

ФЕНОМЕН МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ И ПРОЦЕСС СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Усиление к концу XIX – началу XX века оппозиционных вневстилевых тенденций, коренящихся в глубинах проектной культуры Нового времени, привело к приоритету проектного начала, окончательно освободив путь полистилевому началу предметного творчества. Ситуация усиления процесса гомогенизации культуры XX века, растворения элитарных вариантов стиля в массовых вариантах проектного творчества делает подчинение единому стилевому порядку невозможным.

Ключевые слова: массовая культура, дизайн среды, элитарность, стиль, вневстилевые явления.

В дизайне, изначально подразумевающим тиражированный продукт, как результат творческой проектной деятельности, термин массовости получил свое теоретическое оправдание как альтернатива «элитарности». Эпоха символизма, уже к 60–70-м годам XIX столетия четко определила вектор рафинированного избранный слоя зрителя, оставив за бортом высокого художественного процесса, «башни из слоновой кости» целый океан жизни повседневных массовых потребностей. В противовес этому процессу, диалектически уравновесив художественные произведения, рассчитанные на элиту, поднялся и получил стиливое выражение целый пласт художественной культуры, которому было суждено определить глобальные тенденции развития искусства всего XX столетия.

Возникнув задолго социологических формул, связанных с явлениями «массовой культуры» – продукта XX столетия, материальная культура во всем многообразии своего проявления (от бытовых предметов до целостных интерьерных и экстерьерных сред) лишь фрагментарно, эпизодически обращала свой взор на потребности жизни «большинства», нужды рынка и промышленного (ремесленного) производства. Исторически подобные всплески интереса проектного сознания к жизни в ее массовом проявлении совпадали со стилиобразующими поисками в дизайне, всякий раз расширяя уже существующее поле стилиевых конструкций. На протяжении всей истории материальной культуры со времен Нового Времени вопрос стилиобразования планомерно шел в направлении легализации и высвобождения маргинальных наслоений. Достаточно вспомнить стилиевые «оговорки» маньеризма – художественные парадоксы портретных аллегорий на

основе приема анаморфоза Д. Арчимбольдо, выходящие за рамки всех мыслимых стилиевых канонов. Преодолением равновесной ренессансной гармонии выглядит и новый подход к ландшафтному проектированию. Знаменитые сады Боболи во Флоренции, с введением «третьей природы» – таинственной, далекой от натурализма, облагороженной художественным актом декоратора, среды гротов, пещер и подземных источников, или террасный сад Виллы д'Эсте в Тиволи, наполненный гротескными декоративными скульптурами с гипертрофированными не скрываемыми эмоциями, какие можно увидеть у «простолюдинов», явно превосходящими допустимое стилем чувственное равновесие. Эмоциональная «несдержанность» проникала в декоративные элементы интерьеров, где проектную адаптацию претерпели не традиционно благородные типажи львов, грифонов, орлов и т. д., а обычные домашние животные, измененные до неузнаваемости (Б. Ридольфи, Камин в палаццо Тьене, Виченца).

Гротескные стилистические жаргонизмы ренессансной классики становились продуктом вольного самостоятельного проектного прочтения декораторами исторических прототипов. В Трактате из шести «Книг об Архитектуре» (1537–1551 гг.), охватывавших практически каждую область архитектурного проектирования, множество строительных планов и деталей – обрамления дверей, каминов, окон и т. д., автор С. Серлио не предложил точных измерений пропорциональной системы древней архитектуры. Многие французские, фламандские, английские и немецкие мастера, используя его эскизы, еще больше исказили античные источники [1, с. 87].

«Антиклассический стиль», чем, по сути, и являлся маньеризм, представлял собой совокуп-

ность стилевых тенденций, объединенных поиском новым форм, противостоящих классической традиции. Дальнейшей чертой демократизации на пути расширения стилевых канонов ренессансной художественной системы стала пасторальная традиция. Это вариант природной среды в состоянии «вечной весны», окрашенный искусственной идиллической гармонией сельской обыденной жизни с пастухами, стадами и т. д. пережил века, прочно пройдя через эпохи рококо, классицизма, особенно будучи востребованным романтиками XIX столетия. Правда, путь проектной культуры от карнавальных законов сценической иллюзии до подлинного воспевания сельской народной жизни в ее полноте естества занял почти 300 лет (романтизм бидермейера и напромантизм модерна).

Одной из основных причин, открывших возможность активного вторжения оппозиционных доминирующему стилю тенденций, можно назвать сопутствующее маньеризму «крушение ренессансной объективной и воцарение субъективной картины мира» (М. Дворжак, Лекция «Эль Греко и маньеризм», 1920 год). Роман Ф.Б. де Вервиля «Приключения Флориды» (рубеж XVI – XVII вв.) – яркий пример экфрасиса, который в литературе XVI в. обрел второе дыхание. В главе «Кабинет Минервы» повествовательная модель романа включает в себя описание «проекта среды» собирателя редкостей. «Интерьер кабинета представляет собой собрание всевозможных диковин естественного и искусственного происхождения, Kunst и Wunderkammern, очень популярные в этот период. Окаменелость, электрический скат, статуя Фортуны с рассеченным мозгом анатомического пособия, живописные полотна с секретом, зуб собаки, обладающий целебными свойствами, саламандра, по жилам которой течет «холодный яд»... Внутри кабинета, отделанного мрамором, яшмой и хрусталем, находятся галереи в форме аркад, на которых разместились картины и скульптуры, медали и книги, диковины естественного и искусственного происхождения, живописные полотна, созданные по анаморфическому принципу» [2, с. 21]. В коллекциях декоративно-прикладного искусства и натюрмортов «натуралии» (на основе редких раковин, привезенных в Европу из далеких южных морей), начинают занимать почетное центральное место, тесня привычную золотую и серебряную посуду. Натюрморты маньеризма работы

Я. Д. де Хема, В. Калфы, В. К. Хеда, ... представляют собой «карнавал» изысканной предметной роскоши, подобранной согласно авторскому вкусу. В них – отражение слепка жизни общества рубежа веков с его пристрастиями и ценностями, что в стилевом отношении привело к маньеристической эклектичности, методу, как правило, сопутствующему авторскому индивидуализму в осмыслении исторических прототипов при проектировании.

Плодотворным стало расширение сферы приложения таланта художников-станковистов на более приземленные области проектной деятельности, как создание предметов декоративно-прикладного искусства. Созданные ими проекты декорированной мебели, посуды из драгоценных металлов, ювелирных украшений, медальерного искусства, а также сценографии и костюмов для триумфальных шествий, коронаций и маскарадов. Этому посвятили часть своей жизни Дж. Арчимбольдо, Б. Челлини, Ж. Дюсерсо и т. д. Возникает новый жанр декоративной живописи с изображением букетов и цветов, напоминающих по формальной и композиционной трактовке готовые рапорты для производства обоев и обивочных тканей (коллекция натюрмортов декоративных цветочных композиций и цветочной живописи голландского и датского маньеризма: Б. ван дер Аст, Р. Руиш, Д. ван Делен, Я. ван Ос и др.; Национальная галерея, Лондон).

Барочная традиция оформления частного дома становится одним из главных культурных приоритетов времени. Расширяется цех декораторов и архитекторов, способных удовлетворить все возрастающие потребности в проектной деятельности. С этой целью продолжают выходить наглядные иллюстрированные пособия, играющие, прежде всего обучающую, пропедевтическую роль, существенно расширяющие потенциальный круг декораторов. В Нюрнберге была опубликована «Архитектура» Диттерлина (1594–1598 гг.), представляющая собой альбом гравюр с изображениями декоративных архитектурных деталей, ставших модельной основой при создании проектов каминов, декоративном оформлении дверных и оконных проемов, потолков и т. д. В Антверпене издается «Архитектура» Х. Вредемана де Вриса (1563 г.). Многие архитектурные детали интерьеров, прежде выполняемые в объеме: каменная и деревянная резьба, лепнина, теперь с успехом заменяются имитационной росписью, формируя традицию, дожившую до сегодняшнего дня. Рос-

пись «обманок» от экстерьерных руин и ландшафтных перспектив до архитектурных декоров и декоративных скульптур оказалась доступнее твердых материалов.

Именно к семнадцатому столетию относится и современная, по сути, композиционная модель убранства жилых комнат и общественных помещений. Культ комфорта и возможности проявления социального статуса, привносит в проектную среду ситуацию стабильности, позволяющую формировать ансамбль интерьера «на века». Отсюда черпает свои корни и такая демократичная традиция, как проектирование мебельных композиций-гарнитуров. «...наши представления о комнате как о комбинации взаимосочетаемых элементов восходят к барокко» [1, с. 97]. Предметы, предусмотренные в изначальном проекте, могли со временем с успехом заменяться на более подходящие изменившемуся вкусу владельца.

Народная жизнь с элементами свободы и фривольности как нельзя кстати соответствовала усилению светского начала в культуре барокко и скоротечного рококо. Традицию все более расширяющегося поля тематической экспансии высокого искусства за счет поглощения «младших жанров» продолжила вслед за пасторалью, эстетика площадной «комедии дель арте», с ее театрализованным карнавальным набором костюмов Коломбины, Пьеро, С площади венецианского карнавала герои перекочевали в живописные сюжеты Буше и Ватто, украсив своими гротескными масками и лоскутными костюмами интерьеры будуаров и танцевальных залов.

Усиление международных связей, тесно поддерживаемых географическими исследованиями, путешествиями, прокладываемыми новыми торговыми путями, способствовало сложению практически единой в Европе системе «алфавита» проектных форм, что освободило дорогу для дальнейшей стандартизации и возможного появления усредненного «образца» массового потребления. Таким образом в эстетике рококо – последнем всплеске идеала элитарного аристократизма, отмеченного декоративными поисками в принципиально декоративной безордерной формулы проектирования стал периферийный для рокайльной системы стиль «шинуазери». В первой половине восемнадцатого столетия Европа наполнилась подражаниями орнаментике с изображением драконов, бытовых сценок китайской

жизни в декорировании интерьеров, мебели, фарфоре, тканях и т. д., авторами которого были К. Юэ и Ж. Пилльман (тема была вывезена англичанами из своих китайских колоний). Китайские мотивы вошли в проекты как эталон модности на экзотику.

Продуктом адаптивного проектного механизма в Англии эпохи рококо стали неоготические формы. Проявившись как полновесная стилевая альтернатива стилю рококо, господствовавшему на континенте, неоготика, продолжившая собой ряд исторических стилизаций, базирующихся на конкретных прототипах, что, несомненно, ускорило внедрение новых стилевых диалектов на достаточно обширных территориях. Однако, в отличие от принципиальной особенности массовой культуры – «ее неспособности к производству креативного сознания» [3, с. 85], исторические образцы стилевого «воспоминания» о предшествующих эпохах, являют собой часто совершенные образцы проектной мысли. Речь может идти лишь о творческой широте преобразующей силы творца, скованной набором заранее существующих проектных форм. Распространению стиля в немалой мере послужило издание «Улучшенная готическая архитектура» Б. Лэнгли (1742 г.), полное увлекательной информации, начиная с примеров архитектуры Средневековья в Англии, Западной Европе, обзора Ренессансной архитектуры Италии, Франции, северной Европы, а также Великобритании, Португалии и Испании. Подобный интернациональный «словарь» стилевых форм закладывал основу тех космополитических тенденций, во всей полноте проявившихся на фоне массовой культуры XX столетия, когда «ни одна из культур, за исключением имеющих своеобразное «противоядие» против размывания национальной самобытности в виде давних традиций, не имела возможности развиваться локально, изолированно, а все государственные системы оказались вовлеченными в единый глобальный процесс развития» [3, с. 92].

Даже в самом кратком перечне примеров постепенной инфильтрации эгалитарных тенденций в профессиональное искусство прошлого проступает непреложный закон тесной взаимосвязи маргинальной демократизации искусства с присутствием в проектировании шаблона, некоего образца для копирования, подражания, открывающего путь к серийному повторению. На этом этапе вступают в силу социальные законы рын-

ка, потребления, модности и т. д., отодвигая в сторону собственно творческие идеалоформирующие функции. Еще одним, немаловажным исторически укорененным вариантом «снижения» критериев и популяризации высокого искусства является метод перевода произведения на иной изобразительный язык. Примером может служить традиция «живых картин» из костюмированных персонажей, берущих свое начало с эпохи английского барокко конца XVII столетия, возникших как элитарный вариант проектной сценографии на сюжеты классической и академической живописи и скульптуры. К концу XIX столетия подобный вариант презентации высокого искусства сферы аристократического развлечения стал достоянием массовых увеселений подмостков праздничных площадей и сценических площадок городских садов. Парадоксальным образом традиция живых картин воскресла в конце XX столетия в формате массового искусства художественной фотографии в сериях популярных журналов. Фотохудожники обыгрывали избитые сюжеты исторической живописи и скульптуры, вводя в кадр популярное лицо.

Кроме эволюционного варианта развития стилиобразования за счет «околостилевых» процессов, история знает немало примеров революционных изменений. Эпоха Великой французской буржуазной революции 1793 года нашла свою неопровержимую фиксацию в проектах К.-Н. Леду – гениальной демократичной «оппозиции» французскому неоклассицизму. Образные метафорические стилизации конструкции деревянной бочки в проекте «Дома бондаря», египетской пирамиды в «Мастерской угольщика», трубы, сквозь которую пропущен поток воды, в «Доме зрителя источника» восходят к формам мегаархитектуры, соответственно глобальности задач социальной и моральной цели искусства в переустроенном обществе. Чертами эклектизма отмечен и монументальный трактат Леду «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законоположениям», созданный в 1793–1794 годах, похожий на «сборник эссе, занимательный коллаж, свободно сочетающий высокий стиль проповеди, назидания с дотошными подробностями инженерных технологий, перечислением деталей оборудования и оформления» [4, с. 77]. В наиболее ярких выразительных моментах проектной новизны и прогноза авангардное проектное мышление прояв-

ляет изначально присущую ей ярко выраженную внестилевую природу парадокса, как формы разрушения доминирующей стилевой концепции искусства. Соединение несоединимого, разрушительная и одновременно созидательная функция стилизации, идущей рука об руку с эклектичными тенденциями, в наиболее «скандальных» краугольных проявлениях дает результаты, намного опережающие эпохи, чаще надстраивающиеся над действительностью. В проекте идеального города-утопии Шо, Леду разрушает привычные стереотипы, представляя «Ворота солеварен в Арк-э-Сенан» в виде амасштабного античного портала гипертрофированных размеров.

Периодом, окончательно порвавшим со стилевой элитарностью можно считать «бидермайер» – явление, оформившее в искусстве вкус и приоритеты «среднего класса», буржуазии. Оставаясь в определенных стилиевых проектных «образцах» на вершине художественного олимпа, стиль в декоре, сюжетах и т. д. проникает во всю широту повседневной жизни общества по всей вертикали социальной лестницы. По точному определению Д. Сарабьянова, стиль «без громких имен и названий», практически не оставивший шедевров. «Дословно оно (понятие) переводится как «бравый господин Майер» и олицетворяет собой образ типичного представителя третьего сословия» [5, с. 11]. (Примечательно, что параллельно в стилиеобразование вмешиваются антитетические компенсаторные процессы под эгидой романтизма с его элитарной избирательностью тем и формального языка).

Феномен «массовой культуры», ставшей достоянием уже XX века, напрямую связан и реализован благодаря утвердившемуся в дизайне приоритету «проекта» перед «стилем». Стандартизация вкусов, унификация жизни, ориентация профессионального искусства на «двойное кодирование» (определение Ч. Дженкса) – приметы культуры индустриального и постиндустриального общества, почерпнули свою выразительную природу в широком внестилевом художественном пласте. «В понятие «внестилевые явления» вкладываются проявления более масштабного по отношению к стилистическим исканиям и общего для конца XIX – начала XX вв. стихийного процесса, связанного с присущим этому времени социальным заказом на оформление жизни большинства ... не соизмеримого со стилем модерн» [6, с. 4]. На иконе поп-арта – коллаже

Р. Хамилтона «Не это ли делает наши дома такими разными, такими привлекательными?» (1956 г.) рядом с комиксами, банкой ветчины, произведениями живописи и скульптуры не случаен портрет Дж. Рескина, «возвещающего об «американском образе жизни» – в качестве новейшего олицетворения искусства как жизненного опыта, поборником которого было движение «Искусств и ремесел»» [7, с. 217]. Параллель очевидна. Далее, на протяжении всего XX столетия стилевые процессы на каждом этапе своего самоопределения сталкивались с ситуацией невозможности игнорирования демократических тенденций, проявлявшихся в таких маргинальных с точки зрения высокого проектного творчества образованиях, как мода, китч, имитация и т. д. В результате китч стал одной из составляющих постмодернизма [6, с. 334].

Усиление к началу XX века оппозиционных канонам официальных стилей тенденций, коренящихся глубоко в недрах проектной культуры Нового времени, привело к приоритету проектного начала, окончательно освободив путь полистилевому началу проектирования. В ситуации процесса гомогенизации культуры, где элитарные чистые варианты стиля «сжимаются» локализуясь в фрагментарных осколках художественной картины эпохи, а высокопрофессиональное искусство активно ассимилирует низовые жаргонные варианты художественного творчества, изредка поднимающиеся до подлинных вершин творчества, подчинение единому стилевому порядку становится неприемлемым, освобождая путь все большей дифференцированности стилевых тенденций, формирующих пласт массовой художественной культуры.

15.01.2014

Список литературы:

1. Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней // Пер. с англ. Е.А. Кантор. / Ч. Мак-Коркодейл – Москва: Искусство. – 1990. – 247 с.
2. Чекалов, К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. Автореферат на соискание уч. ст. доктора филологических наук / К.А. Чекалов – Москва: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. – 2002. – 38 с.
3. Костина, А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А.В. Костина – Москва: КомКнига. – 2006. – 352 с.
4. Смолина, Н. Идеальный город Шо и античная традиция: «говорящая архитектура» Леду / Н. Смолина // Архитектура мира. – 1994. – Вып. 3. – С. 71–78.
5. Долгих, Е.В. Бидермайер как стиль жизни. (К вопросу взаимоотношения русской и западноевропейской культуры) / Е.В. Долгих // Научные чтения памяти В.М. Власенко. – 1998. – Вып. 11. – С. 11–18.
6. Монахова, Л.П. Внестилевые явления в архитектуре и предметной среде XX века. Автореферат на соискание уч. ст. доктора искусствоведения / Л.П. Монахова – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2013. – 60 с.
7. Демпси, Э. Стили, школы, направления / Э. Демпси – Москва: Искусство XXI век. – 2008. – 303 с.
8. Махлина, С.Т. Словарь по семиотике культуры / С.Т. Махлина – Санкт-Петербург: Искусство – СПб. – 2009. – 752 с.

Сведения об авторе:

Заева-Бурдонская Елена Анатольевна, профессор кафедры средового дизайна
Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова,
кандидат искусствоведения, профессор
125080, г. Москва, Волоколамское ш., 9, e-mail: lenartt@gmail.com