Н.Н. ГАНЦЕВА
Кандидат философских наук, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, проректор МГХПА им. С.Г. Строганова по научной и международной работе
e-mail: lavrentyev@mghpu.ru

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

В.Ф. ЗИВА
Доктор педагогических наук, профессор, зав. отделом дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ziwa@mail.ru

N.N. GANTSEVA
Candidate of Philosophy, Assistant professor of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts
e-mail: gantsevan@yandex.ru

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts for scientific and international work
e-mail: lavrentyev@mghpu.ru

R.R. MUSINA
Doctor of Art History, Professor of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts
e-mail: vr.goda5@gmail.com

V.F. ZIVA
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of additional education of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts
e-mail: ziwa@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_2_17_33

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ КРОЙ И СОЦИАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ В ПРОЕКТИРОВАНИИ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ПРОЗОДЕЖДЫ 1920-х ГОДОВ КАК РАННИЙ ЭТАП ПРАКТИКИ КОНСТРУКТИВИЗМА (К 100-ЛЕТИЮ КОНЦЕПЦИИ «ПРОИЗВОДСТВЕННОГО КОСТЮМА»)

GEOMETRIC CUT AND SOCIAL FACTORS IN THE DESIGN OF FUNCTIONAL WORKWEAR IN THE 1920s AS AN EARLY STAGE IN THE PRACTICE OF CONSTRUCTIVISM (TO THE 100th ANNIVERSARY OF THE «PRODUCTIVIST CLOTH» CONCEPT)

В статье анализируется этап предыстории отечественного дизайна, связанный с концептуальной разработкой социальной программы конструктивизма как ранней отечественной версии функционализма в дизайне. Основным объектом внимания пионеров дизайна становится функциональная рабочая одежда, получившая название «производственный костюм», или «прозодежда».

The article analyzes the stage of the prehistory of domestic design associated with the conceptual development of the social program of constructivism as an early domestic version of functionalism in design. The main focus of design pioneers is functional workwear, called «work suit» or «overalls».

Ключевые слова: конструктивизм, прозодежда, театральный авангард, биомеханика, функциональная рабочая одежда, спортивная одежда, ЛЕФ.
Keywords: constructivism, overalls, theatrical avant-garde, biomechanics, functional work clothes, sportswear, LEF.

1922 год был поворотным для развития отечественного дизайна. Заявленные ранее идеи конструктивизма и производственного искусства обретали практические предметные формы. Первыми на новаторские проектные разработки откликнулись кино и театр.

В документальные киножурналы Дзиги Вертова «Киноправда» органически входят динамические титры, созданные Александром Родченко. С проектным, рационалистическим подтекстом создаются театральные декорации и костюмы Любови Поповой и Варвары Степановой для театральных постановок Всеволода Мейерхольда. Технические каркасные конструкции превращаются в театральные декорации у Александра Веснина, Владимира и Георгия Стенбергов, оформлявших спектакли в Камерном театре у Таирова. Проект города будущего на рессорах чертит Антон Лавинский.

Все эти, казалось, далекие от сферы дизайна примеры получили «прописку» не только в истории кино или театра, но в истории дизайна, поскольку обсуждались, пропагандировались как новое направление творческой деятельности на стыке производства, техники и искусства, получившее название «конструктивизм». 13 декабря 1920 года была создана Первая рабочая группа конструктивистов. На следующий год группа вошла в состав созданного художниками Московского Института художественной культуры (ИНХУКа), где от обсуждения вопросов современного искусства и методов работы художника перешли в «плоскость практическую» и заявили о своем намерении «конструировать проекты» для повседневной жизни.

Доклад Варвары Степановой «О конструктивизме», прочитанный в ИНХУКе в 22 декабря 1921 года, был посвящен, скорее, концепции нового художественного сознания, чем программе организации проектной деятельности (об этом можно судить, благодаря сохранившемуся черновику доклада под названием «Конструктивизм», опубликованному в книге текстов В. Степановой «Человек не может жить без чуда» [1]). Переводя на современный язык, содержание доклада можно понять как изложение методологии проектного мышления. Автор фиксирует переход от спонтанности интуитивного творчества к рациональному проектированию. Многое еще было неопределенно в судьбе конструктивизма в этот момент рождения концепции направления, многое спорно, но высказанные идеи можно соотнести в дальнейшем с состоявшейся и уже хорошо известной практикой авангардной моды и текстильного дизайна 1920-х годов.

В докладе Степанова трактует ключевые категории создания форм, вытекавшие из той аналитической концепции искусства, которую создавали сторонники конструктивизма: конструкция, тектоника и фактура. Конструкция понималась как целесообразное использование

материала, тектоника — как органика, фактура — как освоение индустриальных производственных технологий работы с материалом. Конструктивизм проявляется как изобретательское творчество и даже более, превращается в «интеллектуальное производство» [2], что созвучно современному понятию «креативная индустрия». Художник должен стать «мастером форм и построений». Следствие подобного развития — идея о непреемственности художественной культуры в конструктивизме. Сегодня эта идея кажется слишком радикальной и спорной, если ее трактовать буквально. На самом деле речь шла об отказе в этой новой сфере, которую мы сегодня называем дизайном, от привычных эстетических норм искусства и утверждению ценности опыта, изобретения, постоянного изменения объектов, в зависимости от социальных потребностей.

Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменят технология и экспериментирующее мышление. Именно последнее, по мнению Степановой, — стимул дальнейшей творческой деятельности конструктивиста. Место гармонии и чувства красоты должны занять целесообразность, технологичность, эксперимент. Обилие околонаучных, концептуально-теоретических положений в докладе вполне объяснимо. Для слушателей художественный контекст доклада — заключительные выставки авангарда (Обмоху, май 1921 и «5x5=25», октябрь 1921) — был ясен. Требовалась какая-то общая, организующая весь этот материал идея. Таких идей в докладе две — особенности актуального художественного сознания и замена эстетических переживаний и ощущений потребностью в эксперименте.

Уже со второй половины 1921 года конструктивисты стремятся к контактам с производством, в производство. Театр начинают рассматривать как специфическую отрасль производства, в которой также есть свои функциональные задачи.

Театральные подмостки нередко использовались художниками как площадка для демонстрации новых концепций вещей, среды, одежды. В это время в театре уже начинается своя революция: рационализация актерского труда и своеобразное «оголение» театрального зрелища. Вместо декораций строили решетчатые помосты, рассчитанные на действие актеров сразу на нескольких ярусах.

Работы раннего конструктивизма в театре дали театральные костюмы, в которых графические членения и комбинации элементов, их форма соответствовали основным членениям фигуры человека, выявля-

ли структуру фигуры, вытекали из схематичной графической интерпретации фигуры. Костюм создавался как своего рода подвижная графическая конструкция, макет, следуя провозглашенному революционером театра Всеволодом Мейерхольдом принципу «биомеханики». Принцип «биомеханики» Всеволода Мейерхольда стал ключевым в тренировке актера и ведущим средством художественной выразительности в его игре. Биомеханика — это рационализация жестов, учет расхода актерской энергии, владение своим телом, чувство ритма и всевозможные трюковые элементы, входившие в театральное представление.

Отсюда — театральная биомеханика нуждалась в своем формально-композиционном воплощении в новом типе костюма, что впервые и осуществила Любовь Попова. В графическом проекте костюма для поставки «Великодушный рогоносец» 1922 года Л. Поповой несколько военизированный геометризованный силуэт распластанной на плоскости фигуры сопровождается надписью: «“Прозодежда” актера». Костюмы крестьян, работающих на мельнице, она спроектировала как комбинезоны с откровенно геометрическим типом кроя, яркими цветными акцентами плащей, шарфов и т. д. В следующей постановке Мейерхольда «Земля дыбом» 1923 года изображенные в аналогичной распластанной манере костюмы уже были связаны с реальными профессиями: шофер или авиатор, с характерными очками и наглухо застегивающимися пальто. В проектах костюмов часто повторялись унифицированные детали, что характерно для одежды военного образца.

Свои варианты «прозодежды» Степанова впервые разработала тоже в 1922 году для спектакля «Смерть Тарелкина» и также в постановке Всеволода Мейерхольда. Историческая фабула была осовременена режиссером. Костюмы персонажей середины XIX века из пьесы А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» задумывались В. Степановой как прототипы вполне реальной функциональной одежды. «Дети» (дети героя пьесы Брандахлыстовой) одеты в спортивные костюмы, «дворник Пахом» демонстрирует рабочую одежду, «квартальный надзиратель Расплюев» — графически схематизированную версию военизированной униформы.

Специальные рекламные персонажи, введенные Мейерхольдом в ткань постановки, позволили показать, как можно совместить костюм и текст торговой рекламы.

Проекты костюмов Степановой обладали откровенно геометрической структурой, подчеркнутой контрастным цветовым решением: чер-

ный и белый или синий и белый в проектах и темно-синий и светло-серый в реально сшитых для игры актеров костюмах. Подобная резкая графическая схема композиции должна была выполнять роль своеобразного зрительного усилителя движений актеров. Кинематика фигуры человека подчеркивалась членением форм, сам костюм напоминал, скорее, технический аппарат, нежели конкретно-исторический бытовой костюм середины XIX века, когда и происходило действие в пьесе Сухово-Кобылина.

С марта 1923 года под редакцией В. Маяковского начал выходить журнал «ЛЕФ». Помимо освещения общих литературно-художественных проблем «левого фронта искусств» и публикации новых произведений, в журнале много внимания уделялось теории и практике производственного искусства.

«Леф будет бороться за искусство-строение жизни», — говорилось в программе журнала. Редакция обращалась к товарищам по ЛЕФу — футуристам, конструктивистам, производственникам:

«Конструктивисты!

Бойтесь стать очередной эстетической школой ... Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни...

Производственники!

Бойтесь стать прикладниками-кустарями.

Уча рабочих, учитесь у рабочего...» [3].

Родченко и Степанова вошли в «ЛЕФ» как сотрудники ИНХУКа, члены рабочей группы конструктивистов, художники-изобретатели. Вместе с А. Весниным, Л. Поповой, Г. Клуцисом, А. Лавинским, С. Сенькиным и другими они публиковали на страницах журнала свои новые проекты под девизом «работы конструктивиста». Здесь же, в «ЛЕФе», Степанова опубликовала ныне многократно цитируемую статью «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда», в которой изложила свое творческое кредо как конструктор одежды. Этот материал как нельзя лучше подходил к общей жизнестроительной установке редколлегии журнала, в состав которой вошли Б. Арватов, Н. Асеев, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак. Костюм, эта действительно широкая область предметного творчества, внедряющаяся в повседневную жизнь, работу, отдых человека, находился в то время еще как бы за пределами художественного осмысления. Степанова в своей статье представляла костюм как систему разных типов одежды, которые предстоит заново спроектировать, и предлагала критически пересмотреть сам феномен моды в одежде.

Исследуя историю дизайна, костюма, необходимо учитывать, что костюм — такой же объект искусствоведческого исследования, изучение которого опирается на общие закономерности системности и целостности анализа [4]. И здесь всегда интересно, какие факторы художники (если они еще становятся и аналитиками, и, в каком-то смысле, теоретиками) приводят в качестве ключевых для обоснования своих концепций. Степанова апеллирует к социальным и функциональным факторам.

Главный тезис статьи Степановой «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда» опубликованной в журнале ЛЕФ №2 в 1923 году заключался в необходимости пересмотра понятия «мода» и включения еще целого ряда областей работы над костюмом, где функциональные задачи выходят на первое место.

«Мода, психологически отражавшая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде, организованной для работы в различных отраслях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно показать только в процессе работы в ней, вне реальной жизни не представляющей из себя самодовлеющей ценности /…/» [5].

Вместо копирования образцов западных журналов мод и повторения дореволюционных типов костюма автор предлагает пересмотреть весь ассортимент одежды и выработать новые функциональные удобные образцы.

По мнению Степановой, должна была возникнуть и еще одна область костюма помимо «прозодежды» — «спецодежда» как защитный костюм.

Художник писала, что, проектируя «прозодежду», необходимо разрабатывать несколько базовых моделей костюмов и видоизменять их, в соответствии с конкретной профессией. Тем самым «прозодежда» становилась не единично выполняемым кустарным изделием, а продуктом массового производства.

«В зависимости же от характера производства — костюм ли это для машиниста в типографии, на паровозе или металлической фабрике, вносятся индивидуальные особенности в выбор материала и детализацию покроя» [5].

В качестве прототипов подобных костюмов Степанова не могла не знать о существовании специальной герметичной одежды работников санпропускников во время Гражданской войны, противогазах, военной униформе. Что-то подобное она собирала не только в вырезках,

но и на фотографиях. Книги о полярных путешествиях были любимым чтением Родченко. Необычность ситуации в том, что она как художник-проектировщик, со своим видением целостной ситуации, проектным видением, собиралась войти в эти чисто утилитарно-технические области и отрасли промышленности. При этом она представляла себе, как кроить и шить костюм, у нее был навык белошвейки, и она немного училась конструированию одежды.

Степанова подчеркивала в статье, что эволюция костюма с неизбежностью следует за эволюцией техники, что только на том уровне развития техники в начале 1920-х годов могли появиться костюмы пилота и шофера, непромокаемые пальто, специальные футбольные ботинки, военный френч. Система покроя, конструкция, форма одежды, по ее мнению, целиком вытекают из особенностей работы человека — не украшать костюм, а конструировать его.

«Эстетические элементы заменить процессом производства самого шитья костюма. Поясню — не прикреплять к костюму украшения, а сами швы, необходимые в покрое, дают форму костюму. Обнажить способы шитья костюма, его застежки и пр., как все это ясно и на виду у машины. Нет больше глухих кустарных швов, есть индустриальная строчка швейной машины.

Современная одежда делится на две части: прозодежда — рабочий костюм, отличающийся и по профессии, и по производству.

Это, с одной стороны, универсализирует одежду, и в то же время дает ей индивидуальный оттенок.

Пример: костюм машиниста имеет общий принцип в схеме покроя — предохранение от возможности быть задетым машиной.

Дальше — костюм инженера-конструктора, практика; общая особенность — наличие большого количества карманов, но в зависимости от особенностей измерительных приборов, которыми он пользуется в работе, — деревообделочник ли он, текстильщик, авиаконструктор, строитель или металлист — меняется размер, форма и характер распределения карманов на одежде.

Особое место в прозодежде занимает спецодежда, имеющая более точные специфические требования и некоторую аппаратурную часть в костюме.

Таковы костюмы хирурга, пилота, рабочих на кислотной фабрике, пожарного, костюм для полярных экспедиций и пр.» [5].

Таким образом, за отправные моменты проектирования одежды для конкретных профессиональных групп Степанова выбрала именно функциональные условия работы человека, для которого предназначен костюм. Она считала, что швы кроя, характер застежек и карманов дают достаточно возможностей для выявления характера одежды для представителя каждой профессии. Анализ функциональных требований к одежде позволил Степановой выделить три разновидности одежды: производственная одежда, спецодежда и спортодежда. Она предполагала создать в каждой из этих групп несколько основных моделей костюмов, варьируя которые можно было бы получить все необходимые модификации. Эта первая формулировка задач модельера представляет интерес не только своим функционально-конструктивистским пафосом.

Статья сопровождалась разработанными Степановой проектами спортивной одежды. Часть из них — вариации моделей, созданных для спектакля «Смерть Тарелкина» ранее, другая часть — рисунки реально выполненных для клубных вечеров и показательных выступлений студентов Академии Социального Воспитания в 1923 году.

Основной предлагаемый ею принцип проектирования спортивного костюма — резкие отличительные цвето-графические знаки команд, создаваемые за счет крупных форм и контраста цветовых комбинаций. Геометрический рисунок и крой одежды неразрывно соединены.

Эстетика конструктивистского производственного костюма (один из вариантов Степанова сшила для Родченко по его проекту, и он с удовольствием ходил в нем на занятия со своими студентами — будущими дизайнерами во ВХУТЕМАСе) пришла из техники, из заведомо неизящной сферы. Конструктивисты рисовали не изысканные туалеты, а искали геометрический силуэт, в котором максимально открыты все технические и конструктивные детали одежды: карманы, застежки, пояса, принцип раскроя ткани, швы. Эта эстетика была обращена не к отдельным знатокам, а к повседневности. Хотя, по иронии судьбы, все получилось наоборот: прозодежда реконструируется в наши дни в единичных экземплярах для музейных экспозиций. Впрочем, то же произошло и с проектами мебели и светильников. Реконструированные образцы стали предметами музейными, элитарными...

В истории концепции «прозодежды» всегда упоминается некая «лефовская» выставка середины 1920-х годов, на которой демонстрировались проекты производственных костюмов. Речь идет о «Первой

дискуссионной выставке активных объединений революционного искусства», в которой как раз основные силы пионеров дизайна 1920-х годов — Родченко, Степанова, Попова — и не участвовали. Среди других творческих объединений («Быт»; «Объединение трех»; «Конструктивисты» — художники камерного театра братья Стенберги и К.Медунецкий; «Метод (проекционисты), «Первая рабочая организация художников) на ней участвовала и «Первая рабочая группа конструктивистов». Группа состояла из студентов ВХУТЕМАСа. В нее вошли: Г. Миллер, Л. Санина, А. Миролюбова, Г. и О. Чичаговы, многие из которых учились у Родченко и вошли в «молодежную» группу, созданную при Группе конструктивистов ИНХУКа. Группу возглавил Алексей Ган, и в дальнейшем она уже действовала независимо от «старших товарищей» и группы «ЛЕФ».

При подготовке к выставке группа провела несколько заседаний под руководством Гана и выделила несколько направлений своей деятельности: «арматура повседневного быта» (дизайн), детская книга и графический дизайн, проз- и спецодежда. Целевая установка в развертывании выставочной композиции была сформулирована Ганом: «Мы собираемся вещами и делом доказать пра¬вильность нашей точки зрения в подходе к новым формам художественного труда. Мы настаиваем, опираясь на факты, что новые формы художественно¬го труда тектонически вырастают из содержания нашей революционной действительности в конкретных условиях пролетарской общественности» [6]. Одни из задач выставки Ган видел в том, чтобы отделить «истинный конструктивизм» от «стилизации», появившейся, по его мнению, в архитектуре, литературе, графике. И в этом пункте был момент расхождения с Родченко, который не мог принять до конца крайне аскетичной позиции Гана, заключающейся в почти полном отказе от художественного начала в проектировании.

Несомненно, под влиянием статьи Степановой в журнале «ЛЕФ» о прозодежде и спортивной одежде, под влиянием известного «производственного костюма», сшитого Степановой по проекту Родченко, родилась в период 1921–1923 гг. дизайнерская тема проектирования функционального костюма. В разделе выставки «Производственная ячейка проз- и спецодежды ПРГК» свои работы представили Миролюбова, Санина, Миллер. Более всего известен проект спецодежды шахтера, выполненный Миллером: конструкция кроя, головной убор — каска. Костюм показан в профильной проекции, при которой четко прослеживается его общая силовая конструкция, имеющая не столько художе-

ственное, сколько функциональное значение. В проекте блузы механика Миллер использовал фронтальную проекцию, чтобы передать и образ одежды, и расположение деталей — застежек, карманов. Миролюбова показала на выставке макет костюма носильщика. Материалом для него послужила серая матовая и голубая глянцевая бумага — прямой отклик на костюмы Степановой для спектакля «Смерть Тарелкина» 1922 года.

Революция в моде XX века совершалась в нескольких направлениях: в изменении социального статуса и социальной принадлежности тех или иных слоев населения, (стирание сословных различий) [7], в технологии, а также в осознании этих факторов художниками, в признании их в качестве импульсов, мотивов проектирования.

Именно с концепции производственного, функционального костюма начинается «предметная» история отечественного дизайна — 1922 год, год появления первых проектов и даже реальных прототипов в этой области, вспомнить хотя бы знаменитый «производственный костюм» Родченко.

Фактически в эти же годы Степанова занимается созданием одежды для конкретных типажей, но эта работа имеет, скорее, плакатно-агитационный характер. Для клубных представлений-агиток для Академии социального воспитания проектируются костюмы как положительных героев: рабочего, крестьянина, техника-конструктора, так и отрицательных: офицера, буржуазной дамы, некоего господина. Постановка так и называлась — «Через красные и белые очки».

С.О. Хан-Магомедов в книге «Конструктивизм — концепция формообразования» отмечал три фактора, повлиявших на развитие костюма: социальный фактор, простота и аскетизм рабочей среды в противовес буржуазной моде; эксперименты художников с формой, новые театральные постановки; агитмассовое искусство [8].

Важным моментом был и поворот к освоению индустриальной эстетики и рациональных факторов как основных импульсов в проектировании одежды. Описывая свои проекты одежды, выполненные в ОМК ГИНХУКа в 1923–1924 годах, В.Е. Татлин подчеркивал функционально-конструктивные требования как основные. Рационализация — как путь, метод и образ дизайна:

«Несколько расширенная в плечах и торсе /корпусе/ и суженная книзу форма создает следующие качества: тепло не выдувается снизу, материал не облегает тела и оставляет воздушную прослойку, с одной

стороны, удерживая этим лучше тепло /принцип двойной рамы/, с другой — создает более гигиенические условия» [9].

Технологический поворот моды совершался параллельно с возникновением новых профессий, связанных с техникой, новых методов промышленного производства одежды, особенно военной формы; униформа железнодорожных служащих и одежда машинистов на паровозе, костюмы авиаторов и автомобилистов, спецодежда.

По материалам вырезок из зарубежных модных журналов можно было представить себе не только тенденции в моде, но и нередко признаки новой функциональной одежды.

Степанова начала собирать материал по истории моды в начале 1920-х годов. Просматривая иллюстрированные и модные журналы, которые можно было купить в Москве, — немецкие Die Dame и Star, каталоги Sears and Robuck — она сортировала костюмы по годам, стараясь понять линию развития кроя одежды, тенденции использования аксессуаров и характер декоративных элементов. Помимо чисто элитарной моды, которой наполнены журналы, ее интересовала мода массовая, детская мода, а также отдельное направление, связанное с моделированием функциональной рабочей одежды.

Так среди вырезок оказались комбинезоны для рабочих, специальные плащи и защитные комбинезоны для американских нефтяников, военная английская униформа, костюмы авиаторов, спортивная одежда, модели нижнего мужского белья. В мужском костюме ее интересовала, прежде всего, функциональная и конструктивная сторона, типы карманов, запах, накладные ремни — все то, что дает некую технологическую эстетику костюму. Она старалась уловить универсальные элементы, выражавшие определенный тип современного человека, работающего на производстве или контактирующего с техникой, — костюм как принадлежность профессии, человека целеустремленного, динамичного, занимающегося спортом.

Эти функциональные элементы мужского костюма она переносила и на женские модели рабочей одежды.

Проектируя же ткань, предполагала не только ее использование в виде довольно простого прямоугольного кроя, но и с ориентацией на господствовавшие в 1924–1925 годах модные силуэты. Эти же силуэты мы встречаем и в моделях Поповой на рекламных проектах сезона весны 1924 года.

«Почти все эскизы платьев (а их около двадцати сделан) сделаны Поповой каждый раз для определенного проекта текстильного рисунка. Они и служат прежде всего для раскрытия декоративных и конструктивных возможностей новых орнаментов. Но в них как бы заключен и следующий шаг по пути конкретизации жизнестроительной идеи. За эскизами платьев перед нами возникают намеченные художницей человеческие типы и образы» [10].

Н.Л. Адаскина отмечает подчеркнутую деловитость, корректность, скромность этих далеко не таких прозаичных примеров производственной одежды, которые разрабатывались ранее Родченко, Степановой и молодыми конструктивистами. Это тип не пролетарки-работницы, а распространенного в 1920-е годы типа служащей «сов-учреждения», конторщицы, учительницы.

Заниженная талия платьев и шарф с бантом на поясе, свободная длинная юбка с вертикальными складками, туфли с узкими длинными носками — некоторые варианты силуэта буквально перенесены на эскизы платьев с дорисованным орнаментом. Подобное платье было нетрудно скроить и сшить дома.

Пальто с накладными карманами и широкие воротники, ремни и застежки на верхней одежде, мягкие шляпы с полями, шляпы-колокола, шапочки с откидными элементами — в этих моделях есть многое от функциональной рабочей одежды. Некоторые модельеры в эти годы проектируют специальные костюмы для путешествий и авиаперелетов. Степанову интересуют не столько дорогие платья для приемов, сколько повседневная мода, рассчитанная на массовую публику.

Мода 1920-х годов — это формирование характерного стиля одежды новых социальных и общественных групп: рабфаковцы, пионеры, нэпманы и нэпманши с одеждой из дорогих тканей и европейской модой, совслужащие, демобилизованные красноармейцы в гимнастерках и буденовках. Это время плакатных театральных костюмов «Синей блузы» и первых спортивных парадов. Одежда повседневная, рабочая и праздничная практически не отличалась друг от друга.

Как работы конструктивистов, так и проекты ряда других модельеров одежды опирались на формально-геометрические структурные построения. Надежда Ламанова разработала целую систему построения костюма по плоскостям — и с тем, чтобы скрыть полноту фигуры, или, наоборот, подчеркнуть объемность и рельефность за счет складок.

Раскрой плоскости, как правило, приближался к максимально простой прямоугольной схеме, само же платье, благодаря рисунку складок или рисунку ткани, обретало элегантность и «стильность».

«В целях наилучшего построения костюма надо мысленно разделить данную фигуру на геометрические формы, чтобы яснее представить себе ее настоящий силуэт. Переводя эту фигуру на плоскость, рисуя ее, мы должны рассматривать ее как ряд плоскостей. И если эти плоскости, вследствие недостатков данной фигуры, непропорциональны, то путем деления этих плоскостей другими, различными по форме плоскостями, мы можем достигнуть более гармоничного соотношения частей, а тем самым и более построенного силуэта», — писала Ламанова [11].

И Ламанова, и Экстер в качестве базового принципа моделирования одежды используют геометрическое начало, плоскости, пропорции. Линия Ламановой — опора на народную традицию, линия Экстер — геометрия экспрессивная, геометрия театрального костюма, геометрия, идущая от живописного, абстрактно-геометрического начала, геометрия ар-деко.

В статье «В поисках новой одежды» в журнале Всероссийской выставки художественной промышленности Экстер доказывала необходимость учитывать условия жизни и работы в профессиональной одежде и военной форме, а также композиционную динамику. Не являясь необходимой частью костюма, шлем Красной Армии в форме шишака дополнял своим ритмом динамику цветовых плоскостей шинели.

Второе, что необходимо учитывать, по мнению Экстер, — национальные особенности фигуры, практичность. Одежда работников различных профессий «совсем не разрешена», и эта задача стоит перед художниками и «спецами», как пишет Экстер. Она противопоставляет традиционный театрально-балетный костюм реальным поискам современных типов одежды.

«Форма, материал и цвет — вот те элементы, из которых создается костюм, причем сочетая различную плотность материала. Не насиловать материал во имя капризов моды, а исходить из него — вот условие создания нового костюма» [12].

На массовую аудиторию были рассчитаны и образцовые проекты новых в социальном смысле массовых групп потребителей — пионеров, рабочих и т. д., опубликованные в приложении к журналу «Красная нива» в следующем, 1924 году. Это издание не только продемонстриро-

вало образцы различных типов одежды (включая проекты Н.А. Ламановой и А.А. Эстер), но и способствовало сложению моды на определенные виды досуга, такие, как спорт, например, или самодеятельные клубные спектакли. В предлагаемых моделях одежды встречались и неожиданные вариации использования в геометрической схеме деталей традиционного русского орнамента, вышивок и т. д., что свидетельствовало о неоднозначности взаимодействия дизайна и декоративного искусства [13], и в проектах конструктивистов, несмотря на ультра-модернистские интенции, можно увидеть и отголоски народных традиций.

История идей «производственного костюма» и спортивной одежды столетие спустя развивается. В эту группу входит и фирменная одежда для сотрудников компаний, и специализированная одежда. Для презентации программного обеспечения IT компании иногда используют идею «интеллектуального» костюма, каким был когда-то «производственный костюм». Реконструированные по проектам В.И. Мухиной, Н.А. Ламановой, Л.С. Поповой, В.Ф. Степановой, С.М. Эйзенштейна, А.А. Экстер, костюмы демонстрировались на серии выставок, подготовленных музеем «Магия моды» под руководством Н.Б. Козловой: «Мода — народу» (2018), «Авангард — театр — мода» (2019), «Даешь конструктивизм!» (2020) (дизайн всех экспозиций выполнен преподавателем МГХПА им. С.Г. Строганова А.В. Вильчес-Ногеролом).

Дизайнер ТВ-медиа Е. Китаева нашла еще одну неожиданную форму существования для проектов спортивной одежды Степановой, превратив их в декоративные керамические скульптуры: «Куклоиды». Сама графическая структура проекта оказалась универсальной как орнаментальная и объемно-пластическая форма, способная организовать плоскость, стать элементом коммуникации или пространственным объектом, что подтвердило универсальность и стилевую чистоту поисков 1920-х годов.

Примечания:

1. *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. — М.: Сфера, 1994.

2. *Степанова В.* Конструктивизм // Человек не может жить без чуда. — М.: Сфера, 1994. — С. 163–169.

3. За что борется ЛЕФ? // ЛЕФ. — 1923. — №1. — С. 7.

4. См.: *Кошаев В.Б., Ганцева Н.Н.* Системность и целостность в теории искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вест-

ник МГХПА. — 2020. — № 4–1. — С. 21–35; Ганцева Н.Н., Курган Г.И., Костиков Н.А., Машакин А.И. Искусство как отражение эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 4. — С. 82–91.

5. Варст. Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // ЛЕФ. — 1923. — № 2 / Опубликовано в кн.: Степанова В. Человек не может жить без чуда. — М.: Сфера, 1994. — С. 181–183.

6. *Ган А.М.* Товарищи конструктивисты. 1923. Рукопись. Архив А. Родченко и В. Степановой.

7. На сословные различия указывает в своей книге «Конструктивизм — концепция формообразования» С.О. Хан-Магомедов (М.: Стройиздат, 2003. — 576 с.: ил.).

8. *Хан-Магомедов С.О.* Конструктивизм — концепция формообразования. — М.: Стройиздат, 2003. — С. 364.

9. Новый быт // Красная панорама. — 1924. — № 23. — С. 14. Цит. по: Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм — концепция формообразования. — М.: Стройиздат, 2003. — С. 366.

10. *Адаскина Н.* Творчество Л.С. Поповой 20-х годов. Театр, производственное искусство. Л.С. Попова. 1889—1924. Выставка произведений к столетию со дня рождения. Каталог. — М., 1989. — С. 132.

11. *Ламанова Н.* Построение костюма по плоскостям // Красная нива. 1924. — № 27. — С. 663.

12. *Экстер А.* В поисках новой одежды // Всероссийская выставка художественной промышленности. № 2. Издание комитета Всероссийской художественно-промышленной выставки при Российской академии художественных наук. — 1923. — № 2. — С. 16–18.

13. *Мусина Р.Р.* Народные традиции и дизайн бытовой вещи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 2–1. — С. 192–198.

Список литературы:

1. *Адаскина Н.* Творчество Л.С. Поповой 20-х годов. Театр, производственное искусство. Л.С. Попова. 1889–1924. Выставка произведений к столетию со дня рождения. Каталог. — Москва, 1989.

2. *Бесчастнов Н.П., Лаврентьев А.Н.* Ткань авангарда. — Москва: Рип-Холдинг, 2020. — 336 с.: ил.

3. Варст. Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // ЛЕФ. — 1923. — № 2.

4. *Кошаев В.Б., Ганцева Н.Н.* Системность и целостность в теории искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4–1. — С. 21–35.

5. *Ламанова Н.* Построение костюма по плоскостям // Красная нива. — 1924. — № 27. — С. 663.

6. *Мусина Р.Р.* Народные традиции и дизайн бытовой вещи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 2–1. — С. 192–198.

7. *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. — Москва: Сфера, 1994.

8. *Тарабукин Н.М.* Очерки по истории костюма. — Москва: ГИТИС, 1994. — 421 с.

9. *Хан-Магомедов С.О.* Конструктивизм — концепция формообразования. — Москва: Стройиздат, 2003. — С. 364.

10. *Экстер А.* В поисках новой одежды // Всероссийская выставка художественной промышленности. № 2. Издание комитета Всероссийской художественно-промышленной выставки при Российской академии художественных наук. — 1923. — № 2. — С. 16–18.