

УДК:37

DOI: 10.22412/1993-7768-11-3-7

Советский конструктивизм как творческая концепция в дизайне XX века

Ермилова Дарья Юрьевна*, кандидат философских наук, профессор кафедры «Художественное проектирование предметно-пространственной среды», d.ermilova@gmail.com

*ФГБОУ ВО «Российский государственный университет туризма и сервиса», Москва, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена теории и практике советского конструктивизма как творческой концепции в дизайне XX века в контексте теории «производственного искусства». Предмет исследования – теоретические положения, которые были реализованы в особых методах проектирования, и проекты прозодежды и конструктивистских тканей – пример практической реализации идей конструктивизма. Целью исследования является рассмотрение конструктивизма как творческой концепции в дизайне – с точки зрения особенностей формирования его теоретических оснований и методики проектирования. Гипотеза исследования – метод конструктивизма, возникший под влиянием концепции «производственного искусства», в числе прочего, предполагал активное применение графического метода формообразования и методов программированного комбинаторного формообразования, которые были обусловлены творческим опытом в области беспредметной живописи. В исследовании были применены культурологический подход, рассматривающий проектную деятельность конструктивистов в тесной связи с реалиями эпохи, системный подход, позволяющий выявить связь эстетических теорий с конкретной практикой дизайн-проектирования, искусствоведческий анализ в описании проектов конструктивистов. В работе доказано влияние теории «производственного искусства» на формирование концепции конструктивизма, проанализированы истоки и особенности метода конструктивизма, особенно графического метода формообразования и методов программированного формообразования. Проведено сравнение концепций конструктивистов с тенденциями развития дизайна костюма XX в. Были выявлены «слабые места» концепции и метода конструктивизма, ставшие одной из причин невозможности в полной мере реализации проектов на практике. Впервые были выявлены причины неудач в проектировании костюма, связанные не с идеологическими установками, а с самим творческим методом. Результаты исследования заполняют недостаточно разработанные области в истории конструктивизма. Поскольку методы конструктивизма сохраняют свою актуальность и для современного дизайнера, результаты исследования могут быть применены в преподавании профессиональных дисциплин направления подготовки 54.03.01 «Дизайн».

Ключевые слова: дизайн, производственное искусство, конструктивизм, методы программированного формообразования, графический метод формообразования, прозодежда, конструктивистские ткани

Для цитирования: Ермилова Д.Ю. Советский конструктивизм как творческая концепция в дизайне XX века // Сервис plus. Т. 11. 2017. № 3. С. 54—70.

Статья поступила в редакцию: 11.04.2017.

Статья принята к публикации: 26.06.2017.

Soviet constructivism as a creative design concept of the XX century

Dar'ya Yu. Ermilova*, Cand. Sci. (Philosophy), Prof., d.ermilova@gmail.com

*Russian State University of Tourism and Service, Moscow, Russian Federation

The article is devoted to the theory and practice of Soviet constructivism as a creative concept in the design of the XX century in the context of the theory of "production art". Subject of research considers to be theoretical propositions, which were

implemented in particular design methods and projects of industrial clothes and constructivist fabrics as an example of practical implementation of the ideas of constructivism. The aim of the study is the examination of constructivism as a creative concept in the design from the point of view of formation peculiarities of its theoretical bases and design methodologies.

The hypothesis of the study is the constructivism, which arose under the influence of "industrial art" concept, among other things, suggested the active use of the graphical method of forming and methods of combinatorial programmed forming, which were due to the creative experience in the field of non-objective painting. The study uses the cultural studies approach, which considers design activity of constructivists in close connection with the realities of the era, a systematic approach that allows revealing the relationship of aesthetic theories with the concrete practice of design-design, art analysis in the description of projects of the constructivists. The article proves the influence of the theory of "industrial art" on the formation of the concept of constructivism, analyzes the origins and features of the method of constructivism, especially the graphics method of forming and methods of programmed forming. The article compares the concepts of constructivism with the trends of costume design of the XX century. There are identified the "weak points" of the concept and method of constructivism, which became one of the reasons for failing to fully implement projects in practice. For the first time there were identified the causes of failures in the design of the costume, not associated with ideological attitudes, and with the very creative method. The results of the study fill the insufficiently developed areas in the history of constructivism. Because the constructivism methods remain relevant for modern design, the results of the study can be applied in teaching of "Design" professional disciplines.

Keywords: design, industrial art, constructivism, methods of programmed forming, graphical method of shaping, industrial clothes, constructivist fabrics

For citation: Ermilova D. Yu., Soviet constructivism as a creative concept in the design of the XX century. Service plus, vol. 11, no. 3, 2017, pp. 54—70.

Submitted: 2017/04/11.

Accepted: 2017/06/26.

Введение

В год столетнего юбилея Февральской и Октябрьской русских революций кажется своевременным еще раз обратиться к наследию советского авангардного искусства, «рожденного революцией», – одному из направлений функционализма, которое известно как советский или русский конструктивизм. Именно в те бурные революционные годы строительства нового государства были заложены основы российского дизайна и дизайн-образования, выработаны творческие методы и опробованы педагогические методики развития необходимых качеств представителей новой профессии – дизайна, которых с 1920-х гг. и вплоть до Перестройки было принято в нашей стране называть художниками-конструкторами. Творческий метод конструктивизма до сих пор не потерял своей актуальности, хотя уже давно не воспринимается как единственно возможный и правильный. Хотя в эпоху постмодернизма принципиально изменились творческие дизайн-концепции, опыт модернистских исканий и экспериментов в дизайне 1920-х гг. представляется во многих отношениях поучительным. Революция «пробудила» огромную творческую энергию русского искусства, особенно у художников «левых» течений. Новые социальные условия и грандиозные задачи строительства нового мира породили новые концепции искусства, в том числе и концепцию «производственного искусства», которую попытались воплотить в жизнь конструктивисты.

История, практический опыт, теоретические искания конструктивизма и «производственного искусства», ре-

ализация их идей в дизайн-образовании давно и разносторонне изучены отечественными (С. Хан-Магомедов, Н. Адаскина, Е. Сидорина, А. Лаврентьев) [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7] и зарубежными исследователями (Дж. Боулт, К. Каер, К. Лоддер, Ш. Дуглас, М. Заламбани) [8, 9, 10, 11, 12, 13], как феномен в целом, так в отдельные его аспекты, в частности проектирование одежды и тканей [14, 15]. Опубликованные в последние годы работы продолжают изучение конструктивизма уже в известных направлениях: чаще всего интерес вызывают образовательные методики обучения основам формообразования ВХУТЕМАСа в сравнении с методиками Баухауза [17, 18, 19, 20], исследуются возможности и перспективы использования метода конструктивизма в современном дизайне [21]. Немало работ посвящено костюму конструктивизма: как правило, феномен прозодежды рассматривается в традиционном историческом ключе [22, 23, 24], но также делаются попытки представить этот феномен как проявление антимоды [25] или связать с процессом создания советской идентичности [26, 27].

Целью настоящего исследования является рассмотрение конструктивизма как творческой концепции в дизайне с точки зрения особенностей формирования его теоретических оснований и методики проектирования, в том числе проектирования прозодежды. Объект исследования – конструктивизм как теоретическая и проектная концепция в советском дизайне 1920-х гг. Предмет исследования – теоретические поло-



жения, которые были реализованы в особых методах проектирования и конечный результат – проекты прозодежды. Важно было показать социальные предпосылки возникновения конструктивизма, выявить наиболее ценные с точки зрения современного дизайнера его достижения, сопоставить с тенденциями развития дизайна костюма в XX в. в целом, а также проанализировать причины неудач.

Конструктивизм по существу стал творческой лабораторией, где возникали новые идеи, разрабатывались новые методы проектирования, некоторые из которых реально воплотились в жизнь только спустя десятилетия, ими пользуются современные дизайнеры.

Двадцатые годы восприняли у эпохи модерна идею жизнестроительной миссии искусства, которое стали понимать как рациональное конструирование жизни. Попытки слияния искусства с жизнью всегда неосуществимы вне синтеза искусств – этим было обусловлено рождение нового вида синтетического творчества – дизайна. В Советской России эти идеи приняли форму концепции «производственного искусства», отвергающей традиционное станковое искусство. Современное искусство в новых социальных условиях, рожденных революцией, должно было, по мнению «производственников», превратиться в особый вид производства, вторгающегося в саму жизнь и меняющей ее в направлении «светлого будущего». Как писал один из идеологов «производственного искусства» и создателей ЛЕФа Борис Арватов, «искусство органически совпадает с производительным трудом» [28, с. 25]. Человек нового общества – пролетарий должен стать производителем и художником одновременно, т.е. «конструктором вещей потребления»; подневольный монотонный труд превратится в особый вид творчества. Концепция «производственного искусства» была одной из социальных утопий – искусство должно менять предметно-пространственную среду, и тем самым – самого человека, общество и весь мир.

С программной установкой на создание и организацию образа жизни были связаны попытки создания универсального стиля, который был бы построен на научной основе, целесообразным, рациональным и гармоничным, и в силу этого мог бы наиболее полно удовлетворить бытовые и эстетические потребности всех людей, исходя из принципа социального равенства. Осуществить столь грандиозные планы конструирования новой среды обитания человека было невозможно без связи искусства и промышленности. Подобные задачи ставил еще Немецкий Веркбунд, а после Великой войны – функционалисты Баухауза. Но похожие на проекты Баухауза с формальной, стилистической точки зрения проекты советских конструктивистов имели ярко выраженную социальную направленность. Октябрьская революция казалась им, «левым художникам», началом новой эры – эры «сознатель-

ного строительства», поэтому искусство должно стать «производственным искусством», заимствовав у техники, которая в 1920-е гг. представлялась безусловным воплощением прогресса, научный подход к проектированию. Один из идеологов «производственного искусства» О. Брик уже в 1918 г. нарисовал грандиозную перспективу участия художников в строительстве нового мира: они «должны немедленно... приступить к действительно творческой работе. Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых невиданных вещей... Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства» [29, с. 1].

В 1920 году научный сотрудник Московского Пролеткульта Б. Арватов выдвинул концепцию «производственного искусства», изложив ее в докладах «Пути пролетариата в изобразительном искусстве», «О коммунистах-футуристах»: «Художник-пролетарий превратит свою деятельность в жизненно-необходимую функцию, а искусство становится одним из видов квалифицированного труда... Взамен старых делений художников по сюжетам (пейзажисты, портретисты, жанристы и др.), взамен имманентно-эстетических делений (акварелисты, пастелисты и др.) вырастут деления производственные: мы будем различать художников-деревообделочников, художников-текстилей, художников-металлистов т. д.» [30, с. 72]. Именно по такому принципу были организованы «производственные» факультеты ВХУТЕМАСа: полиграфический, текстильный, по обработке дерева и металла (в 1926 г. объединены в один факультет), керамический.

Первыми назвали себя конструктивистами Алексей Ган, Александр Родченко и Варвара Степанова, создавшие 13 декабря 1920 г. «Первую рабочую группу конструктивистов» в Московском институте художественной культуры (ИНХУКе), где родилась творческая концепция конструктивизма. Конструктивистами стали бывшие художники-«беспредметники», которые стремились в своих произведениях выразить идеи «конструкции», «построения», «структуры». Кристаллизация идей конструктивизма происходила именно в ИНХУКе в ходе дискуссии о «композиции» и «конструкции», длившейся с января по апрель 1921 г., когда определилось понимание «конструкции» сторонниками «производственного искусства». Они считали, что о конструкции можно говорить лишь в том случае, когда речь идет о проекте, решающем конкретную практическую задачу, связанную с определенными материалами и реальным пространством.

В марте 1921 г. к «Первой рабочей группе конструктивистов» присоединились Карл Иогансон, Владимир и Георгий Стенберги, Константин



Медунецкий и студенты ВХУТЕМАСа, образовавшие «учебную подгруппу». От теоретических дискуссий необходимо было переходить к практике – «конструированию проектов», организации выставок, пропаганде своих идей, внедрению новых вещей в быт трудящихся. «Конструктивизм конструктивистов сложился прежде всего как ориентация на «производственное искусство», концепция которого обрисовывала социальную перспективу конструктивизма и приложение его принципов к различным областям практической деятельности. Конструктивисты и стали первыми художниками-«производственниками» [3, с. 53]. В январе 1922 г. впервые появилось и слово «конструктивизм» – в названии и манифесте выставки К. Медунецкого и братьев Стенбергов. Большую роль в становлении концепции конструктивизма сыграли и «идеологи-теоретики» нового искусства: Осип Брик, Борис Арватов, Сергей Третьяков, Николай Пунин, Николай Тарабукин.

Параллельно шел процесс создания первой дизайнерской школы в России – осенью 1920 г. был организован ВХУТЕМАС, где преподавали многие конструктивисты. Педагогическая деятельность оказала сильное влияние на формирование творческих концепций А. Родченко, Л. Поповой, В. Степановой, поскольку необходимость выстраивать логически продуманную систему образования художников-«производственников», вырабатывать новую методику проектирования, ставить перед студентами актуальные цели и задачи, определять конкретное содержание учебных заданий выявила насущную необходимость оформления теоретической концепции художественного творчества в новых условиях: «Если ИНХУК представляет собой лабораторию идей, а ВХУТЕМАС является местом их апробации, то теоретическая платформа производственничества становится связующим звеном между институтом, государственными мастерскими и государственными органами. Хотя следует заметить, что в действительности советское государство относится к идеям производственничества скорее терпимо, нежели разделяет их» [13, с. 130].

У конструктивистов-«производственников» идея жизненного строения средствами искусства была связана с концепцией социального заказа и приобрела крен в утилитарность, что выразил В. Татлин в своих лозунгах – «Искусство – в жизнь», «Искусство – в быт», «Искусство – в технику». Планы преобразования среды обитания было невозможно воплотить в жизнь без массового производства новых вещей. Это хорошо понимали сами конструктивисты, выдвинув лозунг «Искусство – в производство» и ориентируясь на экспериментальную работу по проектированию образцов новых вещей, лучшие из которых предполагалось внедрять в производство: «Строить быт — это значит равноправно участвовать в общественном производстве, — главным образом, в производстве

средств т.н. производительного потребления; сюда войдут: транспорт, строительные сооружения, одежда, утварь, практическая литература и т.п.» [31, с. 117].

Весной 1921 г. в ИНХУКе было принято решение приступить к осуществлению идей «производственного искусства» на практике на основе концепции конструктивизма, который понимался как особый художественный метод. 24 ноября 1921 г. на заседании ИНХУКа 25 художников провозгласили свой принципиальный отказ от станковизма и переход к «производственному искусству». Новое искусство должно стать особым видом производства – производством предметов потребления, поэтому оно трактовалось «как искусство непосредственно на массового потребителя» [28, с. 58]. Эта ориентация логически соответствовала переходу от «военного коммунизма» на «новую экономическую политику», которая была принята 14 марта 1921 г. X съездом РКП(б). Объект «производственного искусства» – вещь, промышленный образец, должен проектироваться на основе целесообразной конструкции, с органичным применением материалов и условий их обработки, с учетом технологии производства и удобства пользования вещью, с активной формообразующей ролью цвета при отрицании орнамента как декора. Так родилась первая российская концепция дизайна, который называли «художественным конструированием».

Метод конструктивизма, который был опробован как в реальной практике проектирования (к сожалению, весьма небогатой – осуществленными оказались лишь немногие проекты конструктивистов, помимо архитектурных: к ним можно отнести работы в области полиграфии, фирменный стиль Моссельпрома Маяковского и Родченко, работы А. Родченко, В. Степановой и Л. Поповой для театра Вс. Мейерхольда и А. Веснина для Камерного театра А. Таирова, конструктивистские ткани), так и в учебных заданиях и программах курсов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, является ценным наследием российского дизайна: «Специфика советского дизайна 20-х годов была не только и даже не столько в том, что художники вошли, вернее, стремились войти в производство..., сколько в том, что они в качестве основы формообразования вещи выделили конструирование, что собственно и привело к появлению специалиста нового типа – к появлению художника-конструктора» [32, с. 51]. Основным способом проектирования стало выявление структуры изделия на основе графического метода формообразования – поиск новых форм и конструкций проводился на плоскости листа бумаги, эскиз приобрел самостоятельное значение и стал играть ведущую роль в творческом поиске. При этом конструктивисты активно использовали методы программированного комбинаторного формообразования. Комбинаторика – формооб-



разование структурных форм на основе заданного количества дискретных простейших элементов и законов их соединения на плоскости и в пространстве. Серийность, ставшая одной из важнейших особенностей концепции конструктивизма, также являлась следствием программированного формообразования. Именно комбинаторика лежит в основе всех графических компьютерных программ – таким образом, можно утверждать, что конструктивисты «вложили в руку» современных дизайнеров незаменимый инструмент проектирования, сейчас даже более важный, чем карандаш, рейсфедер, линейка и циркуль, которыми они пользовались сами.

К подобным открытиям конструктивисты пришли вполне закономерно – будущие художники-конструкторы начинали свою творческую деятельность как живописцы-беспредметники, нацеленные на анализ и эксперимент в искусстве. Сознательно ставя перед собой цель «формального эксперимента», художники активно осваивали системный структурный анализ: «...по самой логике объявленного художниками поиска «элементов», то есть «простейшего», обращаясь к анализу формы, они должны были выйти к простым геометрическим фигурам, поверхностям, телам. Наконец, и к линии, и к точке, к их отношениям. Это в «анализе». А в «синтезе» – в «построениях» – к их композиции. Или – к комбинации, если осознан момент вариативности» [3, с. 18]. В этом методе проявилось влияние научно-технического прогресса на сознание художников, которые стремились открыть и познать «первозлементы» и законы живописи. Истинные представления о мире связывались исключительно с научным, «точным» знанием, основанном на эксперименте, поэтому путь сознательного эксперимента увлекает многих живописцев: «Творчество стало сродни свободной игре – порождению пространственных формо-структур» [3, с. 17].

Затем эти методы, когда художники отказались от станковизма и перешли к «производственному искусству», были применены и в проектировании. Конструктивисты применяли несколько уровней программированных методов формообразования – от комбинирования простейших стандартных элементов из определенного набора графических форм до трансформации (которая была отличительной особенностью именно советского конструктивизма в отличие от западного функционализма – в проект вещи всегда закладывалась активность или изменимость, поскольку вещь была рассчитана на активное участие в процессе деятельности человека) и комбинирования стандартных готовых объектов. Например, при проектировании тканей В. Степанова и Л. Попова в качестве мотивов использовали минимальный набор геометрических фигур: круг, квадрат, прямоугольник, треугольник, трапеция, точка, линия. Самым простым приемом было разделение мотива на сегменты или полосы. Комбинируя эти элементарные мотивы, они получали множество новых рисунков. Используя простейшие формы в качестве мотива текстильного рисунка, конструктивистки сосредоточили свои усилия не столько на разработке самого мотива, сколько на способах построения раппорта, пробуя множество способов его структурной организации, правила связывания мотивов друг с другом. Конструктивистские ткани можно рассматривать как идеальные схемы текстильного орнамента – на место геометрических форм можно поместить любые мотивы, ибо геометрическая фигура у конструктивистов – квинтэссенция, своеобразный символ любого мотива.

Таким же примером применения метода комбинаторики в проектировании костюма является серия эскизов театральных костюмов В. Степановой для спектакля по пьесе А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», поставленного в театре Вс. Мейерхольда в 1922 г. (рис. 1).



Рис .1. Проекты костюмов для спектакля «Смерть Тарелкина». В. Степанова. 1922 г.
Fig .1. Projects costumes for the play "Death of Tarelkin". V. Stepanova. 1922



Использование методов программированного формообразования подразумевает оперирование стандартными элементами. Идея стандартизации была принципиальной для функционализма. Об этом писал Ле Корбюзье: «Нужно добиться установления стандарта, чтобы расширить задачу совершенствования... Стандарты это продукт логики, анализа, скрупулезного изучения. Они устанавливаются на основе правильно сформулированной задачи. Экспериментальное проектирование окончательно закрепляет стандарт» [33, с. 6]. Вопросами стандартизации занимались и конструктивисты. Например, при проектировании одежды они стремились максимально упростить крой, комбинируя простейшие геометрические стандартные формы. Творческий процесс формообразования конструктивисты видели подобным инженерному конструированию – «целесообразное конструирование» означало построение формы в процессе сознательного решения четко определенных проектных задач. Понятие целесообразности было связано с рациональной организацией процесса проектирования, с активным экспериментирующим мышлением: «...перед искусством ставится задача освоения того же подхода к деятельности, который обнаруживается в науке и инженерии: осознание цели, точная постановка задачи и сознательная, квалифицированная организация процесса ее решения» [34, с. 43].

Конструктивисты поставили перед собой грандиозную цель создать практически новую предметную среду, проектируя многие ее элементы: занимались агитационным искусством и промышленной графикой, проектировали средовые объекты, интерьеры, мебель, малые архитектурные формы, но наибольшим успехом, с точки зрения внедрения их идей в жизнь, стало проектирование одежды: «Если ВХУТЕМАС стал первым шагом к применению на практике теории производственности, то производственная одежда (прозодежда), по всей вероятности, — один из редчайших случаев внедрения этой теории в массовое производство.» [13, с. 149], «Наиболее интересный аспект прозодежды ... — то, что она стала одним из немногих применений теории производственности на практике, в массовом производстве, пусть даже и на весьма короткий срок» [13, с. 157].

Проектирование нового (не буржуазного, не модного) костюма было частью программы рациональной организации быта как необходимого условия изменения образа жизни – конструктивисты утверждали, что одежду для трудящихся нужно проектировать целесообразной, функциональной, универсальной и эстетически совершенной. Костюм в новых социальных условиях, в условиях диктатуры пролетариата, в которой, как декларировалось, власть должна принадлежать трудовому народу, пони-

мался конструктивистами как своеобразный профессиональный инструмент – «прозодежда» (т.е. «производственная одежда»). В. Степанова в своем докладе, сделанном в ИНХУКе, изложила новые принципы функционального подхода к моделированию одежды: «В костюме, конструируемом как костюм сегодняшнего дня, выдвигается основной принцип: удобство и целесообразность. Нет костюма вообще, а есть костюм для какой-нибудь производственной функции. Путь оформления костюма – от задания к его материальному оформлению, от функций, которые должен выполнить костюм как прозодежда, как платье рабочего – к системе его покрою» [16, с. 84].

Конструктивисты считали моду отжившим буржуазным явлением, с революционным максимализмом отрицая преемственность форм костюма: «Мода, психологически отражавшая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде, организованной для работы в различных областях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно показать только в процессе работы в ней, в нереальной жизни не представляющей из себя самодовлеющей ценности, особого вида «произведений искусства» [35, с. 65]. Здесь нужно отметить концептуальное «совпадение» одного из положений концепции конструктивизма в проектировании костюма с взглядами одного из главных реформаторов моды XX века – Коко Шанель: в отличие от таких кутюрье как Мадлен Вионне и Эльзы Скьяпарелли, которые воспринимали высокую моду как один из видов искусства и создавали платья «от кутюр» как произведения искусства, она стремилась к удобной и функциональной одежде, достоинства которой часто можно было оценить только в процессе использования [36, с. 53–55].

Конструктивисты проектировали «новую форму» для трудящихся, заменяющую «всякую другую одежду», предназначенную для абстрактного человека с усредненными потребностями и максимально упрощенную с целью ее массового производства. Однако продуманность, максимальное соответствие функции, вариативность на основе трансформации, эстетическое совершенство, основанное на идеальных «первоэлементах» формообразования – простых геометрических формах, должны были превратить прозодежду практически в идеальную вещь, «вещь на все времена». О такой идеальной вещи писали и теоретики «производственного искусства»: «Высокая по своему качеству, наиболее гибкая и приспособленная по своей конструкции, по форме лучше всего выполняющая свое назначение вещь и есть совершеннейшее произведение искусства» [31, с. 91]. Эту идею удалось осуществить – но не в проектах конструктивистов (о причинах их неудач – ниже) – но на уровне высо-



кой моды. Именно Шанель удалось на практике «реализовать» мечты конструктивистов об универсальной и функциональной одежде, идеальной многофункциональной вещи «вне моды», создав в 1926 г. «маленькое черное платье» и позднее, в 1954 г. «костюм в стиле Шанель» [36, с. 53–55, 119–121]. Можно сказать, что идеи конструктивистов выражали не только определенные идеологические установки, связанные с идеологией Страны Советов, но и общие тенденции в мировой моде, которую они пытались отрицать.

Разработка прозодежды стала одним из заметных направлений в советском дизайне 1920-х гг. Конструктивисты считали, что одежда, которую носит трудящийся, должна делиться на три части: прозодежду, т.е. рабочий костюм, различающийся в зависимости от условий и характера работы, спецодежду, предназначенную для работы в особых условиях, и спортивную одежду. В. Степанова писала: «Особое место в прозодежде имеет спецодежда, имеющая более специфические требования и некоторую аппаратную часть в костюме... таковы костюмы – хирурга, пилота, рабочих на кислотной фабрике, пожарного, костюм для полярных экспедиций» [35, с. 65] (рис. 2). Это была самая перспективная идея конструктивистов, которая в будущем получила плодотворное развитие – от прозодежды шахтера до скафандра космонавта для выхода в открытый космос. Третья группа – спортодежда, которую В. Степанова считала новым видом одежды для отдыха (предвосхитив направление sportswear в современной моде, которое выявилось как особый сегмент на рынке готовой одежды только в 1970-е гг.) [36, с. 159].

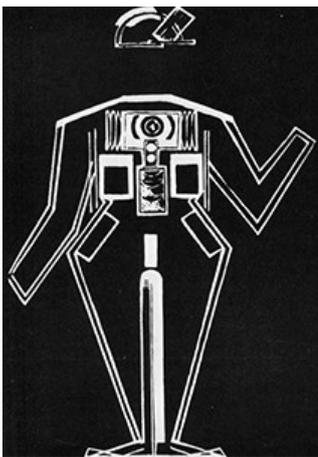


Рис. 2. Проект прозодежды углекопа Г.Г. Клуциса. 1922 г.
Fig. 2. The project of the miner G. G. Klutsis' industrial clothes. 1922

Проектированием одежды, предназначенной для массового производства, занимался в Отделе материальной культуры в Музее художественной культуры в Петрограде и Владимир Татлин. Он разрабатывал новые образцы не рабочей, а повседневной одежды, которую называл «нормаль одеждой», взяв за основу традиционную одежду – пальто, костюмы, юбки и т.п. Его модели, в отличие от авангардных проектов А. Родченко, В. Степановой и Л. Поповой, были просты и удобны, тщательно продуманны и традиционны по покрою и могли подойти для реальной жизни (трест «Ленинградодежда» даже собирался выпускать некоторые образцы «нормаль-одежды»), а сам Татлин был включен и в совет треста по разработке новой одежды), так как учитывали конкретные потребности не абстрактного, а реального человека (рис. 3). Татлин руководствовался лозунгом «Ни к новому, ни к старому, а к нужному». В статье «Новый быт» в журнале «Красная панорама» Татлин объяснил принципы построения мужского костюма и пальто следующим образом: «Характерные черты данного на рисунке пальто следующие: 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 тепло (принцип двойной рамы), с другой, создает более гигиеничные условия. Покрой сделан с таким расчетом, чтобы движения человека в нем не были стеснены и давал возможность [сохранять нормальное] положение... Кроме того, пальто имеет две сменных, пристяжных подкладки, фланельную (осенью) и меховую-баранью (зимой), эти прикрепляются к мягкому непромокаемому верху (чехлу) специальным шкертом» [37, с. 17] (рис. 3).

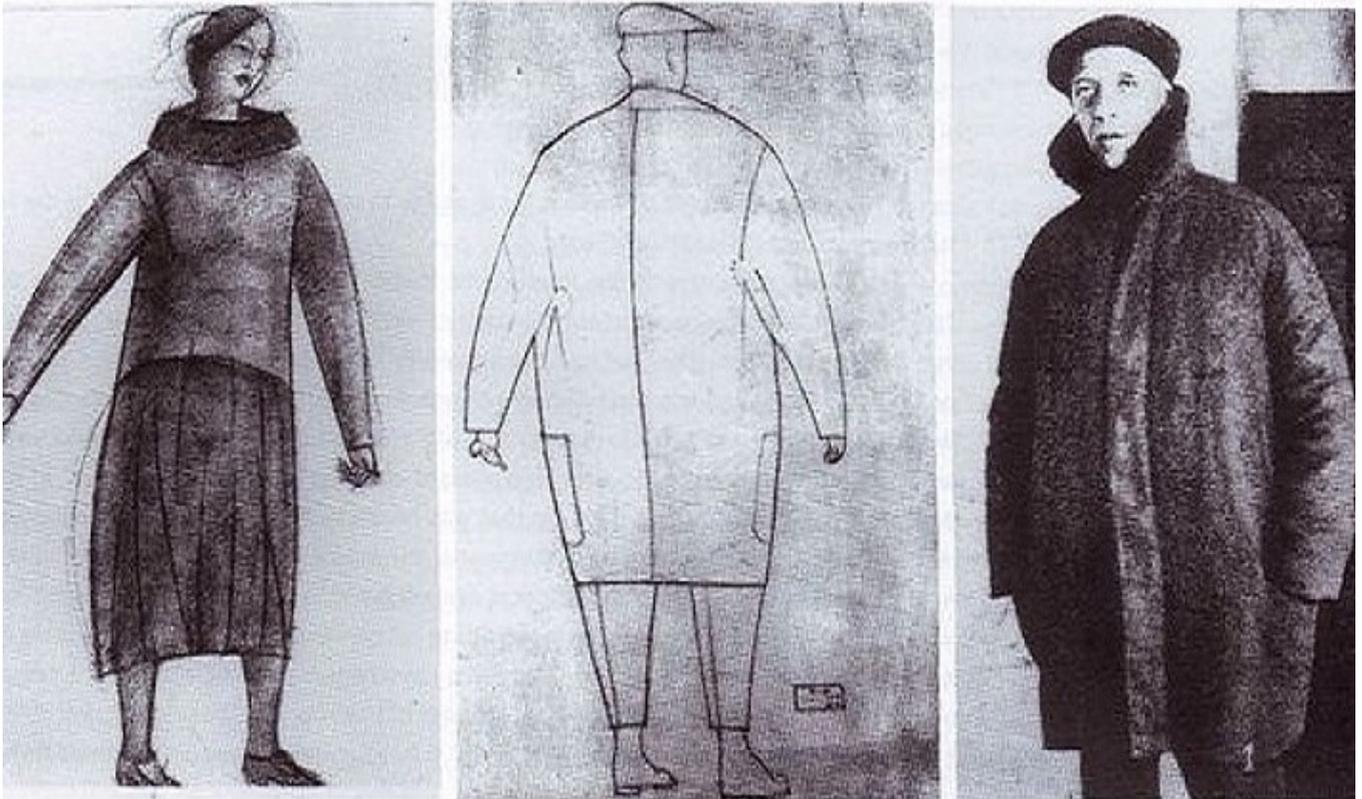


Рис. 3. Проекты «нормаль-одежды» В.Е. Татлина
Fig. 3. Projects "normal clothes" by V. E. Tatlin

Хотя прозодежда появлялась на театральной сцене – в спектаклях театра Вс. Мейерхольда, оформленных конструктивистами, так как в своей работе в театре они видели удачную возможность пропаганды своих идей, единственное реализованное внедрение идей конструктивизма в жизнь, в массовое производство – конструктивистские ткани. Это признавали даже их идейные противники – АХРовцы, сторонники агиттекстиля: «Рисунки конструктивистов были в сущности первой советской модой» [38, с. 26].

Следуя призыву директора Первой ситценабивной фабрики в Москве Архангельского, В. Степанова и Л. Попова пришли на фабрику с целью не только донести свои идеи до простых советских людей, принципиально обновить советские ткани, но реализовать на практике модель участия художника-конструктора в производственном процессе, пересмотрев свое поначалу непримиримо отрицательное отношение к нефункциональному декору. В 1923 году они составили целую программу, определяющую место и задачи художника на производстве, которую они подали в дирекцию фабрики:

«1) Участвовать в работе производственных органов, соприкасающихся или ведающих художественной стороной, с правом совещательного голоса (прием производственных планов, образцов для производства, при-

обретение рисунков и привлечение работников для художественной работы).

2) Войти в работу химической лаборатории на правах наблюдателей при расцветке.

3) Производство рисунков для набивных тканей как по нашему требованию, так и по нашему предложению.

4) Связь с портновскими и модными мастерскими и журналами.

5) Работа по агитации продукции фабрики в прессе, реклама в журналах. Попутно наше участие может выражаться в работе над рисунками для оконных витрин» [4, с. 25].

Попытки реализовать эту программу привели только к конфликтам с коллективом фабрики и, в конце концов, к уходу В. Степановой с фабрики после безвременной кончины Л. Поповой в конце 1924 г. и изменению ассортимента выпускаемых тканей – помимо тканей с традиционными растительными орнаментами стали выпускать и ткани с «агитационными» рисунками. Тем не менее, летом 1924 г. «вся Москва» ходила в конструктивистских тканях, которые заслуживают отдельного анализа.

Идея заменить традиционный декор новым не была революционно новой – стиль модерн уже предложил свой линейный орнамент. Новые рисунки предлагали художники ар-деко (в частности, Ра-

уль Дюфи еще с 1911 г. разрабатывал ткани для моделей П. Пуаре), модели и ткани с беспредметным орнаментом в 1920-е гг. проектировали и итальянский футурист Джакомо Балла, и супрематисты во главе с Казимиром Малевичем и Соня Делоне (ее «симультанные» абстрактные рисунки больше всего похожи на конструктивистские).

Конструктивисты поначалу вообще отказывались от традиционного декоративного украшения одежды, признавая только функциональный (как в спортодежде В. Степановой) и конструктивный декор: декоративную роль стали играть конструктивные членения формы, выявлен-

ные с помощью деталей контрастного цвета, цветных кантов и декоративной строчки. Немалую роль играла выразительность самой конструкции (по крайней мере, в эскизе) – асимметрия, сдвиги деталей, которые придавали остроту и выразительность форме (например, в проектах прозодежды актера Л. Поповой, рис. 4.). В. Степанова писала: «Эстетические элементы костюма заменить процессом производства самого шитья костюма...обнажить способы шитья костюма, его застёжки и прочее, как это все ясно и на виду у машины». [35, с. 65].



Рис. 4. Проекты прозодежды актера. Л.С. Попова. 1922 г.
 Fig. 4. Projects of industrial clothes of an actor. L. S. Popova. 1922

Страстное желание реализовать свои идеи на практике заставило отказаться от жесткой позиции относительно традиционного орнамента в пользу привычных для потребителя набивных орнаментированных тканей, которые благодаря конструктивистам претерпели революционные изменения. Конечно, Попова и Степанова разрабатывали и рисунки с советской символикой – пяти-

конечными звездами, серпом и молотом, но это была малая часть их рисунков. Наиболее интересны их ткани с геометрическими рисунками (которые и подвергались самой большой критике современниками). Анализируя проекты конструктивистских тканей, можно выявить их следующие особенности (рис. 5):



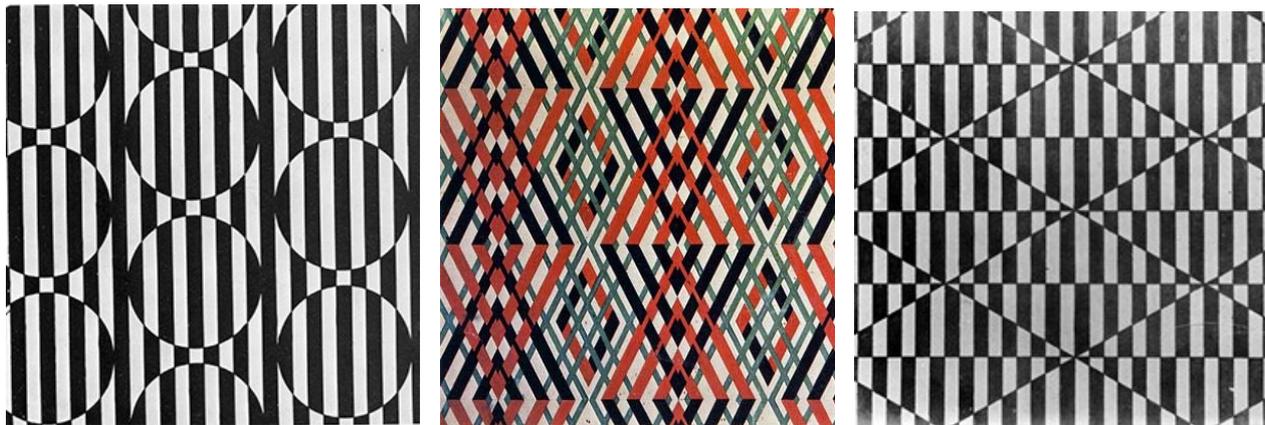


Рис. 5. Проекты набивных тканей. В. Степанова. 1924.
Fig. 5. Projects of printed fabrics. V. Stepanova. 1924

- основой орнамента является своеобразный «конструктивный каркас», четко организованная структура, построенная по принципу архитектуры;

- структура орнамента состоит из подобных частей – простых геометрических форм;

- многие проекты предлагают необычный масштаб текстильных рисунков – мотивы очень крупные, ранее применявшиеся только в декоративных тканях (или в моделях М. Фортуни, П. Пуаре из тканей с рисунками Р. Дюфи);

- ритмическая организация орнамента создавала динамические эффекты. Очень современно выглядят черно-белые ткани с оптическими эффектами, в которых черные и белые элементы находятся в динамическом равновесии;

- новаторски была решена проблема соотношения мотива и фона. Были проекты тканей с традиционным распределением мотивов с доминантой фона. Но чаще эскизы Поповой и Степановой не имели традиционного фона – мотивы распределены очень плотно, часто невозможно разделить фон и мотив;

- чаще всего применяется композиционный прием контраста – как геометрических форм (круг и квадрат, круг и ромб и т.п.), так и цвета (черный-белый, фиолетовый-оранжевый, черный-синий и т.п.);

- динамика форм. Формы пребывают в непрерывном движении за счет динамики цвета, смещения форм, чередовании ритмов, закручивания форм и наличия нескольких пространственных планов;

- необычной и нетрадиционной особенностью конструктивистских тканей является их пространственность, хотя это качество как раз объясняется «живописным» прошлым их создательниц как художников-«беспредметников». Иногда пространственность достигается за счет наложения друг на друга форм разного цвета методом коллажа. Благодаря этому плоскость тка-

ни становится необычайно активной – движение развивается не только влево или вправо, вверх или вниз, но и в глубину. Несомненно, это нарушение традиций текстильного рисунка, который должен быть плоскостным, но в проектах конструктивистов плоскость сохраняется за счет динамического равновесия. Можно даже утверждать, что они открыли прием создания оптических иллюзий, который станет основой искусства оп-арта, популярного во второй половине XX в.

Несмотря на несомненное новаторство проектов конструктивистов, в 1925 г. конструктивистские ткани перестали выпускать, а с начала 1930-х гг. подвергли критике, а потом и фактически запрету подвергся конструктивизм во всех видах творчества: литературе, дизайне, архитектуре. По злой иронии «судьбы», именно новаторские и авангардные течения в советском искусстве, порожденные революцией и ставившие грандиозные цели строительства нового мира, были объявлены реакционными и буржуазными. Странная, на первый взгляд, перемена отношения власти к искусству авангарда, была вполне логичной и, с точки зрения этой власти, целесообразной. Как уже было отмечено выше [13, с. 130], советская власть, поначалу особенно не вмешиваясь в яростную борьбу разных течений в искусстве, скорее в 1920-е гг. «терпела» конструктивизм.

Концепция «производственного искусства» и конструктивизм с самого начала подвергались нападкам как со стороны «консерваторов», стремящихся продолжать традиции классического искусства (которые, как показал опыт 1930-х гг., как раз в наибольшей степени «подходили» идеологии тоталитарных государств – свои «реакционеры» были в фашистской Италии и «классики» в нацистской Германии), так и тех, кто пытался развивать традиции русского демократического реализма XIX века – прежде всего, группа АХХР (с 1928



г. АХР – Ассоциация художников революции). Главный упрек – в «безыдейности», в «формализме», отсутствии, как казалось критикам конструктивизма, содержания в проектах конструктивистов, содержания, понятного неискушенным в художественном отношении и просто необразованным массам, на которые и должно ориентироваться искусство страны победившего пролетариата. Как в 1925 г. Ле Корбюзье обвиняли в политической «левизне» и симпатиях к Советской России из-за стилистического сходства его павильона на Всемирной выставке деко-

ративных искусств и архитектуры в Париже с павильоном СССР, построенным по проекту конструктивиста К. Мельникова, так в 1930-е гг. советских новаторов в искусстве подозревали в «безыдейности», а то и в «буржуазности». Это была главная причина, по которой сняли с производства конструктивистские ткани и заменили их агиттекстилем, который, по мысли его идеологов, должен был агитировать «широкие народные массы» за Советскую власть, электрофикацию, коллективизацию, индустриализацию и пятилетки (рис. 6).



Рис. 6. Агитационный текстиль
Fig. 6. Propaganda textiles

Но были и внутренние причины неудач конструктивизма, в том числе в проектировании одежды и тканей: «Уже во второй половине 20-х годов становится ясно, что эксперимент по производственной одежде потерпел крах. Художники прозодежды уходят с производства и возвращаются к ремесленному труду» [13, с. 156]. Эти причины связаны как с теоретическими положениями, так и особенностями самого метода конструктивизма. Сама идея заменить традиционный модный костюм прозодеждой, то есть униформой, пусть и не одинаковой для всех членов нового общества, а различающейся в зависимости от профессии – утопия, вернее антиутопия. Реализовать ее можно было только в условиях жесточайшего тоталитарного режима, но никак не в годы относительно либерального нэпа. Даже в эпоху сталинского тоталитаризма не дошло до внедрения униформы для всех (хотя после войны вернули школьную форму), но в Китае времен культурной революции все население заставили ходить в одинаковых синих костюмах, уже независимо не только от пола и возраста, но и профессии.

Если рассматривать проекты прозодежды, то можно выявить две причины невозможности их внедрения в производство и в реальную жизнь, связанные с методом конструктивизма, что само по себе уже можно считать

грандиозной неудачей в попытке реализации концепции «производственного искусства». Во-первых, творческий опыт живописцев-станковистов, нередко становился своеобразным препятствием к реализации главного принципа всех функционалистов, к которым относились и советские конструктивисты – «форма следует функции». Во-вторых, специфическое отношение к эскизу костюма. Кстати, неудачные моменты в теории и практике конструктивизма и их причины практически не привлекали внимания исследователей – практически всем работам о конструктивизме присущ исключительно комплиментарный тон. Можно предположить, что эта своеобразная традиция в исследованиях конструктивизма появилась в 1960-е гг., когда началась «реабилитация» конструктивизма после периода критики и забвения – необходимо было вновь доказать состоятельность и ценность этого направления в дизайне. Небольшая доза критики встречается, только когда речь идет о конструктивистских тканях: «В своем увлечении самим рисунком, необъятными возможностями в подборе и варьировании геометрических форм, их сочетаний, колористических разработок художницы часто отходили от специфики задач текстильного художника. Их орнамент

отрывался от фактуры ткани: утяжеленные, насыщенные по цвету узоры, в которых почти не оставалось свободного фона, никак не сочетались с тонкой и легкой структурой ситцев» [16, с. 100]. Справедливости ради нужно отметить, что с временной дистанции более девяноста лет как раз текстильные рисунки конструктивистов, как и

проекты платьев из набивных тканей, кажутся самыми удачными с точки зрения перспектив их применения в одежде – это доказывает периодическое возвращение подобных рисунков в моду, начиная с рисунков в стиле «оп-арт» в 1960-е гг. и до самых актуальных коллекций домов моды в 2017 г. (рис. 7).



Рис. 7. Модели из коллекций: весна-лето 2017 г. «Антонио Маррас», «Эмилио Пуччи», «Этро», осень-зима 2017–2018 г. «Миссони»

Fig. 7. The models of collections: spring-summer 2017 "Antonio Marras", "Emilio Pucci", "Etro", autumn-winter 2017-2018, "Missoni"

О первой причине «догадывались» современные им критики конструктивистов – сторонники «агитационного текстиля»: «Другую интерпретацию краха эксперимента производственничества в области текстильной промышленности предлагает искусствовед Ф.С. Рогинская. По ее мнению, дело не только в том, что руководство фабрик не поняло труд художников-конструктивистов и отказало им в социальном заказе, но и в том, что художники оказались неспособны выйти за пределы станкового искусства» [13, с. 158]. И действительно, если попытаться беспристрастно проанализировать многие проекты прозодежды, то выявится явное несоответствие между столь пафосно декларируемыми целями («Путь оформления костюма – от задания к его материальному оформлению, от функций, которые должен выполнить костюм как прозодежда, как платье рабочего – к системе его покроя» [16, с. 84]) и конечными результатами. Видимо, в самом процессе творчества, несмотря на все «правильные» установки, как бы ни пытались конструктивисты отрицать его спонтанную природу и организовать его в рациональном научном ключе, художник в большинстве случаев побеждал «художника-инженера» и «художника-конструктора».

В качестве примера можно рассмотреть два проекта конструктивистского костюма: прозодежду углекопа Григория Миллера 1924 г. и прозодежду художника-конструктора Александра Родченко, который был реализован (сшит его женой В. Степановой) в 1922 г. (рис. 8, 9).

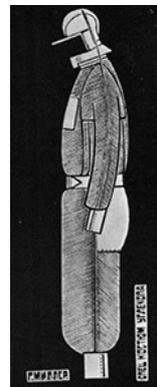


Рис. 8. Проект прозодежды углекопа. Г. Миллер. 1924 г.

Fig. 8. The project of the miner, Mr. Miller's industrial clothes. 1924



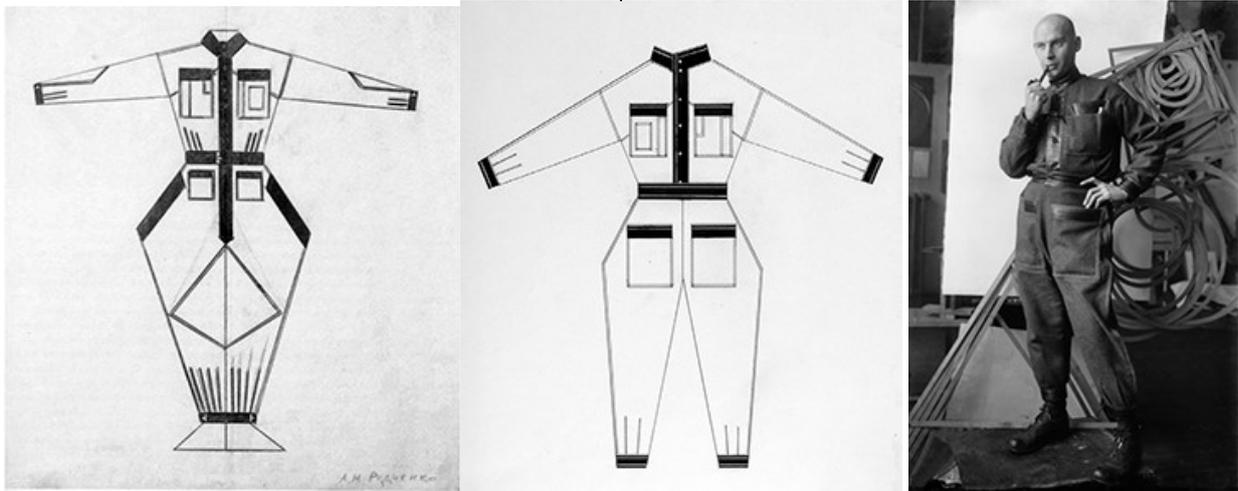


Рис. 9. Проект прозодежды художника-конструктора. А. Родченко. 1922 г.
Fig. 9. The industrial clothes project of the artist-designer.
A. Rodchenko. 1922

На первый взгляд, в этих проектах все рационально продумано с точки зрения и выбора материалов (прочное солдатское сукно с кожаными деталями), и конструкции, и функциональных деталей. Но очевидно, что автор прозодежды углекопа не представлял себе, в какой позе работает шахтер – логично было бы кожаные накладки сделать на коленях, а не сзади (шахтер не работает сидя). Да и кожаный шлем не слишком удобен для работы в душном забое. В костюме же художника-конструктора с его многочисленными удобными карманами для рабочих инструментов отсутствует одна, но существенная деталь – застежка у штанов спереди (в одном из эскизов прозодежды художника-конструктора она есть, в реализованном эскизе почему-то пропала: видимо, была сделана сбоку, как в женских брюках). Поэтому большие сомнения возникают в правильности утверждения: «Видимо, костюм был удобен. Во всяком случае, он изнашивался, и от него сохранились лишь проекты и фотографии» [14, с. 63]. Такое же двойственное впечатление производит страсть конструктивистов к трансформации – в каких-то случаях она логична и оправданна, в других – представляется лишь формальным приемом: например, в эскизе прозодежды буфетчицы А. Родченко для спектакля «Инга» 1929 г. – правый вариант вполне функционален, левый – абсолютно нет, хотя и гораздо более выразителен с эстетической точки зрения (рис. 10). Эту неоправданность, даже искусственность трансформации почувствовали советские сатирики в литературе и в кино – И. Ильф и Е. Петров в «12 стульях» и Л. Гайдай в «Бриллиантовой руке».

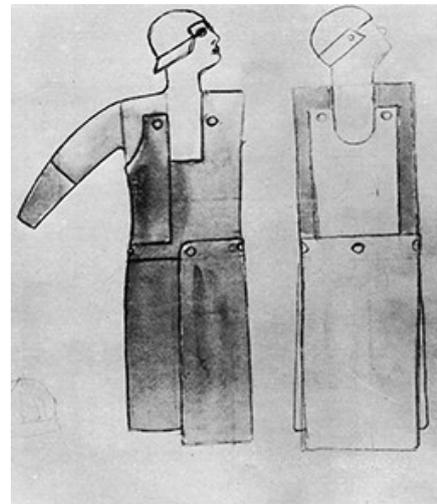


Рис. 10. Эскиз прозодежды буфетчицы для спектакля театра Вс. Мейерхольда «Инга». А. Родченко. 1929.
Fig. 10. A sketch of the industrial clothes of barmaid for the performance of the theatre Vs. Meyerhold. The Play "Inga". A. Rodchenko. 1929.

Как уже было сказано, конструктивисты пользовались графическим методом формообразования – их эскизы прозодежды были не своего рода фиксацией итога работы кутюрье (как модная иллюстрация того времени, когда профессиональные художники-иллюстраторы моды рисовали уже сшитую модель), а во-



площением самого творческого процесса, средством достижения определенного результата. Графический метод формообразования означал, что графические формы на плоскости условно обозначают реальные объемы. Более того, желая уподобить художественное конструирование техническому конструированию, конструктивисты создавали свои эскизы в качестве своеобразных аналогов технических чертежей. В процессе проектирования объемная форма вещи «раскладывалась» на плоскости как выкройка, сразу изображалась конструкция одежды (хотя, если они ставили перед собой другие задачи, вполне убедительно могли нарисовать костюм и на фигуре – как в проектах оформления витрин Л. Поповой). Конструктивисты стремились показать в эскизе и технологию изготовления изделия (выделены швы, обозначены застежки), при этом совершенно не учитывая в большинстве проектов (за исключением некоторых проектов плать-

ев из набивных тканей Л. Поповой), что человек – не плоский силуэт, а объемное тело, возможно потому, что не владели в достаточной степени профессиональными знаниями в области конструирования одежды или с революционным максимализмом отрицали традиционные конструкции одежды, сводя их, ради удобства массового производства, к простым геометрическим формам. В любом случае в результате они проектировали одежду, которую или вообще невозможно было носить (шорты в проектах спортодежды В. Степановой нельзя скроить так, как нарисовано, без ущерба для свободы движения, так же, как и рукава, в которых неудобно поднять руки), или почти полностью утрачивавшую свою красоту и выразительность форм при материальном воплощении. Это хорошо заметно по фотографиям театральных костюмов, спортодежды и реконструкциям прозодежды (рис. 11).

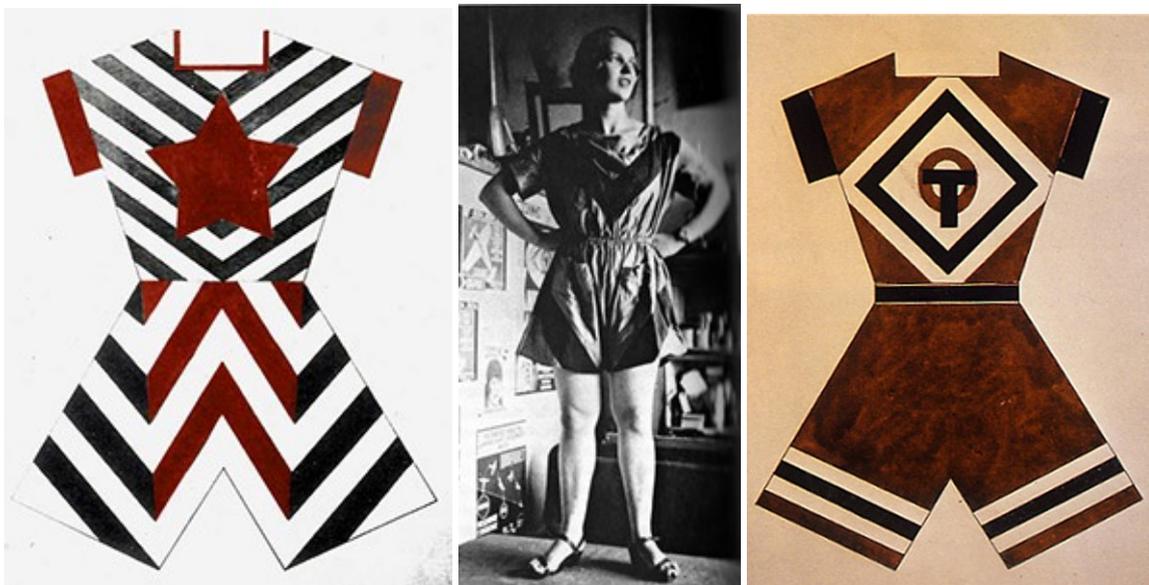


Рис. 11. Проекты спортивной одежды (1923) и подобный проект, выполненный в материале (1924), автор – В. Степанова

Fig. 11. Projects of sportswear (1923) and similar project executed in material (1924), made by V. Stepanova

Заключение

В работе было показано влияние теории «производственного искусства» на формирование концепции конструктивизма, проанализированы истоки и особенности метода конструктивизма, особенно графического метода формообразования и методов программированного формообразования, которые и сегодня актуальны для современного дизайна. Были рассмотрены особенности самого успешного с точки зрения реализации идей на практике направления в творчестве конструктивистов – проектирования прозодежды и тканей. Анализ практики проектирования позволил выявить не только несомненные достоинства, но и «слабые места» концепции и метода конст-

руктивизма, которые были одной из причин невозможности в полной мере реализации проектов на практике. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые были выявлены и проанализированы причины неудач в проектировании костюма. Результаты исследования заполняют недостаточно изученные области в истории конструктивизма. Изучение методов проектирования конструктивизма имеет и практическое значение – полученные результаты могут быть применены в преподавании профессиональных дисциплин направления подготовки 54.03.01 «Дизайн».



Литература

1. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 424 с.
2. Адашкина Н.Л. Творчество Л.С. Поповой 20-х годов. Театр. Производственное искусство//Л.С. Попова. Выставка произведений к столетию со дня рождения. 1889-1924. Каталог. М.: АРС-Паббликейшнс Лимитед, Государственная Третьяковская галерея, 1990. 216 с. С. 120–135.
3. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М.: Б. и., 1995. 240 с.
4. Лаврентьев А.Н. Поэзия графического дизайна в творчестве Варвары Степановой// Техническая эстетика. 1980. № 5. С. 22–26.
5. Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. М.: Фонд «Русский авангард», 2007. 128 с.
6. Лаврентьев А.Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2008. 320 с.
7. Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. 252 с.
8. Боулт Д.Э. Художники русского театра, 1880–1930: Собр. Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М.: Искусство, 1994. 112 с.
9. Bowlt J. From picture to textile prints. Print Collector's Newsletter, NY, March/April, 1976. P. 16–20.
10. Kiaer C. The Russian Constructivist Flapper Dress. Critical Inquiry, Autumn 2001. P. 185–243.
11. Lodder C. Russian Constructivism. London: Yale University Press, 1983.
12. Дуглас Ш. Русский текстиль. 1928–1932 // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. М., 1993. С. 255–264.
13. Мария Заламбани Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. / Пер. с итал. Н.Б. Кардановой. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003. 240 с.
14. Лаврентьев А.Н. Производственный костюм и мода // Художник, вещь, мода: Сб. статей / Сост. М.Л. Бодрова, А.Н. Лаврентьев. М.: Сов. художник, 1988. С. 63–75.
15. Лаврентьев А.Н. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле Лаб. дизайна. М.: Грантъ, 2002. 31 с.
16. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. М.: Сов. художник, 1972. 112 с.
17. Койнова Н.В. Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 1. С. 87–92
18. Лугина Я.А. К вопросу истории становления и развития дизайн-образования// Омский научный вестник. 2012. № 3 (109). С. 136–139.
19. Козловский В.Д. ВХУТЕМАС как социокультурный феномен советской художественной культуры первой трети XX // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 232–236.
20. Козловский В.Д. Историко-культурные предпосылки создания ВХУТЕМАСа и Баухауза: компаративный анализ// Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. С. 220–224. № 1 (63).
21. Шутова А.С. Использование приемов конструктивизма в современном графическом дизайне // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. № 4. С. 96–99.
22. Демиденко Ю. Новая одежда для нового мира. Костюмы В.Е. Татлина на фоне эпохи // Теория моды. № 39 (весна 2016). <http://www.nlobooks.ru/node/6972> (дата обращения: 22.06.2017).
23. Горбова Е.Н., Астахов О.Ю. Идеи жизнестроительства русского авангарда в эстетике проекта «Прозодежды» начала XX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3–1.
24. Пунанова Ю.С. Эстетика конструктивизма в «новом» костюме // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4 (66). С. 99–104.
25. Курчанова Н. Модели одежды В.Е. Татлина как антимода // Теория моды № 39 (весна 2016). <http://www.nlobooks.ru/node/6971> (дата обращения: 22.06.2017).
26. Бобрехин А. А., Егорова С. И. Одежда и мода как средство формирования советской идентичности // Концепт. 2015. Спецвыпуск № 18. ART 75242. URL: <http://e-koncept.ru/2015/75242.htm>. (дата обращения: 22.06.2017).
27. Пунанова Ю.С. Русская мода как маркер идентичности в первой четверти XX // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. №4 (72). С. 99–107.
28. Арватов Б. Об агит- и проз-искусстве. М.: Федерация, 1930. 224 с.
29. Брик О. Дренаж искусству// Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1.
30. Арватов Б. Пути пролетариата в изобразительном искусстве // Пролетарская культура. 1920. № 13–14. С. 72.
31. Арватов Б.И. Искусство и производство. Сборник статей. М.: Пролеткульт, 1926. 132 с.

32. Хан-Магомедов С.О. Конструкция, изобретение и конструктивизм. К проблеме формирования концепции художественного конструирования // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Вып. 23. М.: ВНИИТЭ, 1980. 140 с.
33. Ренато де Фуско. Ле Корбюзье – дизайнер. Мебель. 1929. М.: Сов. художник, 1986. 111 с.
34. Сидорина Е.В. Об образе эстетики целесообразности 20-х годов, стиле и эстетическом сознании // Проблемы образного мышления в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Вып. 17. М.: ВНИИТЭ, 1978. С.
35. Варст (В. Степанова) Костюм сегодняшнего дня – прозодежда// ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65–68.
36. Ермилова Д.Ю. История домов моды. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 288 с.
37. Татлин В. Новый быт // Красная панорама. 1924. № 23 (41). 4 декабря. С. 19
38. Лаврентьев А.Н. Лаборатория Конструктивизма: опыты графического моделирования. М.: Изд-во Грантъ, 2000. 256 с.
39. Рогинская Ф. Советский текстиль. М.: Изд. АХР, 1930. 97 с.

References

- Khan-Magomedov S.O., Pioneers of Soviet design. Moscow: Galart, 1995, 424 p. (In Russ).
- Adaskina N.L., L. S. Popova. Exhibition of works to the centenary of the birth. 1889-1924. Catalogue. Moscow: ARS-Pablikeishns Limited, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 1990, pp. 120–135. (In Russ).
- Sidorina E., Russian constructivism: origins, ideas, practice. Moscow: B. I., 1995, 240 p. (In Russ).
- Lavrent'ev A.N., Poetry of graphic design in Varvara Stepanova's work. Tekhnicheskaya estetika, no. 5, 1980, pp. 22–26. (In Russ).
- Lavrent'ev A.N., Aleksandr Rodchenko. Moscow: Fond «Russkii avangard», 2007, 128 p. (In Russ).
- Lavrent'ev A.N., The history of design. Moscow: Gardariki, 2008, 320 p. (In Russ).
- Lavrent'ev A.N., Varvara Stepanova. Moscow: Fond «Russkii avangard», 2009, 252 p. (In Russ).
- Bowlit J., Artists of the Russian theatre of 1880-1930: Collection of Nikita and Nina Lobanov-Rostovsky. Moscow: Iskusstvo, 1994, 112 p. (In Russ).
- Bowlit J., From picture to textile prints. Print Collector's Newsletter, NY, March/April, 1976, pp. 16–20.
- Kiaer C., The Russian Constructivist Flapper Dress. Critical Inquiry, Autumn 2001, pp. 185–243.
- Lodder C. Russian Constructivism. London: Yale University Press, 1983.
- Douglas Ch., The great utopia. Russian and Soviet avant-garde in 1915-1932. Moscow, 1993, pp. 255–264. (In Russ).
- Zalambani M., Art production: the avant-garde and revolution in Soviet Russia in 20-years. Moscow: IMLI RAN, «Nasledie», 2003, 240 p. (In Russ).
- Lavrent'ev A.N., Production costume and fashion. Khudozhnik, veshch', moda: Sb. statei. Moscow: Sov. khudozhnik, 1988, pp. 63–75. (In Russ).
- Lavrent'ev A.N., VARST. Geometric flowers on constructivist field lab. design. Moscow: Grant, 2002, 31 p. (In Russ).
- Strizhenova T. K. From the history of Soviet costume. Moscow: Sov. khudozhnik, 1972, 112 p. (In Russ).
- Koinova N.V., Role VHUTEMAS and BAUHAUS in the formation of education in the field of industrial design. Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAASN, no. 1, 2011, pp. 87–92 (In Russ).
- Lugina Ya.A., The issue of the history of formation and development of design education. Omskii nauchnyi vestnik, no. 3 (109), 2012, pp. 136–139. (In Russ).
- Kozlovskii V.D., VKHUTEMAS as a sociocultural phenomenon of Soviet art culture of the first third of XX century. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 3 (59), 2014, pp. 232–236. (In Russ).
- Kozlovskii V.D., Historical and cultural background to the VHUTEMAS (HIGHER ART AND TECHNICAL STUDIOS) and the BAUHAUS (HIGHER SCHOOL OF CONSTRUCTION AND ARTISTIC DESIGN): a comparative analysis. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 1 (63), 2015, pp. 220–224. (In Russ).
- Shutova A.S., Using the methods of constructivism in modern graphic design. Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAASN, no. 4, 2014, pp. 96–99. (In Russ).
- Demidenko Yu., New clothes for the new world. Costumes by V. E. Tatlin, on the background of the era. Teoriya mody, no. 39, 2016. (In Russ). Available at: <http://www.nlobooks.ru/node/6972> (Accessed on June 22, 2017). (In Russ).
- Gorbova E.N., Astakhov O.Yu., Life-settling ideas of Russian avant-guard in aesthetics project of working clothes in the beginning of the 20th century. Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 3–1, 2012. (In Russ).

24. Punanova Yu.S., The aesthetics of constructivism in the "new" costume. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 4 (66), 2015, pp. 99–104. (In Russ).
25. Курчанова Н. Model clothing by V. E. Tatlin as antimode. Teoriya mody, no. 39, 2016. (In Russ). Available at: <http://www.nlobooks.ru/node/6971> (Accessed on June 22, 2017).
26. Bobrikhin A. A., Egorova S. I., Costume and fashion as the means of Soviet identity formation. Kontsept. 2015. Spetsvypusk, no. 18. ART 75242. (In Russ). Available at: <http://e-koncept.ru/2015/75242.htm>. (Accessed on June 22, 2017).
27. Punanova Yu.S., The Russian fashion as an identity marker in the first quarter of the XX century. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 4 (72), 2016, pp. 99–107. (In Russ).
28. Arvatov B., About agit – and prose-art. Moscow: Federatsiya, 1930, 224 p. (In Russ).
29. Brik O., Drainage art. Iskusstvo kommuny, no. 1, 1918, p. 1. (In Russ).
30. Arvatov B., The way of the proletariat in the visual arts. Proletarskaya kul'tura, no. 13–14, 1920, pp. 72. (In Russ).
31. Arvatov B. I., Art and production. Collection of articles. Moscow: Proletkul't, 1926, 132 p. (In Russ).
32. Khan-Magomedov S.O., Design, invention and constructivism. To the problem of formation of the concept of artistic design. Design, function, imagery in design. Trudy VNIITE, no. 23, Moscow: VNIITE, 1980, 140 p. (In Russ).
33. Renato de Fusco. Le Corbusier – designer. Furniture. 1929. Moscow: Sov. khudozhnik, 1986, 111 p. (In Russ).
34. Sidorina E. V. About the image aesthetics of feasibility 20 years, the style and aesthetic consciousness. Problem of creative thinking in design. Trudy VNIITE, no.17, Moscow: VNIITE, 1978. (In Russ).
35. Varst (Stepanova V.), Costume of the day is the industrial clothes. LEF, no. 2, 1923, pp. 65–68. (In Russ).
36. Ermilova D.Yu., The history of fashion houses. Moscow: Izd. tsentr «Akademiya», 2003, 288 p. (In Russ).
37. Tatlin V., New life. Red panorama, no. 23 (41), 1924, p. 19
38. Lavrent'ev A.N., Laboratory of Constructivism: experiments of graphical simulation. Moscow: Izd-vo Grant, 2000, 256 p. (In Russ).
39. Roginskaya F., Soviet textiles. Moscow: Izd. AKhR, 1930, 97 p. (In Russ).