

Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Kateryna Stanislavska,
Doctor of study of art, Professor. Kyiv National
Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv

ВИДОВИЩНІ ФОРМИ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Анотація. Предмет статті – видовищні форми сучасної культури як маркер постмодерністського мистецтва. Постмодерн представлений як епоха зміни парадигми через візуальні та тілесні повороти. Візуальні та тілесні доміанти показані як провідні властивості сучасних видовищних форм. Висновки узагальнюють домінування видовищності в сучасній культурі, здатність сучасної людини реалізувати себе в ролях глядача та учасника видовищних форм.

Ключові слова: видовищність, візуальний поворот, тілесний поворот, постмодерн, мистецтво постмодерну, видовищні форми.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сьогодні ніхто не заперечуватиме, що однією з провідних рис сучасної культури є видовищецентризм (термін російського культуролога Миколи Хренова). Справді, видовищність сьогодні опиняється «в центрі» майже всіх соціокультурних феноменів. Все навколо сучасної людини не просто привертає її зір (візуальність), а водночас здійснює комплексний вплив, втягуючи особистість у процес специфічної комунікації (видовищність).

Зрозуміло, це явище не виникло на порожньому місці, адже ще століття тому, на початку 1900-х, театрознавець, режисер, філософ Микола Євреїнов увів у науковий обіг неологізм «театральність» («Апологія театральності», 1908), відокремлюючи його від сценічного мистецтва і декларуючи поширення законів театру на плин реального життя звичайної людини. Згодом нідерландський культуролог Йоган Гейзінга у своїй праці «Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» (1938) дослідив гру як об'єктивну потребу, причину і наслідок існування суспільства.

У другій половині ХХ століття з'являється філософського-політичний трактат «Суспільство спектаклю» (1967) французького письменника Гі Дебора, акцентуючи на культуротворчій ролі засобів масової комунікації в такому суспільстві. У ті ж часи канадський філософ, соціолог Мар-

шалл Маклуен публікує книгу «Розуміння медіа: Зовнішні розширення людини» (1964), де аналізує складні стосунки медіа і людини, продовжуючи розбудову ідеї «глобального села» (термін уперше використаний у праці «Галактика Гутенберга», 1962) – сучасного суспільства, яке втратило кордони через бурхливий розвиток сучасних технологій. Його знаменитий афоризм «The Medium is the Message» («Передавач сам є повідомленням») презентує складну, почасти ризоморфну структурно-комунікаційну систему, яку можна застосувати до постмодерних мистецьких форм, зокрема перформативних практик.

Також у 1960-х французький філософ-феноменолог Мікель Дюфренн запроваджує поняття «артизація» (від *art* – мистецтво), застосовуючи його до дійсності. Якщо театральність, за Євреїновим, є природною властивістю життя, то артизація передбачає перетворення життєвих подій, явищ, феноменів на видовищні форми, перетворення самого життя на «вічне свято» шляхом свідомого наповнення його елементами карнавалізації й ідеалізації.

На межі ХХ–ХХІ століть науковцями активно розробляються поняття шоу, шоу-технологій, шоуїзації суспільства. Авторка теж долучилася до цієї тематики, розглядаючи поширення шоу-технологій через телебачення та інтернет як «найвищий

ступінь візуалізації і, так би мовити, видовищезації ретрансльованої інформації» (Станіславська, 2020-а, с. 110).

Очевидне сьогодні злиття дійсності й гри, життя і видовища, реальності та віртуальності підтверджується зокрема побутовою лексикою та театральною образністю мовних практик («скинути маску», «політичні ігри», «передвиборче шоу» тощо), свідомим запозиченням театральновидовищних форм (театральність військових парадів, видовищна демонстративність мітингів, ритуально-театральна природа молодіжних субкультур тощо), а також спонтанно-несвідомим застосуванням театральності (рольові дитячі ігри, поведінковий етикет, побутові ритуали тощо). Сучасна людина свідомо і підсвідомо відчуває себе то глядачем, то актором, об'єктом і суб'єктом візуальної репрезентації.

Навколишній простір перетворився на мозаїчний калейдоскоп видовищ, що не могло оминути мистецьку сферу: видовищність, традиційно типова для сценічних мистецтв, охопила й інші культурно-мистецькі сфери, де видовищні елементи прямо чи опосередковано виходять на перший план, почасти визначаючи «ціннісну вартість» мистецтва.

Мета статті – узагальнити місце і роль видовищних форм сьогодні як домінантного маркера сучасного культурного простору.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Література з тематики видовищних форм різноманітна й розлога. Проте аналіз інформаційних джерел свідчить, що більшість сучасних вчених розглядають феномен видовища або у площині загального аналізу його соціальних та естетичних функцій (В. Кісін, Л. Наумова, Я. Ратнер, М. Хренов та ін.), або у контексті розвитку окремих видів мистецтва (В. Горпенко, М. Гринишина, І. Зубавіна, К. Разлогов, Ю. Станішевський, Г. Фількевич, І. Хангельдієва, І. Шилова та ін.). Вбачаємо за доцільне заповнити лакуну щодо об'єктивації та типологізації видовищних форм як феномену культури постмодерну та post-постмодерну.

Виклад основного матеріалу. Точним і влучним вважаю визначення Є. Куца щодо трьох базових складових будь-якого аналізу, дослідження, наукової розвідки – це термінологія, методологія й ідеологія (Куц, 2017, с. 144). Відповідно до цього визначення і побудуємо структуру викладу, наділяючи терміни таким змістом: термінологія – що, методологія – як, ідеологія – навіщо.

Термінологія. Добу, в яку ми живемо і про яку йтиметься, називають постмодерном або пост-

стмодерном. Деякі вчені додають уже третє «пост», а дехто, зачиняючи дверцята постмодерну, футурологічно називає наш час певною прото-добою, але що саме буде після префіксу «прото», достеменно невідомо. Оскільки видовищні прояви та видовищні форми, що згадуватимуться у статті, виникли переважно у другій половині ХХ століття, термінологічно уніфікуємо цей час як «постмодерн».

Отже, *постмодерн* це соціокультурний стан суспільства або історико-культурний період другої половини ХХ століття з властивим йому світоглядом, типом філософствування, сумою мистецьких проявів. Усі ці тенденції, установки, літературні та мистецькі явища, властиві постмодерну, об'єднуються під терміном «постмодернізм», який власне і є формою світогляду доби постмодерну. Тож, апелюючи до культурно-мистецьких проявів, напрямів, форм, характерних для цього часу, матимемо на увазі мистецтво доби постмодерну, що втілює естетику постмодернізму. Саме тому вважаю припустимим вживати довільно, синонімічно вирази «мистецтво постмодерну/постмодернізму», «постмодерні/постмодерністські мистецькі форми» тощо.

За авторським визначенням, під *видовищем* розумітимемо зриму форму (об'єкт чи діяство), на якій фокусується увага суб'єкта-реципієнта з метою зосередженого споглядання та духовної взаємодії.

Відповідно, *видовищність* сприйматимемо як характерну ознаку творчо-діяльнісного акту, що втілюється у низці експресивних прийомів і спричиняє залучення глядача (тією чи іншою мірою) до дійства.

Якщо йдеться про видовищність у мистецькій сфері, виникає *мистецько-видовищна форма* – художня структура, що поєднує систему мистецьких засобів виразності із зовнішнім видовищним виявом.

Як відомо, характерними ознаками та функціями видовища взагалі визначають дієвість, колективність, публічність, масовість, змагально-ігровий контекст, регуляцію соціальної поведінки, комунікативність, компенсаторність. У контексті мистецького видовища додаються експресивність, синтетичність, ігрове начало, умовність, розгорнення на глядача, інтимізація, співучасть і співтворчість глядача.

Методологія. Постмодерн називають добою зміни парадигм: система усталених понять, знань, уявлень, властива певному періоду розвитку культури, науки, цивілізації – тобто культурна модель життя і розвитку суспільства – трансформується, змінюється, розвертає свій погляд у новий бік,

здійснює поворот. І таких поворотів у постмодерні є кілька.

Візуальний поворот знаменує зміну логоцентричної парадигми сприйняття світу на візіоцентричну. На практиці це означає первинність візуального мислення, візуалізацію понятійної сфери, перевагу показу над поясненням, прагнення замінити слова образами. Візуальні образи та візуальні коди починають визначати норми соціальної взаємодії, алгоритми суспільних практик. А наука, відповідно, починає все це досліджувати, паралельно спричиняючи і власний розвиток – зокрема, з'являються напрями і течії: візуальна історія, візуальна філософія, візуальна антропологія, візуальна соціологія, відеологія та інші візуальні «логії».

Повороту до візуального сприяла поява і розвиток екранної культури – ера кінематографа, відео, комп'ютерних технологій, віртуальної реальності. Сила сучасних екранних медіумів, які мають небачену владу, полягає в тому, що вони, на відміну від книги, спираються на візуальний образ і звук. Екранне повідомлення не передбачає рефлексію, тобто період обдумування і усвідомлення його сутності й значення, – образи мас-медіа представляють самі себе.

Тілесний поворот спричинений антропологічною парадигмою ХХ століття, що передбачала необхідність визначення і врахування тілесності людини поряд з поняттями психіки, свідомості, уяви і пам'яті. Розуміння тіла як першоджерела знаків, символів і комунікації сприяло не лише осмисленню людської тілесності як знакової системи, а й розгляду проблеми співвідношення тілесності та свідомості у різних ракурсах. Відповідно, ключовою категорією тілесного повороту стає *тілесність* – соціокультурний прояв людського тіла, що під впливом різноманітних факторів може змінювати функції. У наш час, коли панує культура симулякрів (підробок, копій, імітацій, фейків), самоідентифікація індивіда починається з усвідомлення себе як носія фізичного тіла – реального, справжнього, «мого». Справді, сучасна людина не може бути впевнена в інформації, яку отримує із засобів масової комунікації, в правдивості інтернет-контенту, в щирості міжособистісного спілкування у віртуальних спільнотах, а власне тіло її не обдурить. Тому особливе ставлення до свого тіла стає початковим етапом формування ставлення до себе як особистості, суб'єкта власного життя.

«Реабілітація» людського тіла в європейській культурі ХХ століття спричинила появу різноманітних напрямів, шкіл, тенденцій культивування соматичного начала в людині. Серед них відзначимо

професійний спорт, бодібілдинг, шалене зростання фітнес-індустрії, популяризацію оголеного тіла у засобах масової комунікації, рекламі, дизайні, масову еротизацію сучасного життя та плюралізм у питаннях статі й сексуальних стосунків.

Під цим впливом мистецтво також засвідчило зростання всепоглинаючого тілесного світовідчуття: митець другої половини ХХ – початку ХХІ століття творчо стверджує заміну мистецького твору як «продукту» – процесом, одностороннього візуального споглядання – тактильним контактом між суб'єктом і арт-об'єктом.

Але змінюється не лише митець – змінюється і сучасна публіка: вона сама вже не хоче просто спостерігати – глядач потребує сильніших відчуттів. Саме тому візуальний і тілесний повороти обумовили особливий статус сучасного видовища, котре з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця. Така модель розвитку візуального повороту в мистецтві дала привід Т. Рильській назвати його «дієво-візуальним» (Рильская, 2009, с. 109). «Гонитва за емоціями» сприяє тому, що глядач стає повноправним учасником візуального дійства. Подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри та ін.

До загальнопоширених у науковій літературі візуального та тілесного дослідник Куш додає *етичний поворот*, називаючи його «великим етичним поворотом» (Куш, 2017, с. 143) і розмірковуючи про дозволене й недозволене у мистецтві, про характер декларованого у постмодерні зближення мистецтва з життям.

Можливо, хтось зауважить, що мистецтво завжди опікувалось етичними проблемами. Так, саме «опікувалось», у доволі опосередкованому вигляді, обертаючи *те, що є*, на *те, що може бути дозволеним*, – і навпаки. Але ніколи питання етики не обертались на матеріал для мистецтва, не формували тіло твору (як це можна яскраво простежити, наприклад, на перформансах Марини Абрамович). Принаймні, прикладний сенс цього тезису дає змогу дійти кращого розуміння саме сучасного мистецтва, яке безсоромно здирає власні естетичні покрови, вкриті легким (а почасти і важким) саваном минулих століть (Куш, 2017, с. 143).

Перформанси Абрамович фактично наповнюють час болісним очікуванням, тривожними, часом жахливими передчуттями і – певно, найсуттєвіший

момент у нашому контексті – ставлять суто етичне питання: які загрози несе у собі бездіяльність? Що відбувається у той час, коли ми просто чекаємо? Здається, сам час при цьому набуває щільності твердого тіла – настільки він матеріальний і тілесно-відчутний (Куш, 2017, с. 149).

Отже, в умовах доміанти візуальної культури особливої актуальності набуває тілесно-етичне вираження соціокультурних смислів з орієнтацією на видовищність, підвищену емоційність та дієву двосторонню комунікацію. Цей комплекс допомагає долати кризу ідентифікації – один із провідних соціокультурних феноменів постмодерну, що полягає у руйнуванні можливості цілісного сприйняття суб'єктом самого себе як особистості. У ситуації, коли людина не здатна сформувати власну позицію щодо плюралізму ціннісних шкал у всіх сферах суспільного життя і зафіксувати самототожність власної свідомості й себе як особистості, одним із засобів подолання цієї ідентифікаційної кризи і виступає видовищність, адже через ту чи іншу мистецько-видовищну форму людина отримує можливість уявити себе в певному історичному контексті, відчувати належність до однієї з соціальних груп, усвідомити себе частиною тієї чи іншої культурної традиції.

Постмодерністська видовищна форма набуває ознак універсальної моделі – вона є своєрідним кодом, знаковою системою, що дає змогу розкрити зміст повідомлення залежно від призначення та умов функціонування видовища. Такі видовищні форми в сучасному соціокультурному просторі являють собою, за термінологією постмодерністської філософії, «порожній знак» (або «автономічний знак») – тобто демонструють приклад автономної, самодостатньої реальності, вочевидь не пов'язаної з буттєвими феноменами. На зміну класичній вимозі визначеності поняття та співвіднесення його з конкретним предметом, явищем, подією приходять відкритість значення, обумовлена невичерпною множинністю і навіть нескінченністю його потенційних культурних інтерпретацій.

Відходячи від стабільності мистецьких форм у класичній естетиці, видовищні форми постмодерну демонструють почасти ризоморфний характер їхньої цілісності. Як для принципової позаструктурності, для ризоми характерні дві вихідні ознаки: можливість для внутрішньої спонтанної рухливості та реалізація креативного потенціалу самоорганізації. Цими якостями «оздоблена» більшість сучасних мистецько-видовищних форм, в яких неможливо однозначно встановити вектор причинно-наслідкового зв'язку і де переважає

імпровізаційна природа розгортання дійства – це, зокрема, такі форми, як хепенінг, інсталяція, флешмоб, окремі види комп'ютерних ігор. Елементи ризоморфної організації наявні також і в інших мистецько-видовищних формах, зокрема перформансі, стріт-арті, боді-арті, інструментальному та хоровому театрі, екранних формах. Спостерігається ситуація, коли видовищна форма набуває значення «моделі-символу» – ризоморфного середовища без суб'єкта і об'єкта, без початку і кінця, без можливості встановлення прогресивного чи регресивного характеру його розвитку.

Така ризоморфна природа видовищних форм, тематична неоднорідність і багаторівневність не дають можливості встановити чіткі методологічні принципи та підходи для їхнього аналізу. Самодостатність ризоми обумовлює нескінченність її інтерпретацій і неможливість дійти до єдиного правильного варіанта трактування: намагання визначити явище врешті-решт зведеться до самого явища. Методологічним підґрунтям аналізу мистецько-видовищних форм сучасної культури може стати симуляційний підхід, що спирається не на раціональні, а на емпіричні методи дослідження й оцінювання, і теорія трансдискурсивності Мішеля Фуко. Якщо об'єкт наукового дослідження невіддільний від його майбутніх трансформацій (тобто відразу постає як певна сукупність можливих модифікацій), то встановлення дискурсивності завжди є гетерогенним до своїх наступних трансформацій. І тому якщо в традиційній науковості теоретична спроможність тих чи інших понять визначається прийнятою нормативністю самої дисципліни, то трансдискурсивність передбачає множинність авторських концепцій.

Ідеологія. Отож підходом до розроблення класифікації мистецько-видовищних форм сучасної культури було обрано загальноісторичну динаміку їхніх візуально-тілесних модифікацій в умовах предметно-просторового середовища. За цією ознакою було виокремлено чотири групи: образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні й екранні (Станіславська, 2020-б).

Першу групу становлять мистецькі форми, в яких образотворча візуальність, виражена через тілесний контекст, набуває яскравих ознак видовищності: інсталяція, мистецтво дії (Action Art або акціонізм: хепенінг, перформанс, акція, флешмоб, артмоб), боді-арт. Образотворчо-тілесні форми презентують тіло як самодостатню сукупність дискурсивних кодів.

До другої групи входять мистецько-видовищні форми вуличного мистецтва, активний розвиток

яких спостерігається сьогодні: різноманітні види вуличного малювання (графіті, муралізм, мадонна-рі, 3D-графіті 3D-муралі) та вуличних інсталяцій. Стріт-арт вписує різні модифікації тіла у довкілля.

Третю групу складають найяскравіші видовищні феномени сучасності, представлені трьома сценами – академічною концертною (інструментальний та хоровий театр), музично-театральною (мюзиклові форми), цирковою (театрально-циркова вистава). Сценічні форми використовують тіло як структурний компонент дії та культурної поведінки.

Четверта група представляє мистецько-видовищні форми, існування яких забезпечується екранами різного типу: кіноекраном, телеекраном, комп'ютерним монітором, демонстраційним екраном. Екранні форми символізують тіло, трансформуючи його в універсальний засіб моделювання.

Простеживши розвиток, функціонування та виражальні особливості усіх означених форм, ми дійшли певних узагальнюючих висновків щодо видовищних форм мистецтва постмодерну, зокрема чотирьох векторів їхньої комунікації, які були названі взаєминами з традицією, законом, собою, реципієнтом.

Постмодерне мистецтво і минуле: взаємини з традицією. Постмодернізм пропагує неklasичне трактування класичних традицій: відійшовши від класичної естетики, він не вступає з нею у конфлікт, але прагне залучити її «на свою орбіту» на нових теоретичних засадах. У результаті цього відбувається переосмислення основних естетичних категорій: прекрасне стає сплавом чуттєвого і концептуального, потворне естетизується, піднесене замінюється дивним, трагічне – парадоксальним.

Постмодернізм реабілітує у новій якості художню традицію класики, академізму, реалізму, а сучасний митець прагне поєднати часто протилежні істини та принципи багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій, використовуючи синтез, синкретизм, стильовий плюралізм, стирання кордонів між традиційними видами та жанрами мистецтва.

Митець-постмодерніст активно використовує та створює художні запозичення, цитування, симуляцію, компіляцію, римейки, інтерпретації, фанфіки тощо. У такий спосіб митець демонструє свою, нехай і оновлену, традиційність: художник постмодерну – не виробник, а апропріатор (від англ. *appropriation* – присвоєння), комбінатор, інтерпретатор, демонстратор.

З цим же пов'язано і використання «готових форм» (*ready made*): предмети побуту, природні та штучні матеріали, твори мистецтва (свої й чужі)

можуть бути запозичені, виокремлені з природного середовища чи контексту і розташовані у новій та/або не властивій їм сфері.

Постмодерне мистецтво і сучасність: взаємини із законом. У постмодерному мистецтві панує культ відсутності правил, законів та ідеалів. Постмодернізм не відкидає ідеали – він просто поза ними. Головний естетичний канон – відсутність канону. Постмодерністський митець та письменник опиняються в ситуації філософа: їхні твори та тексти не можуть підкорятись встановленим правилам, про них не можна судити, застосовуючи відомі категорії – твір чи текст якраз і зайняті пошуком цих категорій. Отже, художник і письменник працюють без правил заради їх встановлення.

Постмодерне мистецтво у дзеркалі: взаємини із собою. Мистецтво у постмодерні використовує гіпертрофованій надлишок художніх засобів та прийомів, йому властиві еkleктизм, мозаїчність, фрагментарність, монтаж, змішування стилістик, «випадковий» добір матеріалів, надмірність інформації. Постмодерн оспівує красу дисонансу, естетизує бридке та побутове.

Одним із найзначніших засобів виразності у постмодерному мистецтві є іронія – над традицією, навколишнім світом, самим собою – як сенсоутворюючий принцип мистецтва. Митець намагається впровадити в сучасне мистецтво весь художній досвід засобами іронічного цитування: якщо минуле неможливо знищити, його потрібно іронічно переосмислити. Саме можливість вільно маніпулювати в іронічній манері будь-якими готовими формами та художніми стилями уможливило зацентувати увагу на їхньому аномальному стані у сучасному світі. Близькою до іронії і також характерною рисою мистецьких форм постмодерну є пародійність.

Ще одна вкрай важлива риса постмодернізму – використання підкреслено ігрового стилю, ігрових прийомів, ігрових стратегій у художньому процесі. Виникнувши передусім як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі, інтернеті зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю (відеокліпи, комп'ютерні ігри, різноманітні віртуальні атракціони). І дуже часто ти можеш брати участь у грі, не підозрюючи того і сприймаючи її цілком серйозно. Навіть побіжний погляд на мистецтво постмодерну провокує враження, що воно з'являється «граючись»: кожна індивідуальна творча стратегія має ігровий компонент – чи у момент створення, чи в процесі демонстрації, чи під час сприймання.

Постмодерністське осмислення світу відбувається як досвід його ігрового освоєння, символом якого можна вважати ризому – як уособлення багатоваріантності, множинності, численності шляхів, входів та виходів, причинно-наслідкових зв'язків.

Постмодерне мистецтво і майбутнє: взаємини з реципієнтом. Постмодернізм заперечує будь-яку тотальність, декларуючи толерантність до будь-яких проявів, готовність до діалогу з будь-якою культурою. Постмодерне мистецтво зорієнтоване і на маси, і на еліту суспільства. Відбувається комунікативна переорієнтація: якщо в попередню добу панувала модерністська система «митець → твір», то тепер вона набуває вигляду «твір → глядач».

Така трансформація обумовила усвідомлення цінності художньої діяльності не так в отриманні «готового продукту» (витвору мистецтва), як у процесі його створення та сприйняття. У багатьох формах «художнім твором» стає власне «художнє творення» – процесуальний, темпоральний творчий акт. І вже він обумовив стирання кордонів між мистецтвом та життям, розчинення мистецтва у природі та житті, естетизацію навколишнього середовища.

Висновки. У ХХ столітті визначальна загальнокультурна функція традиційного видовища – утвердження цінностей спільноти – поступово згасала. Суспільство входило у динамічний етап розвитку, руйнуючи сакральні цінності, а дедалі більшої соціальної ваги набувало індивідуальне начало, що стимулювало розвиток нових видовищних форм.

Видовище, мистецько-видовищна форма – це найяскравіший і безпрограшний варіант, яким скористався постмодерн для задоволення потреб сучасної людини у театралізації та грі, причому з обох боків – і як глядача, і як учасника. Видовищність виявляється сьогодні й у тотальній театралізації самого життя, й у зростанні експресивно-динамічної складової мистецьких форм, які набувають посиленних видовищних рис.

Візуально-тілесний контекст сучасних видовищних форм демонструє, що тяжіння до образної

інтерпретації тіла посилює його метафоричність, а через неї – й естетичну привабливість. Завдяки цим якостям сучасні мистецькі форми, з одного боку, позиціонують себе як акти культуротворчості на позиціях антропоцентризму, з другого – утворюють нові типи видовищності.

Такий візуально-видовищний зсув, свідками якого ми є, знаменує собою нові комунікативні особливості, затверджуючи цінність та значимість і нових творців, і нових споживачів видовищних форм.

Джерела та література

- Куш, Є. (2017). «You Suffer», «Нудота» і «Ритм 0»: феноменологія парамузики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 21. С. 142-151.
- Рыльская, Т. П. (2009). Визуальный поворот как переосмысление современного искусства. *Культурная жизнь Юга России*, №3 (32). С. 109-110.
- Станіславська, К. (2020-а). Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 26. С. 109-113. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020>
- Станіславська, К. (2020-б). *Мистецькі форми сучасної видовищної культури*. Київ.

References

- Kusch, E. (2017). «You Suffer», «Nudota» і «Ritm 0»: fenomenologiya paramuziki [«You Suffer», «Nausea» and «Rhythm 0»: the phenomenology of paramusic]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 21. S. 142-151.
- Ryilskaya, T. P. (2009). Vizualnyiy povorot kak pereosmyislenie sovremennogo iskusstva [Visual turn as a rethinking of contemporary art]. *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii*, №3 (32). S. 109-110.
- Stanislavska, K. (2020-a). Mistetske shou: manipulyatsiya mistetstvom chi mistetstvo manipulyatsiyi? [Art show: manipulation of art or art of manipulation?]. *Naukoviy visnik Kiyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 26. S. 109-113. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020>
- Stanislavska, K. (2020-b). *Mistetski formi suchasnoyi vidovischnoyi kulturi* [Art forms of modern entertainment culture]. Kyiv.

Kateryna Stanislavska

Spectacular forms in modern culture

Abstract. The subject of the article is the spectacular forms of modern culture as a marker of postmodern art. Postmodern is presented as an era of paradigm shift through visual and bodily turns. Visual and bodily dominants are shown as the leading properties of modern spectacular forms. The conclusions summarize the dominance of spectacle in modern culture, the ability of a modern person to realize himself in the roles of a spectator and a participant in spectacular forms.

Key words: entertainment, visual turn, bodily turn, postmodern, postmodern art, spectacular forms.