И.А. САЗЫКИНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры компьютерных технологий и художественного проектирования Удмуртского государственного университета. Ижевск, Россия
e-mail: Sazykina@internet.ru

I.A. SAZYKINA

Assistant Professor of the Computer Technologies Department, Udmurt State University (Izhevsk, Russia)
e-mail: Sazykina@internet.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_2_285_300

РАЗРАБОТКА РЕКОНСТРУКЦИИ КОСТЮМА «МОДА ДЛЯ НАРОДА» НА ОСНОВАНИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КНИГ О ХУДОЖНИКАХ АВАНГАРДА

DEVELOPMENT OF THE RECONSTRUCTION OF THE «FASHION FOR THE PEOPLE» COSTUME BASED ON THE USE OF BOOKS ABOUT AVANT-GARDE ARTISTS

В статье рассматривается междисциплинарное исследование по осуществлению дизайн-проекта под девизом «Мода для народа» в лаборатории художника — педагога с участием студентов 1 курса Института искусств и дизайна. В основу работы легли уникальные материалы из книги «Ткань авангарда» о рисунках на ткани и первых советских «моделистах». В ходе работы над реконструкцией костюма начала XX века были выявлены художественные приемы, позволяющие сохранить в актуальном дизайне: влияние в рисунках по ткани «супрематических узоров» по эскизам К. Малевича и др.; влияние на костюм «движущейся формы» художников советского авангарда; соотношение цветовых пятен; комплекс символов и знаков, фактур материалов и тканей. Основной акцент педагогом сделан на сохранении памяти к исторически неповторимому явлению уходящей эпохи в области тканей и костюмов 20–30 годов XX столетия.

The article considers an interdisciplinary study on the implementation of a design project under the motto «Fashion for the people» in the laboratory of an artist — teacher with the participation of 1st year students of the Institute of Arts and Design. The work is based on unique materials from the book «Avant-garde Fabric» about drawings on fabric and the first Soviet «modelers». In the course of work on the reconstruction of the costume of the beginning of the XX century, artistic techniques were revealed that make it possible to keep up-to-date design: the influence of «suprematist patterns» in fabric drawings based on sketches by K. Malevich and others; the influence of «moving form» artists of the Soviet avant-garde on the costume; the ratio of color spots; a complex of symbols and signs, textures of materials and fabrics. The main emphasis of the teacher is on preserving the memory of the historically unique phenomenon of the passing era in the field of fabrics and costumes of the 20–30s of the XX century.

Ключевые слова: стиль авангард в костюме и тканях 30 годов XX столетия, символизм в женских и мужских костюмах, поэтапная реконструкция костюмов студентами, участие в выставках.
Keywords: avant-garde style in costume and fabrics of the 30s of the XX century, symbolism in women's and men's costumes, step-by-step reconstruction of costumes by students, participation in exhibitions.

Введение

У начинающего художника по костюму не всегда есть возможность выехать на сборы интересуемого материала, в этом случае в работе над созданием образа методом макета неоценимую помощь оказывают исследования известных специалистов. Научный труд Н.П. Бесчастнова и А.Н. Лаврентьева «Ткань авангарда» послужил для будущих художников по костюму Института искусств и дизайна идеей при реконструкции костюмов 20–30 годов XX столетия. На занятиях по муляжированию в лаборатории костюма студенты вместе с педагогом выполнили различный ассортимент (блузки, брюки, платья, головные уборы и др.) по эскизам таких авангардистов специалистов — многостаночников, как В.Ф. Степанова, Н.П. Ламанова, Л.С. Попова, А.А. Экстер, В.И. Мухина, А.М. Родченко и др.

Нужно отметить, что в печати мало уделяется внимания авангардному искусству, точнее художникам, творившим «новое слово» в тканях и костюмах, вместе с тем они были первыми открывателями в мире моды, своего рода созвездиями молодой Республики. И поэтому для ученых, да и молодежи выбравших сферу костюма важно изучение истории костюмов тех лет как составной части жизни нашего народа, она является одной из главных искусствоведческих задач. Исследования А.Н. Лаврентьева и Н.П. Бесчастного послужили основой при реконструкции дизайн-проектов, выполненных для сохранения и преумножения памяти и традиций, и как итог выставка студенческих работ в стенах музея Удмуртского государственного университета. С данной коллекцией «Мода для народа» студенты и педагог приняли участие во Всероссийском конкурсе «Весенний стиль» (г. Казань – 2023) и заняли III место в номинации молодые модельеры.

В контексте нашего исследования особый интерес представляют три научные работы, опубликованные в разное время (1972–1977–2020-е гг.): «Из истории советского костюма» Т.К. Стриженовой; «Советские ткани 1920–1930-х годов» И.М. Ясинской; «Ткань авангарда» Н.П. Бесчастного и А.Н. Лаврентьева.

Обзор литературы

Чтобы достичь высоких результатов в области дизайна костюма, художнику важно приобрести знания по истории и теории костюма, к примеру: 20–30 годы XX столетия, для исследования актуализации современного стиля на базе развивающихся костюмных форм и символики на которые оказывают влияния, в том числе структура и рисунок текстиля. В рамках обозначенных проблем заслуживают работы российских исследователей в области изучения тканей авангарда и советского костюма, таких специалистов как Н. Бесчастнов, Т. Стриженова, А. Лаврентьев, Ю. Туловская, И.Ясинская и др.

Отметим, что начало изучения советского костюма характеризовалось, в основном, исследованием конструкторско-технологических утилитарных решений, однако впоследствии акцент переместился на сакрально-значимые компоненты, поэтому в научных работах постепенно расширялся спектр используемых подходов и методов. Так, И.М. Ясинская применила метод сравнительного анализа, Т.К. Стриженова — культурологический подход, Н.П. Бесчастнов, А.Н. Лаврентьев — метод артефактов [5, с. 14].

Материалы и методы

Материалом для исследования послужили современные сведения о костюме и текстиле начала XX столетия, обобщенные в трудах специалистов в области изучения авангардного искусства, в первую очередь Н.П. Бесчастного, А.Н. Лаврентьева, С.К. Стриженовой, И.М. Ясинской.

Принцип системности определил методологию работы, базирующуюся на искусствоведческом анализе, который предполагает использование иконографического, формально-стилистического, структурного методов, легших в основу изучения переходного периода начала прошлого века до современных тенденций в развитии художественного взаимодействия моды для народа и дизайна костюма сегодня.

Результаты исследования и их обсуждение

В работе актуализирована проблема реконструкции костюмов по эскизам художников тех лет для тружеников коммунистического будущего. Когда остро стояла проблема создания одежды для человека новой формации. В костюмах для улицы и трудовых будней была характерна такая особенность, как знаковость, например кожаные куртки (культовая одежда созидателей советской власти), у женщин красные косынки как символ активного строителя коммунизма, у молодых активистов по груди пятиконечные звезды. Как пишет Е.О. Плеханова: «Красный цвет, цвет знамени революции, приобрел в этот период важнейшее символическое значение в декоративном решении костюма» [6, с. 180]. В спортивной одежде отличительные знаки любимых команд в виде эмблем по лифу и рукавам. Приоритетными в моде для народа стали ткани с абстрактно — геометрическим орнаментом и декором. Стриженова о художниках по текстилю (Попова и Степанова) отмечает, что они верили в то, что геометрический узор должен сменить традиционный… растительный орнамент и, прежде всего, «цветочки» [7, с. 97]. Как пишет Ю. Герчук: художницы стремились преодолеть старый быт, преломить «буржуазные» и «мещанские» вкусы [2, с. 248].

Можно сказать, что одежда помимо функции создания эстетичного внешнего вида обладала и опознавательной функцией нового времени. «…В СССР была упразднена костюмная отделка — защипы, складки, манжеты — все, что требовало излишка ткани, приоритетным стилем стал “функционализм” с отказом от декора в его традиционном понимании» [6, с. 182]. На смену «цветочкам» пришли сочетания нескольких контраст-

ных цветов в костюме, а Родченко предлагал — лучше делать ситчик без рисунка, т.е. «гладкий цвет». Декор, как и слово «мода» были заклеймены «буржуазными излишествами». С новыми веяниями в костюмах акцент переносится на конструктивные швы с подчеркиванием строчкой, модными элементами становятся канты и застежки, в текстиле превалируют рисунки абстрактные, геометрические художников русского авангарда. Об этом пишет М. Сурина: «Супрематизм "Новый живописный реализм" беспредметное творчество, теоретические положения которого разрабатывал в начале XX века один из основателей абстракционизма — Казимир Малевич [1]». И дальше автор отмечает — основная идея супрематизма связана с нарождением индустриального монстра, поклонением машинному производству.

Стриженова акцент делает на творческую проблематику костюма, связанного с такими сферами как экономика и промышленное производство, социология и культура, а еще в научной работе прослеживается связь с психологией и идеологией.

Ясинская в работе рассматривает исключительно ткани 20–30 годов XX века изготовленные на фабриках Москвы и Подмосковья где помимо традиционного ситца выпускались шерстянка, бязь, саржа, почти лишенные художественного оформления. В стране пережившей тяготы гражданской войны рисункам на тканях уделялось недостаточно внимания. Перелом наступает в 1923 году, автор пишет, что в оформление Первой Всероссийской художественно-промышленной выставки (март 2023 г.) принимали участие такие известные художники, как В. Мухина, А. Экстер. Обращает внимание в своей работе на молодых энтузиастов производственного искусства (В.Степанова, Л. Попова, А. Родченко, А. Экстер). Искусствовед Ф. Рогинская назвала рисунки конструктивистов «первой советской модой» [2].

Параллельно с работами художников-конструктивистов на фабриках появились рисунки иного толкования, они были связаны с творчеством художников-текстильщиков (Л. Силич, О.Федосеевой, Д. Преображенской, Т. Чачхиани и др.). Ясинская пишет: «…искреннее желание быть максимально убедительными в воплощении новых сюжетов приводило к упрощенному решению замысла… к перенесению в текстиль приемов плаката, станковой живописи или же книжной графики». К сожалению, автор в работе не проиллюстрировал текстиль производственного искусства, и, тем не менее, подводя итог, Ясинская резюмирует: «Это был

кратковременный … исторически неповторимый этап… и тем больший интерес приобретают работы мастеров, стремившихся создать в тканях новый советский стиль, не имеющий себе аналогий» [8, с. 18].

Бесчастнов и Лаврентьев «идут» в своих изысканиях дальше, внимание заостряют на «…русский текстильный авангард с проектно-художественной стороны, рассматривая это явление в связи с идеями моделирования одежды, учитывая формально-композиционную логику и универсальные принципы комбинаторики» [1, с. 7]. В работе анализируют проблемы взаимоотношения производства и роли в нем художника, спроса и потребления, отдельно технологические возможности фабрик по изготовлению текстиля и росписи.

Авторы подробно остановились на проекте Н. Козловой «Мода — народу. От конструктивизма — к дизайну», тематической выставке для павильона «Рабочий и колхозница» приуроченной к юбилейной дате. Бесчастнов и Лаврентьев решают задачу панорамного отображения костюма и рисунка на текстиле через прошлое, дня сегодняшнего и что нам, специалистам по костюму важно, прогнозируют модные рисунки на тканях в будущем. Об этом красноречиво «говорят» базовые, принципиальные закономерности графического построения орнамента не столько как плоскостного двухмерного объекта, сколько как трехмерной структуры, по выражению авторов научного труда.

Создавая реконструкцию костюма по эскизам именитых мастеров, таких как Варвара Степанова, Любовь Попова, Александра Экстер, начинающий художник глубже прочувствовал выбранный период для подражания и проанализировав важные векторные направления выявил:

1. Влияние в рисунках на ткани «супрематического узора» по эскизам К. Малевича и других художников-авангардистов;

2. Влияние на костюм «движущейся формы» таких художников советского авангарда как В. Татлин, К. Мельников, А. Родченко и др.

Варвара Степанова

Авторы книги «Ткань авангарда» [1] отмечают, что в текстильных эскизах В. Степановой точно разыграны размеры форм в сочетании с просветами между ними. В своих дневниках Степанова пишет: «Дизайнеры называют это композиционным взаимоотношением фигуры и фона, формы и контрформы. Весь художественный опыт супрематизма, Малевич, Лисицкий, Суетин и Чашник научили нас видеть и чувствовать эту

контрформу. Вся энергетика пространства в супрематизме как раз и строится на выразительности пустого промежутка» [1, с. 136].

В работах по созданию рисунка для ткани Степанова черпала идеи из многих источников, в том числе из русского декоративного искусства, зрительные иллюзии разглядела в рукотворном народном ткачестве (пример: образец ткачества, рис. 1б) задолго до возникновения стилевого направления оп-арта, который основательно стал развивать Виктор Вазарели. Его первые экспериментальные рисунки с кажущейся вибрацией изображений появились для широкой аудитории лишь в 1935 году. Своего расцвета стиль оп-арт достиг в 1960-е годы.

Рис. 1. Супрематический опыт и зрительные иллюзии: а — рисунок для ткани Л. Поповой; б — домотканое полотно со зрительными иллюзиями (XIX век), собрание автора статьи; в — рисунок для ткани с оптическим эффектом — сдвиг, автор В. Степанова. 1924

Варвара Степанова художник многогранный — создавала эскизы рисунков для ткани (рис. 1в), работала над сценическим костюмом в театре у В. Мейерхольда, в эскизной подаче костюмов продолжала развивать контрформы, оформляла графически рекламные плакаты, книжные обложки. Авторские изделия мастера вдохновили первокурсниц Института искусств и дизайна на разработку реконструкции костюмов по дисциплине «муляжирование». Студентов заинтересовало построение рисунков на тканях с помощью пустого промежутка для достижения большей выразительности.

Тема первокурсницам пришлась по душе, и Софья Сентякова взяла за основу из раздела «Искусство в современной одежде» журнала «Красная нива» (№ 52, 1923 г.) снимок платья по эскизу В. Степановой, декором послужили полоски цветных тканей в виде пересекающихся линий

Рис. 2. Реконструкции костюмов по эскизам В. Степановой: а — реконструкция нарядного изделия по эскизу Степановой студентки Софьи Сентяковой; б — реконструкция спортивного костюма по эскизу Степановой студентки Эмилии Степановой; в, г — реконструкции сценических костюмов по эскизам Степановой студентов Анны Минахметовой и Софьи Гордеевой

по лифу, в духе абстрактной живописи А. Родченко (рис. 2а). Студентку Анну Минахметову заинтересовал персонаж «Брандахлыстова» для спектакля «Смерть Тарелкина» (рис. 2в), а студентку Софью Гордееву вдохновил образ Тарелкина (рис. 2г).

Любовь Попова

Участник выставок русского авангарда, Любовь Попова известна как живописец и график, ей довелось поработать над рисунками по тканям и в системе супрематизма, и конструктивизма.

В 1916 году Попова вступила в общество «Супремус», лидером которого являлся Малевич, своими рисунками в духе супрематизма он вдохновлял молодых художниц, открывая тайны составления орнаментов. Яркий пример с выразительным пустым промежутком в рисунке для ткани (рис. 1а) приобретенный художницей за время обучения.

Попова увлекалась оптическими эффектами, уверенно вписывая орнаментальные эффекты в эскизы костюмов. Успех сопутствовал мастеру, созданные аксессуары, эскизы костюмов и рисунки для тканей демонстрировались в Париже (1925 год).

Художница кистью владела виртуозно, лаконичность и «легкость» исполнения эскизов подкупила студентов, вдохновила на реконструкцию костюмов той эпохи, Александра Маратканова (рис. 3а) повторила методом муляжирования сарафан и жакет с абстрактным рисунком по лифу. Подобные графические абстрактно-геометрические изображения наблюдаем в домотканых полотнах XIX века (пример: образец ткачества на рис. 3б), в работах супрематистов и конструктивистов (1а, в; 2а). Студентка Софья Якимова для проекта выбрала авторский эскиз обложки для журнала мод «Лето 1924» и выполнила реконструкцию костюма состоящего из платья и юбки (рис. 3г).

Александра Экстер

Мастер монументального искусства, художница — кубистка, живописец, театральный художник, создавала проекты модного костю-

Рис. 3. Реконструкции костюмов по эскизам Л. Поповой и рисунки на тканях: а — реконструкция нарядного изделия по эскизу Поповой студентки Александры Маратканової; б — домотканое полотно XIX века, собрание автора статьи; в — рисунок для ткани Поповой (1923–1924); г — реконструкция нарядного изделия по эскизу Поповой студентки Софьи Якимовой

Рис. 4. Реконструкции костюмов по эскизам А. Экстер и работы конструктивистов: а — реконструкция костюма по эскизу Экстер студентки Варвары Вольчук; б — в — живописные работы А. Родченко; г — реконструкция костюма по эскизу Экстер студентки Наили Хуснимардановой

ма и прозодежды для «Ателье мод». В статье «Простота и практичность в одежде» журнала «Красная нива» [3] Экстер изложила свою позицию по изготовлению массовой одежды: «Костюм широкого потребления должен состоять из простейших геометрических форм… исполненные в самых простых материалах (холст, сатин,… сырец, шерсть) одежды эти, легко видоизменяясь, не могут надоесть». Художница предвидела важные вехи развития костюмных форм, по этому поводу Стриженова отмечает «Экстер одна из первых высказала… мысль о необходимости дифференциации видов прозодежды в зависимости от профессии» [7, с. 72]. Об этом же писала и Степанова в статье «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда» [1, с. 72].

И еще, автор обращает наше внимание на увлечения Экстер историческим костюмом разных эпох и разных стран, в отличие от направления Ламановой при проектировании изделий, которую интересовал в пер-

вую очередь костюм народный. Так, в эскизах Экстер приоритетным был цельновыкроенный крой рукавов, позаимствованный из истории японской одежды, а еще объемные формы лифа и зауженные юбки в низу. Ламанова отдавала предпочтение народному крою с ластовицей и рубашечным рукавом. В модели (рис. 4г) присутствует отсыл к «арлекинскому» наряду, такой типаж удачно передает любимая манекенщица Н. Ламановой актриса Хохлова. Нужно отметить, что костюмы по эскизам Экстер отшивались в мастерской Ламановой, и поэтому порой сложно определить за давностью лет, кто создавал эскиз, кто проектировал, а кто руководил пошивом костюмов. В данной модели (рис. 4г) отмечается подражание футуристическому движению, стремившемуся к новаторским идеям в костюме и в том числе литературе, и других видах искусства.

Влияние кубистской живописи подмечаем в эскизной подаче художницы, геометрические орнаменты на костюмах исполнены в технике аппликации. В линейных ритмах текстильных рисунков, а значит и в костюме, мы наблюдаем как бы мелькающие кадры кинематографа, отсюда возникает оптическая иллюзия движения (Рис. 4г). «Идея движущейся формы принадлежит художникам советского авангарда — конструктивистам В. Татлину, К. Мельникову, А. Родченко и др.» [2, с. 240].

Студенты обратили внимание, что в проектах Экстер для повседневности и эскизах для сцены присутствует характерная узнаваемость в виде эксцентричности подачи костюма на фигуре, так никто не писал из современников. Эскизы талантливой художницы были взяты студентами за основу при муляжирование. В этих работах присутствует идея движущейся формы «воспетая» конструктивистами. Студентка Наиля Хуснимарданова добивалась подобного эффекта с помощью техники печать — нанося черную краску на отбеленный холст, сочетая между собой черный цвет и промежуточный, белый (рис. 4г). Студентка Варвара Вольчук (рис. 4а) в костюме соединяла контрастные по цвету ткани (белые и черные). Идею «пустого промежутка» развивал К. Малевич и его последователи и напрашивается вывод, что в проектах Экстер наблюдаем сочетание элементов и конструктивизма, и супрематизма.

Методика работы со студентами

Рассмотрим подробнее реконструируемые изделия, выполненные руководителем лаборатории и студентами (рис. 2а, 2в, 2г; рис. 3а, 3г; рис. 4а, 4г).

Художественный руководитель лаборатории собственным примером вдохновляет учеников и предлагает:

• Выявить комплекс художественных приемов, который составляют форма изделий, фактуры материалов и тканей, символика и знаковость.

• Рассмотреть особенности цветовых предпочтений в костюме художников русского авангарда 20 – 30 годов XX столетия.

Создавая костюмы по эскизам Степановой, Поповой, Экстер, студенты, прежде всего внимание фокусируют на форму и ткани изделий. Совместно со студентами проведем анализ работ Варвары Степановой и на этом примере при желании можно подобным образом охарактеризовать проекты Л. Поповой и А. Экстер.

Варвара Степанова модели отшивала в «показательной мастерской костюма» моделиста Ламановой, Как писала Т. Стриженова: «Исходя из возможностей тканей и их свойств, Ламанова разрабатывает основную форму костюма – по ее теории «материал определяет форму» [6, с. 44]. Безусловно, художницы обсуждали ткани для создания той или иной формы изделий, выбор прямого силуэта был продиктован европейским направлением моды тех лет и при создании подобной формы учитывались жесткость и формоустойчивость тканей выпускаемых в годы первых пятилеток (бязь, бумазея, холстина и др.). Чтобы создать нарядное изделие и проиллюстрировать его на странице журнала «Красная нива» Степанова обращается к искусству конструктивистов, а именно к творчеству А.Родченко. В мастерской костюма был воспроизведен рисунок художника по лифу и низу платья, но уже по другой технологии. Вглядываясь в фотографию с актрисой А. Хохловой [4], визуально представляешь, что тканью для костюма послужило гладкое полотнище с учетом “легкого” скольжения строчки по полоскам разноцветной ткани. Студентка Сентякова вместо строчки и узких полосок, напоминающих штрихи гравюр, в проекте применила технику печати из двух цветов (красный и зеленый) на кустарной ткани полотняного гладкого переплетения. А для творчества взяла акриловые краски по ткани (рис. 2а). Для трафарета использовала прозрачную пленку и губки для нанесения красок на ткань. Это объясняется тем, что не все студенты 1 курса владеют профессиональными навыками шитья.

Студентка Минахметова обратилась к сценическому костюму (рис. 2в), взяв за основу образ художницы «Брандахлыстова» к спектаклю «Смерть Тарелкина» поставленного в 1922 году Всеволодом Мейерхоль-

дом. Тема производственной одежды волновала Степанову уже с 1921 года, в тот период основным вектором исследований многих художников было «производственное искусство». По-видимому, данная тема не отпускала художницу, ей хотелось новых модификаций, развиваться дальше в этом направлении, осваивать новые пути реализации, к примеру, на сцене. Основной акцент автор переносит на четкие геометрические формы в костюмах героев (треугольники и прямоугольники, перевернутые трапеции). Эти же формы мы наблюдаем и в повседневных комплектах одежды мастера.

Минахметовой художественный руководитель предложил варианты создания вертикальных полос по юбке платья «Брандахлыстова». Способ — 1, когда наносятся краской (синей или черной) полосы на отбеленный холст. 2 — способ, когда выкраиваются полосы белые и синие с прибавками на швы и соединяются строчкой, чередуясь последовательно. Минахметова выбрала 1 способ для своего проекта, а воротник — стойку выкроила из ткани синего цвета. По всей видимости, изначально костюм для сцены таким образом и создавался,

Символика ярко и выпукло Степановой видится исключительно в спортивной одежде. По ее убеждению знаки и символы должны «играть» в жизни молодой страны важную, агитационную задачу и художница успешно справилась с этой задачей, отрисовав комплекты одежды по случаю выпуска статьи о спортивной одежде в журнале «ЛЕФ». Эти эскизы в дальнейшем пригодились для показательных выступлений студентов Академии коммунистического воспитания. Форма костюмов четкая, спрямленная под линейку, символика по груди разработана безукоризненно и видна издалека, с учетом далеко сидящих зрителей на трибунах. В научной работе «Ткань авангарда» так описывается авторский принцип проектирования спортивной одежды: «…резкие отличительные цветографические знаки команд, создаваемые за счет крупных форм и контраста цветовых комбинаций» [1, с. 80]. Вот и студентка Э. Степанова решила воссоздать методом муляжирования спортивный костюм по эскизу мастера (рис. 2б). Он состоит из футболки прямого силуэта с укороченным рубашечным рукавом и шорт (юбки — брюк). По груди символика спортивного клуба вписанная в ромб черного цвета. Студентка подобный знак повторила с помощью акриловых красок (красной и черной), а чтобы границы между знаками на полочке лифа получились четкими, использовала малярный скотч.

Цветовые предпочтения в костюме художников русского авангарда

Выявление особенностей цветовых пятен необходимо начинать с высказывания Надежды Ламановой, которая тонко чувствовала цветовую палитру и особенно пропорции в костюме на фигуре. Все свои проекты мастер воплощал в жизнь методом муляжирования, известный факт Ламанова не создавала эскизов. «Разрабатывая модель платья из «сурового фабричного или любого кустарного полотна с отделкой из кумача», художницы (Мухина и Ламанова) и в крое и в декоративном оформлении современной вещи подчеркивают ее национальный характер — это присуще народному русскому костюму» [7, с. 56]. Опираясь на народные традиции, Ламанова для костюмов выбирала традиционные цвета — красный, белый, черный.

Степанова предпочитала в эскизах костюмов соразмерять форму с рисунком на ткани. Для производственной одежды предлагала соединять белый, синий и цвет охры. В спортивной одежде допускала до четырех контрастных построений (белый, красный, черный и чуть-чуть серый) цветов. В начале творческого пути как последователь учения К. Малевича придерживалась именно этой цветовой подборки. Мэтром «нового живописного реализма» было выделено три главных цвета, которые соотносятся с тремя периодами, стадиями его развития; черный, красный (цветной), белый [5].

Попова, работая над серией эскизов костюма, придерживалась супрематических взглядов, также как и мастер опиралась на три цвета (пример: синий, белый, черный). В прозодежде видела такие цвета как синий плюс черный и немного желтого для отделки. Оранжевому цвету отдавала предпочтение в дополнениях к костюму. В.Кандинский в разработке символических интерпретаций отмечал, что оранжевый — подобен здоровому человеку, уверенному в своих силах, лучистый и «серьезный» [6].

Экстер повседневные и нарядные изделия «видела» в черно-белой гамме и оттеняла серым цветом в дополнениях. Помимо серого для деталей и аксессуаров смело вводила сиреневый или золотистый цвета. И только сценические костюмы расцвечивала яркими красками (пример: эскизы костюмов в зеленовато-синей и розовато-коричневой гамме для Ромео Московского Камерного театра). Ей близка философия Малевича, которая основывается на идее гармонии как поиске «системы единства», выраженной и переданной через экономичные цвета и формы [7].

В мае месяце 2023 года педагог и студенты показали коллекцию на Всероссийском конкурсе «Весенний стиль» в Казанском НИ Технологическом Университете, проект вызвал живейший интерес среди педагогов, студентов и других вузов. Жюри оценили проделанную работу первокурсниц и единодушно присудили III место в номинации молодых модельеров.

Рис. 5. Коллекция моделей студентов 1 курса ИИиД (г. Ижевск) на Всероссийском конкурсе (г. Казань, май, 2023 г.), художественный руководитель И.А. Сазыкина

Заключение

Э.П. Маклакова пишет, что назрела необходимость в подлинных изделиях, тканях и других предметов обихода для соответствия историческому моменту [8]. В связи с чем, работая над реконструкцией костюма, студентам важно выбирать ткани и фактуры с «историей» (бумазея, бязь, кашемир — ситец, фланель, сатин и др.). При отсутствии подобного материала необходимо создавать иллюзорность (методом печати или вышивки) под тот или иной период моды.

Уникальны образцы рисунков для ткани с оптическими эффектами (сдвиг, динамический, движение и др.) В. Степановой, Л. Поповой демонстрировались на выставке 1925 года в Париже. Несмотря на короткий период агиттекстиля 1920–1930-х годов приходит осознание значительной роли геометрии в развитие системы выразительных средств искусства XX века.

Абстрактно-геометрический подход при построении структуры орнамента в будущем получит еще большее развитие. Подобный подход в декоре тканей с помощью геометрии, фрагменты отделки из народной повседневности, символичные знаки прошлого века с максимальной достоверностью донесены в реконструируемых изделиях студентами в таких техниках, как аппликация, печать штампами, в виде строчки и другими современными средствами.

Как справедливо заметила Ясинская, ткани с рисунками различных направлений (20–30 годы) представляли собой сложную и подчас противоречивую картину [8, с. 17].

Примечания:

1. *Сурина М.О.* Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. Москва, 2003 г.

2. *Рогинская Ф.* «Советский текстиль». — Москва: Художественное издательское Акц. о-во АХР, 1930. — С. 26.

3. Простота и практичность в одежде // Красная нива. — 1923. — № 21. — С. 32.

4. Страница из журнала «Красная нива». Искусство в современной одежде. — № 52. — 1923. — С. 27. Модели мастерской Надежды Ламановой.

5. *Сурина М.О.* Цит. пр. [с. 275].

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2001. — 560 с.: ил.+ вклейка (32 с.) [с. 101].

7. *Сурина М.О.* Цит. пр. [с. 278].

8. *Маклакова Э.П.* Старинный костюм в кино. Собрание Киностудии им. М. Горького, 2001 г. — С. 168.

Список литературы

1. *Бесчастнов Н.П., Лаврентьев А.Н.* «Ткань авангарда». — Москва: Издательский дом «РИП-холдинг», 2020. — С. 335, с илл.

2. *Герчук Ю.Я.* Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. Издательский дом «РИП-холдинг», 2013. — 303 с.: ил.

3. *Гусейнов В.В. и др.* Композиция костюма. Легкая промышленность. Учеб. пособие для вузов. — М.: «Академия», 2010. — С. 432.

4. *Козлова Т.В., Ильичева Е.В.* Стиль в костюме XX века. — Москва, 2003.

5. *Мартин Б., Ханингтон Б.* Универсальные методы дизайна. — СПб: Питер, 2014. — 208 с.: ил.

6. *Плеханова Е.О.* История костюма, текстильного и ювелирного искусства. Учебно-методическое пособие для студентов ИИиД. — Ижевск, 2008. — С. 72 с ил.

7. *Стриженова Т.К.* Из истории советского костюма. — Москва: «Советский художник», 1972. — 112 стр. с илл.

8. *Ясинская И.М.* Советские ткани 1920–1930-х годов. — Ленинград: «Художник РСФСР», 1977. — 278 стр. с илл.