

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА
ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Кваліфікаційна (магістерська) робота


ФЕНОМЕН КІТЧУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Виконав студент II-го курсу, групи КМТМ-21

ОП Театрознавство

Щокін Артем Володимирович

До захиску
9.12.2023



Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства С. М. Максименко

Львів – 2023

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ЛЬВІВСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА
ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Кваліфікаційна (магістерська) робота

ФЕНОМЕН КІТЧУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Виконав студент II-го курсу, групи КМТМ-21

ОП Театрознавство

Щокін Артем Володимирович

Науковий керівник: доцент, кандидат
мистецтвознавства С. М. Максименко

Львів - 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	7
КІТЧ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ	7
1.1. Витоки феномену кітчу (за матеріалами американських та західних дослідників)	7
1.2. Кітч в період постмодернізму	12
РОЗДІЛ 2	19
КІТЧ В МИСТЕЦЬКОМУ ТА ТЕАТРАЛЬНОМУ ПОЛІ УКРАЇНИ	19
2.1. Виникнення, аналіз явища, відмінності	19
2.2. Колоніальний кітч – шароварщина, неошароварщина (байрактарщина), визначення, проблематика	22
2.3 Ера неошароварщини. Поява явища байрактарищини після повномасштабного вторгнення Росії 24.02.22	28
РОЗДІЛ 3	33
3.1 Початки виникнення кітчу в українському театральному просторі	33
3.2 Сучасний кітч на прикладі вистав Львівського театру ім. М. Заньковецької та Львівського обласного театру ляльок	38
3.3. Антреприза – кітч?	57
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	63

ВСТУП

Актуальність: Феномен кітч, безумовно, є однією з ключових проблем сучасного мистецтва і культури, і його актуальність постійно зростає в умовах комерціалізації та домінування масової культури. Ця тема стає настільки важливою, що вона вже давно перейшла межі лише образотворчого мистецтва, активно проникаючи в інші сфери, такі як театр і кінематограф. Кітч не просто існує поруч з іншими течіями, але і суттєво впливає на них, спотворюючи естетичні критерії та принципи, підмінюючи справжнє мистецтво дешевими сурогатами.

Сучасні реалії світу відзначаються посиленою комерціалізацією, де популярність та комерційний успіх здебільшого визначаються широкою аудиторією. Це створює умови для поширення кітч, який, зазвичай, спирається на масові стереотипи та низькі художні стандарти. В умовах загального прагнення до популярності та комерційного успіху кітч стає інструментом маніпулювання невибагливими смаками широкої аудиторії.

Особливо гостро проблема кітч відчутна в українській культурі, де на ширення цього феномену вплинули різні чинники. По-перше, українська культура витворилася на тлі радянського спадку, де ідеологічний контроль і режимна цензура змушували художників шукати способи вираження свого таланту в обмеженому просторі. Це призвело до виникнення певних стереотипів і штамів, які легко впізнаються у великій кількості творів.

По-друге, сучасні тенденції до комерціалізації мистецтва в Україні сприяють популярності кітч. Театр і кіно, як одна з гілок мистецтва, не є винятком у цьому плані. Комерційні структури, які інвестують у мистецтво, часто вимагають від творців створювати вміст, що спрямований на широкий

споживачів, і це може призвести до зниження художньої якості і віддалення від справжніх мистецьких цінностей.

Дослідження феномену кітч в українському театральному просторі має велике значення. Воно дозволяє розкрити вплив цього явища на театральну сцену України, зрозуміти, як кітч використовується в театральних постановках, які ефекти він має на аудиторію і її естетичні уподобання.

Крім того, дослідження надасть можливість вивчити можливі шляхи подолання або адаптації кітч в театрі з метою підвищення якості художнього виразу і збереження традицій високого мистецтва. Також, враховуючи вплив кітч на українську культуру, ця робота може сприяти розвитку діалогу між митцями, критиками, і глядачами театру, що сприятиме створенню більш якісних і високохудожніх театральних вистав.

В даному дослідженні я базуюся на аналізі таких театральних вистав, як "За двома зайцями" Михайла Старицького, "Шахрайки" Наталі Уварової які виставлені у Львівському національному драматичному театрі ім. Марії Заньковецької та вистави "Шмата, одного разу в бомбосховищі" Андрія Бондаренка у Львівському академічному обласному театрі ляльок. До аналізу обрано саме ці театральні постановки, адже вони репрезентують широкий спектр проявів кітч на сучасній сцені. Зокрема, у цих виставах яскраво віддзеркалено різноманітні стратегії застосування елементів масової та популярної культури, споживацьких тенденцій у задоволенні невибагливого глядацького смаку. Відтак, аналіз саме цих постанов дозволить комплексно оцінити вплив і наслідки поширення кітч на сценічному мистецтві сьогодення. Часові рамки дослідження 2018-2023 роки оскільки я прагнув дослідити особисто побачені та проаналізовані театральні постановки.

Об'єкт дослідження - феномен кітч в українському театральному просторі. розглядається явище кітч у театрі, його прояви, вплив на глядача, а також співвідношення з іншими художніми течіями в сучасному театрі України.

Предмет дослідження - взаємозв'язок між феноменом кітч і українським театральним мистецтвом. Ми аналізуємо, як кітч впливає на театральну сцену України, які механізми його розповсюдження та впровадження, а також як це впливає на глядачів і їх естетичні уподобання.

Мета роботи – дослідити кітч як явище, специфіку та розвиток феномену кітч в українському театральному просторі, зокрема його вплив на мистецтво, аудиторію та сучасну культуру.

Для досягнення цієї мети передбачено наступні **завдання**:

1. Зібрати та систематизувати науковий матеріал, пов'язаний із феноменом кітч в мистецтві та українському театральному просторі.
2. Дослідити історію та розвиток кітч як художнього явища, зокрема його поява та еволюцію в світовому та українському театрах .
3. Проаналізувати специфіку застосування кітч в українських театральних постановках та виявити основні прояви цього феномену на сцені.
4. Вивчити можливі шляхи подолання або адаптації кітч в українському театрі з метою підвищення якості художнього виразу та збереження традицій високого мистецтва.
5. Розглянути вплив історичних, культурних та суспільних чинників на поширення та використання кітч в українському театрі.

6. Проаналізувати місце та значення театру в розвитку критичного мислення в українському суспільстві та його роль у відповіді на феномен кітчю.
7. Проаналізувати нові форми та відгалуження кітчю – шароварщина, байрактарщина та їх прояви в театральній культурі України

Дослідження специфіки феномену кітчю в українському театральному просторі важливо для розуміння впливу цього явища на сучасне мистецтво та культуру України, а також для розробки стратегій подолання негативних наслідків кітчю і збереження художнього виразу в українському театрі.

Методологічну основу дослідження складають наступні підходи: емпіричний – для опрацювання особистих глядацьких вражень; експериментальний – для перевірки деяких комунікативних особливостей споживачів соцмереж; порівняльний – для аналізу методу у драматургії та на сцені; герменевтичний – для витлумачення змісту вистав та окремих сцен. Також для формулювання висновків застосовано принцип узагальнення.

Стан наукової розробки проблеми свідчить про недостатній інтерес до проблеми кітчю та його зв'язку із мистецтвом, тому дана тема, разом з аналізом особливостей роботи українського кітчювого театального мистецтва, досліджується вперше.

Джерельна база дослідження. Курсова робота заснована на особистому досвіді відвідування вистав, перегляду їх відеозаписів та прочитання текстів п'єс. Також використано інформацію з театально-критичних публікацій, соцмереж, візуальних джерел.

Структура роботи. Дипломна робота складається із вступу, трьох розділів, та висновків. Загальна кількість сторінок – 72, список використаних джерел та літератури містить 133 позиції.

РОЗДІЛ 1

КІТЧ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ

1.1. Витоки феномену кітч (за матеріалами американських та західних дослідників).

Одне з найбільш дискусійних явищ у сфері культури - це кітч, або кіч - термін на позначення певного напрямку масової творчості.

Базуючись на енциклопедичному означенні, кітч - стиль художньої продукції для пересічного споживача; культурологічна категорія середньостатистичних смаків; твори мистецтва посередньої якості. З'явившись на тлі заснування модернізму, упродовж ХХ століття кітч став опозицією до естетики авангардистських течій.

Слово "кітч" бере початок від німецького діалектного "kitschen" - згрібати непотріб, у значенні чогось дешевого та неякісного. Виникло воно у 1860-1870-х роках у Мюнхені стосовно базарного живопису та графіки сентиментальної тематики для простолюду. Це здебільшого були пейзажі, побутові замальовки, портрети сумнівної майстерності з банальними сюжетами та яскравою кольоровою гамою.

У 1920-1930-х роках дефініція "кітч" розповсюдилася у Німеччині та Австрії як окреслення дешевих виробів мистецтва для "неосвічених мас" задля наживи.

1939 року німецький філософ Теодор Адорно охарактеризував кітч як "стандартизовану, штаповану продукцію для невибагливої публіки". Він акцентував увагу на штучності, сентиментальності та наслідуванні кітчем традиційних форм мистецтва.

Теодор Адорно зауважив: "Кітч – це не лише, як того хотіли б прибічники віри в освіту, відходи мистецтва, його побічний продукт, що виник у результаті підступного пристосування, він ховається в мистецтві, очікуючи моменту, що постійно повертається, дозволяє "вистрибнути" з мистецтва. Тоді як кітч, немов гном, вислизає від будь-якої дефініції, у тому числі й історичної, однією із його невід'ємних характеристик є фікція і тим самим нейтралізація не існуючих реально почуттів. Кітч – пародія катарсису." []

Насамперед, він наголошує, що кітч не є просто "відходами" чи побічним продуктом справжнього мистецтва. Навпаки, кітч органічно вбудовується в художній процес, імітуючи його форми.

По-друге, Адорно відзначає властиву кітчу невловимість та мінливість, через що дати йому чітке визначення надзвичайно складно.

Нарешті, найголовнішою особливістю кітчу німецький мислитель вважає симуляцію неіснуючих емоцій та почуттів. Кітч - це свого роду театралізована підробка під справжні переживання, їх дешева імітація, пародія на катарсис. Натомість справжнє мистецтво завжди прагне до автентичності.

У другій половині ХХ століття дослідження феномену кітчу продовжили Герман Брох, Клемент Грінберг, Авраам Моль та інші науковці. Зокрема, Грінберг описував кітч як "механічне мистецтво, що претендує на оригінальність", а Брох - як "підробку під високе мистецтво".

Клемент Грінберг у своїй відомій роботі "Авангард і кітч" (1939) протиставляв кітч справжньому мистецтву. До середини ХХ століття з'являються дослідження (Е.Морена, А.Моля), в яких кітч аналізується не лише з естетичної, але й із ширшої соціокультурної перспективи. Такий підхід дозволив комплексніше оцінити природу та функції кітчу, не обмежуючись

лише негативними характеристиками на кшталт "поганий смак" чи "не-мистецтво".

На протипагу естетичному чи мистецтвознавчому напряду, що трактував кітч як оцінне поняття, соціологічний підхід розглядав кітч крізь призму масових смаків та попиту. Звісно, об'єктивних наукових критеріїв для оцінки рівня розвиненості естетичних уподобань не існує. Отже, звуження проблематики кітчу до суто смакової площини позбавляє його глибинної сутності, оголошуючи випадковим та суб'єктивним явищем. Адже кітч є цілісним культурним феноменом.

Наявність різних дослідницьких концепцій кітчу зумовлена багатоаспектністю його суспільно-культурних функцій. Кітч присутній в усіх умовних гуманітарних вимірах - естетичному, психологічному, семіотичному, економічному, ідеологічному та соціокультурному. Проте ці підходи швидше доповнюють, аніж суперечать один одному, адже висвітлюють різні грані феномену кітчу.

Кітч також має в своєму корінні численні відтінки та впливи, включаючи романтизм. Історично, романтизм був епохою, яка прагнула виразити великі емоції, ідеали і фантазію. Він ставив акцент на індивідуальності та внутрішньому світі людини, а також екзотичних і містичних елементах. Саме ці аспекти романтизму відіграли свою роль у формуванні кітчу.

З одного боку, кітч може позичати романтичні мотиви, такі як величні пейзажі, розкішні костюми або ідеалізовані жіночі образи, але він робить це без глибоких емоцій або філософського підґрунтя. Кітч часто використовує ці мотиви для створення банальних і надмірних образів, які відходять від оригінальної ідеї романтизму.

З іншого боку, кітч може включати в себе імітації та стилізації, які часто зустрічаються в романтичних творах. Наприклад, романтична література часто використовує екзотичні місця як тло для своїх історій, і ця практика може бути використана у кітчі для створення пустого або стереотипного образу.

Важливо відзначити, що кітч не обов'язково є низькопробним або неповноцінним видом мистецтва. Існують високоякісні та талановиті твори, які використовують елементи кітчу з метою виразити свої ідеї або створити іронічну гру. Крім того, кітч має свою власну естетику і може бути важливою частиною масової культури.

Отже, кітч, запозичуючи різноманітні елементи включаючи романтизм, став важливим явищем в сучасному мистецтві та культурі, збагачуючи їх різноманітністю та непередбачуваністю.

Більшість дослідників пов'язує появу кітчу з розвитком капіталістичних відносин та епохою модернізму на зламі XIX-XX століть. Модернізм як напрям в мистецтві початку XX століття проголосив радикальний розрив з реалістичними традиціями, заперечення будь-яких канонів, експериментування з формою та технікою. Модерністи відкидали мімезис, зображальність та сюжетність, натомість пропагували абстракцію, умовність, асоціативність.

Окрім формальних новацій, модернізм проголосив ідею самоцінності творчості та унікальності особистості митця-творця. Таким чином культура розкололась на елітарну та масову - митців-новаторів та пасивних споживачів їхньої продукції. Зростання популярності кітчу відповідало ринковому попиту та зміні суспільних смаків широких верств населення. Вже в епоху романтизму сформувалося протиставлення елітарного і народного мистецтва.

Співіснування різних ціннісних ієрархій стало важливою передумовою поширення кітчю.

Це стало живильним ґрунтом для виникнення та поширення феномену кітчю як комерційного мистецтва, розрахованого на смаки та попит широких мас. Тому Клемент Грінберг трактував кітч як антипод справжнього модерного мистецтва, що маніпулює почуттями заради прибутку.

Дехто з дослідників вважає дефініцію кітчю Клементя Грінберга надто вузькою, адже вона не охоплює всієї різноманітності явищ, що належать до цієї естетичної категорії. Також є зауваження, що Грінберг занадто однобічно трактує кітч, не беручи до уваги його потенціал для сатири та суспільної критики.

Попри критику, визначення Грінберга лишається одним з найвпливовіших у розумінні природи кітчю та відмежуванні його від інших видів мистецтва. Проте й інші дослідники зробили внесок у дослідження цього феномену.

Зокрема, французький соціолог Абрахам Моль окреслив кітч як "паразита високої культури", котрий використовує її форми для комерційного успіху. А італійський філософ Умберто Еко назвав кітч "вторинним мистецтвом", що репродукує традиційні зразки без їх творчої трансформації.

Умберто Еко, італійський філософ і автор книги "Інновація і повторення" (1985), визначав кітч як "вторинне мистецтво", яке несе на собі вже відомі художні форми без новаторства. Він зауважив, що "порядок слів більше не відповідає порядку речей", що вказувало на розрив між існуючою системою комунікації та історичною ситуацією, що призводило до кризи в репрезентації культури. Масова культура важливою мірою визначалася традиційним уявленням про культуру як аристократичного явища, але з часом з'явилася

дискусія щодо її ролі та впливу мас-медіа на її поширення. Еко визначив терміни "культура" та "інтелектуал" і стверджував, що справжня культура завжди є контркультурою, а інтелектуал - це той, хто здійснює критичну функцію незалежно від свого соціального статусу і освіти.

З розвитком мас-медіа і зміною сприйняття візуальної інформації виникла домінанта візуального типу мислення, що зменшувала інтерес до глибокого розуміння і вільного тлумачення. Візуальна комунікація стала ключовою для мас-медіа, а естетика краси і оригінальності поступово замінилася на естетику симуляції.

1.2. Кітч в період постмодернізму.

У контексті постмодернізму (Постмодернізм - це культурний та інтелектуальний рух, що виник в 20 столітті, який підкреслює розмитість меж між традиціями, підзапитаннями та інноваціями, а також сумнівається в єдності істих істин, прагнучи до різноманітності і сприйняття світу як складної системи смислів. Постмодернізм визначається суб'єктивністю, розгляданням інтертекстуальних зв'язків та акцентом на роль мас-медіа у формуванні культури.), на відміну від кітчу, сприйняття розрізняється на "наївного" і "іронічного" глядача. Постмодернізм спрямований на інтелектуальну аудиторію і передбачає сприймання іронії, "штучності" твору та інтертекстуальних кодів. Він розглядає мас-медіа як невід'ємну складову сучасного суспільства і підкреслює роль зорових образів і серійності, що стали важливими характеристиками як кітчу, так і постмодернізму. Постмодернізм розвиває ідеї повторення, відтворення і серійності, але розглядає їх як нову форму естетики, що сприймається інтелектуальною аудиторією.

У висновку, кітч і постмодернізм можуть здатися схожими, але вони спрямовані на різні аудиторії і мають відмінні особливості у використанні серійності та інновації в мистецтві та культурі.

Витоки кітчу в мистецтві пов'язані із процесами демократизації культури та її комерціалізації, що посилювалися у ХІХ-ХХ століттях. Прагнення митців задовольнити попит невибагливої публіки і заробити спричинили спрощення художніх форм, заниження естетичних критеріїв.

Так художня творчість поступово дрейфувала до кітчу - явища, що поєднує безсмаковість, банальність та посередність, як зазначають провідні мистецтвознавчі довідники.

Дослідник Дж.Калінеску вбачає передумови кітчу в теорії А.Токвіля щодо впливу демократії на комерціалізацію мистецтва. Прагнення художників за всяку ціну продати свої полотна заклало підвалини кітчу.

Мистецтво другої половини ХХ століття розвивалося під впливом двох впливових течій - модернізму та зароджуваного постмодернізму. Їхні погляди на масову культуру істотно відрізнялися.

Модерністи категорично заперечували будь-які примітивні чи комерційні мистецькі форми, зараховуючи їх до кітчу. Натомість постмодерністи намагалися естетизувати навіть явища поп-культури, допускаючи їх існування в мистецтві нарівні з витонченими формами.

Отже, ставлення до кітчу еволюціонувало разом зі зміною художніх епох - від засудження до часткової легітимізації в рамках постмодерної парадигми.

У ХХ столітті споживацьке суспільство, а також масова культура, стали домінуючими тенденціями, і кітч виявився необхідним елементом цього

нового світу. Кітч став загальнопоширеним і навіть необхідним елементом у різних аспектах життя - від політики до спорту. Вболівальники спорту стали активно використовувати кітч для вираження своєї приналежності до певної спортивної команди або субкультури. Вони прикрашають себе унікальними символами, носять шарфи та інші відзнаки, які вказують на їхню прив'язаність та ідентифікацію з обраною командою чи гравцем.

Кітч, по суті, ґрунтується на використанні відомих та популярних елементів і об'єктів, перетворюючи їх у масову продукцію, що здійснюється на заводах і конвеєрах. Це може бути подібне до "вірусу культури", оскільки він може адаптуватися до будь-якої культури та використовувати її елементи, змінюючи їх на простіші та стерильніші. У своєму ядрі кітч взаємодіє з культурою, але водночас він може підсилити культурні архетипи та стереотипи, роблячи їх загальними і впізнаваними.

Після Першої світової війни, кітч став надзвичайно актуальним і популярним. Промислове виробництво кітчу стало масовим і ефективним, приносячи величезні прибутки. Розвиток засобів масової комунікації, таких як кінематограф, а також міжнародний туризм зі своєю сувенірною промисловістю та популярною літературою з великими тиражами, додавав популярності кітчу. Реклама, сама по собі вже є однією з форм кітчу, стала невід'ємною частиною сучасного суспільства. Вона використовує фальсифікацію та маніпуляцію для привертання уваги і продажу товарів, що може викликати різні реакції споживачів, включаючи байдужість або роздратування.

У підсумку, кітч став необхідною складовою сучасного світу, впливаючи на різні аспекти життя і культури, включаючи сферу спорту та реклами.

Сполучені Штати Америки відзначаються найбільш виразним піднесенням кітч. Починаючи з середини 1950-х років, кітч стає важливою частиною стильового вираження в більшості художніх творів цієї країни. Проте навіть у такому суспільстві, свідомість якого може бути маніпульована, існує межа насичення.

Важливо відзначити, що не всі твори мистецтва можуть перетворитися на кітч. Шедеври, які несуть важке негативне емоційне навантаження та мають глибокі структури несвідомого, не піддаються кітчу. Також безпредметне мистецтво, що не пов'язане з особливостями масової свідомості, не може стати кітчем. Кітч передбачає можливість легкої ідентифікації людиною та образом, а також здатність проектувати власну біографію на образ, що репрезентує життя, яке вона мріє про життя. Таким чином, перетворення в кітч властиве переважно предметному мистецтву.

Інтересно, що деякі графічні формули та колірні поєднання, які раніше вважалися елементами вищого мистецтва, тепер проникають в масову культуру через рекламні афіші, кіноафіші та телевізійні реклами. Уже з початку ХХ століття авангардні художники використовували елементи кітч для шокування та епатажу публіки.

Різниця між високим і низьким мистецтвом втрачає свою актуальність, коли представники поп-арту, такі як Роберт Раушенберг, Джеймс Розенквіст, Рой Ліхтенштейн, Енді Уорхол та Клаус Ольденбург, визнали кітч як стильовий прийом у своїх творчих роботах.

Поп-арт виник як альтернатива абстрактному експресіонізму та відображення заперечення до масової культури, але водночас він мав спільні риси з кітчем в контексті мистецтва. Обидва напрями використовували готові символи

гарного стилю та поєднували їх із об'єктами сучасної масової культури, такими як комікси, реклама, медіа-образи та телебачення. Обидва напрями також піддавали відповідні об'єкти узнаваності та банальності, а також були часто пов'язані з комерційним інтересом. Отже, поп-арт і кітч спільно відзначаються тим, що "залишаються на поверхні, уникаючи глибин людської свідомості" та пропонують стереотипні відповіді на різні ситуації. Таким чином, поп-арт і кітч утворили своєрідну галузь мистецтва, яка відзначається певним нігілізмом і апропріацією елементів кітчу.

Багато сучасних художників навмисно використовують прийоми кітчу у своїй творчості, обираючи різні компоненти кітчу для створення своїх робіт. Ця апропріація елементів кітчу в мистецтві стала успішною стратегією і призвела до слави та матеріального благополуччя для багатьох сучасних художників. Наприклад, твори американського художника Джеффа Кунса, якого можна назвати "королем кітчу," відзначаються своєю банальністю та вульгарністю і входять до числа найдорожчих робіт серед сучасних митців.

Однією з популярних стратегій сучасних художників є перетворення відомих кліше з масової свідомості у виставковий контекст або надання їм нового масштабу, що додає їм нове значення. При цьому масова культура допомагає збільшити аудиторію, оскільки кітчеві твори сприймаються глядачем без особливих інтелектуальних зусиль.

Кітч у сфері елітарної культури може виявлятися шляхом імітації вищих мистецьких стандартів за допомогою виділення найбільш привабливих елементів із використанням всіх характерних для кітчу прийомів та правил. У результаті такого підходу виникає об'єкт або середовище, в якому можна впізнати вже відомі об'єкти або прийоми, проте вони представлені у несподіваному контексті. Ця неспівпадаюча ситуація створює шок, який є

ціллю постмодернізму. Тут маргінальність, характерна для кітч, проявляється і визнається як частина інноваційності та креативності цього підходу, навіть якщо він використовує репродукцію та фрагменти високого мистецтва. Однак штучна маніпуляція з художнім об'єктом, часом надумана, може спотворювати змістовне наповнення елементів експресивного ряду та порушувати композиційну цілісність авторського задуму.

Маргінальна культура швидко проникла в різні аспекти життя, включаючи журнали, газети, телепередачі та естрадні шоу. Ця культура намагається переконати суспільство власною цінністю та важливістю. В останні роки спостерігається тенденція використання тактики кітч в сфері режисури, зокрема в оперних та театральних постановках. Сюжетні лінії відтворюються в невласливих часових рамках або з використанням несподіваних декорацій або повністю їх відсутності.

Висока культура може перетворюватися в кітч, коли починається копіювання та спрощення відомих образів, починаючи від репродукцій та закінчуючи зміною відомих образів. Ця гра з кітчем передбачає також спроби модернізувати та адаптувати його для високої культури. Однак уже в 1920-1930-х роках модернізм виступав проти кітч, розглядаючи його як демонічне та загрознає явище, що підриває справжню естетичну красу. Аналізи Теодора Адорно та Франкфуртської школи, а також погляди Вальтера Беньяміна та Клементя Грінберга вказували на втрату мистецької "аури" та тоталітарні тенденції кітч. Подібні явища можна спостерігати і в соцреалізмі з його масовими портретами Сталіна та пропагандою Леніна.

Останнім етапом, який можна назвати сучасним, є постмодернізм. Це сприймається як нова хвиля кітч, але це вже свідомий прийом, активне цитування і переосмислення.

Щодо соціальної ролі кітчу і факторів, які призводять до його появи в західній культурі, то кітч можна розглядати як відповідь на суспільні чинники, такі як відчуження і втрата спільності. У світі, де існує велике відчуження, кітч може стати чимось, що надає певної розради споживачам. Його парфумований та зворушливий характер може створювати ілюзію розради. Деякі американські дослідники, такі як П. Лазарсфелд і Р. Мертон, визнають "масову культуру" останньою інстанцією, що породжує та споживає кітч. Вони описують поняття "кітч-людини" як особливу категорію, яка споживає і творить кітч. Герман Брох, австрійський романіст і германіст, говорив про кітч не лише як про мистецтво, але і як про спосіб життя. Він стверджував, що без "кітч-людини", яка його виробляє та споживає, кітч не міг би існувати. Кітч-людина розглядається як постійна антропологічна категорія, аналогічно до "людини грішної" чи "людини слабкої".

Отже, визначення кітчу різняться від тотального відкидання до повного прийняття. Деякі консервативні критики абсолютно заперечують його існування. Кітч не має жорсткого визначення і немає загальної згоди щодо його сутності. Це явище є більш всепроникаючим, ніж просто мистецтво. Поняття кітчу скоріше має загальнокультурне значення, ніж вузький сенс.

Отже, незважаючи на те, що кітч існує поза мистецтвом, він став невід'ємною частиною масової культури. Він дозволяє задовольнити естетичні амбіції пересічних громадян шляхом імітації витончених форм. Однак кітч несе і певне ідеологічне навантаження, дозволяючи маніпулювати масовою свідомістю. За його допомогою створюється ілюзія привабливого та конфліктового світу.

РОЗДІЛ 2

КІТЧ В МИСТЕЦЬКОМУ ТА ТЕАТРАЛЬНОМУ ПОЛІ УКРАЇНИ

2.1. Виникнення, аналіз явища, відмінності.

Українське дослідження кітчу залишається обмеженим в кількості дослідників, і однією з видатних фігур у цій сфері є Тамара Гундорова. У своїй роботі "Кітч і література. Травестії" (2005) вона розширює концепцію кітчу, пропонуючи більш об'ємне визначення, ніж те, яке пропонував Грінберг.

За словами Тамари Гундорової, кітч - це естетична категорія, яка визначається контрастністю, суперечністю та невідповідністю. Кітч часто поєднує в собі елементи різних стилів і жанрів, які не мають логічного зв'язку між собою. Це створює враження чужорідності, дива та дивовижності. Гундорова також вказує на те, що кітч активно використовує ефекти гротеску та абсурду, що дозволяє йому критикувати та іронізувати над реальністю.

Визначення кітчу за Гундоровою охоплює такі аспекти:

Контрастність, суперечність та невідповідність між різними елементами. Використання елементів різних стилів і жанрів. Використання ефектів гротеску та абсурду. Критичний та іронічний підхід до реальності.

Приклади кітчу за визначенням Гундорової включають популярні пісні та фільми, які використовують банальні мелодії та сюжети, але з додаванням елементів гротеску та абсурду. Також до цього поняття можуть відноситися дешеві сувеніри та подарунки, які виготовляються з використанням яскравих кольорів та надмірних деталей, але з додаванням гротескних та абсурдних елементів.

Поговоримо про ключові риси та характеристики кітч в мистецтві:

- Невідповідність між естетичними нормами і фактичним змістом: Кітч часто використовує елементи, які суперечать загальноприйнятим естетичним стандартам. Наприклад, він може включати банальні сюжети або персонажів, які не відповідають очікуванням глядачів.
- Продукт масової культури з метою прибутку: Кітч часто створюється з метою комерційного успіху та призначений для масової аудиторії. Він може бути доступним за низькою ціною та прагнути досягти широкого розповсюдження.
- Критичний та іронічний підхід до дійсності: Кітч іноді використовується для критики чи іронії над соціальними нормами та цінностями.
- Сентименталізм: Важливою рисою кітч є надмірна сентиментальність та перебільшені емоції. Кітч може спрямовувати на надмірні емоційні реакції глядачів, іноді використовуючи стандартні сюжетні шаблони або життєві ситуації.
- Стереотипи: Кітч може використовувати загальні стереотипи чи надмірно спрощені образи, що може призводити до втрати оригінальності та глибини в творчому виразі.
- Важливо зазначити, що визначення кітч може бути складним завданням, і воно може коливатися від негативного ставлення до повного прийняття. Кітч може існувати лише в умовах вже сформованої культурної традиції, яку він використовує для своїх потреб. Кітч може брати усе найкраще від справжньої культури, але спрощувати і викривляти ці елементи. Тобто, він живиться досягненнями справжнього мистецтва.

- Також, через можливість тиражування кітч стає частиною масового виробництва і спрямовується на прибуток, що призводить до поширення його впливу навіть у сфері справжньої культури.

Сьогодні важливо не лише проявляти інтерес до високої культури, але й виявляти їй опір, оскільки кітч оточує нас з дитинства. Він має різні рівні, деякі з яких можуть бути обманливо схожими на справжнє мистецтво. Іноді в кітч можуть потрапити елементи справжньої народної культури, що може викликати плутанину.

Отже, кітч використовує досягнення традиційної культури, спрощує їх для масового споживання і комерційного поширення. Іноколи він може імітувати високе мистецтво, тому важливо бути критичними при оцінці його виявів.

За століття кітч відзначився трансформацією і змінив свої форми та функції. Проте він залишається нерелексивним, неіронічним мистецтвом, що імітує естетичні переживання та легко вписується в повсякденний життя.

Спочатку кітч асоціювався з певними об'єктами або предметами, а згодом став розглядатися як окремий естетичний досвід та спосіб представлення. З настанням ери поп-культури кітч став своєрідним перформансом, певним способом репрезентації.

Отже, сприйняття кітчу еволюціонувало від розуміння його як конкретних об'єктів до розглядання його як досвіду та способу представлення. Проте основна його сутність як нерелексивного, імітаційного мистецтва залишилася незмінною. Кітч адаптується до культурних трансформацій, зберігаючи свою впізнаваність.

Практично все в сучасному суспільстві, за винятком окремих випадків, має елементи кітчу або ними пронизано. Це стосується краєзнавства, традицій,

релігії, які адаптуються під туризм, політику та комерцію. Оригінальне мистецтво зазнає значних втрат через вплив радянської спадщини та глобальної культури споживання.

Отже, кітч виявляється головним трендом, а справжнє мистецтво втрачає вплив під тиском масової культури та комерційних інтересів. Україна не є винятком, і ці процеси підсилюються спадщиною радянського періоду.

Сучасне суспільство переживає справжню епоху масової культури, яка проникає в наші повсякденність, відпочинок та свідомість. Її основа полягає в уявленні про людину як сутність, яка контролюється технікою та медіа. Масова культура активно впливає через могутність засобів масової інформації. Розвиток медіа набуває шаленої активності, змінюючи горизонти очікувань аудиторії.

Ті ж самі явища та речі можуть інтерпретуватися різними соціальними групами по-різному залежно від їхніх смаків і уподобань. Кітчвання відбувається в той момент, коли губляться справжні коди речей - естетичні, історичні та смислові. Замість них приходить механічне розмноження та спрощення.

2.2. Колоніальний кітч – шароварщина, нешароварщина (байрактарщина), визначення, проблематика.

Термін "шароварщина" використовується для позначення примітивізації та спрощення української народної культури, яка має на меті комерціалізацію та заміщення її автентичних елементів яскравою зовнішністю, втрачаючи зв'язок з історичними та культурними коріннями. Термін походить від "шароварів," які були характерними для українських козаків.

Початок цьому явищу було покладено ще в епоху російської імперії, але в його сучасному форматі воно сформувалося в 1930-х роках, коли радянський режим визначив культуру як "національну за формою та соціалістичну за змістом." Згідно з цією методикою, індивідуальність та унікальність окремих культурних елементів були небажаними. Це також вплинуло на українські традиції, які стали піддаються викривленню та висміюванню як "малоросійські" розваги. Танці, такі як гопак, втратили свою воєнну природу та стали фестивальними виставами, а пісні були використані для просування ідеології партії в нав'язливому форматі ансамблів.

Поширення явища "шароварщини" підсилювалося в 1970–1980-х роках завдяки впливу кінематографу та відомих радянських ансамблів, таких як хор імені Верьовки та київський театр пісні "Джерела."

Хоча точна дата введення терміну "шароварщина" невідома, він активно використовувався у своїх роботах українським поетом і журналістом Олексом Ющенком в 1980-х роках. У контексті політики русифікації та централізації влада старалася створити стереотипний образ українця як простого селянина, який носить червоні шаровари та споживає горілку та сало. Цей нав'язаний стереотипний образ і залишається актуальним у російській пропаганді сьогодні.

Після здобуття незалежності, україномовна культура почала активно розвиватися. Проте митці, створюючи музику, вистави чи фільми, ще зверталися до усталених штампів, нав'язаних їм роками. Стереотипне зображення українців тиражувалося каналами та концертами: від російських "Пісні року", "Золотого грамофону" до новорічного "Блакитного вогника" за участі українських артистів.

Тут "шароварщина" розуміється як викривлене, спрощене кітчeve змалювання національного в українській культурі. Ці штампи, за соціологом Д.Судіним, були засвоєні українцями внаслідок транскультурації та досі часто слугують саморепрезентацією. Причина прийняття такої сурогатної культури як власної - у стигматизації: коли опір неможливий, стигматизовані намагаються отримати вторинну вигоду, підіграючи стереотипам.

Отже, Е.Саїд у "Орієнталізмі" окреслив стереотипи, якими колонізатори наділяли скорених. Звісно, не всі вони релевантні до російсько-українських стосунків через відсутність расового чинника та географічної відстані. Проте більшість мають прямі аналогії.

До прикладу екзотизація колонізованого - зображення його екзальтованим, гіперемоційним, задля розваги метрополії. Дослідниця Т. Гундорова наводить яскравий приклад - "малоросійські" повісті Гоголя про фантастичні пригоди в ідилічній Україні. Сюди ж належать численні фольклорні делегації в національних строях задля локального колориту. Туди ж можна віднести й вічні зустрічання всіх делегацій в сценічних костюмах а-ля хор Верьовки з короваєм, щось подібне є у багатьох колишніх колоній – місцева екзотика.

Російська історіографія довгий час створювала прогалину між Київською Руссю та добою гетьманста Хмельницького, адже період незалежності України - небезпечний прецедент. Стереотипний українець - аполітичний простакуватий хуторянин чи агресивний націоналіст. Це наслідок радянської пропаганди.

Натомість в радянському кіно росіяни грали керівників, міліціонерів, вчителів - носіїв влади, що дбають про інтереси імперії. Так формувався образ

"старшого брата", представника "державницької нації", котрий мислить глобально та опікується "молодшими".

Загалом колонізатори змальовують місцеве населення інфантильним та водночас диким і жорстоким. Якщо перші завжди логічні, освічені й справедливі, то колонізовані - втілення темних ірраціональних сил, близьких до природи.

Незважаючи на стереотип добродушних "вареників", російська пропаганда завжди страхала "мазепинцями" чи "бандерівцями", що нібито загрожують мирному населенню. Їх треба "спасати" від ворожих, підступних українців.

Т.Гундорова порівнює це з нечистою силою у Гоголя. Адже колонія - "демонічне" місце, яке може розчаклувати лише "благословення" метрополії.

Очевидно, що культура колонії зазвичай примітивніша, ніж у метрополії. Це стало підґрунтям для заборон модернізації української культури на власних засадах. Замість цього її штучно консервували в архаїчних та обмежених формах. Століттями репресували найкращих діячів науки та мистецтва. Створювали імітації громадських організацій для контролю галузей в рамках дозволеного.

Не дивно, що література була переважно про кріпаків, а театри й хори обмежувалися побутово-сільською тематикою. Інакше твори забороняли. Українське змальовувалося як щось простакувате й обмежене, котре лише завдяки "старшому братові" могло долучитися до високої культури.

За Евою Томпсон, російський колоніалізм ґрунтувався на культурному привласненні та стабілізаційних методах. Це системне впровадження в масову культуру прихованих наративів про цивілізаційну вищість росіян та їхніх

культурних надбань. Ненав'язливі натяки, порівняння, часто перекручені, де Росію виставляли в позитивному світлі, а місцеве як гірше та відстале.

Подібно до концепції орієнталізму Саїда, Російська Федерація послідовно намагається репрезентувати культурну спадщину України як власне надбання. Зокрема, простежується тенденція зображати стародавню локальну культуру, що передувала формуванню російської державності, радше як колиску Росії. Таким чином заперечується культурна спадкоємність українців, позиціонуючи їх радше випадковими мешканцями даної території, не здатними ні до створення відповідних артефактів, ні до серйозних культурних претензій. У кінематографі, мультиплікації та белетристиці середньовічна Русь репрезентується як виключно російське утворення. Відповідні старожитності систематично вивозяться з метою апропріації. Натомість історія українців обмежується лише добою Просвітництва, подаючись позбавленою власної політичної традиції та державницького досвіду.

З часом в колонізованих спільнотах спостерігається інтеріоризація нав'язаної культурної парадигми як власної саморепрезентації. Це явище в соціології позначається терміном транскультуралізм - часткова заміна автентичних культурних зразків запозиченими елементами з метрополії, що зрештою сприймаються нею як власні. Американський соціолог І.Гофман досліджував схильність стигматизованих груп до реінтерпретації дискримінаційних стереотипів на власну користь. Коли опір унеможлиблюється, вони прагнуть отримати принаймні якусь вигоду, адаптуючись до очікувань щодо них. В українському контексті це ілюструє епізод із "Вечорів на хуторі...", де Гоголь змальовує самоприниження козаків на аудієнції в імператриці. Така симуляція лише закріплює підлеглий статус, нівелюючи сприйняття його як негативного та чужого.

Розглядаючи питання відносно необхідності "відмінити" явище шароварщини, слід зауважити, що цей аспект національної культури може бути надзвичайно складним і вимагає обережного аналізу та розуміння. Зазначена тенденція може вважатися історично корінною та невід'ємною складовою культурного спадку.

Стратегія полягає в тому, щоб не призводити до винищення або розорення шароварщини, а замість цього спрямовувати її енергію в конструктивне русло. Такий підхід може бути варіантом збереження і вдосконалення культурних проявів, що викликають сміх та задоволення у споживачів.

Важливим аспектом такої стратегії є усвідомлене розуміння, що кітч, коли його усвідомлюють, може перестати бути кітчем і придбати нові аспекти, такі як екологічна свідомість та розвага. Таким чином, кітч може стати інструментом, що сприяє підвищенню культурної освіченості та розвитку суспільства.

Окрім того, вказується на необхідність розвитку нових мистецьких напрямків, які могли б задовольняти вищі культурні стандарти та сприяти формуванню вибагливої аудиторії. Нові ініціативи та творчість мають сприяти збагаченню культурного простору та виробництву нового, якісного мистецтва, що відповідає вищим культурним стандартам.

Крім того, висловлюється ідея про необхідність створення самобутнього національного кітчу, що не буде визначатися зовнішніми впливами чи колоніальними парадигмами. Цей процес може сприяти розвитку української культури та формуванню унікальних артистичних та творчих виявів національної самосвідомості.

У підсумку, аналізуючи дискусію щодо шароварщини та її місця в українській культурі, можна визнати, що стратегія спрямування цього явища у конструктивне русло та розвиток нових культурних напрямків може мати позитивний вплив на розвиток суспільства та культурного середовища.

2.3 Ера нешароварщини. Поява явища байрактарищини після повномасштабного вторгнення Росії 24.02.22

В контексті патріотичних настроїв та об'єднання громадськості навколо підтримки Збройних Сил України та опору російській агресії виникла явище, яке отримало назву "байрактарищина". Цей термін вживається для опису явища, коли особи чи суб'єкти споживання культури використовують події, що мають трагічний характер і стосуються сучасної військової конфлікту між Україною та Росією, для особистого збагачення чи отримання популярності. Ця явища може приймати форми комерційного та масово-культурного використання.

На відміну від поняття "шароварщина", термін "нешароварщина" виник і розвивається в українському контексті і є сучасним розширенням шароварщини. Дослідниця української культури Євгенія Гавришенко вказує на те, що нешароварщина є спродовженням колишньої шароварщини, але в нових культурних образах.

В даному контексті набуття нового значення нешароварщини стало актуальним з початком повномасштабної війни, оскільки образи, пов'язані з цим конфліктом, стали популярними в масовій культурі через їх багаторазове використання. Проте це привело до загального насичення і баналізації цих образів, що посприяло перетворенню їх у кітч.

Зазначено, що деякі образи, такі як турецький безпілотник "Байрактар" чи пес-розмінувальник Патрон, що стали символами війни, вже втратили свою

автентичність через надмірне використання. Це може сприяти втраті справжнього значення цих символів та викликати негативну реакцію серед громадськості.

Проте, деякі прояви неošароварщини можуть бути сприйняті позитивною громадськістю, наприклад, якщо вони відображають артiстичний та культурний аспект шароварщини, при цьому залишаючись в межах смакового сприйняття та відповідають сучасним стандартам культурного виразу.

«На початку вторгнення це викликало якийсь патріотичний підйом, додавало сил, але зараз, коли насіння називають «Байрактаром» або «Азовсталлю», це викликає іспанський сором у людей: це вже занадто. До того ж це нівелює справжнє значення цих слів», — пояснює дослідниця.

У зазначеному контексті варто зауважити, що реакція громадськості на використання символів, пов'язаних з сучасним військовим конфліктом між Україною та Росією, може бути відмінною в залежності від конкретного випадку. Наприклад, елементи, які асоціюються із "Азовсталлю" або "Буча-комбуча", можуть викликати негативну реакцію серед значної частини громадськості через сприйняття їх як паразитування на трагічних подіях сучасності для особистих вигод. З іншого боку, пісня "Я танцюю гопака" виконавиці Юлії Луцинської набула популярності завдяки використанню відомих шароварних образів, простому музичному мотиву та можливій зустрічі з блогером Дмитром Гордоном.

Кітч, у даному контексті, слід розглядати як питання художнього смаку, що варіюється в залежності від індивідуальних вподобань та сприйняття. Існують категорії аудиторії, які відкриті до цього жанру та цінують його елементи.

Крім того, деякі шароварні теми можуть здобути популярність серед дітей та дорослих, а також бути використані в освітньому середовищі у рамках патріотичного напрямку художньої самодіяльності.

Зокрема, звертається увага на актуалізацію явищ, що базуються на зміні культурних контекстів та понять у зв'язку з подіями після 24 лютого 2022 року. Популяризація української культури в контексті протистояння російській агресії може відігравати конструктивну роль у зміцненні єдності суспільства та сприяти подоланню ментальних напруг. Проте, важливим завданням є збереження автентичності українського мистецтва та запобігання спрощенню та копіюванню його в реаліях сучасного світу.

Театр, як один із головних мистецьких жанрів, не залишився осторонь від явища байрактарщини. Це викликає серйозні роздуми та обговорення серед театральних критиків, адже вплив цього явища може суттєво позначитися на розвитку театральної сцени України.

По-перше, варто відзначити, що байрактарські тенденції можуть виявитися шкідливими для театрального мистецтва України. У мистецтві важлива чесність, інтегритет, аутентичність та здатність висловити важливі ідеї та емоції. Якщо творчість театральних колективів або окремих акторів обмежується лише популярними сюжетами війни з метою привернення уваги глядачів або отримання комерційних вигод, це може призвести до втрати мистецької цінності та зниження рівня якості вистав.

Зараз українська суспільність стикається з численними викликами та трагедіями, і мистецтво має важливу роль у висвітленні та вираженні цих подій. Проте, театральний критик повинен ретельно аналізувати творчість та вистави, щоб визначити, чи вони відповідають високим мистецьким

стандартам, чи ж стали популістськими засобами досягнення популярності. Також важливо враховувати, що байрактарська мотивація може сприяти спрощенню та стереотипізації образів та тем, пов'язаних з війною.

По-друге, якщо розглядати цю проблему з погляду театральної аудиторії, можна зазначити, що багато глядачів можуть реагувати на байрактарські твори з різними почуттями. Деякі можуть сприймати їх позитивно як спосіб відзначити патріотизм та підтримку військових, інші можуть відчувати роздратування від комерційної експлуатації важливих подій для особистих цілей. Театральний критик має враховувати різноманітність реакцій аудиторії та аналізувати, чи відповідають байрактарські вистави інтересам та потребам суспільства.

У сфері мистецтва та театру, неошароварщина та байрактарищина відіграють роль сильних культурних і національних символів. Театральні вистави, образотворче мистецтво, література – усі ці сфери піддалися впливу війни та її культурних наслідків.

Український театр після 24 лютого 2022 року став більш політизованим та актуалізованим. Нові п'єси та постановки часто відображають військову реальність, національний дух опору та історичні паралелі. Теми патріотизму, війни, жертви та відваги стали центральними у сучасному театральному мистецтві України.

Візуальне мистецтво, в свою чергу, також відобразило ці зміни. Художники використовують символику неошароварщини та байрактарищини для висловлення національного духу та опору. Мурали, графіті, художні інсталяції – всі вони стали частиною міського пейзажу, відображаючи дух епохи.

Ера нешароварщини значно вплинула на розвиток театрального мистецтва в Україні. Вона дозволила театральним колективам виживати та процвітати в умовах військового конфлікту та соціальних напруг. Ось деякі аспекти цього впливу:

Соціальна ангажованість: Театри стали активніше залучатися до соціальних питань та проблем. Вистави та спектаклі стали критикувати агресію Росії та підтримувати жертв війни. Це дозволило театральному мистецтву стати платформою для виразу громадянської позиції та підтримки національної ідеї.

Інновації в мистецькому вираженні: Ера нешароварщини принесла інновації у мистецькому вираженні. Театри почали використовувати нові технології, створюючи вражаючі візуальні та аудіовізуальні ефекти. Це дозволило створювати спектаклі, які захоплюють та залишають незабутні враження.

Синергія мистецтв: В епоху нешароварщини театр почав активно співпрацювати з іншими мистецькими галузями, такими як музика, живопис, література. Спектаклі стали справжніми мультимедійними виставами, які поєднували в собі різні види мистецтва.

Формування нового покоління артистів: Ера нешароварщини вплинула на формування нового покоління театральних артистів, режисерів і сценаристів. Молодь отримала можливість виразити свою творчість та власні ідеї через мистецтво, створюючи нові театральні шедеври.

РОЗДІЛ 3

КІТЧ В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ, СТАНОВЛЕННЯ, ПРИЧИНИ ВИНИКНЕННЯ, ПРОБЛЕМАТИКА НА ОСНОВІ ВИСТАВ ЛЬВІВСЬКИХ ТЕАТРІВ

3.1 Початки виникнення кітчю в українському театральному просторі.

Початок ХІХ століття в Україні відзначився активним розвитком національної культури та заснуванням перших професійних театральних труп. У цей період український театр був на етапі становлення, і в ньому спостерігалися експерименти в мистецтві. З одного боку, це був період прагнення до відображення національних особливостей та підтримки української культури. З іншого боку, це спричинило появу кітчових елементів у театрі.

У ХVІІІ столітті в театрі почали з'являтися кітчові елементи, що відзначалися наявністю природничої простоти та експресивності в театральних постановках. Ці елементи характеризувалися використанням наочних та барвистих костюмів, а також декорацій, які вражали яскравістю та незвичайністю. Наприклад, у опері "Енеїда" Миколи Лисенка, створеній у 1910 році, спостерігається використання яскравих костюмів та декорацій, які можна класифікувати як кітчеві елементи.

У 1880-х роках в українському театрі поширюється явище «театралізму». Його представники, такі як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Володимир Самійленко, прагнули до створення реалістичного театру, який відображав би життя українського народу. Однак, деякі їхні постановки також мали ознаки кітчю. Наприклад, у п'єсі М. Старицького «Запорожець за Дунаєм» сцени битв були настільки видовищними, що нагадували циркові вистави.

Поняття "колоніальний кітч" почало набувати актуальності наприкінці ХІХ століття, коли український театр та музичне мистецтво почали перетворюватися під впливом різних чинників. У цей період театр став важливим засобом вираження української ідентичності, відображаючи певні аспекти козацького життя та національного спадку в своїх постановках.

Аматорський театр початку ХІХ століття відіграв негативну роль у розвитку української культури, оскільки він виробив практики, що спричинили деградацію та погіршення якості театрального мистецтва. Молоді театральні групи виставляли низькорівневі комедії та фарси, замість просування української драматургії. Ця практика призвела до деградації та зниження іміджу театру в очах глядачів. Також, у цей період стали поширюватися певні елементи побутовизму та примітивізму в театральних виставах, що викликало критику від видатних постатей української культури, таких як Симон Петлюра, Іван Франко та Леся Українка.

Насамперед, необхідно відзначити, що у той період перші спроби введення кітчових елементів в театральне мистецтво не були надмірно фатальними. Українські митецькі діячі використовували автентичні костюми та декорації, які відображали реалістичність історичних подій та культурних особливостей.

У ХХ столітті кітчові елементи почали активно поширюватися в театральному мистецтві, що було пов'язано з загальними культурними тенденціями, зокрема з розвитком масової культури та її впливом на театр. Кітч знайшов своє відображення в різних жанрах театру, включаючи оперу, балет і сучасне театральне мистецтво.

У театральних виставах того часу можна відзначити використання гротескних персонажів і ситуацій, які створювали комічний ефект і висміювали соціальні стереотипи. Наприклад, вистава "Кайдашева сім'я" Івана Карпенка-Карого, створена у 1913 році, мала гротескні риси, що можна класифікувати як кітчеві елементи. Ці елементи використовувалися з метою створення комічного ефекту та критики соціальних конвенцій. Також, такі вистави як "Боярня" (1904), часто мали сентиментальний та мелодраматичний характер, з яскравими персонажами та конфліктами. Це можна розглядати як елемент кітчю, оскільки вони були спрощеними та емоційно перебільшеними.

У радянський період кітч у українському театрі став ще більш поширеним. Це було пов'язано з низкою факторів, зокрема, з: політичною цензурою, яка обмежувала творчу свободу митців; догмою соцреалізму, яка вимагала від творців ідеологічної чистоти та утилітарності; масовою культурою, яка стала основою радянського суспільства.

У цей період в українському театрі з'явилося багато постановок, які були позбавлені художньої цінності. Вони були штампованими, банальними, орієнтованими на широку аудиторію.

Особливо яскраво кітч проявився в жанрі музичної комедії. Так, у 1950-х роках в українському театрі став популярним жанр «комедії з піснями». Ці спектаклі були насичені яскравими костюмами, музикою, танцями, але вони були позбавлені глибокого змісту.

У сучасному контексті можна вбачати, що поширення кітчю в театральному мистецтві у ХХ столітті було реакцією на суспільно-політичні трансформації, які супроводили зміни в культурному середовищі. Розпад Радянського Союзу

та перехід до ринкової економіки призвели до руйнації традиційних культурних парадигм та відкрили шлях для експерименту та новаторства в мистецтві.

У цьому контексті український театр почав демонструвати прагнення до відображення сучасних тенденцій та масової культури. Це спричинило появу кітчю в сучасних постановках та виставах. Наприклад, фільм-спектакль "В степах України" (1952) Г. Юри та "Фараони" (1964) І. Шмарука відзначалися псевдонародною символікою, яка створювала ілюзію "українськості" за допомогою кліше та стереотипів.

У цьому періоді також спостерігається фіксація на екранізації літературних творів та використанні псевдонародних образів для представлення української ідентичності. Ця тенденція може бути визнана як виявом кітчю в театральному мистецтві.

Період пізніх 80-х і 90-х років став часом значного трансформації українського театрального мистецтва, і в цей час почали з'являтися вистави з вираженими кітчювими елементами. Це було зумовлено кількома факторами, такими як зміна культурного контексту, зростання впливу масової культури, зростання свободи в мистецтві та іншими.

Український театр пізнього ХХ століття стикався з поняттям кітчю, яке стало важливою частиною сучасної культури і театральної сцени. Кітч в українському театрі цього періоду виявився складним явищем, відомим своєю надмірністю, гротескними образами, псевдонаціональними символами та вражаючими сценічними ефектами.

Однією з ключових ознак кітчю в українському театрі були гротескні образи та сюжети. Деякі вистави намагалися вразити глядача, використовуючи гротескні персонажі та сюжети, які вирізнялися великими або надмірно акцентованими рисами. Це створювало комічний ефект, але водночас може бути розцінене як прояв кітчю. Наприклад «Княгиня Ольга» (1988), режисера Анатолій Хостікоєв, Київського національного академічного театру оперети. У цій постановці автори використали яскраві, штучні декорації, костюми, реквізит. Актори грали надмірно емоційно, часто вдавалися до штампів. Спектакль був розрахований на широку аудиторію, яка прагнула розважитися.

Режисери того періоду відзначалися використанням псевдонаціональних символів з метою посилення національного контексту в своїх виставах. Вишиванки, зображення гетьманів, козаків та інші псевдонаціональні елементи стали частиною театральних постановок. Однак такий підхід може бути розглянутий як спростування національної ідентичності та популістський кітч через стереотипи та надмірне використання цих символів. Цю тенденцію можна було побачити у виставі «Запорожець за Дунаєм» (1995), режисера Олександр Шапіро, Київського національного академічного театру оперети. У цій постановці автори використали яскраві, видовищні декорації, псевдонаціональні костюми, реквізит. Типовий приклад шароварщини.

У багатьох виставах цього періоду було помітно вражаючі сценічні та музичні номери з великими світловими та звуковими ефектами. Вони створювали враження великого шоу та намагалися привернути увагу глядачів. Однак це також може бути вважати надмірним кітчем через використання кліше та надлишковість.

Популярні казкові та міфічні сюжети також були предметом вистав цього періоду. Вони нерідко включали в себе кліше та стереотипи, що робили їх більш поповними та кітчовими.

Кінцевою ознакою кітчу в українському театрі була комерціалізація. Зростання конкуренції та комерційний підхід до театральної сфери сприяли появі вистав, спрямованих на привернення масового глядацького аудиторії. Це призводило до використання кітчових елементів, які приваблювали більше глядачів.

У цілому, кітч в українському театрі пізнього ХХ століття відзначався великою різноманітністю виявів, включаючи гротеск, псевдонаціональність, сценічні ефекти та комерціалізацію. Ці аспекти впливали на характер та сприйняття сучасного театру, надаючи йому контрастність та глибокий психологічний контекст для аналізу та обговорення.

Таким чином, поширення кітчу в українському театральному мистецтві у ХХ столітті було результатом впливу загальних культурних тенденцій, а також змін у суспільно-політичному контексті. Кітч став спробою митців задовольнити нові смаки масової аудиторії, проте він також викликав дискусію щодо якості театрального мистецтва та його спрямування.

3.2 Сучасний кітч на прикладі вистав Львівського театру ім. М. Заньковецької та Львівського обласного театру ляльок.

Сучасний театр є важливим рефлексивним дзеркалом суспільства, в якому відображаються актуальні тенденції, цінності та дискусії епохи. Однією з цих тенденцій, яка привертає увагу театралів та культурологів усього світу, є явище сучасного кітчу. Саме у контексті сучасного кітчу можна виявити цікаві експерименти і новаторські підходи до мистецтва, зокрема в сучасному

львівському театрі. У цьому розділі буде розглянуто тенденцію сучасного кітчю на прикладі вистав Львівського Національного Театру імені Марії Заньковецької.

Сучасний кітч, як театральна тенденція, відкриває нові можливості для інтерпретації класичних та сучасних творів на сцені. Він вимагає від глядача переосмислення традиційних стандартів та сприймання високої та низької культури через призму гіперболізованого, парадоксального та іронічного вираження. Саме в цьому контексті Львівський Національний Театр імені Марії Заньковецької виступає сучасний кітч.

Детально проаналізується декілька вистав, які ілюструють різноманітні аспекти сучасного кітчю у театральних постановках Львівського Національного Театру. Для кращого розуміння цієї тенденції буде досліджено використання гіперболізації, парадоксів, сентименту та іронії у цих виставах. Також зверну увагу на реакцію глядачів та критиків, а також на спроби театру зібрати класичне й сучасне мистецтво в єдиному художньому просторі.

У світі швидких змін і високих темпів розвитку культури, театр має бути відкритим до експериментів та нових ідей. Львівський Національний Театр імені Марії Заньковецької відіграє важливу роль у цьому процесі, і в даний момент маємо можливість розглянути його внесок у театральний простір України та підніmemo питання чи корисний чи шкідливий кітч на театральній сцені.

Вистава "За двома зайцями" у театрі ім. М. Заньковецької, що мала прем'єру 24 лютого 2018 року, представляє собою класичну комедію з різнобарвними персонажами. Ця постановка під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Ореста Огородника та з участю народного художника України

Мирона Кипріяна в художньому оформленні демонструє яскраву палітру театрального мистецтва.

Режисер Олександр Огородник володіє відомістю завжди прагнути сучаснізувати класичні твори, іноді проводячи це з радикальною трансформацією. Його театральна постановка "За двома зайцями" неявно виносить на обговорення питання: чи належить експериментувати з класичними творами задля залучення широкої аудиторії?

Проте, занадто радикальна модернізація часом призводить до відхилення від первісного замислу та стилістичного характеру п'єси. Мелодраматичні зіткнення оригіналу перетворюються на комедію, а окремі персонажі виходять за межі гротеску. Еклектика образної системи та спроби задовольнити глядача будь-якими засобами роблять виставу яскравим прикладом театального кітчу.

Отже, експеримент Олександра Огородника має багато цікавих аспектів, але в багатьох відношеннях виходить за рамки жанрових і стилістичних особливостей оригіналу. Неможливо не визнати сміливості режисерської концепції, але вона реалізована не в повному обсязі. Глибока модернізація класики вимагає ретельного розгляду і обережності, щоб уникнути перетворення п'єси на еклектичне виставище. У даній постанові межа часом порушена.

З важливих аспектів, які притаманні цій виставі, слід зазначити її надмірне поглиблення у кітч, яке витікає як із сюжету, так і з сценічного виконання. Після перегляду вистави, виникає враження, що кітчеві елементи були використані не як різновид виразного мистецтва, а як спроба приховати або

компенсувати слабкі сторони постановки. Водночас, це лише поглиблює ефект віддалення глядача від основної ідеї вистави.

Важливо зазначити, що кітчеві рішення в цій виставі стають перешкодою для розкриття класичного типу театру. В ідеалі, класика має дозволяти глядачеві почувати себе зануреним у світ п'єси, але тут кожен кітчевий акцент вибиває із струн атмосфери, створюючи дисонанс і призводячи до втрати концентрації.

Поетапний аналіз вистави також підкреслює неоднозначність акторської майстерності. З одного боку, окремі виконавці вражають своєю енергією та виразністю, з іншого – спостерігається відчуття невпевненості в обраному стилі, що ускладнює взаємодію між персонажами.

З важливих аспектів, які притаманні цій виставі, слід зазначити її надмірне поглиблення у кітч, яке витікає як із сюжету, так і з сценічного виконання. Після перегляду вистави, виникає враження, що кітчеві елементи були використані не як різновид виразного мистецтва, а як спроба приховати або компенсувати слабкі сторони постановки. Водночас, це лише поглиблює ефект віддалення глядача від основної ідеї вистави.

Ця вистава не відзначається високою якістю як через невдалий вибір режисера використовувати кітч як головний елемент виразності, так і через непроробленість акторських та сценічних рішень.

Аналізуючи п'єсу "За двома зайцями" Михайла Старицького, слід визначити, що в цьому творі кітчеві елементи виявляються не лише як характерна особливість, але й як необхідний елемент для створення комічного ефекту та підкреслення соціокультурних аспектів того часу.

П'єса написана в 1912 році, коли українське суспільство переживало нестабільний період та культурні зміни. Кітч, у даному випадку, функціонує

як засіб коментаря до сучасних явищ і стереотипів, розкриваючи їхню абсурдність та глузд.

Автор, використовуючи кітч, може висміювати чи іронізувати низку явищ суспільства свого часу, роблячи акцент на те, які елементи суспільства виглядають надто урочисто чи надмірно. Таке використання кітчу відображає зростання критичного погляду на світ українського народу того періоду та його вираження через театральне мистецтво.

Сама п'єса, перебуваючи під впливом сатири та гротеску, активно використовує кітч для створення яскравих образів, які відтілюють відображення суспільства. Це може включати в себе вживання пафосу, надмірне використання стереотипів та манери урочистої мови, що стають предметом насмішки та підкреслюють глибокий роздріб суспільства.

Необхідно також врахувати, що п'єса була написана понад століття тому, і смаки, а також сприйняття кітчу, можуть суттєво відрізнитися від сучасних. У той час кітч міг розглядатися як засіб привернення уваги до проблем і гострої критики. Однак, із зміною часу, він також може інтерпретуватися як елемент національного фольклору чи навіть експресивного мистецтва.

Завдяки використанню кітчу в п'єсі, Старицький створює тонкий баланс між сміхом та роздумами, дозволяючи глядачам підсумовувати та рефлексувати над соціокультурними аспектами свого часу через призму гумору та іронії.

Отже, цікавий експеримент О.Огородника в багатьох аспектах виходить за рамки жанрово-стильових особливостей першоджерела. Не можна не визнати сміливості режисерського задуму, але він лише частково реалізований. Радикальне осучаснення класики вимагає виваженості та дотримання міри,

аби не перетворити п'єсу на еkleктичне шоу. У цій виставі межа подекуди перейдена.

Деякі костюми акторів виглядають надмірно пишними та помпезними. Наприклад, костюм Голохвастова (виконавець – Андрій Мельник) складається з яскравого вбрання з численними аксесуарами, в тому числі перукою, окулярами та тростиною. Цей костюм створює образ героя як багатія та аристократа, але він також виглядає дещо неприродно та китчево.

Не менш еkleктичним видається й акторська гра. Андрій Мельник в ролі головного героя, Голохвастова, грав надзвичайно експресивно, проте доволі одномірно. Персонаж перетворився на яскравого, але поверхневого китчмена, який хоч і викликає сміх публіки, але загалом залишає враження штучності та фальші. Так само і перебільшено-гротескна міміка інших персонажів лише посилювала відчуття театральної мильної опери, а не життєвої комедії.

Важливо зазначити, що китчеві рішення в цій виставі стають перешкодою для розкриття класичного типу театру. В ідеалі, класика має дозволяти глядачеві почувати себе зануреним у світ п'єси, але тут кожен китчевий акцент вибиває із струн атмосфери, створюючи дисонанс і призводячи до втрати концентрації.

Поетапний аналіз вистави також підкреслює неоднозначність акторської майстерності. З одного боку, окремі виконавці вражають своєю енергією та виразністю, з іншого – спостерігається відчуття невпевненості в обраному стилі, що ускладнює взаємодію між персонажами.

Отже, п'єса "За двома зайцями", незважаючи на свою популярність, містить низку рис, які дозволяють віднести її до зразків масової та китчевої культури. Передусім це яскраво виражений мелодраматизм, шаблонність сюжетних

ходів, умовність характерів. Головний персонаж Голохвастов уособлює собою типового "кітчмена" з хаотичною поведінкою та еклектичним світоглядом. Саме поєднання культурних стереотипів з емоційною напругою і зумовило успіх та численні інтерпретації цього твору.

У своїй спробі оновити класичний театр, Огородник і його команда впадають у пастку експериментів, які, замість того, щоб призводити до новаторських відкриттів, стають приводом для неупорядкованості та дисонансу в враженні від вистави.

Використання кітчу у виставі "За двома зайцями" могло створити в глядачів певне емоційне реагування. Кітч, з його надмірною емоційністю та перебільшенням, може викликати у глядачів відчуття легкості та розваги. Однак, таке використання кітчу також може викликати критику за відхід від традиційного підходу до класичного театру.

"За двома зайцями" у виконанні театру ім. М. Заньковецької може вважатися яскравим прикладом використання кітчу в театральному мистецтві. Ця вистава демонструє, як кітч може бути використаний для створення унікальної та комічної інтерпретації класичної історії, зберігаючи при цьому елементи сатири та критики. Використання кітчу в театрі може стати потужним засобом для привернення уваги глядача, створення емоційного впливу та передачі глибшого сенсу через іронію та перебільшення.

На завершення, вистава "За Двома зайцями" залишає враження про неупорядкованість і невпевненість у своєму напрямку. Неспільність елементів вистави утруднює повне сприйняття глядачем та підкреслює важливість глибокого аналізу та підходу до експериментів у театральному мистецтві.

Вистава "Шахрайки" прем'єра 17 березня 2023 року, поставлена режисером Ігорем Білицем у театрі імені Марії Заньковецької, є відображенням сучасного театрального кітчю. Зазвичай відомий своїми глибокими, інтелектуальними виставами, Білиць у цьому випадку робить відступ від своїх звичайних режисерських канонів, пропонуючи глядачам щось несподіване та відверто кітчєве.

Сюжет п'єси розгортається навколо двох молодих жінок, Олі та Жульки, які мешкають у скромній квартирі та стикаються з фінансовими труднощами. Їхній спосіб вирішення цих проблем веде до низки комічних та абсурдних ситуацій, які є ключовими для розуміння кітчєвої атмосфери вистави.

Персонажі в "Шахрайках" є карикатурними. Оля, Жулька, а також інші персонажі, включаючи Софію МакДі, є зразками стереотипних образів, які призначені більше для розваги, ніж для реалістичного зображення людських характерів. Їхні дії та реакції часто перебільшені, а діалоги видаються надто театральними та неприродними.

Сценографія вистави "Шахрайки" відіграє ключову роль у створенні кітчєвої атмосфери. Сцена переповнена різнокольоровими та яскравими елементами, які створюють враження перебільшеної реальності. Від пластикових квітів до несподіваних реквізитів, кожен елемент сценографії сприяє створенню атмосфери досить маргінальної, спрощеної, сатирично-побутової.

Перше, що кидається в очі при вході до залу театру імені Марії Заньковецької на виставі "Шахрайки", це яскрава та перенасичена сценографія. Вона відразу встановлює тон для решти вечора – це буде шоу, сповнене екстравагантності, перебільшень та візуального надміру.

Така сценографія має безпосередній вплив на глядача. Вона не тільки забезпечує візуальне насичення, але й створює ефект занурення в інший світ, де реальність спотворена та перебільшена. Глядачі відразу підключаються до цього світу, що дозволяє їм відчувати себе частиною чогось незвичайного та екстраординарного.

Кітч в сценографії "Шахрайок" проявляється у використанні перебільшених та іронічних елементів. Від занадто великих квітів на шпалерах до непропорційно маленького стільця – кожен елемент декору вносить свій вклад у створення загальної атмосфери абсурду та театральності.

Сценографія тісно пов'язана з іншими аспектами вистави, такими як костюми, акторська гра, та музика. Все це разом створює цілісну картину, де кожен елемент взаємодіє з іншими, створюючи загальне відчуття кітчу та театральної перебільшеності.

Сценографія вистави складається з різноманітних елементів, які разом створюють відчуття хаотичності та невпорядкованості. Сцена наповнена яскравими кольорами, непропорційними предметами меблів, та різнобарвними декораціями. Цей вибір дизайну створює відчуття нереальності та ігровості, що ідеально підходить для кітчевої атмосфери вистави.

Акторська гра у "Шахрайках" є надзвичайно важливою для створення загального враження від вистави. Актори використовують перебільшену міміку, жести та інтонації для створення карикатурних образів своїх персонажів. Це створює ефект театральної вульгарності та примітивізму, що є ключовими елементами кітчу.

Взаємодії між персонажами в "Шахрайках" часто засновані на гіперболізації та стереотипах. Це відображається у їхніх діалогах та взаємодіях, які часто виглядають надмірно театральні та нереальні.

Мова вистави "Шахрайки" є ще одним аспектом, який сприяє створенню кітчевої атмосфери. Діалоги насичені кліше та банальними фразами, які використовуються для створення комічного ефекту, але водночас вони нагадують про недоліки примітивного театрального мистецтва. Жарти нижче пояса хоч і викликають щирий сміх у масового глядача, викликає глибоке відчуття крінжу під час перегляду.

Режисерський підхід Ігоря Білиця у цій виставі можна охарактеризувати як відхід від традицій. Замість звичної уваги до деталей та психологізму, Білиць вибирає драматургію, яка звертається до простіших, більш доступних форм. Це може викликати здивування серед звичайних шанувальників його робіт, але водночас відкриває нові горизонти для інтерпретації та оцінки його мистецтва. На мою думку цю виставу Ігор Білиць створив навмисно, я схильюсь до думки, що з ціллю такого собі "стьобу" керівництва театру, та і загалом театру ім. Заньковецької, як "храму мистецтва". Якщо враховувати цей аспект то вистава вдалась, ба більше, вона касова, масовий глядач буквально в захваті. Вистава буквально просякнута кітчем, квінтесенція низькосортного мистецтва.

"Шахрайки" у постановці Ігоря Білиця у театрі імені Марії Заньковецької є яскравим прикладом того, як театр може використовувати кітч для створення окремого виду артистичного виразу. Ця вистава є свідченням того, що театр не завжди має бути серйозним або інтелектуальним, але може також бути місцем для легковажності, веселощів та навіть дещо вульгарного гумору.

В цілому, вистава "Шахрайки" є відвертим прикладом театрального кітчу, де перебільшення, стереотипність та примітивізм використовуються для створення розважального контенту. Цей підхід має своїх прихильників, але також може викликати критику серед тих, хто віддає перевагу більш традиційному театру.

"Шмата, одного разу в бомбосховищі" - нешароварщина.

Львівський обласний театр ляльок презентував цікаву виставу під назвою "Шмата", яка зіграна в бомбосховищі театру. Це незвичайне місце для вистав стало можливим завдяки ініціативі директорки Уляни Мороз, котра відкрила "нижню сцену" театру у зв'язку з викликами війни.

Творчий задум "Шмати" безпосередньо пов'язаний з цим унікальним простором бомбосховища, а також надихнутий багатомісячною волонтерською діяльністю колективу театру, який приймав переселенців. Отож, вистава вийшла дуже актуальною і злободенною на той час.

Цікаво, що для академічного колективу процес роботи над "Шматою" був експериментальним. Адже задум трагікомедії з елементами стендапу передував написанню драматургічної основи. Тобто спочатку з'явилася ідея щодо жанру і стилістики, а вже потім було створено сценарій та тексти.

Такий творчий підхід додав виставі свіжості і несподіванок. Глядачі високо оцінили цю сміливу спробу театру зіграти актуальну виставу в незвичному форматі та локації. Отож, досвід "Шмати" може надихнути театральних експериментаторів на нові цікаві задуми.

Єдине, що було абсолютно зрозумілим від початку, - ця вистава мала стати театральним антистресом, комедією з елементами чорного гумору та нецензурної лексики. Вона покликана відобразити побут українців, змушених ховатися від обстрілів у бомбосховищах.

Проте, на жаль, замість глибокого психологічного погляду, творці запропонували публіці лише поверхову розважальну виставу-одноденку. Надмірне захоплення стереотипними кліше, байрактарщиною зробили її радше кітчевим шоу, аніж quality-театром.

Вистава "Шмата. Одного разу у бомбосховищі", створена Андрієм Бондаренком та режисеркою Яною Титаренко у Львівському обласному академічному театрі ляльок, є виразним прикладом використання методу байрактарщини в театральному мистецтві. Ця комедійна драма, що інтегрує елементи стендап-комедії на основі акторських імпровізацій, відкриває нові горизонти у трактуванні сучасних соціальних явищ.

Сюжет розгортається в бомбосховищі, де п'ятеро незнайомців зустрічаються під час повітряної тривоги. Кожен персонаж володіє унікальними рисами, а сюжетна лінія несподівано розвивається через містичні таємниці, які необхідно розкрити для виживання. Вистава акцентує на значенні гумору як механізму протистояння темним силам.

Як зазначила директорка театру Ульяна Мороз у інтерв'ю на "ТРК Перший Західний", бомбосховище театру під час війни стало сховищем для різних людей, створюючи унікальну, кожного разу змінювану спільноту. Цей реалізм відображений у виставі, де герої об'єднані метою виявлення "москаля" серед них.

Проте, використання меметичної культури має свої плюси та мінуси. Однією з переваг є залучення широкої аудиторії завдяки комічному підходу до серйозних тем, таких як війна. Недоліком є швидка втрата актуальності мемів, що обмежує тривалість впливу та сприйняття вистави. Це створює виклики для збереження релевантності вистави у динамічному сучасному медіапросторі, особливо під час глобальних криз, коли актуальність інформації швидко змінюється.

Такий підхід неприпустимий для академічної сцени, особливо з огляду на гостроту теми війни. Глядач чекав трагікомедії, а отримав яскраве бутафорське дійство. Сподіваюсь, автори зроблять висновки і наступні спроби відобразити воєнну тематику в театрі будуть глибшими та делікатнішими.

Ця вистава - яскравий приклад використання прийомів "байрактарщини" та "шароварщини" для художнього осмислення реалій війни. Саме поняття "байрактарщина" з'явилося на початку повномасштабного вторгнення, коли численні гумористичні меми про бойові дії поширилися в українському суспільстві. "Шмата" творчо використовує цю тенденцію, пропускаючи трагічну ситуацію війни крізь призму досить неякісного гумору та штучного оптимізму.

Водночас у виставі присутні й риси "шароварщини" - певної ідеалізації та героїзації українського духу, що втілюється у колоритних персонажах. П'ятеро

героїв у бомбосховищі уособлюють різні соціальні типи, кожен зі своїм неповторним колоритом та світоглядом. Їхнє спілкування, інтриги, жарти й зізнання створюють яскраву метафору українського суспільства в умовах війни.

Наприкінці весни актори і головна режисерка театру Яна Титаренко почали репетиції вистави, окреслюючи її майбутні теми та персонажів в імпровізаційний спосіб.

На наступному етапі обробки імпровізованих текстів залучився досвідчений драматург та керівник літературного відділу театру, Андрій Бондаренко, чиї ідеї суттєво вплинули на остаточний характер тексту і вистави.

На наступному етапі до літературного упорядкування імпровізаційно народжених текстів підключився професійний драматург і завідувач літературної частини театру Андрій Бондаренко, ідеї якого також багато в чому визначили остаточну спрямованість тексту і вистави.

Зважаючи на експериментальний характер вистави "Шмата", варто відзначити ще один новаторський аспект цієї постановки - поєднання "живої" гри акторів з елементами лялькового театру та анімації.

Зокрема, провідний образ Агента Провокатора, який поступово сіє сумніви та недовіру між героями, матеріалізується зі звичайної ганчірки. Це шматок тканини спочатку здається непотрібним мотлохом, однак згодом "оживає", набуваючи людських рис та характеру.

Такий прийом символічного "одухотворення" неживої матерії, типовий саме для лялькового театру, надає виставі додаткового філософського виміру. Адже буденний предмет раптом перетворюється на втілення абстрактного зла, що проникає у світ героїв та загрожує їм.

Завдяки режисерській роботі Яни Титаренко, котра майстерно поєднала досвід "живого" театру з ляльковими прийомами, цей персонаж справді вражає уяву і викликає неабияку напругу. Такі експерименти з гібридними формами, безперечно, збагачують театральну естетику і відкривають нові можливості перед авторами.

Отже, "оживлення" неживої матерії у "Шматі" - яскравий приклад успішного поєднання прийомів драматичного та лялькового театру, що розширює художні обрії постановки та додає їй багатовимірності.

Єдиний цікавий персонаж у виставі — це Песик, якого приносить до бомбосховища його господарка-фіфа. Христина Гаврилук або Слава Курилко керують Песиком-штоковою маріонеткою в конвенційному вбранні, з низько опущеним на лоба каптуром (у традиціях японського театру бунраку), але Інеса Кульчицька дещо трансформувала образ під сучасність.

Оригінальною знахідкою вистави "Шмата" є образ собаки Песика, втілений за допомогою ляльки-маріонетки. Цей персонаж вносить у комедійну драму елемент несподіванки та абсурду, розширюючи її жанрові межі.

Песик - улюбленець своєї пихатої господині, проте завдяки майстерній анімації акторок він набуває власного характеру і стає самостійним героєм. Лялька виконана в конвенціях японського театру бунраку з традиційним каптуром на голові. Проте художниця Інеса Кульчицька творчо трансформувала цей образ, додавши Песику рис сучасності та українського колориту.

Завдяки цьому персонаж органічно вписується у загальний антураж вистави, стаючи її невід'ємною частиною. Комічна поведінка ляльки контрастує з серйозними діалогами інших героїв, створюючи ефект театру в театрі. Такі

жанрові експерименти з поєднанням різних форм і стилів роблять "Шмату" по-справжньому інноваційною в українському театральному просторі.

Образ "Тіні" Песика у виставі "Шмата" - це оригінальний прийом використання ляльки як символічного втілення прихованих мотивів та бажань одного з головних персонажів.

З одного боку, Песик - типовий улюбленець своєї занепакої господині. Проте його зовнішній вигляд - "треніки", окуляри, загадковість поведінки - створюють враження якоїсь кримінальної особи, альтер его господаря Дядька.

І справді, саме "голос" Песика у вигляді оголошень-афер штовхає Дядька на авантюри та ризиковані проекти. Так лялька опосередковано впливає на долю персонажа, стаючи уособленням його внутрішніх демонів. А акторки, що озвучують Песика, виступають тут в ролі невидимих "ляльководів".

Такий несподіваний прийом додає виставі багатовимірності, розширюючи її сюжет та зміст потужним підтекстом. Глядач бачить одну історію на поверхні, але відчуває значно глибші процеси за її межами. Саме таке вправне використання можливостей лялькового театру робить "Шмату" по-справжньому інноваційною на театральній мапі України.

Вистава "Шмата. Одного разу у бомбосховищі" має елементи, які можна вважати кітчем, і в деяких моментах вона може викликати почуття крінжу у глядача. Використання мемів та байрактарщини, хоча і має популярний привабливий характер, може перетворитися на надмірну спрощеність та банальність, особливо якщо такий підхід не збалансовано інтегровано в глибшу сюжетну лінію.

Вважаючи виставу як продукт для масового глядача, можна зазначити, що вона може втратити унікальність художнього вираження, зосереджуючись на поверхневому та легкодоступному гуморі. В такому контексті, глибші тематики та складні емоційні взаємодії між персонажами можуть бути знецінені чи навіть ігноровані. Це створює ризик перетворення вистави на низькосортне розважальне шоу, де важливість змісту поступається перед необхідністю забезпечити легкий та невимогливий досвід для глядача.

З точки зору театральної критики, такий підхід може бути оцінений як ухилення від потенціалу театру як серйозної художньої платформи для висловлення та розробки складних соціальних та культурних тем. В кінцевому рахунку, хоча вистава може бути популярною та привабливою для широкого кола глядачів, її мистецька цінність та тривала впливовість можуть бути поставлені під сумнів через її схильність до поверховості та комерційного підходу.

На жаль, попри оригінальний задум та яскраві акторські роботи, вистава "Шмата" містить і певні вади, що знижують її художній рівень.

Зокрема, надмірна увага до окремих монологів героїв уповільнює темп вистави та послаблює загальну драматургію. Кілька "фіналів" та не до кінця розкриті персонажі також порушують цілісність.

Окрім того, окремі музично-вокальні номери радше нагадують шоу талантів, аніж органічну частину спектаклю. Наприклад, джазове виконання популярних пісень біля мікрофона викликає захват публіки, проте тексти губляться в голосових імпровізаціях акторки.

Такі елементи радше тяжіють до формату естрадного концерту, ніж якісного театру. Вони демонструють певні вокальні дані виконавиці, проте мало додають до розвитку сюжету чи характерів.

Отже, драматургії та режисурі виставі бракує певної цілісності та виваженості. Деякі фрагменти радше нагадують кітч, орієнтований на миттєве задоволення публіки, аніж на глибину та якість. Досвід "Шмати" міг би стати цінним для подальшого творчого зростання авторів.

Вистава «Шмата» має помітний галицький акцент. Місцеві жарти, ідеоматичні вислови, прикордонний суржик надають їй достовірності, гумору та шарму.

Ідея створити "терапевтичний" спектакль про жахи війни виходила від самих акторів, а не режисерів чи драматургів. Це свідчить про їхню громадянську позицію, однак недостатньо для якісного мистецького результату.

Безперечно, наміри колективу були найкращими. Але художня якість вимагає чогось більшого, ніж просто "сміливість іти на ризик". Сподіваюсь, цей гіркий досвід стане для театру уроком, аби у подальшому уникати невдалих експериментів на кшталт "Шмати".

Вистава "Шмата" містить два абсолютно контрастних образи в виконанні одного актора - Олега Андрощука.

З одного боку, він грає цинічного Агента-Провокатора, який російською мовою намагається посіяти паніку та недовіру серед героїв. Цей персонаж - своєрідна карикатура на типові "достоєвські" образи з їх моралізаторством та лицемірством.

А з іншого боку - ми бачимо молодого оптимістичного українця з майбутнього, який з'являється наприкінці вистави. На противагу

попередньому амплуа, цей герой втілює віру в перемогу та краще завтра для нашої країни.

Таке різке протиставлення двох іпостасей одного актора посилює загальний драматизм та напруженість вистави. Водночас, це демонструє високу професійну майстерність Олега Андрошука у створенні абсолютно несхожих образів.

Вистава "Шмата" демонструє як позитивні, так і негативні сторони використання популярних інтернет-мемів для художнього осмислення складної теми війни.

З одного боку, гумористичне цитування вірусних образів та слівечок дозволяє авторам відсторонено поговорити про болісні речі, привернути увагу молодій аудиторії. Певною мірою це терапевтичний засіб подолання травми через сміх.

Однак тут приховується і слабке місце постановки - надмірна залежність від короткочасних трендів в онлайн-просторі. Адже інтернет-меми швидко втрачають актуальність, тож вистава, побудована навколо них, також швидко може застаріти для глядача.

Це обмежує її потенційну аудиторію лише молоддю, яка встигає реагувати на онлайн-тренди. Водночас старші глядачі можуть просто не зрозуміти численні натяки та алюзії.

Отож творцям вистави варто шукати більш універсальну мову, а не покладатися на короткочасну популярність окремих мемів чи сленгу. Лише тоді їхнє послання зможе дійти до ширшої аудиторії та зберегти актуальність на тривалий час.

В підсумку можу сказати, що на час прем'єри вистави, в певних моментах вона була навіть терапевтичною, однак на сьогоднішня вистава банальна байрактарщина з банальними кітчевими образами. Досить плаский гумор, клішовані персонажі, несмак та кітч.

3.3. Антреприза – кітч?

В сучасному українському театральному середовищі динамічно розвивається антреприза – театральне явище, яке виникає з прагнення режисерів та театральних колективів взяти під сумнів стандарти та експериментувати з формами. Це надзвичайно цікаве та актуальне явище для кітчолога, оскільки воно включає в себе використання кітчевих елементів як основи для створення новаторських вистав.

Антреприза в Україні є результатом поєднання різноманітних мистецьких напрямків та експериментів з традиційними формами театального мистецтва. Виникаючи як відповідь на виклики сучасності, антреприза ставить перед собою завдання розширити можливості театру, змішуючи різні стилі, техніки та елементи кітчу.

Однією з основних проблем антрепризи є пошук балансу між новаторством та збереженням естетичних традицій. Як відзначено критиками, деякі спроби в антрепризі можуть призвести до загублення зв'язку з аудиторією або створювати трудносприйнятливі форми, які суттєво відхиляються від звичних концепцій театальної експресії.

Явище антрепризи набуло особливого поширення в українському театральному просторі у 1990-2000-х роках на тлі економічної кризи та недофінансування державних театрів. Сутність антрепризи полягає в тому, що

приватний підприємець-антрепренер орендує приміщення театру і наймає труп акторів для постановки вистав на комерційній основі за власний кошт і ризик.

Поширення антреприз спричинило хвилю критики з боку провідних театрознавців через тотальну комерціалізацію театрального мистецтва та зниження його художньої якості. Антрепренери орієнтуються насамперед на окупність вистав, тому в їхньому репертуарі домінують твори масової культури кітчового характеру, розраховані на невибагливий глядацький попит.

Як зазначає дослідниця Неллі Корнієнко, в репертуарі антреприз переважають "численні "фігаро", "сорочинські ярмарки", та інші опуси, за які соромно перед європейською культурою"

Інший фахівець Олександр Вергеліс констатує: "Засмічення репертуару театрів творами масової культури призводить до вульгаризації та "окітчвання" художньої продукції"

Окремо варто розглянути феномен Львівської антрепризи як один з найбільш виразних проявів театрального кітчу 1990-2000-х років. На базі приміщення Львівського академічного драматичного театру ім. Л. Курбаса сформувався потужний антрепризний осередок під орудою театрального діяча Михайла Яковини.

Репертуар Львівської антрепризи складався переважно з розважальних мюзиклів, мелодрам та комедій, розрахованих на низькопробний масовий смак. Серед них - "Наречена для двох", "П'ять побачень з Марією", "Кохана Софі", "Божевільна комедія" та інші. Як зазначає дослідник Ростислав Крамар,

антрепризні вистави Яковини “спрямовані на задоволення найпримітивніших смаків”

Отже, масове поширення антреприз призвело до заповнення театрального репертуару творами низькопробної масової культури кітчового характеру. Домінування розважальних жанрів, орієнтація на невибагливий глядацький попит та відсутність художніх критеріїв загрожують девальвацією українського театрального мистецтва, на думку більшості експертів.

В сучасному українському театральному середовищі динамічно розвивається антреприза – театральне явище, яке виникає з прагнення режисерів та театральних колективів взяти під сумнів стандарти та експериментувати з формами. Це надзвичайно цікаве та актуальне явище для кітчолога, оскільки воно включає в себе використання кітчевих елементів як основи для створення новаторських вистав.

Антреприза в Україні є результатом поєднання різноманітних мистецьких напрямків та експериментів з традиційними формами театрального мистецтва. Виникаючи як відповідь на виклики сучасності, антреприза ставить перед собою завдання розширити можливості театру, змішуючи різні стилі, техніки та елементи кітчю.

Однією з основних проблем антрепризи є пошук балансу між новаторством та збереженням естетичних традицій. Як відзначено критиками, деякі спроби в антрепризі можуть призвести до загублення зв'язку з аудиторією або створювати трудносприйнятливі форми, які суттєво відхиляються від звичних концепцій театральної експресії.

Оцінка антрепризи також пов'язана з успішністю реалізації кітчевих елементів у виставах. Там, де кітч стає не просто елементом декору, але важливою частиною концепції, антреприза виявляється найбільш ефективною.

Антреприза в українському театрі стає не лише майданчиком для творчості режисерів, а й засобом вираження важливих сучасних тем та викликів. Її вплив на театрознавство та розвиток мистецтва в Україні є невід'ємним елементом сучасної культурної ландшафту.

ВИСНОВКИ

У цій дипломній роботі досліджено феномен кітчу та його прояви в українському театральному мистецтві. Проаналізовано сутність кітчу як естетичного та соціокультурного явища, розглянуто його історію та особливості в театрі.

У роботі було досліджено феномен кітчу в українському театральному просторі, а також розглянуто його витoki, еволюцію та особливості прояву в умовах постмодернізму. Результати дослідження дають можливість зрозуміти, як кітч впливає на українське мистецтво, особливо на сучасний театр.

У першому розділі роботи було показано, що феномен кітчу має глибокі історичні корені і виник як реакція на розвиток масової культури та поп-культури. Кітч став символом відмінності від високої культури та акцентує увагу на низькому смаку, примітивній символіці та пересмішці високих цінностей. Цей розділ дозволив встановити теоретичну базу для подальшого дослідження.

У другому розділі було вивчено специфіку виявлення кітчу в українському театрі. Розглянуто поняття "колоніального кітчу" та його вплив на українську культуру. Також проаналізовано епоху неосароварщини та виявлено

проблематику, пов'язану з її поширенням після подій 24.02.22. Цей розділ висвітлив специфіку українського контексту та вплив зовнішніх чинників на прояви кітч в українському театрі.

Простежено історію проникнення кітч в театр під впливом масової культури та комерціалізації. Показано, що в Україні ці процеси посилювалися в радянську добу внаслідок ідеологічного тиску та обмеження творчості.

На прикладі сучасних театральних постановок проаналізовано активне проникнення кітч в українську сцену. Досліджено його прояви у репертуарі, режисерських та акторських рішеннях, сценографії тощо.

У третьому розділі на основі аналізу вистав Львівського театру ім. М. Заньковецької та Львівського обласного театру ляльок було встановлено, що кітч активно проникає в український театральний простір. Початки виникнення кітч в українському театральному мистецтві відзначаються ще в минулому столітті, але сучасні тенденції свідчать про зростання популярності цього естетичного явища. Кітч стає важливою складовою сучасного українського театального дискурсу та відображає актуальні соціокультурні процеси в Україні.

Доведено, що театральний кітч спотворює естетичні принципи та критерії, маніпулює глядацькими смаками. Він гальмує розвиток справжнього мистецтва та завдає шкоди художній культурі.

Сформульовано конкретні рекомендації для подолання негативного впливу кітч в театрі. Запропоновано шляхи удосконалення репертуарної політики, підвищення професіоналізму та відповідальності творців вистав.

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо у поглибленні методології аналізу театрального кітчю, пошуку ефективних заходів запобігання його поширення та впливу на глядацьку аудиторію.

Отже, у роботі проведено комплексне дослідження кітчю в контексті українського театру, сформульовано конкретні пропозиції для мінімізації його проявів у професійному мистецтві.

Дана дипломна робота відкрила широкий простір для подальших досліджень та рефлексій щодо ролі кітчю в українському театрі та мистецтві загалом. Ця тема залишається актуальною і вимагає подальшого дослідження з метою кращого розуміння її впливу та значення в сучасному культурному контексті України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Оранасюк, О. Р. (2011). Кітч і культура. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 1(2), 86-92.
2. Vovkun, V. (2012). Культурна конфігурація незалежної України. Культура і сучасність, (2), 91-96.
3. Адорно Т. В. (2005). Естетика. Мінімальні філософські публікації. К.: Основи.
4. Адорно, Т. В. (2005). Естетика. Мінімальні філософські публікації. К.: Основи.
5. Безручко, О. (2013). Український театральний авангард 1900-1930 років. Київ: Либідь.
6. Бушанський В. В. (2011). Постмодерн кітч нарцисизм. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. ІФ Кураса НАН України (4) 137-149.
7. Бушанський В. В. (2011). Постмодерн, кітч, нарцисизм. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. ІФ Кураса НАН України, (4), 137-149.

8. Бушанський, В. (2012). Становлення масової культури: шлях до кітчу й андеграунду. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. ІФ Кураса НАН України, (4), 122-134.
9. Бушанський, В. В. (2011). Постмодерн, кітч, нарцисизм. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. ІФ Кураса НАН України, (4), 137-149.
10. Вертепна, Н. (2021). Кітч в українській культурі: витоки, прояви, значення. Мистецтвознавчі записки, 41, 337-344.
11. Вишеславський, Г. (2019). Етюди про український театр 1920-1930-х років. Київ: Український письменник.
12. Воробйова, О. (2019). Естетика кітчу в сучасній українській драматургії. Слово і Час, 5, 22-30.
13. Гавеля О.Є. (2017). Історія українського театру ХХ століття: Навчальний посібник. Київ: Ліра-К.
14. Гавеля О.Є. (2017). Історія українського театру ХХ століття: Навчальний посібник. Київ: Ліра-К.
15. Гавеля, О. (2017). Історія українського театру ХХ століття. Київ: Либідь.
16. Гаврилюк Н. (2021). Феномен кітчу в сучасному українському театрі. Мистецькі обрії 2021, 39-44.
17. Гаврилюк, Н. (2022). "Кітч як інструмент рефлексії постколоніальної травми в українській драматургії". **Сучасні літературознавчі дослідження, 2(2), 11-25.
18. Грінберг А. (1991). Загальна теорія кітчу. В. Синченко (Перекладач). Філософські дослідження, 88, 3-15.
19. Грінберг, А. (1991). Загальна теорія кітчу. В. Синченко (Перекладач). Філософські дослідження, 88, 3-15.

20. Гундорова Т. (2008). Кітч як структурний та культурологічний принцип. Літературознавчі студії, (12), 155-164.
21. Гундорова Т. (2009). Микола Гоголь і колоніальний кітч. Гоголезнавчі студії.
22. Гундорова Т. (2013). *Femina melancholica*: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Критика.
23. Гундорова Т. (2013). Слідами Адорно: масова культура й кіч. Критика.—2005.—Січень—лютий, 32-37.
24. Гундорова Т. (2015). Кітч і література. Травестії. Факт.
25. Гундорова, Т. (2005). Слідами Адорно: масова культура й кіч. Критика.—2005.—Січень—лютий, 32-37.
26. Гундорова, Т. (2008). Кітч і література. Травестії. Факт.
27. Гундорова, Т. (2008). Кітч як структурний та культурологічний принцип. Літературознавчі студії, (12), 155-164.
28. Гундорова, Т. (2009). Микола Гоголь і колоніальний кітч. Гоголезнавчі студії.
29. Гундорова, Т. (2013). *Femina melancholica*: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Критика.
30. Гавдида, Н. (2015). Модерністські тенденції в українському театрі початку ХХ століття. Київ: Фенікс.
31. Гроховська, І. (2020). Театр кітчу в сучасному українському театральному просторі. *ScienceRise*, 1, 12-15.
32. Дем'янівська Л. (2021). Феномен театрального авангарду в українській культурі 1920-1930 років. Суми: СумДУ.
33. Дем'янівська, Л. (2021). Феномен театрального авангарду в українській культурі 1920-1930 років. Суми: Університетська книга.

34. Дем'янівська Л.С. (2021). Феномен театрального авангарду в українській культурі 1920-1930 років: Монографія. Суми: СумДУ.
35. Дем'янівська Л.С. (2021). Феномен театрального авангарду в українській культурі 1920-1930 років: Монографія. Суми: СумДУ.
36. Деркач, С. (2020). Естетика кітч та постмодерну в сучасному українському театрі. Мистецькі обрії 2020, 39-44.
37. Дончик, В. (2018). Феномен театрального кітч: Походження, ознаки, шляхи подолання. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць, 34, 195-203.
38. Еко У. (2010). Надмірність та антиметафора. Інтелектуальний дискурс, (8), 73-86.
39. Еко, У. (2010). Надмірність та антиметафора. Інтелектуальний дискурс, (8), 73-86.
40. Єрмакова, Н. (2016). Театральний постмодернізм в Україні. Київські театральні вісті, 5, 22-28.
41. Жупанський Я. (2016). Філософія кітч. Харків: Фоліо.
42. Жупанський, Я. (2022). "Кітч в українському театрі: між постмодернізмом і національною ідентичністю". **Український театр, 1, 6-11.
43. Жупанський, Я.(2016). Філософія кітч. Харків: Фоліо.
44. Заньковецька, М. (1999). П'єса "За двома зайцями". Київ: Довіра.
45. Зарецька, О. (2015). Рецепція кітч в українському театральному дискурсі. *Studia Methodologica*, 37, 73-78.
46. Іванишин П. (2009). Літературознавство як кітч?. Слово і Час.
47. Іванишин П. (2009). Літературознавство як кітч?. Слово і Час.
48. Іванишин П. (2013). Популярна література і кітч. Українська література в загальноосвітній школі, (1), 2-5.

49. Іванишин, П. (2009). Літературознавство як кітч?. Слово і Час.
50. Іванишин, П. (2013). Популярна література і кітч. Українська література в загальноосвітній школі, (1), 2-5.
51. Іванишин, П. (2014). Національне і загальнолюдське в феномені українського театрального авангарду. Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 1, 107-118.
52. Клековкін О. (2012). Масова культура і театральний авангард. Київ: Веселка.
53. Клековкін, О. (2012). Масова культура і театральний авангард. Київ: Веселка.
54. Клековкін, О.Ю. (2012). Масова культура і театральний авангард: Монографія. Київ: Веселка.
55. Клековкін, О.Ю. (2012). Масова культура і театральний авангард: Монографія. Київ: Веселка.
56. Корнієнко, Н. (2017). Феномен кітчу в мистецькій культурі постмодерної доби. Вісник НАКККІМ, 4, 32-35.
57. Кочерга, С. (2019). Кітч як знак постмодерної культури. Філософія і політологія в контексті сучасної культури, 22(2), 98-107.
58. Кузякіна Н. (2007). Естетика та філософія театру ХХ століття. Київ: КиМУ.
59. Кузякіна Н.О. (2007). Естетика та філософія театру ХХ століття: Навчальний посібник. Київ: КиМУ.
60. Кузякіна Н.О. (2007). Естетика та філософія театру ХХ століття: Навчальний посібник. Київ: КиМУ.
61. Кузякіна, Н. (2007). Естетика та філософія театру ХХ століття. Київ: КНУКіМ.

62. Курушина, М. А. (2014). «Шевченківський кітч» у сучасній Україні. Наукові праці. Філологія. Літературознавство, 240(228).
63. Лозовий, В. (2019). Український театральний авангард і його носії. Харків: Фоліо.
64. Лотман Ю. (2013). Структура художнього тексту. Київ: Юніверс.
65. Лотман Ю.М. (2013). Структура художнього тексту. Київ: Юніверс.
66. Лотман Ю.М. (2013). Структура художнього тексту. Київ: Юніверс.
67. Лотман, Ю. (2013). Структура художнього тексту. Київ: Юніверс.
68. Львівський обласний театр ляльок. (Веб-сайт). <http://teatrlalka.lviv.ua/>
69. Львівський обласний театр ляльок. (Веб-сайт). <http://teatrlalka.lviv.ua/>
70. Львівський обласний театр ляльок. (Веб-сайт). <http://teatrlalka.lviv.ua/>
71. Львівський театр ім. М. Заньковецької. (Веб-сайт). <http://www.zankovetska.com.ua/>
72. Львівський театр ім. М. Заньковецької. (Веб-сайт). <http://www.zankovetska.com.ua/>
73. Львівський театр ім. М. Заньковецької. (Веб-сайт). <http://www.zankovetska.com.ua/>
74. Маркова О. (2018). Театральний неоавангард 1960-1970-х років у контексті естетики постмодернізму. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць, 34, 240-247.
75. Маркова, О. (2018). Театральний неоавангард 1960-1970-х років у контексті естетики постмодернізму. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць, 34, 240-247
76. Мартакова, А. В. (2017). Постмодерний кітч: лінгвокультурний аспект.
77. Медіна О. (2021). Кітч у естетичному вимірі мистецтвознавства. Народознавчі Зошити, 3, 613-621.

78. Медіна, О. (2021). Кітч у естетичному вимірі мистецтвознавства. Народознавчі Зошити, 3, 613-621.
79. Медіна, О. (2022). "Кітч як феномен постмодерної культури: український контекст". **Культурологічний вісник, 58(2), 103-111.
80. Мельник, Т. (2019). Творчість як економія: Витрати, зиски, інвестиції. Київ: Темпора.
81. Мочалова, І. (2013). Естетика кітчу в контексті масової художньої культури. Філософія і політологія в контексті сучасної культури, 5(3), 172-178.
82. Муха О. (2013). КІТЧ: СМИСЛОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОНЯТТЯ У ХХ-ХХІ СТ. (Kitsch: semantic transformations of concept in XX-XXI cent). Наукові записки. Серія «Філософія» 250-261.
83. Муха О. (2013). КІТЧ: СМИСЛОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОНЯТТЯ У ХХ-ХХІ СТ. (Kitsch: semantic transformations of concept in XX-XXI cent). Наукові записки. Серія «Філософія» 250-261.
84. Муха, О. (2013). КІТЧ: СМИСЛОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОНЯТТЯ У ХХ-ХХІ СТ. (Kitsch: semantic transformations of concept in XX-XXI cent). Наукові записки. Серія «Філософія», 250-261.
85. Опанасюк, О. Р. (2011). Кітч і культура. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 1(2), 86-92
86. Паві, П. (2005). Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
87. Паві, П. (2005). Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
88. Паві, П. (2005). Словник театру. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
89. Поліщук, Я. (2019). Мистецтво постмодернізму. Тернопіль: Богдан.

90. Проклевич, О. (2015). Україна на прийомі у психоаналітика (Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: Статті та есеї.-К.: Грані-Т, 2013.-548 с.(De profundis)). Слово і час, (7), 118-121.
91. Рибалко, С. (2016). Феномен кітч у художній культурі України постмодерної доби. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць, 30, 385-393.
92. Селіванова, О. (2006) Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля.
93. Семашко О.М. (2021). Білий куб і чорний квадрат: Діалог мистецтва і науки у ХХ столітті: Монографія. Харків: Фоліо.
94. Семашко О.М. (2021). Білий куб і чорний квадрат: Діалог мистецтва і науки у ХХ столітті: Монографія. Харків: Фоліо.
95. Семашко, О. (2021). Білий куб і чорний квадрат: Діалог мистецтва і науки у ХХ столітті. Харків: Фоліо.
96. Сирцова, Л. (2018). Кітч і постмодернізм як культурні феномени другої половини ХХ століття. Культурологічний вісник: Науково-теоретичний щорічник Нижньої Наддніпряни, 38(1), 115-119.
97. Сінченко, О. (2010). Кітч у сучасній культурі. Слово і Час.
98. Сінченко, О. Д. (2010). Кітч як системоутворювальний чинник національного нарративу. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії, (10), 244-249
99. Скотний, В. (2020). Дискурс українського модернізму. Київ: Темпора.
100. Солодка, А. (2021). Художні практики кітч та кемпу в мистецтвознавчому дискурсі. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць, 40, 165-172.
101. Ткаченко, А. (2019). Мистецтво авангарду. Київ: Спалах.
102. Уварова, Н. (2015). Шахрайки. Київ: Грані-Т.

103. Уварова, Н. (2015). Шахрайки. Київ: Грані-Т.
104. Уварова, Н. (2015). Шахрайки. Київ: Грані-Т.
105. Уманець, о. (2022). кітч у просторі культури межі хх–ххі ст. актуальні питання гуманітарних наук, 202260.
106. Уманець, о. (2022). кітч у просторі культури межі хх–ххі ст. актуальні питання гуманітарних наук, 202260.
107. Федорчук, А. В. (2018). Кітч в сучасній культурі–шлях до прірви (Doctoral dissertation).
108. Франко, І. (1986). Естетика і критика. Київ: Дніпро.
109. Фролова, К. (2014) Історія української культури. Київ: Ліра-К.
110. Харчук, Р. (2008) Сучасне літературознавство. Київ: ВЦ Академія.
111. Хороб, С. (2013) Українська модерна драма кінця ХІХ - початку ХХ століття. Івано-Франківськ: Місто НВ.
112. Цуканова О.М. (2020). Естетика театрального постмодернізму: парадокси гри, ілюзії, симулякри: Монографія. Київ: Талком.
113. Цуканова О.М. (2020). Естетика театрального постмодернізму: парадокси гри, ілюзії, симулякри: Монографія. Київ: Талком.
114. Цуканова, О. (2020). Естетика театрального постмодернізму: парадокси гри, ілюзії, симулякри. Київ: Логос.
115. Цуканова, О. (2020). Естетика театрального постмодернізму: парадокси гри, ілюзії, симулякри. Київ: Логос.
116. Цуканова, О. (2020). Естетика театрального постмодернізму: парадокси гри, ілюзії, симулякри. Київ: Логос.
117. Чаплінська, О. В. (2014). Кітч як наслідок масовізації. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, (73), 49-52.

118. Чаплінська, О. В. (2014). Кітч як наслідок масовізації. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, (73), 49-52.
119. Чаплінська, О. В. (2014). Кітч як наслідок масовізації. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, (73), 49-52.
120. Черепанова С.О. (2019). Мистецтвознавчі рефлексії: ідеї, концепції, методи дослідження: Монографія. Львів: Сполом.
121. Черепанова С.О. (2019). Мистецтвознавчі рефлексії: ідеї, концепції, методи дослідження: Монографія. Львів: Сполом.
122. Черепанова, С. (2019). Мистецтвознавчі рефлексії: ідеї, концепції, методи дослідження. Львів: Світ.
123. Чистова, М. (2021). Тоталітаризм і авангард: радянський театр 1920-1930-х років. Київ: Критика.
124. Шевчук, С. (2019). Естетика постмодернізму в художніх практиках кінця ХХ століття. Культурологічна думка, 18, 116-121.
125. Шевчук, С. (2019). Естетика постмодернізму в художніх практиках кінця ХХ століття. Культурологічна думка, 18, 116-121.
126. Шевчук, С. (2019). Естетика постмодернізму в художніх практиках кінця ХХ століття. Культурологічна думка, 18, 116-121.
127. Якубовська, М. (2018). Мистецтво постмодернізму: Історія, теорія та практика. Львів: Априорі.
128. Якубовська, М. (2018). Мистецтво постмодернізму: Історія, теорія та практика. Львів: Априорі.
129. Якубовська, М. (2018). Мистецтво постмодернізму: Історія, теорія та практика. Львів: Априорі.