

КІЧ І ЯГО АСАБЛІВАСЦІ Ў МАСТАЦТВЕ АПОШНЯЙ ЧВЭРЦІ ХХ СТАГОДДЗЯ

М.Л. Цыбульскі
Віцебск, ВДУ

У культурным кантынууме масавая культура і кіч на працягу апошніх стагоддзяў займаюць вызначаную нішу і уплываюць на агульную іерархію каштоўнасцяў у мастацтве. Нягледзячы на тое, што кіч, задоўга да свайго вызначэння “нібы атрутнае рэчыва, з’яўляўся дамешкам любога мастацтва [1, 345-346], сапраўдную папулярнасць ён набыў са з’яўленнем сродкаў масавай камунікацыі.

Масавая культура, якая па-сутнасці з’яўляецца базісным грунтам генезісу і развіцця кічу, стала прэтэндаваць на ролю наватарскіх тэндэнцый у канцы 1970-х - 1980-я гады Прыкладна ў гэты час у айчынным мастацтвазнаўстве пачаў выкарыстоўвацца і тэрмін “кіч”, які першапачаткова атаясамляўся з мастацтвам нізкай якасці. Падобныя характарыстыкі дамінавалі і зусім не спрыялі таму, каб надаць належную ўвагу кічу, як з’яве, і уважліва даследаваць яго.

І толькі ў канцы 1990-х асобныя даследчыкі канстатавалі, што тое, што мы завём кічам, не з’яўляецца мастацтвам і выконвае адмысловыя, зусім не мастацкія функцыі. Не эстэтычныя каштоўнасці твора, але адэкватнасць яго патрабаванням масавага спажыўца робяць кіч прывабным і выгодным з камерцыйнага пункта гледжання, а існуе ён у рынкавай прасторы і функцыянуе ў сістэме “попыт-прапанова”. У сваёй выніковай працы па эстэтыцы постмадэрнізму Умберта Эка адзначае, што, з аднаго боку, постмадэрнізм увабраў у сябе некаторыя прыёмы масавай культуры, з іншага – адмовіўся ад яе з тым, каб зняць дыстанцыю паміж масавай і элітарнай культурамі [2,48-73].

У пачатку XXI стагоддзя на кіч пачынаюць глядзець як на светапоглядна-стылістычны кампанент масавай культуры [3,239]. Становіцца відавочным, што роля кічу не заключаюцца толькі ў простым нівеліраванні прынцыпу духоўнай элітарнасці мастацтва высокага ўзроўню. А нашэсце масавай культуры ў краінах Еўропы і Амерыкі перастаюць тлумачыць толькі нізкім узроўнем густы і неадукаванасцю мас. У гэты час канфлікт масавага і элітарнага, жыты ў заходняй культуры, у айчынным мастацтве, здаецца, толькі ўваходзіў у сваю найбольш вострую стадыю. Але ж на фоне распаўсюджанага негатыву ўжо “чуваць” і пазітыўныя меркаванні аб кічу, абгрунтаваныя наяўнасцю ў ім такіх агульначалавечых каштоўнасцяў, як непрыманне гвалту і жорсткасці, накіраванасць да гарманічнасці і спакою, дэмакратызацыя грамадскай свядомасці.

У сучасным значэнні “кіч” становіцца агульнамастацкім тэрмінам, з досыць шырокай гамай сэнсавых адценняў і пэўным спектрам сацыяльна-семантычных значэнняў. Калі паспрабаваць найбольш поўна абазначыць кантэкст слова “кіч” то, напэўна, немагчыма будзе абыйсцісь без такіх характарыстык, як адсутнасць арыгінальнай ідэі, дыстанцыраванасць ад рэальнага свету, іншабыццёнасць, зварот да экзатычных, міфалагічных прастораў і аддаленых гістарычных эпох, прысутнасць рэтра, неадпаведнасць элітарным эстэтычным прынцыпам, дрэнны густ, рынкавасць і камерцыйлізаванасць, імітатывнасць, тыражыраванасць, сентыментальнасць і “саладжавасць”, займальнасць, дамінаванне знешніх элементаў формы. Такім чынам, мастацкая мова кічу нярэдка адлюстроўвае абсалютную творчую беспрынцыповасць аўтараў. Хоць часам стылістычна гэта нешта вельмі адважнае і дзёрзкае, абумоўленае, напрыклад, зваротам да недазволеных плыняў. Да таго ж, масавая культура і кіч заўсёды песцілі і сваю, спецыфічную рэлігійнасць, “якая лепш упісваецца ва ўсходнюю, чым заходнюю, традыцыю” [4, 187].

Кіч выкарыстоўвае тое, што ўжо даказала сваю эфектыўнасць для публікі і што не рызыкуе быць рэвалюцыйным адкрыццём. Гэта даўно адпрацаваныя і таму бяспройгрышныя метады: фальклорна-міфалагічныя выявы, ці дасягненні псіхааналізу. Але мастацтва кічу ўсведамляе сябе як кіч толькі тады, калі яго ёсць з чым параўноўваць, калі прысутнічае ўсведамленне "верху" і "нізу", калі ёсць магчымасць супрацьпаставіць кіч, так бы мовіць, "эталонным", узорам, якія адукаванай меншасцю прыняты як "высокае" мастацтва [5, 34-35].

Параўнанне "класічнага" кічу XIX стагоддзя і кічу сучаснага дае магчымасць вызначыць некалькі спецыфічных рысаў апошняга. Так, калі першапачаткова кіч быў арыентаваны на пераробку старога пад новае, то ў канцы XX стагоддзя, ён выглядае наадварот, штучна састараным, зробленым "пад антыкварыят". А выкарыстанне яркай і эфектнай выяўленчасці робіць кіч папулярным і масавым.

Аналізуючы сучаснае мастацтва Б. Гройса адзначае асаблівасць высокага мастацтва інтэграваць у сябе і формы кітча [6, 67]. Многія даследчыкі адзначаюць наяўнасць іроніі і парадыйнасці ў сучасным мастацтве. Кіч разбурае сцяну якая аддзяляе мастацтва ад гульні, забавы. Немагчыма не сказаць і пра блізкасць сучаснага кічу да народнага, наіўнага мастацтва і фальклору. Але стылізацыі пад народнае мастацтва часцей за ўсё перараджаецца ўсяго толькі ў саладжавы напамін пра моц нацыянальнай культуры.

Імклівыя працэсы глабалізацыі паспрыялі шырокаму распаўсюджванню кічу і нарастанню ў ім універсальных рысаў. З пункту гледжання многіх аналітыкаў постмадэрнізму у ім не існуе праблемы масавай культуры, паколькі апошняя з'яўляецца глебай, асяроддзем і агульным фонам для існавання любой іншай субкультуры, уключаючы і класічную элітарную. І гэты ўрадлівы пласт далёкі ад знішчэння. Кіч можа паспяхова кранаць вечныя чалавечыя пытанні, але часцей існуе на ўзроўні пачуццяў. Вырашальным крытэрам і ў сучасным кічы застаецца майстэрства выканання.

У канцы XX стагоддзя своеасаблівай субкультурай з прэтэнзіяй на "мэйнстрым" і ідэалогіяй мастацкай мовы становіцца "культура глянцу". Адной з разнавіднасцяў нэакічу з'яўляецца таксама кэмп. Сутнасць кэмп у яго прыхільнасці да ўсяго ненатуральнага, штучнага, празмернага. Калі кітч узнікае спантанна, то кэмп з'яўляецца прадуктам стараннай эстэтычнай селекцыі. Інакш кажучы, кэмп - гэта ўсвядомлены, адрэфлексіраваны кіч. Кіч які абгортваецца элегантнай славазнанай тканінай, становіцца прадметам разгорнутых філасофскіх і эстэтычных канцэпцый.

Зразумела, ў праблемы кічу ёсць яшчэ адзін аспект, злучаны з інтэлектуальнай падрыхтаванасцю гледача. Маса народу адрозніваецца ленасцю, не жаданнем напружвацца на складаную паэтыку і лексіку мастацтва. І таму, попыт нараджае прапанову.

Аднак шырокая вядомасць мастакоў, работы якіх далучаюць да кічу, за тое што яны не жадаюць ісці ў нагу з новым часам і займацца актуальным мастацтвам, прымушае задумацца і ўзгадаць гістарычны вопыт, дзе "даследчыкі ўсё больш уключаюць у гісторыю мастацтва не толькі творы "высокага" і класічнага мастацтва, але і тое, што традыцыйна апынулася за межамі акадэмічнага вывучэння" [7, 129].

ЛІТАРАТУРА

1. Адорно В. Теодор Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
2. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. Минск, «Красико»-принт 1996.

3. Карцева Е. Кіч // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века, Под ред В.В.Бычкова. - М.:Российская политическая энциклопедия, 2003.
4. Генис А. Вавилонская Башня. Эссе // М.: Независимая газета, 1997.
5. Волков М. Болеть модно // НоМИ.-2006.-№1.
6. Гройс Б. Темная сторона искусства // Гройс Борис Комментарии к искусству. - М.: Художественный журнал, 2003.
7. Шестаков В.П. Эрнст Гомбрих и венская школа истории искусств // Вопросы философии. - 2001.-№7.

ДРЕВНИЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ

Н.Н. Шкут
Витебск, ВГУ

В древней Руси вплоть до XVIII столетия темпера была излюбленным материалом станковой, а также и монументальной живописи, и ею выполнялись почти все произведения древнерусских мастеров станковой живописи, начиная с наиболее древних (X век), дошедших до нас, и кончая произведениями величайших художников древней Руси: Андрея Рублева, Симона Ушакова и др. Русские мастера живописи прошлых столетий необычайно развили технику темперной живописи, обогатили ее живописные возможности и ввели впервые в мире ряд новых материалов и усовершенствований.

Историческая память сохранила мало имен древнерусских художников. Это объясняется тем, что средневековое творчество тяготело к анонимности – на Руси до XVII века мастера почти никогда не подписывали своих произведений. Оставаясь в неизвестности, художник придерживался своеобразного нравственного начала – авторской скромности. Важным представлялся не он сам, не его имя, а изображение – его предмет. Но подобное отношение к авторству ни в коем случае не означало пренебрежения к личности и дару мастера. Напротив, о живописцах писали в летописях, о лучших из них складывались устные и письменные предания.

Литература сохранила для нас имена первых русских художников, научившихся своему искусству у приезжих византийских мастеров. Родоначальниками русского изобразительного искусства были киевские монахи – иконописцы Алимпий и Григорий, жившие в XI веке. Из летописей и житий мы знаем имена Феофана Грека, Прохора из Городца, московских художников Андрея Рублева, Даниила, Черного, Митрофана, Паисия, Дионисия с сыновьями Феодосием и Владимиром. Эти мастера жили в период от XIV до начала XVI века.

Иногда иконописцы все же оставляли свои подписи на произведениях, но до XVII века это делалось крайне редко. Самая древняя из известных сейчас подписей принадлежит новгородскому художнику XIII века Алексе (то есть Алексею) Петрову. В 1294 году, написав икону святого Николы, он сообщил в надписи на ней свое имя: «А писал грешный Алекса Петров сын...»

Писать современными темперными красками можно на различных основах и грунтах (картон, холст, бумага, дерево, металл, пластмасса).

Темперные краски в силу их относительной жесткости хорошо сохраняются на твердых основах и значительно хуже на эластичных. Поэтому вполне оправдал себя, как основа под темперную живопись, картон. Он обладает изотропным (равномерным) строением, во всех направлениях дает равномерную усадку или набухание при изменении режима (не в пример древесине). Рыхлые сорта картона хо-