

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

СТАНІСЛАВСЬКА Катерина Ігорівна

УДК 008:79(043.3)

**МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ:
ТИПОЛОГІЯ ТА СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ**

26.00.01 – Теорія та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 2012

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України.

Науковий консультант: доктор філософських наук, професор
Уланова Світлана Іванівна,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, професор кафедри менеджменту інформаційного та виставкового бізнесу

Офіційні опоненти: доктор філософських наук, професор
Левчук Лариса Тимофіївна,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, професор кафедри етики, естетики та культурології

доктор мистецтвознавства, професор
Маркова Олена Миколаївна,
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник
Гринишина Марина Олександрівна,
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, завідувач відділу театру та музичної культури

Захист відбудеться «25» жовтня 2012 р. о 14 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.850.01 у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв за адресою: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 15.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв за адресою: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 11.

Автореферат розісланий «22» вересня 2012 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

О. В. Овчарук

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Провідною тенденцією розвитку постмодерністського мистецтва сучасні дослідники-культурологи (Р. Барт, Ж. Бодрійяр, Г. Дебор, М. Епштейн, М. Маклюен, Н. Маньковська, М. Фуко та ін.) називають зміну логоцентричної парадигми сприйняття світу на візіоцентричну, що означає первинність візуального мислення, візуалізацію понятійної сфери, перевагу показу над поясненням, прагнення замінити слова зримими образами. При цьому такий тип інформації не просто зайняв центральне положення у сучасній культурі, але й визначив стандарти соціальної взаємодії та норми мистецьких практик. Людина ХХ – поч. ХХІ ст. фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то актором, то глядачем. І саме її здатність бути глядачем культивується світом сучасної культуріндустрії, яка перетворює навколишній простір на калейдоскоп видовищ. У результаті видовищність, традиційно типова для сценічно-театрального мистецтва, все більше охоплює й інші культурно-мистецькі сфери. Це призвело до того, що видовищні елементи прямо чи опосередковано вийшли на перший план, визначаючи «ціннісну вартість» мистецтва. Все це обумовило нові, «революційні» можливості для розвитку видовищної культури та активізувало наукову думку у сфері вивчення феномена видовища.

Так, ще у першій половині ХХ ст. реформатори театру, його теоретики та практики (А. Арто, Б. Брехт, Є. Вахтангов, Лесь Курбас, В. Мейєрхольд, В. Немирович-Данченко, М. Рейнхардт, К. Станіславський, О. Таїров та ін.) прагнули спрямувати театральну видовищність на здійснення максимального соціально-виховного, просвітницького та емоційно-чуттєвого впливу на аудиторію, що у другій половині ХХ ст. перетворюється вже на маніпуляцію свідомістю глядача (С. Беккет, Є. Гротовський, Е. Іонеско, А. Капроу та ін.). Вітчизняними науковцями було зроблено вагомий внесок у вивчення театральної видовищності в історико-теоретичному контексті розвитку українського драматичного (Г. Веселовська, М. Гринишина, Р. Єсипенко, О. Клековкін, Н. Корнієнко та ін.) та музичного (Л. Архимович, О. Маркова, Ю. Станішевський, А. Терещенко, Г. Фількевич, М. Черкашина та ін.) театру.

Проблеми екранної видовищності розглядались й аналізувались у проекції на кіномистецтво (В. Горпенко, І. Зубавіна, В. Скуратівський, М. Хренов, Г. Чміль та ін.), телебачення (О. Авербах, А. Вартанов, О. Дворниченко, Б. Сапунов, М. Прайс, І. Хангельдієва, І. Шилова та ін.), медіапростір загалом (Я. Іоскевич, Н. Кириллова, М. Маклюен, К. Разлогов, М. Хренов та ін.).

Теорію видовищності масових свят та естради розробляли радянські (О. Беніфанд, Д. Генкін, А. Мазаєв, І. Шаросєв та ін.) та українські (А. Горбов, В. Зайцев, А. Обертинська та ін.) дослідники, спираючись переважно на ритуально-обрядову традицію національного святкового видовища.

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації стали фундаментальні праці, присвячені розгляду соціокультурних особливостей видовища, як феномена культури, та аналізу його соціальних та естетичних функцій

(А. Банфі, Р. Віппер, В. Кісін, Л. Левчук, В. Личковах, О. Оніщенко, Я. Ратнер, М. Хренов та ін.). Вагоме значення для дослідження мали і роботи, в центрі уваги яких розв'язувались проблеми, вельми актуальні в умовах постмодерністської парадигми, – театралізації життя і мистецтва, злиття видовища з повсякденністю (І. Андрєєва, А. Баканурський, Г. Гачев, Г. Дебор, М. Євреїнов, Н. Зоркая, Т. Куришева, П. Паві та ін.).

Названими прізвищами огляд літератури, присвяченої вивченню видовищності у сучасній культурі, не вичерпується. Всі ці роботи об'єднують спільний інтерес до мистецько-видовищних форм сьогодення, втім, вони розглядаються лише у контексті окремих проблем або видів мистецтва. Незважаючи на те, що сьогодні існує багато практичних форм новітніх мистецьких видовищ, вони ще не стали об'єктом наукового аналізу, систематизації та класифікації – такі форми існують переважно у межах індивідуальних та колективних практик, а також певних субкультур. Все це й обумовило вибір теми – **«Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теоретичної, прикладної культурології і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ) згідно планів наукової роботи означених структур. Дослідження є частиною комплексної теми НАКККіМ «Культура і мистецтво в сучасному державотворчому процесі» (протокол Вченої ради № 2 від 12.03.94 р.).

Мета дослідження – простежити динаміку розвитку сучасних мистецько-видовищних форм у проекції визначення їх типологічних та специфічних рис.

Завдання дослідження:

- дослідити особливості підходів до вивчення видовищних форм у філософсько-культурологічній та мистецтвознавчій думці;
- виявити специфіку видовищності у контексті культурних реалій постмодернізму;
- розробити методологічні засади та принципи класифікації сучасних мистецько-видовищних форм;
- розглянути особливості втілення постмодерністської образотворчої тілесності у мистецько-видовищних формах;
- розкрити характерні риси відтворення мистецько-видовищних форм у сучасному стріт-арті;
- охарактеризувати специфіку сценічних трансформацій у формах постмодерністської видовищності;
- визначити загальні тенденції у розвитку екранних мистецько-видовищних форм у контексті змін, що відбуваються у розвитку постмодерністської свідомості.

Об'єкт дослідження – мистецько-видовищні форми культури постмодернізму.

Предмет дослідження – типологічні риси та специфіка функціонування мистецько-видовищних форм.

Методи дослідження. Для досягнення мети і реалізації завдань дисертації були використані такі методи дослідження: *історичний* – для вивчення хронології виникнення, формування та розвитку мистецько-видовищних форм; *аналітичний* – під час дослідження різних авторських теорій, концепцій, поглядів щодо визначення основ наукової теорії видовища, а також у процесі вивчення структури мистецько-видовищних форм, виокремлення компонентів їх виразних засобів; *спостереження та опис* – на етапі аналізу культурних практик, в яких функціонують мистецько-видовищні форми, їхньої ідентифікації як феноменів, необхідних для розроблення класифікації; *елементи системного методу* – для зведення сучасних мистецько-видовищних форм до єдиної системи на основі обраних критеріїв та визначення принципів їхньої класифікації; *елементи компаративного методу* – при співставленні і порівнянні мистецьких форм одного класу, виявленні їхньої подібності та відмінностей; *елементи мистецтвознавчого аналізу* – у процесі дослідження конкретних мистецьких творів для виявлення характерних жанрово-стильових рис, мовних особливостей, специфіки структурно-композиційної побудови, загальних засобів видовищної трансляції; *культурологічний* – для цілісного і всебічного розгляду мистецько-видовищних форм як складової постмодерністської культури, визначення їхнього місця і ролі у сучасному соціокультурному просторі, виявлення універсальних якостей художньої творчості в їх моделюючому значенні для будь-якої історичної форми соціокультурного простору; *узагальнення* – для підведення проміжних та заключних підсумків дослідження, формулювання висновків.

Методологічною основою дослідження стали окремі положення наукових праць філософів-постмодерністів – зокрема, це такі теорії, підходи, категорії та поняття, як: «криза ідентифікації» (Дж. Уард), «транс-дискурсивність» (М. Фуко), «текстовий аналіз» (Р. Барт), «симуляційний підхід» та «симулякр» (Ж. Бодрійяр), «код» (У. Еко), «плоть» (М. Мерло-Понті), «порожній знак», «ризом» (Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз).

Наукова новизна одержаних результатів обумовлена тим, що вперше в українському мистецтвознавстві мистецько-видовищні форми сучасної культури розглянуто як феномен постмодерністських модифікацій та трансформацій принципів та засобів культуротворчої діяльності. Дане положення конкретизується у наступних тезах:

– доведено, що на сучасному етапі розвитку культури постмодернізму видовищність використовується як один із засобів подолання «ідентифікаційної кризи» (Дж. Уард), обумовленої плюралізмом ціннісних шкал, що руйнує можливість цілісного сприйняття суб'єктом самого себе як особистості. За таких умов мистецько-видовищна форма набуває функцій, які дозволяють людині не лише відчувати себе у певному історичному контексті, а й усвідомити свою належність до тієї чи іншої соціальної групи або культурної традиції. Все це вимагає перегляду та уточнення методології подальшого дослідження мистецько-видовищних форм на основі залучення неklasичних принципів та засобів їхнього аналізу, які склалися у межах постмодерністської філософії, культурології, естетики та новітніх мистецтвознавчих теорій;

– виявлено, що постмодерністська видовищність набуває ознак універсальної моделі, специфіка якої полягає в тому, що елементи, з яких вона складається, розкривають свій зміст у залежності від призначення та умов функціонування видовища. Це забезпечує його комунікаційну двонаправленість: з одного боку, видовище спрямоване на глядача, включаючи до своєї структури якості, притаманні будь-якій формі видовищності (дійовість, масовість, експресивність, ігрову стихію, підвищений рівень емоційності тощо); з іншого боку, ця універсальність набуває значення своєрідного коду прочитання повідомлення, що міститься у видовищній формі відповідно до конкретних умов, сприяючи наближенню його змісту до реципієнта, на якого спрямоване це повідомлення. Отже, постмодерністська видовищність є художньою формою передачі універсальних та зрозумілих для масової свідомості повідомлень, які сприймаються нею в якості певного коду поведінкових, емоційних та інших реакцій за тих чи інших культурних реалій, в яких вона перебуває – тобто, видовищність виступає засобом самоідентифікації людини відповідно до того чи іншого соціокультурного контексту. В проекції на сучасні мистецько-видовищні форми така універсальна модель структурується за допомогою елементів тіла у різних аспектах, зокрема: як складової предметно-просторового середовища (*вуличне мистецтво*); як уособлення дії, певних стереотипів поведінки (*обрядово-ритуальна складова*); як віртуальної реальності, якщо використовується в якості маніпулятивної технології (*комп'ютерно-ігрові форми*). У функціонуванні даної універсальної моделі простежується закономірність відходу від інтерпретації окремих елементів у напрямі їхнього поєднання згідно з умовами розвитку сучасного художнього ринку. Все це дозволяє використовувати цю модель як засіб трансформації свідомості відповідно до того середовища, стереотипів поведінки, культурних традицій, в яких перебуває тіло. Перелічені елементи виконують також роль специфічної мови, яка передає значення-коди, закладені в неї, забезпечуючи потреби масової свідомості у ідентифікації з тією чи іншою системою культурно-соціальних цінностей. Як сталі компоненти будь-якої мистецько-видовищної форми, вони набувають якості «метамови» (Р. Барт), що дозволяє тілу пристосовуватися до будь-яких культурних подій; цим і обумовлене поступове стирання класичних видових ознак мистецтва та злиття мистецтва з життям;

– визначено, що постмодерністська видовищність у мистецьких практиках втрачає свою класичну однозначність, тобто зв'язок з конкретним предметом, явищем, подією, що надає їй невичерпної множинності і нескінченності потенційних інтерпретацій. Такий розрив між значенням та сенсом в них вимагає іншої методології та принципів аналізу. Їхнім підґрунтям може стати «транс-дискурсивність» (М. Фуко) як підхід, що дозволяє встановлювати множинність авторських прочитань універсальної моделі та закладених в неї кодових значень, а також контекстів, здатних забезпечити відчуття історичної, соціальної та культурно-ціннісної ідентифікації. Відповідно до цього, підходом до розроблення класифікації сучасних мистецько-видовищних форм має стати ризоморфний принцип як такий, що

дозволяє розглядати в якості об'єднуючого начала певну структуру, що має стабільний характер, незважаючи на креативність і спонтанну рухливість її внутрішньої самоорганізації. Ризоморфна структура в класифікації сучасних мистецько-видовищних форм набуває значення моделі-символу, зміст якої не має зв'язків ані з суб'єктом, ані з об'єктом. Така модель є позаконтекстовою і певних значень набуває тільки за умов конкретного предметно-просторового середовища. Останнє і обумовлює їхнє розмежування на окремі групи, типологія яких визначається змістом тих явищ або подій, в яких відбувається функціонування цих моделей. Отже, хоча сучасні мистецько-видовищні форми є автономними «порожніми знаковими» формами, вони, завдяки художнім виразним засобам, набувають змістовної відкритості, яка не передбачає сприйняття інтелектуального характеру. Його механізми скоріше спираються на повсякденну свідомість, яка фіксує лише те, що має відношення до досвіду, пов'язаного з історичною пам'яттю щодо культурної поведінки у тих чи інших обставинах та архетипів емоційних реакцій, які ці обставини можуть викликати. Ризоморфна природа цих форм та пов'язана з нею їхня тематична неоднорідність унеможлиблюють встановлення чітких класифікаційних меж між групами розглянутих мистецько-видовищних форм і вимагають використання «симуляційного підходу» (Ж. Бодрійяр), який спирається більше на емпіричні, ніж раціональні методи дослідження та оцінювання цих форм. Це також обумовило вибір в якості провідного підходу у класифікації постмодерністських мистецько-видовищних форм метод «текстового аналізу» (Р. Барт), згідно з яким у кожній з розглянутих груп простежуються універсальні принципи структуризації з виявленням особливостей позатекстового функціонування та змістовного наповнення означених форм. Ці принципи умовно можна розділити за функціями, які вони виконують в процедурах структурування мистецько-видовищних форм, а саме: функція референції, що забезпечує процес інтерпретації метамовних значень; маніпулятивна функція, яка є підґрунтям у створенні образів віртуальної реальності; функція тілоцентризму, що набуває якостей засобу соціокультурної ідентифікації та комунікації; топологічно-ігрова функція, завдяки якій мистецько-видовищна форма виявляє свою середовищну належність, конкретизуючи її як певну культурну подію;

– дістали подальшого розвитку теоретичні положення, згідно з якими постмодерністська видовищність розглядається як специфічна форма тілесності; доведено, що тілесність сучасних мистецько-видовищних форм набуває ознак елемента середовища, що посилює її роль як невід'ємної його частини. Фактично можна вважати, що такі форми стали носіями якості середовища, завдяки чому їх неможливо вирвати з цього контексту. Така тенденція «плотизації» (М. Мерло-Понті), що особливо яскраво проглядається у сучасних мистецько-видовищних формах (*перформанс, боді-арт, флешмоб*), не тільки закріпила форму фіксації такої тілесності, а й обумовила загальноісторичну динаміку розвитку цих форм, а саме: тіло як самодостатня сукупність дискурсивних кодів («*образотворча тілесність*») – тіло як елемент середовища (*стріт-арт*) – тіло як структурний компонент дії та культурної

поведінки (*сценічна видовищність*) – тіло як універсальний засіб моделювання та маніпуляції у віртуальній реальності (*екранна видовищність*) тощо. Тяжіння до образної інтерпретації тіла посилює його метафоричність, а через неї й естетичну привабливість. Завдяки цим якостям сучасні мистецько-видовищні форми позиціонують себе як акти культуротворчості, що трансформують застосовані художні прийоми та засоби у мовні універсалиї, близькі за своєю природою до міфологічних завдяки синкретично поєднаним компонентам. Все це спрямовує сприйняття об'єктивної тілесності форм як фактору, проінтерпретованого у модусах емоційних реакцій свідомості на нього. Динаміка розвитку інформаційного суспільства зорієнтовує використання мистецько-видовищних форм на їхню технократизацію – процес, який надає їм все більшої рольової визначеності як засобу апелювання до смаків аудиторії і водночас керування ними. Саме цим пояснюється зростання їхньої популярності. Завдяки високому рівню символізації мистецько-видовищні форми дозволяють надавати інформації, носієм якої вони є, узагальненого характеру, соціально маркувати її, робити доступною за допомогою різних візуальних кодів, пристосовувати та моделювати у суспільній свідомості сукупність певних художніх ідей-образів, які сприймаються своєрідними театралізованими масками, ролями тощо. Саме тому характерними прийомами створення мистецько-видовищних форм є інсталяція, жестово-рухова презентативність, концептуальність, театралізація, аудіовізуалізація засобів художньої виразності, які в них використовуються. У цих формах спостерігається тяжіння до їхньої симулякризації, яка надає їм значення засобу наявно-бажаної ідентифікації, що, з одного боку, посилює їх репрезентаційні функції, а з іншого – стає підґрунтям для формування штучної реальності, яка фактично симулює справжню;

– виявлено, що тіло, як окремий концепт штучної реальності, набуває у мистецько-видовищних формах інтерактивних якостей, які функціонують у вигляді окремих тілесно-художніх практик (*боді-арт* – від «*больового*» до «*гримувального*»), мистецьких напрямів акціонізму (*хепенінг*, *перформанс*), різних театралізовано-дійових актів (*тотальна та інтерактивна інсталяція*, *флешмоб*). Завдяки цим практикам акцентується увага на органічних якостях тіла, що інтерпретуються як складові «плоті», уявно віддзеркалюючи природне середовище;

– узагальнено характерні риси стріт-арту і доведено, що, як транскультурний феномен, ця форма виконує функції субкультурної, соціальної, вікової, гендерної ідентифікації; на прикладі різних видів вуличного малювання та вуличних інсталяцій постмодерністський стріт-арт визначено засобом творення культурного ландшафту міста, в якому не тільки митець, а й перехожий стає учасником видовищно-ігрового комунікаційного поля;

– охарактеризовано специфіку сценічних інтерпретацій мистецько-видовищних форм, суть якої полягає у зростанні ролі елементів театралізації сценічного простору та використанні художніх виразних засобів як технологій, що посилюють комунікативну спроможність цих форм (*інструментальний та хоровий театр*); тотальна театралізація мистецько-видовищних форм набуває

значення пріоритетно-виразного компоненту (*мюзикл*), об'єднуючи собою різноманітні форми і методи подання художньої інформації про «ідеальний світ» і трансформуючись у своєрідний симулякр, що дозволяє його моделювати відповідно до мети і завдань користувачів (*театралізація цирку*);

– визначено, що загальною тенденцією, яка характеризує розвиток сучасних екранних мистецько-видовищних форм, є розширення ареалу трансляції інформації та посилення ролі комунікаційної складової в екранних засобах виразності (*адаптація, екранізація*), що забезпечує спілкування «кожного з усіма та усіх з кожним» (*комп'ютерна відеогра*). Не менш вагомим у розвитку сучасної екранної культури є тенденція ускладнення технологій зображення, які на сьогодні утворюють виразну систему, структуровану специфічними для цієї культури образами та мовними засадами (*музичний відеокліп, рекламний відеоролик*). Екран, як узагальнена модель уявної реальності, дозволяє кардинально змінювати ці засади, використовуючи, крім медіатехнологій, аматорсько-експериментальні підходи (*пісочна анімація*).

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у можливості широкого застосування матеріалів дослідження у колах мистецтвознавців, культурологів та соціологів сучасного мистецтва з метою подальшого поглибленого вивчення особливостей актуального мистецького сьогодення. Основні положення дисертації, авторські визначення та класифікації, матеріали окремих розділів та підрозділів можуть бути використані у навчальному процесі вищих навчальних закладів України культурно-мистецького та гуманітарного профілів та у системі післядипломної освіти, зокрема у викладанні таких дисциплін, як: «Історія та теорія художньої культури», «Історія сучасного образотворчого мистецтва», «Історія театральновидовищної діяльності», «Історія і теорія екранних мистецтв», «Актуальні проблеми сучасної культури і мистецтва».

Результати дисертації були використані при розробці авторських навчальних програм, навчально-методичних комплексів дисциплін «Музика у театральновидовищних діях», «Музика у видовищних формах мистецтва», що викладаються у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорювались на засіданнях кафедри теоретичної, прикладної культурології і музикознавства, кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових конференціях, конгресах, читаннях, круглих столах, семінарах, зокрема:

– *міжнародних (або з міжнародною участю)*: «Творчість у контексті розвитку людини» (Київ, травень 2003 р.); «Міфологічний простір і час у сучасній культурі» (Київ, грудень 2003 р.); «Етика і культура: актуальні етичні проблеми у сфері культури» (Київ, травень 2004 р.); «Минуле, сучасне й майбутнє українознавства» (Київ, червень 2004 р.); «Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: Теоретичні та методичні засади розвитку» (Київ-Суми, червень-липень 2004 р.); «Науковий потенціал світу '2004» (Дніпропетровськ, листопад 2004 р.); «Наука і освіта '2005» (Дніпропетровськ,

лютий 2005 р.); «Альянс наук: учений – ученому» (Днепропетровск, октябрь 2005 г.); «Наука та інновації – '2005» (Дніпропетровськ, жовтень 2005 р.); «Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України» (Київ, грудень 2007 р.); «Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій» (Харків, березень 2009 р.); «Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання» (Мінск, красавік 2009 г.); «Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження» (Київ, травень 2009 р.); «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок» (Санкт-Петербург, январь 2010 г.); «Молодежь в начале XXI века: основные ценности, позиции, ориентиры» (Самара, март 2010 г.); «Сучасна молодь і проблема життєвих цінностей» (Київ, квітень 2010 р.); «Многоязычие и диалог культур» (Дербент, апрель 2010 г.); «Межкультурная коммуникация и СМИ» (Барнаул, май 2010 г.); «Музыкальный театр для детей и молодежи» (Саратов, июнь 2010 г.); «Креативность в пространстве традиции и инновации» (Санкт-Петербург, октябрь 2010 г.); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, листопад 2010 р.); «Наука. Культура. Образование. Актуальные проблемы и перспективы развития» (Волгоград, ноябрь 2010 г.); «Мир куклы в истории культуры» (Нижевартовск, декабрь 2010 г.); «Человек – культура – искусство – творческая личность» (Луганск, февраль 2011 г.); «Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок» (Санкт-Петербург, февраль 2011 г.); «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (Санкт-Петербург, март 2011 г.); «Dny vědy – 2011» (Praga, březen-duben 2011 г.); «Культура мира на современном этапе» (Уфа, апрель 2011 г.); «Europejska nauka XXI rowieka – 2011» (Przemyśl, maj 2011 г.); педагогічно-мистецькі читання пам'яті професора О. П. Рудницької (Київ, червень 2011 р.); «Найновите постиження на європейската наука – 2011» (София, юни 2011 г.); «Самообразование личности в условиях информационной среды» (Ханты-Мансийск, май 2011 р.); «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (Санкт-Петербург, март 2012 г.);

– *всеукраїнських*: «Становлення і розвиток музично-педагогічної освіти в Україні» (м. Ніжин, травень 2004 р.); «Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри» (Київ, жовтень 2004 р.); «Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства» (Київ, травень 2005 р.); «Духовна культура як домінанта українського життєтворення» (Київ, грудень 2005 р.); «Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій» (Київ, грудень 2006 р.); «Сучасне мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, жовтень 2007 р.); «Україна: від самотності до соборності» (Київ, травень 2008 р.); «Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність» (Київ, листопад 2008 р.); «Візуальність в умовах культурних трансформацій» (Черкаси, жовтень 2009 р.); «Ставропігійські філософські студії. ULTIMA RATIO : Творчість і сучасна наука» (Львів, грудень 2009 р.); «Роль митця і

традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій» (Київ, грудень 2009 р.); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, квітень 2010 р.); «Творчість як життєва стратегія особистості і суспільства в глобалізованому світі» (Київ, квітень 2010 р.); «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри» (Київ, травень 2010 р.); «Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України» (Київ, вересень 2010 р.); «Актуальні проблеми сучасної музичної освіти та виконавства» (Ніжин, березень 2011 р.); педагогічні читання пам'яті видатного вченого-педагога Олени Степанівни Дубинчук (Київ, травень 2010 р., червень 2011 р., квітень 2012 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 68 одноосібних публікаціях, зокрема: 1 монографії (обсягом 18,6 д.а.); 24 статтях у наукових фахових виданнях України; 2 статтях в іноземних виданнях; 41 публікації у збірниках матеріалів конференцій.

Кандидатська дисертація на тему «Шляхи оптимізації викладання елементарної теорії музики студентам режисерських спеціалізацій» за спеціальністю 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання» була захищена у 2002 році у Київському національному університеті культури і мистецтв. Матеріали кандидатської дисертації не використовувались при написанні докторської дисертації.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків (що містять понад 240 ілюстрацій). Загальний обсяг дисертації складає 453 сторінки, основний – 384 сторінки.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

ВСТУП, згідно з вимогами, містить: обґрунтування актуальності теми дослідження; формулювання мети і завдань; визначення об'єкту, предмету та методів дисертації; виявлення наукової новизни та практичного значення одержаних результатів; перелік форм апробації дослідження та публікацій.

Перший розділ «ПРОБЛЕМА ВИДОВИЩНИХ ФОРМ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ», що складається з чотирьох підрозділів, присвячений аналізу й систематизації основних наукових положень теорії видовищ та виявленню місця і ролі мистецько-видовищних форм у сучасній культурі.

У підрозділі 1.1. «Походження та становлення видовищ» відзначено, що першоджерела видовищ пов'язані з міфологічними уявленнями про світ та первісними ритуалами, що стверджує й абсолютизує соціальне та естетичне значення первісного видовища як такого.

Встановлено, що виникнення видовища, найбільш наближеного за своєю природою до сучасного мистецького видовищного акту, відбувається паралельно із розвитком міста: поява театрального і спортивного видовища, як ранніх суто видовищних форм, пов'язана з утворенням грецьких міст-полісів. У Стародавній Греції найрізноманітніші дійства-свята були природним продовженням буднів.

У Стародавньому Римі свята перетворились на публічні масові веселощі, заклавши основи видовищних спектаклів. Улюбленими розвагами середньовіччя були бенкети, лицарські турніри, театралізовані містерії. У ренесансних XV–XVI ст. популярними видами розваг були маскаради, урочисті виїзди, кінні скачки, метання копій, фехтувальні турніри, а, отже, збільшилася увага до фізичних рухів, до людського тіла, в тому числі оголеного. На рубежі XVII–XVIII ст. у мистецтві все більш помітними стають барокова орнаментальна перевантаженість і чуттєва конкретність. XIX ст. стало віком не лише технічних відкриттів, а й нових тенденцій у мистецтві – почалося протистояння між культурою і цивілізацією, що спричинило виникнення масової культури. Її розвиток продовжився у XX ст., змінюючи етичні норми, моральні цінності, уявлення про людину. Виявлено, що у XX ст. визначальна загальнокультурна функція традиційного видовища – утвердження цінностей спільноти – поступово згасала, а все більшої соціальної ваги набувало індивідуальне начало, що стимулювало розвиток не лише традиційних видовищних мистецтв (цирку, театру, естради), а й нових технічних видовищ (кіно, телебачення).

У підрозділі 1.2. «Видовище та видовищність: історіографія питання» простежено різні підходи до тлумачення поняття «видовище», виявлено його характерні риси та функції, проаналізовано критерії та ознаки існуючих класифікацій видовищ, сформульовано авторські визначення основних понять дослідження.

Виявлено, що поняття «видовище» більшість довідково-енциклопедичних видань трактує у двох значеннях: у широкому – як все, що приваблює зір; у вузькому – як театралізоване дійство. Значна частина дослідників сповідує соціальний підхід до цього явища (А. Банфі, Я. Ратнер, М. Хренов, Л. Наумова, Р. Хабібрахманова). Інші дослідники відзначають візуально-естетичну природу видовища, акцентуючи момент свідомого сприйняття його глядачем (П. Паві, В. Кісін, І. Андрєєва, І. Шубіна, Л. Саєнкова, Ж. Морозова). Щодо визначення специфічних рис видовища, аналіз наукових праць дозволяє утворити досить широкий перелік його характерних властивостей: дійовість та колективність (А. Банфі); відтворення чогось незвичайного, неочікуваного, рідкісного і навіть дивного (М. Хренов); поділ на виконавців та глядачів, повідомлення про здійснення видовищного акту, підготовка до нього (В. Кісін); театральність (І. Шубіна); гедоністично-розважальний характер, демократизм, елементи ризику й пристрасті (Р. Хабібрахманова); керованість та визначеність (М. Пашкевич). Найповнішу характеристику дає Я. Ратнер, виділяючи й обґрунтовуючи такі властивості видовищ, як: експресивність, синтетичність, ігрове начало, умовність; розгорнення на глядача (і пов'язані з цим інтимізацію й естрадизацію), співучасть, співпереживання і співтворчість глядача; публічність, масовість. З'ясовано, що за ознаку класифікації видовищ вчені обирають такі вихідні принципи, як: ступінь участі глядачів у дійстві (А. Банфі, Р. Хабібрахманова, М. Пашкевич), провідні функції видовищ у розвитку індивідуальної та суспільної свідомості (Я. Ратнер), хронологію історичного

виникнення традиційних видовищ та видовищних мистецтв (М. Хренов, В. Кісін).

Дослідження наукового підґрунтя видовищної культури дозволило сформулювати ряд авторських визначень та розробити класифікацію мистецько-видовищних форм. *Видовище* – це зрима форма (об’єкт чи дійство), на якій фокусується увага суб’єкта-реципієнта з метою зосередженого споглядання та духовної взаємодії. *Мистецько-видовищна форма* – це художня структура, що поєднує систему мистецьких засобів виразності із зовнішнім видовищним виявом. Підходом до розроблення *класифікації сучасних мистецько-видовищних форм* було обрано загальноісторичну динаміку їх тілесних модифікацій в умовах предметно-просторового середовища. За цією ознакою форми були розподілені на чотири групи: *образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні та екранні*.

У підрозділі 1.3. «**Видовищність у площині культуротворчих процесів постмодернізму**» подано характеристику соціокультурних та естетичних особливостей постмодерністської ідеології, що спричинили посилення видовищного елемента у культурно-мистецькій сфері.

Показано, що постмодерністська ідеологія спричинила яскраву тенденцію до інтенсивного розвитку та домінування візуальної інформації, значну частину якої складають видовища. Встановлено, що видовищність, як особлива соціально-художня ознака, властива багатьом явищам сучасності: крім розгалуженої системи мистецько-видовищних форм, відповідні характеристики спостерігаються і в інших сферах суспільного життя (політика, спорт, реклама, педагогіка, сфера розваг та відпочинку, транспорт, побут та ін.).

Визначено, що саме видовищність стає одним із засобів подолання постмодерністської «кризи ідентифікації» адже через ту чи іншу мистецько-видовищну форму людина отримує можливість уявити себе в певному історичному контексті, відчути належність до однієї з соціальних груп, усвідомити себе частиною тієї чи іншої культурної традиції.

Доведено, що мистецько-видовищна форма у постмодернізмі не тільки набуває ознак універсальної моделі (своєрідного коду, що дозволяє розкрити зміст повідомлення), а й являє собою, за термінологією постмодерністської філософії, «порожній знак», демонструючи приклад автономної, самодостатньої реальності ризоморфного характеру.

Постмодерне суспільство охарактеризовано як «суспільство спектаклю», де сюжетність трансформується на програмність, драма – на видовище. Встановлено, що саме *видовищність* є однією з провідних ознак культуротворчих процесів постмодернізму, що виявляється як у зростанні експресивно-динамічної складової мистецьких форм, так і у тотальній театралізації самого життя.

У підрозділі 1.4. «**Специфіка постмодерністської образотворчості: філософсько-культурологічні та естетико-мистецтвознавчі виміри**» виявлено образотворчо-тілесну природу мистецько-видовищних форм постмодернізму, узагальнено поняття «тіла» та «тілесності», визначено основні соціокультурні форми вияву концепту тілесності.

Проаналізовано уявлення про ідеальну та нормативну тілесність на різних культурних етапах (від ідеї гармонії тілесного і духовного у мислителів Стародавнього Сходу до нових оригінальних концепцій людської тілесності ХХ ст.). Визначено, що ствердження тілесності у мистецтві відбулося у 60–70-х роках ХХ ст. одночасно в Європі та Америці. У цей період були розроблені певні ідеології та стратегії поведінки творчої особистості – як митця, так і глядача. В результаті цих процесів був сформований особливий глядач, котрий, з одного боку, прагнув спектакулярності та уречевлення, а з іншого – сам ставав об'єктом маніпуляцій художника, провокацій, спонтанних дій. У візуально-пластичному мистецтві це виявилось через пошук нових образів, нових засобів та матеріалів вираження, завдяки чому виникли інтерактивні форми тілесних художніх практик, у тому числі, у мистецькому напрямі акціонізму – акції, хепенінги, перформанси, різноманітні види боді-арту.

Встановлено, що художня ідеологія акціонізму, заснована на принципі процесуальності мистецтва, спонукала митців до пошуку нових способів художньої виразності, а саме – динамічності, процесуальності, театралізації, посилення ігрового компоненту, видовищності. Невід'ємною складовою таких арт-практик було використання людської тілесності. Це могло виражатись і у презентації тіла самого художника (або його моделей) як об'єкта творчості, і у обов'язковій тілесній співучасті глядачів.

Другий розділ «ОБРАЗОТВОРЧА ТІЛЕСНІСТЬ» У МОДИФІКАЦІЯХ МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНИХ ФОРМ», що складається з п'яти підрозділів, презентує перший клас авторської класифікації сучасних мистецько-видовищних форм – образотворчо-тілесні.

Підрозділ 2.1. «Інсталяція: образотворчо-видовищна трансформація» присвячений аналізу особливостей інсталяції як сучасної мистецької форми, що втілює незворотність соціокультурної трансформації «від візуального до видовищного».

Визначено, що, вступаючи в неординарні комбінації, представлені в інсталяції речі звільняються від своєї утилітарності і набувають символічної функції. Показано поетапний процес візуально-видовищної трансформації даної форми: предметно-статична, світлотіньова, інтерактивна, відеоінсталяція, тотальна інсталяція.

Доведено, що сучасну інсталяцію в усій різноманітності її видів можна визнати мистецько-видовищною формою, оскільки вона набуває особливих ознак, притаманних видовищним мистецтвам, серед яких: втілення митцем уявного штучного простору («іншого світу»), в якому можна режисувати ситуації за власним бажанням; варіантність інтерпретацій; ігровий характер; розповідність, процесуальність та часова тривалість (художник будує сюжет сприйняття інсталяції глядачем), темпоральність (інсталяція доступна лише обмежений час і вимагає паломництва глядача у певний простір); синтез виразних елементів багатьох мистецтв (фото-, слайдо-, кіно-, відео-елементи, комп'ютерні об'єкти, лазерні установки, звук, віртуальна реальність).

Підрозділ 2.2. «Хепенінг як мистецтво дії» презентує означене явище як мистецьку форму, що виникла на рубежі зміни естетичних ідеологій

(модернізму та постмодернізму), об'єднавши в собі ознаки «мистецтва дії» та властивості видовища.

Досліджено, що хепенінг розвивається як спровоковане, непередбачуване дійство, до якого залучаються глядачі, стаючи його співавторами. Хепенінг, як різновид «мистецтва дії», побудований на імпровізації, одночасному співіснуванні різноманітних художніх та нехудожніх дій і спонтанній реакції учасників. Він об'єднує в собі елементи різних видів мистецтва: у дійство можуть бути залучені музика, танець, поезія, візуальні мистецтва, відео, кіно, феномени навколишнього середовища (погодні явища, шум вулиць тощо).

Аналіз різноманітних хепенінгів довів, що у всіх випадках художники пропонують ідентифікувати життя і сцену, видовище і дійсність. Якщо в театралізованому дійстві видовищність проявляє себе як ритуал, який, співпереживаючи, споглядають, то в хепенінгу – як атракціон, в якому беруть участь усі. Головним у хепенінгу є сам ігровий простір, в якому всі бажаючі можуть самовиразитися, – дія всередині видовища.

У **підрозділі 2.3. «Тілесна образотворчість перформансу»** розкрито сутність одного з основних мистецьких напрямів постмодернізму – концептуалізму та зосереджена увага на естетичній природі провідної концептуальної форми – перформансу, його художніх і комунікативних особливостях, образотворчо-тілесній природі, візуально-видовищній специфіці.

Визначено, що у концепції сучасного мистецтва перформанс наслідує традицію образотворчого мистецтва, збагачену елементами театралізації та видовищності, і являє собою живу візуально-процесуальну композицію із символічними атрибутами, позами, жестами, діями. Головним засобом і матеріалом творчості служить тіло – зовнішній вигляд, рухи та дії художника-демонстратора. Виявлено, що використання епатажу, створення певного дискомфорту глядачів, шокування публіки є елементами естетики даної мистецької форми. В художньому процесі перформанс є максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджуючи нове визначення ролей автора і персонажа, створюючи нові комунікативні ситуації, руйнуючи стереотипи сприйняття, формуючи і виховуючи нову аудиторію.

Здійснено порівняння хепенінгу і перформансу, яке довело, що при очевидній спільності (стирання граней між творчістю і життям; творчий процес важливіший, ніж «продукт»; неповторність, ситуативність, використання рухів, жестів, звуків, зображень тощо) ці форми багато в чому різняться. Перш за все, різниця відчутна у концепті «художник – глядач»: якщо в хепенінгу немає одноосібного авторства, то в перформансі творчий жест автора-художника первинний; якщо в хепенінгу глядач стає повноправним творцем художньої реальності, то в перформансі – є, переважно, лише стороннім спостерігачем; головним об'єктом дії в хепенінгу є глядач, його реакція, його емоція, а в перформансі – художник, його пластично-візуальне висловлювання; мета хепенінгу – у спілкуванні з глядачем, мета перформансу – творча реалізація художника. Однак, при всіх принципових відмінностях, найважливішими зближуючими факторами хепенінгу та перформансу виступають такі характеристики, як: злиття образотворчості та видовищності, використання

театральних прийомів і ефектних деталей, публічність, робота з глядачами, з'єднання смислового змісту з розважальністю.

У підрозділі 2.4. «Флешмоб як мистецько-ігрова акція» аналізується новітня форма мистецтва дії, доводяться її мистецько-видовищні властивості.

З'ясовано, що комп'ютерні та інтернет-технології не лише стали потужним засобом вирішення інформаційних, освітніх, бізнесових проблем, але й утворили нові форми комунікативної взаємодії – мережні. Мережне спілкування поступово сформувало віртуальні спільноти, існування яких протікає як у кіберпросторі, так і поза ним. Таке спілкування часто носить ігровий характер, одним з проявів якого у сучасному соціумі і є феномен флешмобу, що являє собою заздалегідь сплановану масову акцію, у якій група людей несподівано для інших збирається у громадському місці, виконуючи протягом нетривалого часу певні оговорені дії.

Визначено основні характеристики флешмобу, а саме: спонтанність; відсутність рекламних чи фінансових цілей; заборона висвітлення події у ЗМІ до її проведення; абсурдність сценарію, який не піддається логічному обґрунтуванню. Флешмоб безперечно має карнавальний характер, видовищну природу, театральний компонент та яскраво виражений ігровий контекст. Останній виявляється не лише у наявності правил та виконанні ролей, а й у пріоритеті процесу над результатом.

Доведено, що флешмоб не тільки є новітнім втіленням акції, об'єднуючи та координуючи незнайомих людей у визначений час у визначеному місці, а й майже за усіма критеріями відповідає постмодерністській мистецькій формі, яка передбачає: стирання грані між життям і мистецтвом, демократизм, іронічність, самоцінність художнього процесу, комунікативну спрямованість «на глядача», естетизацію середовища. Мистецька природа флешмобу виявляється у таких характерних рисах, як: ігрова природа, видовищність, творення нової реальності; наявність сценарію, віртуальна режисура на етапі підготовки, елементи акторської гри при виконанні своєї ролі, визначений текст та рухи, чіткий хронометраж втілення флешмоб-акції; присутність відчуттів «гри на публіку» (спрямованості на глядача) та за необхідністю безпосередній зв'язок з глядачем; сприйняття флешмобу зі сторони може нагадувати зйомки кліпу або розіграшу прихованою камерою; неможливість абсолютно точного повторення акції, відсутність комерційної складової.

У підрозділі 2.5. «Образотворчо-тілесна видовищність боді-арту» досліджується місце боді-пейнтінгу, як художнього засобу прикрашення тіла, у системі образотворчо-тілесних мистецько-видовищних форм постмодернізму.

Показано, що боді-арт бере свій початок у розписі тіл, практиці татуювання та пірсингу стародавніх племен Африки, Азії, Америки, Австралії, несучи для людей тієї епохи вагомим смислове навантаження (релігійне, ритуальне, охоронне, комунікаційне). Європейський боді-арт 1960–70-х рр. розвивається як протиставлення духовній зашкарублості та соціальним стереотипам: тілесність стала об'єктом вельми жорстких і небезпечних акцій. Концептуальним аспектом боді-арту стало тіло як первинний об'єкт власності,

що дає право розпоряджатись власним життям та смертю, акумулюючи в епіцентрі творчих інтересів митців біль, насилля, ризик.

Виявлено, що одночасно з «больовим» боді-артом розвивався й інший напрям – «гримувальний», в якому тіло ставало об'єктом рисованого та костюмованого рядження. Саме в цьому напрямі боді-арту і став розвиватись художній розпис по тілу – боді-пейнтінг, головною ідеєю якого стало бажання зробити тіло моделі невід'ємною частиною загальної концепції дизайну або певного середовища, адже тіло являється не лише об'ємним полотном, а й об'єктом, за допомогою рухів і пластики якого досягаються додаткові візуальні враження глядачів, акцентується увага на «мові» тіла.

Доведено, що образотворчо-тілесна видовищність боді-арту виявляється в актуалізації протилежних полюсів «естетичного верху» та «тілесного низу» (що є одним з характерних факторів постмодерністської культури взагалі), на якій будується боді-арт-вистава, що не тільки візуалізує ідею художника, а й надає дійству процесуальності, театральності, певної сюжетності та рольового перевтілення.

Третій розділ «СУЧАСНИЙ СТРИТ-АРТ (ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО) У ПРОСТОРИ МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНИХ ФОРМ» складається з двох підрозділів, в яких розглядаються і аналізуються видовищні форми, що розвиваються у контексті вулиці, творчо освоюючи міський простір.

У підрозділі **3.1. «Вуличне малювання як транскультурний феномен»** означений предмет розглядається як важливе соціокультурне явище з яскраво вираженими комунікаційними та мистецькими рисами.

Історичний огляд розвитку графіті (пункт 3.1.1) підтверджує надзвичайну давність цієї форми, яка у різні періоди розвитку суспільства виявляла себе транскультурним феноменом, віддзеркалюючи специфіку соціокультурного процесу. Визначено, що субкультура сучасного графіті почала свій активний розвиток на початку 1980-х рр., розповсюджуючись із США в інші країни.

У пункті 3.1.2 художнє графіті розглянуто як мистецько-видовищну форму сучасної культури, досліджено підходи до його класифікації. Визначено, що за типом виконання художнє графіті можна розділити на дві великі групи: *трафаретні* та *рисовані*. Аналіз найкращих робіт підтвердив мистецький талант графіті-художників, високий рівень їхніх умінь і навичок, що обумовлює життєздатність даного художнього напрямку.

У пункті 3.1.3. досліджено інші форми вуличного малювання – муралізм та тривимірне малювання на тротуарі. Муралізм (настінний розпис) визначено близьким до графіті, але самостійним жанром вуличного мистецтва – як правило, санкціонованого. Тривимірне малювання на тротуарі представляє сучасну анаморфічну техніку виконання картин крейдою або фарбами, яка створює ілюзію об'єму і реалістичності зображених об'єктів.

У підрозділі **3.2. «Організація міського довкілля: вуличні інсталяції»** розглянуто яскраву форму стріт-арту, яка у сучасному вуличному просторі набула різноманітних втілень.

Визначено, що естетичною метою вуличних інсталяцій є створення особливого художньо-смыслового контексту, до якого перехожий втягується не

тільки як глядач, а й як учасник, співторець видовищно-ігрового комунікаційного поля. Розглянуто і охарактеризовано такі види вуличних інсталяцій, як світлове та в'язане графіті.

Виявлено, що головним елементом багатьох вуличних інсталяцій є *лялька* (у широкому сенсі слова) – образ людини, тварини, будь-якого «персонажу», що передає за волею митця різноманіття характерів та доль. Доведено, що у таких формах художня видовищність збагачується більш глибокою символікою, естетичною цінністю, філософським контекстом та підтекстом.

Підсумовано, що вулична інсталяція сьогодні є однією з найактуальніших форм художнього самовираження у всьому світі, що надає талановитим художникам прекрасну можливість творчої реалізації, залишаючи глядачеві свободу трактування образів та смислів.

Четвертий розділ «СЦЕНІЧНІ МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНІ ФОРМИ» складається з трьох підрозділів, у яких досліджуються сучасні видовищні феномени, що реалізують свій художній образ на сцені.

У підрозділі 4.1. «Театралізація як фактор видовищності академічної музичної сцени» аналізується явище, що сформувалось у період постмодернізму в академічному музичному виконавстві – інструментальний та хоровий театр. Виявлено, що *інструментальний театр* (пункт 4.1.1) передбачає наявність значимого візуального коду – яскравої театральності виконавського процесу, коли поведінка музикантів на сцені є невід'ємною частиною повноцінного сприйняття музичного твору. З'ясовано, що джерела інструментального театру можна знайти у творчості композиторів попередніх епох (Й. Гайдна, Г. Берліоза, Ф. Ліста, О. Скребіна), але тільки з др. пол. ХХ ст. про цей феномен можна говорити як про розвинену тенденцію, сформовану мистецько-видовищну форму. Засоби інструментального театру активно використовували як зарубіжні (Дж. Кейдж, Л. Беріо, К. Штокхаузен, М. Кагель, Дж. Крам та ін.), так і радянські/російські (А. Шнітке, Е. Денисов, Ф. Караєв, В. Єкимовський, О. Бакші, Ю. Каспаров та ін.), й українські (В. Власов, В. Сильвестров, К. Цепколенко, В. Рунчак, С. Зажитько та ін.) композитори.

Аналіз особливостей втілення елементів інструментального театру у творчості найяскравіших представників цього напрямку у сучасній музиці дозволив скласти класифікацію прийомів театралізації інструментального виконавства. Так, усі прийоми було розділено на чотири групи: 1) нетипова поведінка виконавців; 2) використання голосу інструментальних виконавців; 3) нетипове використання музичних інструментів; 4) використання немuzичного «реквізиту».

З'ясовано, що *хоровим театром* (пункт 4.1.2) слід вважати сучасний напрям академічного хорового мистецтва, в основі якого лежить синтез хорового співу та театральності-сценічного дійства, де кожний учасник одночасно є співаком, пластичним артистом, драматичним актором. Загалом естетика хорового співу глибоко пов'язана із сутністю видовища: коріння цього явища сягає давньогрецького театру з його мистецьким синкретизмом, а на вітчизняному ґрунті важливою передумовою виникнення хорового театру стала фольклорна традиція синтезу співу та руху.

Визначено, що як достатньо усталений феномен, хоровий театр виникає у 90-ті рр. ХХ ст. В якості його специфічних виразних елементів використовуються: диференційованість хорових партій, нетрадиційна розстановка груп хору, відмова від умовності сценічної концертної площадки, виконання простих рухів, гра хористів на музичних та шумових інструментах, костюмованість, використання декорацій та світлових ефектів.

Виявлено, що активний розвиток тенденції театралізації хорового співу наприкінці ХХ ст. сприяв не лише появі поняття «хорового театру», а й народженню на пострадянському просторі творчих колективів з відповідною назвою. Традиційні хорові жанри у хоровому театрі отримують нову виразну потужність, нове театральне-сценічне втілення. Подібні постановки набувають статусу хорової вистави – музично-сценічного дійства, в основі якого лежить театралізована презентація хорового твору.

У підрозділі 4.2. «Мюзикл у системі театральне-сценічної видовищності» подано ґрунтовний аналіз підходів до визначення жанру мюзиклу в науковій літературі, здійснено його порівняння з іншими музично-сценічними формами, визначено найсуттєвіші жанрово-стильові особливості та чинники популярності мюзиклу як мистецько-видовищної форми сучасності.

Визначено, що головними першопричинами виникнення мюзиклу у ХХ ст. стали *відродження традицій народного театру* (з характерними для нього свободою тлумачення сюжету, «багатошаровим» розвитком фабули, частим чергуванням сценічної дії з лірико-філософськими відступами) та *досвід сучасної музичної естради і мюзик-холу* (з його демократизмом вуличної пісні, схильністю до сценічної пародії та ексцентрики, декоративними і світловими ефектами, масовою хореографією). Наскрізною ідеєю нового жанру стало прагнення до цілісного музичного рішення, подолання номерного характеру та концертності. До системи мистецьких компонентів мюзиклу віднесено: акторську гру, сценічне мовлення, музику, спів, хореографію, часто й циркові елементи. Головна ж риса мюзиклу полягає в особливій взаємодії всіх цих елементів, а саме: плавному, невимушеному перетіканні одного компоненту в інший (діалогу – в пісню, пісні – в танець, танцю – в монолог тощо) за повної відсутності так званих вставних номерів, адже кожний мистецький елемент за своїм змістом продовжує розвиток сюжету.

Для ідентифікації оперних різновидів мюзиклу (таких, як: рок-опера, поп-опера, зонг-опера, пісенна опера, фолк-рок-опера, естрадна опера, шансон-опера і т.п.) введено єдиний термін «мюзикл-опера». Доведено, що мюзикл-опера багато в чому схожа з мюзиклом, проте має деякі принципові відмінності: 1) у мистецькому комплексі виразних засобів мюзикл-опери відсутній або суттєво обмежений мовний компонент (це типово для оперного мистецтва взагалі, і мюзикл-опера не виключення); 2) якщо в мюзиклі сценічне мовлення, музика і хореографія є рівноправними носіями драматургічного розвитку, то в опері, безперечно, провідним є спів; 3) у постановці мюзикл-опери хореографічне навантаження лягає, переважно, на професійну балетну трупку; 4) різниця у сфері виникнення жанру: якщо мюзикл виник у театрі, а потім прийшов на естраду, концертну площадку, то рок-опера – перший за часом

появи різновид мюзикл-опери – виникла саме на естраді (перші рок-опери виконувались на концертах рок-гуртів), а вже пізніше музичні та драматичні театри почали включати мюзикл-опери до свого репертуару.

Підрозділ 4.3. «Цирк як мистецько-видовищна форма: історична традиція та сучасний стан» присвячений розгляду демократично-розважальної природи циркового мистецтва у контексті його жанрово-видової трансформації.

Дослідження еволюції цирку (пункт 4.3.1) свідчить, що джерела виникнення циркового мистецтва сягають глибокої давнини – його становлення і розвиток невіддільні від загальної історії цивілізації. Походження цирку пов'язане з обрядами, іграми, особливостями побуту і способу життя, виникненням нових ремесел і професій. Від скоморохів та ярмаркових балаганів, кінних видовищ та мандрівних звіринців цирк кінця XIX ст. відзначився масовим зверненням до спорту, а протягом XX ст. постійно велись пошуки художніх прийомів об'єднання різнохарактерних номерів на арені, щоб циркове видовище з яскравого концерту або ревію перетворилось на справжню виставу – театралізовану мистецьку форму.

Виявлено, що, починаючи з другої чверті XX ст., науковці, мистецтвознавці та циркові артисти й режисери почали ставити питання: чим насправді є цирк – мистецтвом чи просто видовищем; чи правомірно вважати мистецькою формою окремих циркових номерів та циркову виставу в цілому (пункт 4.3.2). Встановлено, що першоосновою цирку, його відправним, змістовним та формотворчим фактором є *демонстрація уміння*, а структурною одиницею та головним виразним засобом є *трюк*. Доведено, що мистецький твір виникає тоді, коли трюк стає художньо виразним, коли номер володіє ритмічною і композиційною організацією та прикрашений артистичним спілкуванням партнерів. Тоді і виникає *цирковий номер* – закінчений художній твір циркового мистецтва. Визначено, що створенню художнього образу, крім власне трюкового ряду, допомагають костюм, грим, аксесуари, пластика і хореографія, сценографія, світло, музика, режисерська організація номеру. Поєднання кількох десятків різножанрових та різнохарактерних номерів у єдине ціле утворює *циркову виставу*, що створюється на основі загальнодраматургічних правил, містячи зовнішню і внутрішню композицію, драматургічний конфлікт, наскрізну дію, сценарний хід тощо.

Визначено, що у пошуках нових образних рішень театр і цирк все частіше звертаються до виразних систем одне одного – виникає феномен театралізації цирку (пункт 4.3.3). Виявлено, що у театральній сцені і циркової арени є багато спільного: синтетичність, образність та артистизм, втілення свого відношення до дійсності за допомогою художніх засобів, ігровий характер, можливість імпровізації (як запланованої, так і спонтанної), пантомімна форма вираження змісту, режисура та постановка, комунікація з глядачем. Циркове дійство цілком може розглядатись як театральне – і не тільки тому, що цирк і театр мають спільне коріння, а й тому, що більшість циркових режисерів враховують привабливість для глядача театральної-дійової драматургії з її тематичною єдністю та сюжетним розвитком. Основна ж відмінність циркового мистецтва

від театрального полягає в тому, що цирк є місцем подолання реальної небезпеки. Безумовність труднощів, перемога над страхом, уможливлення неможливого – у цьому сутність цирку і його відмінність від театру.

П'ятий розділ «ЕКРАННІ МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНІ ФОРМИ» складається з п'яти підрозділів, де розглядаються найяскравіші зразки мистецько-видовищних форм екранів різних типів др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

У підрозділі **5.1. «Екранна культура в структурі інформаційного суспільства»** простежено характерні особливості екранної культури як культуротворчого феномену сучасності.

Показано, що екранна культура зароджується у кінці ХІХ ст. разом з кінематографом і протягом ХХ ст. стає основним механізмом формування і трансляції норм, звичаїв, традицій та цінностей суспільства. Під *екранною культурою* ми розуміємо тип культури, основним матеріальним носієм текстів якої є не писемність, а «екранність». Її основною ознакою є динамічний, щосекундно змінний, діалоговий (чи полілоговий) характер екранного тексту.

Досліджено, що екранна еволюція налічує кілька етапів, обумовлених історичним розвитком: I – винахід кінематографа; II – поява синхронного запису звуку (звукового фільму); III – розвиток телебачення, суттєвою ознакою якого є трансляційність, що забезпечила глядачеві можливість відчувати себе співприсутнім в реальний час подій; IV – поява і розповсюдження відеоінформації на різноманітних технічних носіях (магнітна плівка, оптичні носії тощо); V – поява комп'ютерної анімації та інтерактивного спілкування, яке дає можливість глядачу-користувачу вести діалог з машиною; VI – розповсюдження Інтернету, який зробив інформаційні потоки загальнодоступними і фактично став глобальним аудіовізуальним конгломератом сучасної культури, для якого майже не існує кордонів.

Підрозділ 5.2. «Театральні жанри на екрані: сценічно-екранна видовищність» присвячений узагальненню та систематизації існуючих екранних форм театральних жанрів, а також розгляду мистецько-видовищних особливостей кожної з них на прикладі екранного втілення опери.

Виявлено, що взаємодія сценічних та екранних видів мистецтва будується на двох основних рівнях – репродуктивному («консервація» сценічної постановки) та продуктивному (створення самостійних творів спеціально для показу на екрані). Репродуктивними формами визначено *трансляцію* та *адаптацію (екранну версію)*, продуктивними – *екранізацію* та *оригінальну екранну форму*.

Трансляцію (пункт 5.2.1) визначено нефіксованою формою репродукції, що передбачає одномоментність сценічного і екранного варіантів вистави. Вона стала можливою завдяки специфічній для телебачення властивості – здібності передавати репортаж з місця події у момент її здійснення без попереднього запису. Трансляції оперних вистав найчастіше бувають приурочені до певних визначних дат або подій у житті театру, зокрема таких, як: відкриття та закриття театральних сезонів, прем'єрні вистави, ювілейні постановки, опери з особливим складом запрошених виконавців, бенефіси, вечори пам'яті тощо. Такі трансляції для глядачів бувають як безкоштовними – на домашніх

телеприймачах, так і платними – якщо здійснюються у певних приміщеннях (як правило, це цифрові кінотеатри). Виявлено, що більшість відомих світових оперних театрів сьогодні вже практикують регулярне проведення трансляцій для своїх шанувальників у мережі Інтернет.

Адаптацію або *екранну версію* (пункт 5.2.2) визначено фіксованою репродуктивною формою, характерною рисою якої є незбіг часу вистави, що йде у театрі, з часом її екранного існування. Спектакль знімається заздалегідь на сцені театру і готується до виходу на екран режисером, який активно використовує виразні засоби кіно (плани, ракурси, монтаж, напливи) та художні прийоми телемистецтва. Зйомка більшості вистав музичного та драматичного театру здійснюється в умовах реальних театральних вечорів, і тоді в екранних версіях глядач спостерігає вмонтовані кадри з глядацького залу. Втім, для створення телеверсій окремі вистави можуть записуватись на театральній сцені в оточенні звичних декорацій, але за умови відсутності глядачів, не під час публічного показу – і тоді в екранній версії телеглядач спостерігає лише сценічний простір спектаклю.

Сутність *екранізації* (пункт 5.2.3) полягає у режисерському прочитанні реально існуючого сценічного твору художніми прийомами кінематографічного чи телевізійного мистецтва – тобто, зйомка кіно- чи телефільму за сюжетом і музикою відомої вистави (балету, опери, оперети, мюзиклу тощо). До цієї ж форми відносяться мультиплікаційні версії відомих сценічних творів. Екранізація є чи не найпопулярнішою формою взаємодії сценічного першоджерела з екраном, проте цей процес пов'язаний з численними труднощами. У процесі екранізації опери головною складністю визначено той факт, що музика у фільмі грає зовсім іншу роль, ніж в опері: якщо на оперній сцені музика визначає розвиток всього твору, то у фільмі, навпаки, зорова сфера визначає роль і характер музики. Це головне протиріччя і намагаються розв'язати кінорежисери, котрі пробують свої сили у цьому жанрі.

Найточнішими термінами для позначення екранізованих сценічних жанрів, які б визначали дуальність їхньої природи, запропоновано вважати подвійні назви, зокрема: «фільм-опера», «фільм-оперета», «фільм-балет», «фільм-мюзикл», «мультфільм-опера», «мультфільм-балет» тощо.

Оригінальною екранною формою (пункт 5.2.4) визначено «первинний продукт», створений спеціально для кіно- чи телеекрану з урахуванням особливостей певного сценічного мистецтва, але без конкретного сценічного аналогу. Ці опери, балети, мюзикли створюються композитором, режисером, хореографом у складі постановочної групи фільму. Саме такі жанри доцільно позначати термінами «кіноопера», «телеопера», «телебалет», «кіномюзикл», «телемюзикл», «мультопера», «мультбалет», «мультмюзикл», підкреслюючи навіть на рівні семантики слова певну єдність, нерозривність його значення.

У підрозділі 5.3. «Мистецько-видовищні форми телевізійного екрану» приділено увагу двом телевізійним формам – музичному відеокліпу, як вихідній мистецькій формі, та рекламному відеоролику – формі, що набула мистецько-видовищних якостей у процесі свого розвитку.

З'ясовано, що *музичний відеокліп* (пункт 5.3.1) синтетично об'єднав у собі виразні засоби музики, кіно, театру, образотворчого мистецтва. Технічно створюючись переважно засобами кіномистецтва з використанням сучасних комп'ютерних технологій, відеокліп стає комунікативним містком між митцем і публікою саме внаслідок існування мистецтва телебачення. Говорячи про походження музичного відеокліпу, відмічено його зв'язок з рекламним роликом, танцем, музичним фільмом, кіномюзиклом, телевізійним фільмом-концертом. У структурі відеокліпу виділено три компоненти: візуальний, вербальний та мелодичний. Естетичні особливості відеокліпу, як мистецько-екранної форми, визначено такими факторами, як: жорсткість форми, ритмічне співвіднесення відеоряду з музичною композицією, присутність елементів руху у відеоряді, присутність на екрані виконавця пісні, кліповий монтаж.

Виявлено, що телевізійна адаптація музики у відеокліпі змінює характер музичного сприйняття і, не руйнуючи власне музичних засобів, модифікує реальне переживання музики. Залучаючи комп'ютерні технології, музичний відеокліп, як мистецько-видовищна форма, демонструє міжвидовий художній синтез на новому рівні, розширюючи палітру екранного мистецтва.

Потужний вплив телевізійного *рекламного відеоролика* (пункт 5.3.2) визначено двома факторами: великим охопленням аудиторії та комплексним впливом візуальних, звукових та текстових форм. Доведено, що мистецькими рисами даного телевізійного продукту є: синтетичність, міфотворча природа, зв'язок та взаємодія з фольклором, ігрова природа, комунікативність, розважальність, особливий естетично-психологічний вплив на людину. Проникаючи у культурні традиції і певною мірою формуючи їх, реклама впливає на уявлення споживача про цінність і корисність тієї чи іншої речі. Таким чином, реклама містить у собі деякі риси естетичного ідеалу, що формується у споживача на рівні повсякденної свідомості.

У **підрозділі 5.4. «Відеогра – мистецько-видовищна форма комп'ютерного екрану»** досліджуються соціокультурні зв'язки мистецтва та гри, аналізуються властивості та особливості комп'ютерної гри в проекції на мистецьку діяльність.

Визначено, що характерні властивості комп'ютерної гри, що в комплексі відрізняють її від інших ігрових жанрів, полягають у інформаційній насиченості, мережевому способі розповсюдження інформації, розширенні можливостей і змісту людської комунікації, активності глядача у різних формах, індивідуалізації отриманої інформації, управлінні послідовністю подій і явищ. Аналіз сучасних комп'ютерних ігор доводить, що в арсеналі виразних засобів гри є і драматургічні, зокрема: сюжетно-композиційна організація твору, сформований образ головного героя, співставлення зовнішнього і внутрішнього конфліктів, система лейтмотивів, символічні образи, монологізм драматичного вислову. Від кіно гра запозичила можливість зміни планів, композиційні рішення, використання спецефектів, музичний супровід – гра фактично стала «маленьким кіно», співавтором якого є гравець. Серед специфічних художніх прийомів, що використовуються у сучасних комп'ютерних іграх, також слід виділити: виразність руху інтерактивної

камери, що виражає стан персонажа; наділення віртуальних предметів особливим смисловим змістом; використання просторових характеристик віртуального місця дії для темпоритмічної організації драматургічної дії; трансформацію часової організації дії; інтерактивні зміни освітлення, характеристик текстур та форми об'єктів.

Доведено, що комп'ютерна гра є явищем художньої культури, адже вона відповідає усім вимогам до художніх творів, таким як: образність, антропоцентризм, цілісність, діалогічність, емоційність, експресивність, символічність, наявність образу автора. При цьому електронна гра має певну специфічність як жанр віртуальної художньої культури, що полягає в особливому способі художнього впливу на гравця. Підстави вважати відеогру мистецькою формою дають такі соціокультурні та естетичні фактори, як: духовні передумови авторів-розробників до створення ігор; розвинена жанрова система комп'ютерних ігор; комунікативність (контакт з глядачем у формі ігрової активності); синтетичність гри (поєднання в єдине ціле виразних компонентів багатьох мистецтв); комплекс властивостей, притаманних часово-просторовим видовищним мистецтвам (художній образ, сюжет, драматургія).

Підрозділ 5.5. «Експериментальний характер пісочної анімації» ставить питання визначення особливостей пісочної анімації, як мистецько-видовищної екранної форми, шляхом простеження етапів її розвитку та аналізу сучасних умов побутування.

Виявлено, що у загальному вигляді сучасна мультиплікація поділяється на рисовану, об'ємну та комп'ютерну. *Рисована* анімація передбачає малювання об'єктів вручну, а *комп'ютерна* створює їх за допомогою певного програмного забезпечення. В *об'ємній* анімації використовуються різноманітні об'єкти матеріального світу: ляльки, пластилін, цвяхи, сірники, нитки та ін. До об'ємної техніки відносять і *сипку (пісочну) анімацію*.

Визначено, що сьогодні існують два типи сипкої техніки: *пісочна мультиплікація* та *пісочне шоу*. Перша стоїть в ряду інших видів анімаційного мистецтва, відрізняючись як матеріалом, за допомогою якого створюється кадр, так і складною технологією виконання. Пісочне шоу, за своєю суттю, не є анімацією, адже художник малює вживу, а на екрані глядач бачить його руки. Якщо пісочна анімація – це кіно (ряд картинок, з'єднаних монтажними склейками), то пісочне шоу – це трансформації образів. Показано, що запорукою популярності «сипкого» мистецтва є незвичність його матеріалу, синтез відеоряду та музики, особливості розкриття образів через сипку структуру, «живе спілкування» людських рук з піском – тобто неперевершена тілесно-екранна видовищність, що утворюється на очах глядачів.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети і поставлених завдань, результати проведеного дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Аналіз філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих праць з проблем видовищних форм дозволив виявити основні підходи до вивчення

цього явища: соціальний та естетико-комунікаційний. Дослідження історичної динаміки видовищ показало, що на всіх етапах розвитку суспільства вони виконували найважливіші функції: соціалізуючу, комунікаційну, гедоністично-релаксаційну. В основу критеріїв класифікації видовищ науковцями обрано вихідні принципи: ступінь участі глядачів у дійстві; провідні функції видовищ у розвитку індивідуальної та суспільної свідомості; хронологія історичного виникнення традиційних видовищ та видовищних мистецтв. Аналіз наукових досліджень щодо визначення специфічних рис видовища дозволяє утворити досить широкий перелік його характерних якостей. Доведено, що усім видовищам властиві дійовість, колективність, публічність, масовість, експресивність, розгорнення на глядача, втім, тільки *мистецьким* видовищам притаманні цілісність, завершеність, синтетичність, ігрове начало, підвищений рівень емоційності та відчуття свята, двонаправленість комунікаційних зв'язків.

2. Виявлено, що період постмодернізму, виявляючи велику потребу у грі та театралізації, для її задоволення залучає найяскравіший і «безпрограшний» варіант – видовище. Саме тому у ХХ – на поч. ХХІ ст. відмічається бурхливе зростання різноманітних видовищних форм: після літературоцентристської епохи, що досягла свого апогею у ХІХ ст., сьогодні все більш стрімко стверджує своє панування культура видовищна. Це явище пов'язане, з одного боку, із широким розповсюдженням нових мистецьких технологій (кіно, телебачення, відео, комп'ютерних технологій), з іншого – з відродженням традиції театру-ритуалу, народних святкувань, майданних дійств тощо. Постмодерністська видовищність набуває ознак універсальної моделі, що транслює зрозумілі для масової свідомості повідомлення, виступаючи засобом самоідентифікації людини відповідно до того чи іншого соціокультурного контексту.

3. Комплексний аналіз підходів до вивчення видовищ у науковій теорії видовищної культури дозволив сформулювати авторські визначення основних понять дослідження. Так, під *видовищем* розуміємо зриму форму (об'єкт чи дійство), на якій фокусується увага суб'єкта-реципієнта з метою зосередженого споглядання та духовної взаємодії. *Мистецько-видовищна форма* – це художня структура, що поєднує систему мистецьких засобів виразності із зовнішнім видовищним виявом.

Підходом до розроблення класифікації сучасних мистецько-видовищних форм став ризоморфний принцип, що дозволив розглядати в якості об'єднуючого начала певну позаконтекстову модель, яка набуває конкретних значень тільки за умов визначеного предметно-просторового середовища. В якості моделі було обрано *тіло* (або *плоть* – за М. Мерло-Понті) як елемент середовища. Форми його фіксації і визначили загальноісторичну динаміку розвитку сучасних мистецько-видовищних форм та обумовили їх розмежування на окремі групи: *образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні та екранні*.

4. Сучасні художні форми, що мають своїм походженням образотворче мистецтво, у період постмодернізму почали реалізовувати свій естетичний потенціал через тілесний контекст, завдяки чому набули видовищних ознак. За авторською класифікацією до образотворчо-тілесних форм сучасності входять

інсталяція, хепенінг, перформанс, флешмоб, боді-арт. Доведено, що інсталяція трансформувалася з предметно-візуальної на мистецько-видовищну форму. Хепенінг та перформанс визначено першими формами акціонізму, естетична ідеологія яких декларує злиття мистецтва з життям і превалювання творчого процесу над результатом. Форму флешмобу віднесено до різновиду художньої акції з доведенням її мистецько-видовищної природи. Простежено шлях розвитку боді-арту від доісторичного ритуального розпису тіла до сучасної мистецько-видовищної форми, яка візуалізує ідею художника, надаючи дійству процесуальності, театральності, сюжетності та рольового перевтілення.

5. Стріт-арт (різноманітні види вуличного малювання та вуличних інсталяцій) розглянуто як мистецько-видовищний спосіб комунікації з міським середовищем. Акцент в аналізі вуличного мистецтва зроблено на транскультурний феномен графіті – форму, що пройшла довгий історичний шлях від стародавніх наскальних написів до високохудожніх творів сучасних вулиць. Завдяки виявленим мистецьким та видовищним рисам, а також виконанню функцій субкультурної, соціальної, вікової, гендерної ідентифікації стріт-арт визначено засобом творення культурного ландшафту міста.

6. Специфіку сценічних трансформацій постмодерністської видовищності охарактеризовано у контексті театралізації сценічного простору.

Виявлено, що академічне музичне виконавство набуло у сучасній культурній ситуації яскравих рис візуалізації, театралізації, видовищності, що втілювалось у формах інструментального та хорового театру. Ґрунтовний аналіз творів інструментальної театралізації зарубіжних та вітчизняних композиторів дозволив скласти класифікацію прийомів інструментального театру (нетипова поведінка, використання голосу інструментальних виконавців, нетипове використання музичних інструментів, використання немuzичного «реквізиту»). Поняття «хорового театру» розглянуто у двох значеннях: як мистецько-видовищну форму і як творчу одиницю (колектив). Театралізація академічної музичної сцени у явищах інструментального та хорового театру віддзеркалює характерну динаміку сучасних соціокультурних процесів, залучаючи глядача до художнього акту, розширюючи просторові умови традиційного виконавства та створюючи нові мистецько-видовищні форми трансляції художніх смислів.

Однією з найяскравіших видовищних форм театральної сцени сучасності визначено мюзикл, який за авторським трактуванням є *сценічним театральновидовищним жанром, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії)*. Здійснено порівняння мюзиклу з оперетою, мюзикл-оперою, естрадним шоу, ревію. Наводиться авторське визначення мюзикл-опери як *сценічного жанру, що поєднує естрадну традицію з оперним корінням на мюзикловому ґрунті*. Серед сценічних форм постмодерністської культури саме мюзикл виявився найрухливішим, гнучким і, в найкращому смислі цього слова, загальнодоступним жанром, який у неперервності сценічної дії, поєднанні танцю, музики і слова виражає емоційний і смисловий підтекст часу.

Простеження еволюції цирку від спортивно-змагального видовища до сучасної театралізованої форми дало змогу віднести сучасну циркову виставу

до класу сценічних форм. Історичний аналіз витоків циркового та театрального мистецтва підтвердив єдність їх першоджерел і обумовив сучасне явище театралізації цирку. Саме цирк виявився зручною моделлю, що втілює постмодерністську філософію поєднання «всього в усьому», задовольняючи не тільки потреби сучасної людини у грі, розвагах, карнавалі, але і її прагнення естетичної насолоди від виконавської майстерності професійного мистецтва.

7. Історичний огляд екранної еволюції ХХ – поч. ХХІ ст. показав, що розвиток екранного мистецтва йшов шляхом розширення інформаційного ареалу та ускладнення технологій зображення, а отже – збільшення й удосконалення видовищного ефекту. Прикладом такої «подвійної видовищності» стала взаємодія театральної сцени та екрану – репродуктивні та продуктивні форми існування на екрані театральних жанрів. До авторської класифікації сценічно-екранних форм увійшли трансляція та адаптація (репродуктивні) та екранізація й оригінальна екранна форма (продуктивні).

Екранну форму музичного відеокліпу проаналізовано у контексті взаємодії музики та зображення. Естетичними особливостями відеокліпу, як мистецької форми, визначено жорсткість форми; ритмічне співвіднесення відеоряду з музичною композицією; присутність елементів руху в відеоряді; наявність на екрані виконавця пісні; специфічний кліповий монтаж. Залучаючи комп'ютерні технології, музичний відеокліп демонструє міжвидовий художній синтез на новому рівні, розширюючи палітру екранного мистецтва.

Рекламний відеоролик розглянуто як телевізійний жанр, що набуває статусу екранно-видовищної форми завдяки розвитку художніх компонентів, таких як: мистецька синтетичність, зв'язок з міфом і фольклором, ігрова природа, розважальність, комунікативність, особливий естетично-психологічний вплив на глядача. Проникаючи у культурні традиції і певною мірою формуючи їх, реклама впливає на уявлення споживача про цінність і корисність тієї чи іншої речі, а, отже, містить у собі риси естетичного ідеалу, що формується у споживача на рівні повсякденної свідомості.

Відеогра є сучасною формою екранного втілення взаємодії соціокультурних феноменів гри і мистецтва. Характерні властивості комп'ютерної гри полягають у мережевому способі розповсюдження інформації, розширенні можливостей і змісту людської комунікації, інформаційній насиченості, активності глядача-гравця. Відеогра визначено мистецьким явищем художньої культури завдяки таким її властивостям, як: образність, антропоцентризм, цілісність, діалогічність, емоційність, експресивність, символічність, синтетичність, комунікативність.

Пісочну анімацію досліджено як експериментальну форму екранного мистецтва, що стала сьогодні полем численних творчих пошуків. Популярність пісочного шоу обумовили синтез відеоряду та музики, особливості розкриття образів через сипку структуру, «живе спілкування» людських рук з піском, що утворюють на очах глядачів яскравий зразок тілесно-екранної видовищності.

8. Загалом, аналізуючи місце і роль мистецько-видовищних форм у культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, наш час можна впевнено назвати *видовищецентристським*, адже саме видовищність, театралізація,

дієвість, процесуальність починають диктувати умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, в яких відбувається певна трансформація, переструктуризація, зміщення акцентів, що призводить до первинності видовищних елементів у виразній системі багатьох мистецьких форм. Такий візуально-видовищний поворот знаменує собою і нові комунікативні особливості, затверджуючи цінність візуального компоненту нарівні з вербальним. Тотальний характер візуалізації свідомості підтверджується формуванням особливої візуально-видовищної масової культури, в межах якої з'являються і функціонують як нові типи творців, так і нові суспільні спільноти (в тому числі віртуальні), орієнтовані на масове споживання візуально-видовищного продукту, який, в свою чергу, апелюючи до різних сторін емоційно-естетичного досвіду людини, активно впливає на її психологічний та чуттєвий розвиток, художній смак, інтелектуальний та мистецький потенціал.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / Катерина Станіславська. – К. : НАКККиМ, 2012. – 320 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Станіславська К. І. Особливості існування музики на телебаченні / К. І. Станіславська // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 11. – К. : Міленіум, 2007. – С. 55–62.
3. Станіславська К. І. Опера на екрані: естетичні особливості створення та сприймання / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2009. – № 4. – С. 67–72.
4. Станіславська К. І. Інсталяція як візуально-видовищна форма сучасного образотворчого мистецтва / К. І. Станіславська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Вип. XXIV. – К. : Міленіум, 2010. – С. 228–236.
5. Станіславська К. І. Розвиток традиції інструментального театру у творчості композиторів радянського та пострадянського простору ХХ–ХХІ століть / К. І. Станіславська // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2010. – № 1. – С. 147–153.
6. Станіславська К. І. Комп'ютерна гра як мистецька форма / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2010. – № 2. – С. 93–99.

7. Станіславська К. І. Театралізація інструментального виконавства у зарубіжній музичній культурі / К. І. Станіславська // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 17. – К. : Міленіум, 2010. – С. 27–34.
8. Станіславська К. І. Інтеграція візуального і видовищного у жанрі тотальної інсталяції (на прикладі творчості Іллі Кабакова) / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2010. – № 3. – С. 108–114.
9. Станіславська К. І. Перформанс – мистецько-видовищна форма постмодернізму / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2010. – № 4. – С. 96–100.
10. Станіславська К. І. Історичний шлях розвитку графіті як культурно-мистецької форми сучасного міста / К. І. Станіславська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Вип. XXV. – К. : Міленіум, 2010. – С. 238–245.
11. Станіславська К. І. Художнє графіті як мистецько-видовищна форма сучасної культури / К. І. Станіславська // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 18. – К. : Міленіум, 2010. – С. 253–260.
12. Станіславська К. І. Тенденції розвитку художнього графіті у Європі ХХ–ХХІ століття / К. І. Станіславська // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2010. – № 2. – С. 182–190.
13. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні риси сучасної телевізійної реклами / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2011. – № 1. – С. 99–105.
14. Станіславська К. І. Тілесність як суттєва ознака мистецько-видовищних форм постмодернізму / К. І. Станіславська // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / [Луганський держ. ін-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Л. Філіппова]. – Вип. 17. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – С. 193–199.
15. Станіславська К. І. До питання про зміст та розвиток поняття тілесності у філософсько-культурологічній парадигмі / К. І. Станіславська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Вип. XXVI. – К. : Міленіум, 2011. – С. 39–44.
16. Станіславська К. І. Особливості флешмобу як мистецько-видовищної форми сучасності / К. І. Станіславська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / [за ред. В. Я. Даниленка]. – Х. : ХДАМ, 2011. – С. 128–133. (Мистецтвознавство : № 1).
17. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні ознаки сучасного боді-пейнтінгу (малювання на тілі) / К. І. Станіславська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / [за ред. В. Я. Даниленка]. – Х. : ХДАМ, 2011. – С. 146–151. (Мистецтвознавство : № 3).

18. Станіславська К. І. Цирк як мистецько-видовищна форма ХХ століття / К. І. Станіславська // *Культура і сучасність : альманах*. – К. : Міленіум, 2011. – № 2. – С. 220–224.
19. Станіславська К. І. Театралізація цирку та циркізація театру як феномен сучасної культури / К. І. Станіславська // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. – Вип. 20. – К. : Міленіум, 2011. – С. 153–159.
20. Станіславська К. І. Мюзикл як синкретична видовищна форма музично-драматичного театру ХХ століття / К. І. Станіславська // *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр.* / [Луганський держ. ін-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Л. Філіппова]. – Вип. 19. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – С. 210–219.
21. Станіславська К. І. Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми / К. І. Станіславська // *Культура України : зб. наук. пр.* / [за заг. ред. В. М. Шейка]. – Вип. 35. – Х. : ХДАК, 2011. – С. 193–201.
22. Станіславська К. Хоровий театр як нова мистецько-видовищна форма / К. Станіславська // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. праць* / [гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. 13. – С. 73–85.
23. Станіславська К. І. Пісочна анімація як видовищна форма екранного мистецтва ХХІ століття / К. І. Станіславська // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць : наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т.* – Вип. 17. – Рівне : РДГУ, 2011. – Т. 1. – С. 109–113.
24. Станіславська К. І. Музичний відеокліп як мистецько-видовищна екранна форма сучасної культури / К. І. Станіславська // *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 136–140.
25. Станіславська К. І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ / К. І. Станіславська // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. – Вип. 21. – К. : Міленіум, 2012. – С. 190–196.

Статті в іноземних виданнях

26. Станиславская Е. И. Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства ХХ в. / Е. И. Станиславская // *Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст.* / [СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой]. – Вып. 1. – СПб. : Профессия, 2011. – С. 387–394.
27. Станіславська К. І. Історичні зв'язки цирку та театру / К. І. Станіславська // *Культура: открытый формат – 2011 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, социокультурная деятельность) : сб. науч. работ* / [науч. ред. М. А. Можейко]. – Минск : Белорусский гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – С. 37–39.

Тези доповідей у збірниках матеріалів конференцій

28. Станіславська К. І. Мистецька діяльність як найвищий прояв творчості / К. І. Станіславська // Творчість у контексті розвитку людини : матеріали міжн. наук. конф. 23–24 травня 2003 р. – Ч. 3. – К., 2003. – С. 37–38.
29. Станіславська К. І. Жанр мюзиклу у сучасному музичному театрі: правда і міфи / К. І. Станіславська // Міфологічний простір і час у сучасній культурі : матеріали міжн. наук. конф. 12–13 грудня 2003 р. – Ч. 3. – К., 2003. – С. 44–45.
30. Станіславська К. І. Етичний бік тлумачення Євангельського сюжету в рок-опері Е. Л. Уеббера «Ісус Христос – Суперзірка» / К. І. Станіславська // Етика і культура: Актуальні етичні проблеми у сфері культури : матеріали міжн. наук. конф. 21–22 травня 2004 р. – Ч. 2. – К., 2004. – С. 39–41.
31. Станіславська К. І. «Артист мюзиклу»: до постановки питання щодо нової кваліфікації вищої мистецької школи / К. І. Станіславська // Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: Теоретичні та методичні засади розвитку : тези міжн. наук. конф. 30 червня–2 липня 2004 р. – Київ-Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. – С. 233–235.
32. Станіславська К. І. Сучасні театральні-видовищні жанри і сучасна мистецька освіта: рівень відповідності / К. І. Станіславська // Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 22–23 жовтня 2004 р. – К., 2004. – С. 206–207.
33. Станіславська К. І. Роздуми про жанр вистави «Cats» Е. Л. Уеббера / К. І. Станіславська // Науковий потенціал світу '2004 : матеріали Першої міжн. наук.-практ. конф. 1–15 листопада 2004 р. – Т. 36. Музика та життя. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2004. – С. 19–21.
34. Станіславська К. І. Особливості рок-опери як жанру музичного театру / К. І. Станіславська // Наука і освіта '2005 : матеріали VIII міжн. наук.-практ. конф. 7–21 лютого 2005 р. – Т. 29. Музика та життя. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. – С. 33–34.
35. Станіславська К. І. Мистецька природа сучасних театральних-видовищних жанрів / К. І. Станіславська // Альянс наук: учений – ученому : сб. науч. работ Второй между. периодической науч.-практ. конф. 3–7 октября 2005 г. – Т. 3. – Днепропетровск : НАЦ «Эра», 2005. – С. 93–97.
36. Станіславська К. І. Що таке мюзикл?.. Погляди сучасників / К. І. Станіславська // Наука та інновації – '2005 : матеріали міжн. наук.-практ. конф. 17–31 жовтня 2005 р. – Т. 14. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. – С. 48–51.
37. Станіславська К. І. Духовність і рок-музика / К. І. Станіславська // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 22–23 грудня 2005 р. – Ч. II. – К., 2005. – С. 152–156.
38. Станіславська К. І. Естрадний номер як змістовна одиниця естрадного видовища / К. І. Станіславська // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : матеріали Всеукр. наук.-

- практ. конф. 21–22 грудня 2006 р. – Ч. 2.– К. : ДАКККіМ, 2007. – С. 106–108.
39. Станіславська К. І. Специфіка екранної музики / К. І. Станіславська // Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України : матеріали міжн. наук.-практ. конф. 7–8 грудня 2007 р. – Ч. 1. – К. : ДАКККіМ, 2008. – С. 174–176.
 40. Станіславська К. І. Естетика видовищного дійства / К. І. Станіславська // Україна: від самотності до соборності : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. 22–23 травня 2008 р. – К. : ДАКККіМ, 2008. – С. 92–93.
 41. Станіславська К. І. Жанр мюзиклу як методичний засіб музичного навчання студентів-початківців / К. І. Станіславська // Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність : матеріали всеукр. наук.-творч. конф. 11–12 листопада 2008 р. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 120–122.
 42. Станіславська К. І. Особливості жанру мелодекламації / К. І. Станіславська // Культурно-мистецьке середовище: технології та сучасність : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. 11–12 листопада 2008 р. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 36–37.
 43. Станіславська К. І. Екранна культура як феномен ХХ-ХХІ століть / К. І. Станіславська // Візуальність в умовах культурних трансформацій : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. 14–15 жовтня 2009 р. – Черкаси : Ю. А. Чабаненко, 2009. – С. 97–99.
 44. Станіславська К. І. Реформа віденської оперети на початку ХХ століття / К. І. Станіславська // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій : матеріали міжн. наук.-теорет. конф. 26–27 березня 2009 р. – Харків : ХДАК, 2009. – С. 127–128.
 45. Станиславская Е. Украинский вертеп: традиция и современность // Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : матэрыялы III Міжн. навук.-практ. канф. 29–30 красавіка 2009 г. – Мінск : БДУКМ, 2009. – С. 115–116.
 46. Станіславська К. І. Комп'ютерна гра як феномен сучасної культури / К. І. Станіславська // Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. 23–24 грудня 2009 р. – Ч. 1. – К. : КНУКіМ, 2009. – С. 130–131.
 47. Станиславская Е. И. Зрелищность как атрибут современного искусства / Е. И. Станиславская // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : материалы III Всерос. науч.-практ. конф. 29 января 2010 г. – СПб. : СПбГУП, 2010. – С. 68–71.
 48. Станиславская Е. И. Молодежная субкультура компьютерно-игрового пространства / Е. И. Станиславская // Молодежь в начале XXI века: основные ценности, позиции, ориентиры : материалы IV Межд. науч. конф. молодых ученых, аспирантов и студентов 30–31 марта 2010 г. / [редкол. : А. П. Жабин (гл. ред.), Л. Г. Лебедева (отв. ред.) и др.]. – Ч. 1. – Самара : СГЭУ, 2010. – С. 204–206.

49. Станіславська К. І. Графіті – візуальний код сучасної молоді / К. І. Станіславська // Сучасна молодь і проблема життєвих цінностей: філософські та етико-культурологічні виміри : зб. матеріалів Міжн. наук. конф. 15–16 квітня 2010 р. – К. : КНЛУ, 2010. – С. 218–220.
50. Станіславська К. І. Джерела інструментального театру / К. І. Станіславська // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених 22–23 квітня 2010 р. / [Харківська держ. акад. культури ; ред. кол. В. М. Шейко та ін.]. – У 2-х ч. – Ч. 1. – Х. : ХДАК, 2010. – С. 211–212.
51. Станиславская Е. И. «Тотальная инсталляция» как феномен современной культуры (на примере работ Ирины Наховой и Ильи Кабакова) / Е. И. Станиславская // Многоязычие и диалог культур : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. с межд. участием 30 апреля 2010 г., г. Дербент. – Махачкала : АКВАРЕЛЬ, 2010. – С. 389–391.
52. Станиславская Е. И. Музыка в телевизионной рекламе / Е. И. Станиславская // Межкультурная коммуникация и СМИ : материалы Межд. науч.-практ. конф. 14 мая 2010 г. / [под ред. О. С. Саланиной]. – Барнаул : Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2010. – С. 185–188.
53. Станіславська К. І. Інтерактивні інсталяції в образотворчому мистецтві (на прикладі творчості Ірини Нахової) / К. І. Станіславська // Культура і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. 27–28 травня 2010 р. – К. : НАКККіМ, 2010. – С. 263–265.
54. Станиславская Е. И. Детские оперы Н. В. Лысенко как яркий образец жанра / Е. И. Станиславская // Музыкальный театр для детей и молодежи : материалы Всерос. науч.-практ. конф. 2–3 июня 2010 г. – Саратов : ООО «Сателлит», 2010. – С. 33–36.
55. Станиславская Е. И. Художественно-зрелищные формы современного стрит-арта / Е. И. Станиславская // Креативность в пространстве традиции и инновации : тезисы докладов Третьего Российского культурологического конгресса с международным участием 27–29 октября 2010 г. – СПб., 2010. – С. 170.
56. Станіславська К. І. «Перформанс»: до визначення змісту поняття / К. І. Станіславська // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Четвертої міжн. наук.-творчої конф. 11–12 листопада 2010 р. – К. : НАКККіМ, 2010. – С. 48–50.
57. Станиславская Е. И. Изобразительно-зрелищные формы современной художественной культуры / Е. И. Станиславская // Наука. Культура. Образование. Актуальные проблемы и перспективы развития : сб. науч. тр. по материалам науч.-практ. конф. с межд. участием 19 ноября 2010 г. / [редкол. : Л. А. Демидова, В. Н. Чайкин, Т. Н. Карякина и др. ; ВФ МГЭИ]. – Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2010. – С. 93–97.
58. Станиславская Е. И. Кукла в современном искусстве уличной инсталляции / Е. И. Станиславская // Мир куклы в истории культуры : материалы Межд. науч.-практ. конф. 22 декабря 2010 г. / [отв. ред. М. М. Новикова]. –

- Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского гос. гуманитар. ун-та, 2011. – С. 25–30.
59. Станіславська К. І. Флешмоб як ігрова соціально-мистецька акція / К. І. Станіславська // Человек – культура – искусство – творческая личность : материалы III Межд. интернет-конф. 2–4 февраля 2011 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lgiki.com.ua/forum/fleshmob-yak-igrova-socialno-mistecka-aksiya>
 60. Станиславская Е. И. Особенности телевизионного рекламного ролика как художественной формы / Е. И. Станиславская // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. 4 февраля 2011 г. – СПб. : СПбГУП, 2011. – С. 207–209.
 61. Станиславская Е. И. Аудиовизуальные технологии как приоритетный выразительный компонент современного сценического зрелища / Е. И. Станиславская // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы III Всерос. науч.-практ. конф. 26 марта 2011 г. – СПб. : СПбГУП, 2011. – С. 60–61.
 62. Станіславська К. І. Явище хорошої театралізації у сучасній музичній культурі / К. І. Станіславська // Dny vědy – 2011 : materiály VII mezinárodní vědecko-praktická konference 27 března – 05 dubna 2011 roku. – Díl 16. Pedagogika. Hudba a život. – Praha : Publishing House «Education and Science» s.r.o., 2011. – S. 104–106.
 63. Станиславская Е. И. Концепт телесности в современной культуре / Е. И. Станиславская // Культура мира на современном этапе : материалы Республиканской науч.-практ. конф. 28 апреля 2011 г. – Уфа : Вагант, 2011. – С. 283–285.
 64. Станіславська К. І. Боді-арт як тілесна мистецька практика постмодернізму / К. І. Станіславська // Europejska nauka XXI powieką – 2011 : materiały VII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji 7–15 maja 2011 roku. – Volume 12. Politologia. Filozofia. – Przemysł : Nauka i studia, 2011. – S. 66–68.
 65. Станіславська К. І. Особливості цирку як мистецької форми сучасної художньої культури / К. І. Станіславська // Найновите постиження на европейската наука – 2011 : материали за VII международна научна практична конференция 17–25-ти юни 2011 г. – Т. 27. Философия. – София : «Бял ГРАД-БГ» ООД, 2011. – С. 68–70.
 66. Станиславская Е. И. Компьютерная игра как средство самообразования в сфере экранно-зрелищных форм / Е. И. Станиславская // Самообразование личности в условиях информационной среды : сб. материалов заоч. науч.-практ. конф. с межд. участием / [отв. ред. Г. Н. Котельникова ; сост. Е. В. Одинцова]. – Ханты-Мансийск : ИРО, 2011. – С. 197–199.
 67. Станіславська К. І. Пісочна анімація як новітня форма екранної видовищності / К. І. Станіславська // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів П'ятої Міжн. наук.-творчої конф.

студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених 10–11 листопада 2011 р. – К. : НАКККиМ, 2011. – С. 184–185.

68. Станиславская Е. И. Музыкальный видеоклип как аудиовизуальный жанр современного экранного искусства / Е. И. Станиславская // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. 24 марта 2012 г. – СПб. : СПбГУП, 2012. – С. 63–65.

АНОТАЦІЯ

Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2012.

Дисертація присвячена розгляду, аналізу та систематизації мистецько-видовищних форм другої половини ХХ – початку ХХІ століть. У роботі досліджено підходи до визначення поняття «видовище» у науковій теорії, сформульовано авторські визначення понять «видовище» та «мистецько-видовищна форма», здійснено класифікацію сучасних мистецько-видовищних форм. Обґрунтовано концепт тілесності як суттєвої ознаки мистецько-видовищних форм постмодернізму, досліджено процес еволюції образотворчотілесних форм сучасності (інсталяції, хепенінгу, перформансу, флешмобу, боді-арту). Вуличне мистецтво (різні види вуличного малювання та інсталяцій) охарактеризовано з точки зору мистецько-видовищної специфіки. У сфері сценічного мистецтва досліджено новітній феномен інструментального та хорового театру; виявлено особливості мюзиклу як найяскравішого зразка театральнотілесної видовищності; простежено феномен театралізації сучасного цирку. У сфері екранних видовищ проаналізовано мистецькі форми екранів різних типів, зокрема: здійснено класифікацію театральнотілесних екранних форм; узагальнено естетичні особливості та уточнено визначення музичного відеокліпу; виявлено й обґрунтовано характерні риси телевізійного рекламного ролику як мистецько-видовищної екранної форми; розглянуто комп'ютерну відеогру у контексті екраннотілесної видовищності; пісочну анімацію визначено новітнім експериментальним жанром екранного мистецтва.

Ключові слова: видовище, мистецько-видовищна форма, образотворчотілесні форми, вуличне мистецтво, сценічні мистецько-видовищні форми, екранні мистецько-видовищні форми.

АННОТАЦИЯ

Станиславская Е. И. Художественно-зрелищные формы современной культуры: типология и специфика функционирования. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств. – Киев, 2012.

Диссертация посвящена рассмотрению, анализу и систематизации художественно-зрелищных форм второй половины XX – начала XXI веков. В работе исследованы подходы к определению понятия «зрелище» в научной теории, сформулированы авторские определения понятий «зрелище» и «художественно-зрелищная форма», составлена классификация современных художественно-зрелищных форм. Обоснован концепт телесности как существенного признака художественно-зрелищных форм постмодернизма, исследован процесс эволюции изобразительно-телесных форм современности (инсталляции, хэппенинга, перформанса, флешмоба, боди-арта). Уличное искусство (различные виды уличного рисования и инсталляций) охарактеризованы с точки зрения художественно-зрелищной специфики. В сфере сценического искусства исследован новейший феномен инструментального и хорового театра; выявлены особенности мюзикла как самого яркого образца театрально-сценической зрелищности; прослежен феномен театрализации современного цирка. В сфере экранных зрелищ проанализированы художественные формы экранов различных типов, в частности: разработана классификация театрально-экранных форм; обобщены эстетические особенности и уточнено определение музыкального видеоклипа; выявлены и обоснованы характерные черты телевизионного рекламного ролика как художественно-зрелищной экранной формы; рассмотрена компьютерная видеоигра в контексте экранно-художественного зрелища; песочная анимация определена новейшим экспериментальным жанром экранного искусства.

Ключевые слова: зрелище, художественно-зрелищная форма, изобразительно-телесные формы, уличное искусство, сценические художественно-зрелищные формы, экранные художественно-зрелищные формы.

SUMMARY

Stanislavska K. I. Artistic-spectacular forms of modern culture: typology and specificity of functioning. – Manuscript.

Thesis for the degree of doctor of arts in specialty 26.00.01 – Theory and history of culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. – Kyiv, 2012.

The thesis is devoted to review, analyze and systematize the artistic-spectacular forms of the 2nd half of the 20th – the beginning of the 21th centuries.

The thesis analyzed and compared: the definition of «show», features and functions of entertainment forms, approaches to the classification shows, presented in

scientific theory. The author's view of the definitions of «spectacle» and «artistic-spectacular form» is formulated and characterized; the author compiled the classification of modern artistic and entertainment forms. The spectacle is defined as a visible form (object or action), which focuses the attention of the recipient subject to careful contemplation and spiritual interaction. Artistic-spectacular form of art is defined as a structure that embodies the unity of the artistic nature of internal and external display of spectacular. Author's classification of modern artistic-spectacular forms prepared by the criterion of subject-spatial environment and consists of four classes: fine-solid forms, street art, stage and screen forms. Author carried out a historical overview of artistic-spectacular forms in order to trace their leading functions at different stages of development. Revealed that the show at all stages of social development carried out the most important functions – socialization, communication, hedonistic-relaxation. Two main types of entertainment forms are formed in the process of social-cultural development: mass action (without division into performers and the audience) and show of the spectacular type (a division of performers and observers). Author detected, characterized and generalized specific features of artistic ideology of postmodernism, which serves as the foundation for rapid development of entertainment in modern culture.

Author grounded concept of physicality as significant signs of artistic-spectacular forms of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The process of evolution of the genre of installation in the context of the transformation of subject-visual to artistic-spectacular form is researched. Author studied phenomenon of happening as one of the earliest forms of action art that implements merge art with life and finds entertainment in the context of the unusual, surprise, improvisation. The description of performance art form as the personification of bodily-visual processuality, comparison happening and performance are studied. Author defined the phenomenon of flash mob as the latest variety of artistic events. Dissertation summarized the development of fine-physical forms of the example of body art, discovered its artistic and entertainment components.

Author described the contemporary street art with a view of artistic-entertainment in the specific example of graffiti, muralism, three-dimensional drawing on the sidewalk and different types of outdoor installations. The emphasis in the analysis of street art made by graffiti – a form that has come a long way from historical ancient rock inscriptions in highly artistic works of modern streets. Due to the artistic and spectacular qualities street art is defined as artistic and entertaining way to communicate with the urban environment, as a means of creating cultural landscape of the city.

The thesis considered the latest artistic and theatrical spectacle phenomenon of the academic instrumental and choral singing, classification of methods of instrumental theatre is compiled, comparison of structural and expressive components of traditional choral singing and choral theatre is made (the term «choral theatre» is considered in two senses – as artistic-spectacular form and as a creative one).

Author considered the features of musical as the top of theatre-stage entertainment today: studied approaches to the genre in literature and formulated authors' definition; compared musical with operetta, musical-opera, variety show,

review; summarized the factors as the popularity of musical as artistic-entertainment form today. Musical is defined as stage theatrical entertainment genre, a characteristic feature of which is the syncretism of its artistic components (acting games, music, speech, singing, dancing, set design). Musical-opera is defined as stage genre that combines pop with opera tradition on musical soil. The main genre and stylistic musical features which determine its popularity in the 2nd half of the 20th century, defined by: specific syncretism, accessibility and modern artistic language, special requirements for artists.

Dissertation traced the historical path of development of circus spectacle to spectacular-art forms, described the phenomenon of modern theatrical circus based on historical analysis of the origins of circus and theatre arts, considered the phenomenon of «circus theatre» for example the Canadian Cirque du Soleil.

Author characterized phenomenon of screens as a characteristic feature of modern culture. The effect of «double-entertainment» of transfer of theatrical forms on screen is investigated, the classification of the mentioned art forms is made, their features to screen example of embodiment of the opera are traced. Aesthetic features of screen-art form of music video clip are generalized, its definition is clarified. Characteristic features of TV commercials as artistic entertainment screen form are considered. Computer video game is studied in the context of a screen and artistic spectacle based on the analysis of relations between game and art as cultural phenomenon. Sand animation is differentiated as a new genre of art screen.

Key words: spectacle, artistic-spectacular form, fine-solid forms, street art, stage artistic-spectacular forms, screen artistic-spectacular forms.