмитро Антонович, попри зацікавленість проблемами художньої форми та європоцентризму наукових настанов, вважав, «що український театр протягом трьох століть свого існування був театром простонародним, театром сільського життя; українська сцена завжди представляла властиво тільки українських селян і козаків, і винятків із того було порівняно мало» [2].

«Під впливом загальноєвропейського універсалізму, - зазначав також відомий архітектор та історик мистецтва Володимир Січинський, - з його поділом на "вищі" і "нижчі" культури, наші ближчі і дальші сусіди протягом "гуманітарної" доби ХІХ століття вмовляли нас, що ми хліборобська нація та поблажливо "дозволяли" нам захоплюватися сільською ідилією і "людовим" мистецтвом. Певною мірою такі настанови відбилися і в нашій народницькій літературі - літературі гречкосійній, плаксивій, емоціональній, яка, щоправда, розвивала регіональний патріотизм,

але присипляла активність, підприємливість, агресивність. Ми просто забули, що наші предки були підприємливим народом - лицарів, торговців, мореплавців і навіть фабрикантів. На відтинку мистецтва це значило, що ми мали "право" тільки на т. зв. народне (сільське) мистецтво. Треба було епохальної праці М. Грушевського та його школи, щоб відкрити нам очі. Але рецидив етнографізму ще побутував навіть у десятих і двадцятих роках нашого століття ("Архітектура у всіх народів і на Україні" В. Щербаківського)» [3].

Для теперішньої ревізії гуманітарного канону взагалі й культурного зокрема, яка спричинена не лише вітчизняними державотворчими процесами, й загальносвітовими глобальними змінами, характерна потреба у перерахуванні «текстів» у їхньому інтегративному значенні, у філософському осмисленні явищ культури на рівні естетичних домінант і світоглядних закономірностей, як сфері позначування, у дусі перепрочитань і прогнозувань сучасного постструктуралізму [4]. Відкритість постмодерністської свідомості, нового (нелогоцентричного) стилю мислення створює можливість неоднозначного розуміння та інтерпретації, що призводить до руйнування системи диференціації, дестабілізації традиційних культурно-історичних цінностей. Однак, не зважаючи на те, що у постструктуралізмі критичне дослідження знака і розуміння нестабільності його значення, актуалізація позаструктурних, маргінальних, асоціативних елементів засту-

пає цілісність структури як будь-якої системи, порядку і форми, вона, діахронно розвиваючись і видозмінюючись, натомість зберігає своє значення (Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Ж. Делез, Ж. Дерида, Ю. Крістева, Ж. Лакан, М.-Ф. Ліотар, М. Фуко та ін.)

У прагненні до нового моделювання культурного простору шляхом парадоксального прочитання тексту постмодерністська деконструкція все ж таки керується концепцією структури, лише перевертаючи її концептуальний порядок (Г. Блум, Дж. Гартман, Ж. Дерида, П. де Ман, Дж.-Г. Міллер): оскільки позначене/означуване (смысл, поняття) втрачає свою сутність і перетворюється на ілюзію, насамперед аналізується сфера позначування/означник (знак, образ). «Деконструкція, - зазначає російська дослідниця естетики постмодернізму Н. Маньківська, - це не критика, не аналіз і не метод, але художня транскрипція філософії на основі даних естетики, мистецтва, гуманітарних наук; своєрідна "негативна теологія", структурний психоаналіз філософської мови, симультанна деструкція і реконструкція, розбирання і складання» [5].

Радикальний плюралізм стилів і художніх напрямів, 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 щодо мови, яка, на його думку, «ставити» або «ґрунтує» 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. Тим паче, що сам Гадамер розумів стиль як конкретизацію мовлення та надавав перевагу психологічній, а не граматичній інтерпретації, в якій полягає індивідуалізація як головна герменевтична проблема [6].

Досліджуючи сутність і значення культури, усвідомлюючи глибину символіки її художніх засобів і жестів, автор вдається до принципу стильоцентризму, бо саме стиль періоду, на його думку, найкраще відображає мистецьку і соціально-політичну історію епохи, особливості національного стилю - характер нації, неповторність індивідуального стилю - унікальність особистості та її належність часу і місцю. Стиль виступає як естетична домінанта, своєрідний метаобраз, із семіотичної «матриці» (або «стилістичної матриці», за румунським філософом Л. Блага) якого «зчитується» соціокультурний «текст» за допомогою віднайдені автором семіотичної мови стильоцентризму, безпосередньо

пов'язаної з проблемами культурної феноменології і теорією стилів фундаментальних форм культури американського культуролога А. Кребера [7]. Автор вважає, що стиль виконує структуроорганізуючу функцію стосовно інших елементів (означників) художньої культури (множини) - ритму, інтонації, метафори тощо.

Повернення до символічних структур мови та розгляд культурних феноменів через формотворчий принцип розпочалися у ХХ ст. з виходом «Курсу загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра [8] та поширенням структуралістської методології. Орієнтація на семіотику, яка вивчає внутрішню будову знака і механізми позначування, призводить до розуміння мови як соціокультурного і психологічного феномена. Цілісність, саморегуляція, здатність до трансформації, первинність щодо суб'єкта та події, як головні особливості структури, перетворюють її на основу наукового пояснення.

Структуралістські дослідження К. Леві-Строса у сфері культурології [9], М. Фуко - у філософії [10], Р. Варта - у літературі [11], Ж. Лакана - у психоаналізі [12] стали прикладом застосування аналітичного апарату мовознавства до немовного матеріалу, переносу лінгвістичних, структурно-семантичних методів у гуманітарні науки. Пошук універсального, пов'язаний із концепцією неусвідомленого, призводить до визнання трансцендентності всепорядковуючої структури. Філософія нової тілесності, концепція деконструкції Дерида та постфройдизм, як теоретична сутність постмодерністської естетики, переосмислюють основи дидактично-раціонального світобачення, інтерпретуючи художні прийоми гри та іронії як універсальні принципи споглядання. Відмова від дуалізму структурних опозицій Дух - Тіло створює феномен людини як спрямованого назовні тілесного бажання («бажання сказати») та текстуально орієнтованої тілесності.

Якщо відповідно до пошуків архетипних зразків та фундаментального змісту за поверхнею явищ, властивих структуралізму, Клод Леві-Строс вивчав ритуали і міфи як аналоги мови, комунікативні моделі й архетипові структури певного соціуму, то сьогодні семіотика насамперед звертається до соціальної та культурної контекстуалізації.

Структуралісти були, певною мірою, позаісторичними, розглядаючи мову незалежно від часу і місця. На відміну від них, постструктуралісти у мовному дискурсі надають перевагу історичному аспекту. Представники нового історизму Луї Альтюсер та Мішель Фуко аналізують художній твір у взаємозв'язку з історичним контекстом.

стом, у якому його було створено. Роланд Барт, Жак Дерида та Жак Лакан визнають первинність писаного тексту щодо розмовної мови, залежність історичної реальності від лінгвістичних конструкцій через уможливлення свідомості мовою, тяглість мінливих значень навзамін абсолютної істини, вирізняючи, за Бартом, «твір», як створений автором документ, і «текст», в якому читачі та глядачі є співтворцями. Виведена із семіотики теорія конотацій Варта пропонує аналізувати класичні твори за допомогою п'яти кодів, які й утворюють їхні основні сутності: акціонального, семічного, герменевтичного, культурного і символічного.

З'ясовуючи історичні витоки європейської метафізики та долаючи її традиційність за допомогою «деструкції-реконструкції» різноманітних текстів гуманітарної культури, автор філософської концепції постструктуралізму Ж. Дерида виявляє в них базові поняття і метафори, в яких відбилися попередні культурні епохи, критикуючи класичну західноєвропейську логоцентричну традицію, побудовану на протиставленні Духу - Тілу, як трансцендентного - іманентному, вічної присутності Духу - дискретному індивідуально-тілесному.

Якщо у структурному аналізі головним є мова, у психоаналізі - несвідоме, відповідно у фрейдизмі - індивідуальне неусвідомлене, а у юнгіанстві - колективне неусвідомлене, то структурний психоаналіз Лакана виявляє несвідоме як ігрову стихію, з якої народжується мовна вистава. Концепція «тілесного» тексту як єдності бажання тіла і бажання сказати, розчинених у схожих контекстах, фіксує постструктуралістську втрату індивідуального мовлення, адже замість твору первинними стають відношення між різними текстами, як бажаннями сказати. З погляду нового історизму постає питання, як «твір» відображає «домінуючий порядок» (часом «патріархальні пріоритети»), що було «маргалізовано», а чому було надано перевагу не індивідуальною свідомістю творця (Фройд), а культурою. Яким чином «твір» підтримує певні домінанти через «культурно детерміновані способи мислення», або, навпаки, критично їх переосмислює через «вивільнення», або «трансгресивний дискурс», який порушує кордони.

У постструктуралістському дискурсі, в якому культура сприймається, передовсім, як мовна і текстуальна діяльність, увагу зосереджено на унікальному, несистемному, маргінальному, що суттєво розширює її можливості та межі. Постструктуралізму, так само, як і герменевтиці (Г.-Г. Гадамер), властивий підхід до розуміння

як інтерпретації, обумовленої культурним досвідом інтерпретатора. Співвіднесення тексту із свідомістю та досвідом автора в постструктуралістських дослідженнях поєднується з пошуком його подальших інтерпретацій, «слідів сліду», взаємовпливу текстів, запозичень, алюзій, гри, несвідомого цитування. Велике значення надається позасвідомому втіленню та інтуїтивному розумінню текстуального змісту.

Джулія Крістева наголошує на відсутності художньої оригінальності, бо будь-який твір — це абсорбація і трансформація вже зробленого в мозаїці цитувань. Автор постколоніалізму Едвард Саїд зазначає, «що глибока історизація умов витворення культури і разом з тим гостре відчуття меж, в яких кожен культурний документ утримує в собі історію боротьби владців і підвладних, лідерів і тих, хто йде за ними, є визначальним для аналізу, котрий може вияснити шлях до майбутнього» [13].

Феноменологічна теорія Романа Інгардена, посилаючись на трансцендентальні настанови Гуссерля щодо пізнання та історії, у прагненні абсолюту фокусує увагу на онтології й структурах художнього твору. Повертаючись до конкретного, до «первісної інтуїції» речей та ідей, Левінас, Мерло-Понті та Фінк розвивають метод і зміст учення Гуссерля і Фіхте. Філософська герменевтика Ганса-Георга Гадамера обирає за мету пошук екзистенційного розуміння та іманентного значення у запрограмованій «інакшості» будь-якого тексту: художнього та історичного.

Представники рецептивної теорії (Вольфганг Ізер і Ганс Роберт Яус, Рене Велек і Фелікс Водічка), враховуючи феноменологічно-герменевтичні настанови та відходячи від традиційних дослідницьких пріоритетів, пов'язаних чи то з автором, його психікою і середовищем, чи то з генезою і структурою твору, починають принципово нове соціопсихологічне багатопланове осмислення співвідношення літератури та історії, що полягає у вивченні реципієнта та читацької і критичної рецепції в естетико-літературних, соціальних і герменевтичних вимірах [14]. Визначний компаративіст, який об'єднав ідеї празького структуралізму й американської «нової критики», Рене Велек, критикуючи фактографізм і сциєнтизм традиційної історіографії, вдався до відчайдушного парадоксу: «Я відкрив - власним досвідом, що немає еволюції в історії критичного мислення, що історія критики - це скоріше серія дебатів навколо понять, які постійно повторюються, навколо "есенційно спірних понять", навколо проблем, що постійні в тім сенсі, що вони з нами й сьогодні. Можливо, такий висно-

вок треба зробити й щодо історії самої поезії. *Мистецтво*, як казав Шопенгауер, *завжди осягало свою мету*. Кроче й Кер мають рацію. Немає прогресу, немає розвитку, немає історії мистецтва - є тільки історія письменників, інституцій, засобів. Це, бодай для мене, є кінець ілюзії, занепад історії та літератури» [15].

Використовуючи таке базове поняття рецептивної теорії, як горизонт сподівань, і водночас трансформуючи його на горизонт світогляду, застосовуючи психоаналітичні методики колективного динамічного неусвідомленого та індивідуального несвідомого, покладаючись на категорію семіотичного «знака» та деконструктивного «тексту», пропонуємо окреслити стилістичний дискурс української видовищної і драматичної культури як систему знаків, процес застосування яких зумовлено змінами світовідчуження і соціокультурної поведінки та трансформаціями образу Людини і Світу (але ж не писати його традиційну «Історію») як мистецького утворення не селянської, а передусім міської культури, як творчості переважно високодуховних, національно свідомих та освічених людей, адресованій, здебільшого, подібній аудиторії. Якщо тематичний антураж театру й був переважно етнографічним, то здебільшого чи вимушено, чи зумисно-цілеспрямовано на енергійне створення сукупної стильової моделі «великої культури» навісмі «неповної» і пробудження у реципієнтів табуованої національної ідентичності та автентичної самобутності, тобто інакшості, окремішності і жаданої, закодованої у художнє значення, незалежності. (Згадаймо, приміром, хто писав п'єси, хто грав і хто дивився вистави театру корифеїв українського театру: М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського і М. Заньковецької - інтелігенція, переважно).

«От, скажімо, пишуть: "...українська культура - селянська". Та взагалі ніяка культура не може бути селянською! - категорично стверджує С Кримський. - Культура виробляється в містах. І Україна - особливий регіон світу. Тут до середини XVII століття сіл не було як таких. Натиск степу могли витримати тільки укріплені місця-міста. Те, що так називалося (потім, звичайно, виникали села), - це були козаці хутори. А козацький хутір - це не село; у багатьох козаків розмовна мова - латинь - у "Тарасі Бульбі" головний герой говорить: "І я Горація латиною читав". Тобто це було зовсім інше середовище, щоправда, дуже цікаве - воїн-селянин, воїн-землероб» [16].

Окрім подолання міфологізації й популізму в емпіричній інтерпретації української видовищної

і драматичної культури, вважаємо за необхідне розширити її часові межі за рахунок залучення видовищної культури Давньої України, зокрема, старовинного народно-обрядового театру, проігнорованого більшістю дослідників: від Д. Антоновича, М. Возняка [17; 18] і І. Франка до О. Кисіля і Л. Софронової. Під цим оглядом необхідно розвивати концепцію М. Грушевського про українське словесне мистецтво і переносити її на праукраїнський театр, який так само починається з ритмічного руху і звука, від первісних танців і забав, обрядів і пісень, творів усної народної творчості, а не «занесений до нас із Заходу, з Польщі, Чех і Німеччини», за І. Франком [19], або походить від обряду католицької церкви, за Л. Софроною [20]. (Досліджуючи минуле українського театру, О. Кисіль, зокрема, пропонував таку періодизацію: «Історію його я поділяю на три головні періоди: старий, що охоплює XVII—XVIII ст. і характеризується пануванням схоластичної шкільної драми; середній - від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; новий, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організаційного боку існуванням постійних українських труп, а з боку внутрішнього - своїм побутово-етнографічним характером. Поза цими періодами стоїть театр народний, власне його елементи в народній поезії, галицький театр, що жив своїм окремим життям, і театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів» [21]).

У сучасній науці поняття сценічної діяльності як первинної інтелектуальної парадигми запроваджують теоретики і практики постмодерністського театру, застосовуючи цей широкий термін для визначення перформативної природи культурних побудов на всіх рівнях поведінки Людини (К. Грінберг, Н. Кей, Г. Сайр, М. Фрід [22]). Теорія сценічної діяльності є важливою також для естетики постмодернізму завдяки своїй міждисциплінарності та залежності від часу та тіла. Але театральний теоретик Герберт Блау вважає, що лише театр працює в межах сценічної діяльності, а не навпаки.

У створенні автентичних самобутніх наративів праукраїнської та української видовищної і драматичної культури відповідно до постмодерністської деконструкції традиційного логоцентризму, на нашу думку, слід наголошувати саме на її видовищному аспекті, недостатньо розробленому порівняно із зафіксованими і досить добре вивченими літературними зразками, та його

первинному щодо літератури характері, на що також вказував М. Грушевський у ґрунтовній праці «Історія української літератури». Випереджаючи постмодерністське зацікавлення енергіями, ритмами й архаїчними культурами, він пише про часові і просторові, артикульовані та неартикульовані, голосові і рухові ритми, які починаються «з так званої гри, забави примітивної людини, в котрій, одначе, елемент забави глибоким способом сполучається з методами інтенсифікації і найповнішого використання людської енергії... Подібно, як слово тільки довгим процесом стає виразом думки самовистачаючим, який не вимагає помочі акценту, жесту й інтонації для своєї мети, так і словесний, поетичний витвір, як вираз певного акту чуття, гадки чи волі, тільки довгою еволюцією виборює собі самостійне існування, в котрім воно вдовольняється самими своїми словесними засобами. В початках же, і то дуже довго, словесний текст являється тільки одним з складових елементів того комплексу ритмічного руху, котрий служить одночасно естетичним потребам людини ("забава") і його технічним завданням (піднесення і утривалення енергії)» [23].

Виявляючи в тексті видовищної і драматичної культури України базові поняття і метафори (за Деридою), які складають тяглість її мінливих значень, у співвідношенні з «великим наративом» (*grand narrative*), за термінологією Ліотара, запровадженого ним «для позначення оповіді того виду, яка лежить в основі конкретних варіантів вибору, що їм культура приписує властивість бути можливими напрямками діяльності, а також надає легітимності цим варіантам та пояснює їх» [24], доходимо висновку про ігровий полістилістизм, як вияв контрастної амбівалентності й полікультурності ментального архетипу й «онтологічного оптимізму» (за С. Крим-

ським) українського народу, карнавальної природи його культури (за М. Поповичем). Пошук універсальної структури у стилістичному дискурсі українського культурфілософського тексту, пов'язаний з проблемою формування національного стилю та виробленням концепції ігрового полістилістизму як консолідуючої суспільно-художньої ідеї, втіленої у різноманітних формах і субстанціях, стає предметом нашого аналізу.

Таким чином, осмислення логіки формування національного стилю та розробка концепції органічності й тяглості української видовищної і драматичної культури, виробленої на основі ідеї ігрового полістилістизму, враховуючи 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, що розглядає українську культуру як цілісну систему, сприяють окресленню стильового культурологічного дискурсу української видовищної і драматичної культури як системи знаків у процесі їхнього застосування з перспективи трансформацій образу Людини і Світу. Це суттєво коригує емпіричні методи вивчення культури та свідчить про філософський зміст мистецтва театру як мікрокосму Всесвіту, моделі особистості та засобу осягнення Істини. Обґрунтування концепції органічності й тяглості української видовищної та 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) доводить продуктивність запропонованого нами культурологічного методу стильоцентризму.

1. Див.: *Чечель Н. П.* Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. - К.: ПАРА-ПАН, 2004. - 240 с
2. *Антонович Д.* Триста років українського театру: 1619-1919. - Прага: Укр. громад. видавн. фонд, 1925. - С.215.
3. *Січинський В.* Стиль в українському мистецтві / Підгот. публікацію Н. Ю. Кривда // *Хроніка 2000: Україна: філософський спадок століть.* - К., 2000. - Вип. 39-40. - С 184.
4. Див.: *Собуцький М. А.* Психоаналітичні методи культурології // *Культурологія: Навч. посіб. / Упор. О. І. Погорілий, М. А. Собуцький.* - К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2003. - С 116-141.
5. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. - СПб: Алетейя, 2000. - С. 16.
6. *Гадамер Г.-Г.* Истина і метод: В 2-х т. / Пер. О. Мокро-

вольський. - К.: Юніверс, 2000. - Т. II: Доповнення, покажчики. - С. 17-18.

7. *Kroeber Alfred Louis.* Style and civilizations. - Berkeley, Calif.: University of California Press, 1963. - 191 p.
8. *Saussure Ferdinand de.* Course in general linguistics / [by] Ferdinand de Saussure; edited by Charles Bally and Albert Sechehaye in collaboration with Albert Riedlingen Translated with an introduction and notes by Wade Baskin. - New York: McGraw-Hill Book Co., 1966. - 240 p.: ill.
9. *Levi-Strauss Claude.* Myth and meaning / Claude Levi-Strauss. - New York: Schocken Books, 1979. - 54 p.
10. *Foucault Michel.* The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language / Transl. from French by A. M. Sheridan Smith. - New York: Pantheon Books, 1972. - 245 p.
11. *Barthes Roland.* Image, music, text / Roland Barthes; essays selected and translated by Stephen Heath. - New

- York: Noonday Press, 1988. - 220 p.: ill.
12. *Lacan Jacques*. The four fundamental concepts of psychoanalysis / Jacques Lacan; edited by Jacques-Alain Miller; translated by Alan Sheridan. - New York; London: W.W. Norton, 1998 [1981]. - 290 p.: ill.
 13. *Кебузинська Х.* Театр і теорія // Сучасність. - 1996. - № 5. - С 132.
 14. *Грабович Г.* Теорія та історія // До історії української літератури. - К.: Основи, 1997. - С. 46-136.
 15. Там само. - С 61.
 16. *Кримський С. Б.* Софія Київська: Ефект високого неба // Україна Incognita. - К.: Факт, 2002. - С. 29.
 17. *Возняк М. С.* Історія української літератури: У 2 кн.: Навч. вид. - 2-ге., випр.-Львів: Світ, 1994.-Кн. друга. - 560 с.
 18. *Возняк М. С.* Початки української комедії: 1619-1819. - Нью-Йорк: Говерля, 1955. - 251 с
 19. *Франко І. Я.* Русько-український театр: Історичні обриси // *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. - К.: Наук. думка, 1982. - Т. 29: Літературно-критичні праці: 1893-1895. - С. 293.
 20. *Софронова Л.* Старинный украинский театр. - М.: РОССПЭН, 1996. - С. 7.
 21. *Кисіль О. Г.* Український театр: Дослідження. - К.: Мистецтво, 1968. - С. 34.
 22. Енциклопедія постмодернізму / Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. - К.: Основи, 2003. - 503 с.
 23. *Грушевський М. С.* Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. / Упор. В. В. Яременко; Авт. передм. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. - К.: Либідь, 1993. - Т. 1. - С.61.
 24. Енциклопедія постмодернізму / Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. - К.: Основи, 2003. - С. 58.

N. Chechel

STYLOCENTRISM AS A METHOD OF THE CULTURAL STUDIES

The article deals with the formation of a poly stylistic, 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, 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.

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.