

Т. Стриженова

Из истории советского костюма



Советский
художник
Москва

Автор приносит искреннюю
благодарность Н. К. Крахт,
В. А. Родченко, Д. В. Сарабьянову,
А. Ф. Червякову за их участие и
помощь в подготовке настоящей
книги.

При работе над книгой были использованы материалы из следующих архивов: Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ), Центрального государственного архива народного хозяйства (ЦГАНХ), Государственного архива Московской области (ГАМО), музея МХАТ им. А. М. Горького, Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, а также документальные и иллюстративные материалы из личных архивов Н. Ламановой, В. Степановой, Л. Поповой, А. Родченко, Н. Макаровой.

Содержание	Вступление	7
	Предыстория советского костюма	10
	Первые шаги	14
	Отношение к моде, поиск новых путей	20
	Красноармейская форма	24
	Первые творческие центры нового костюма. Деятельность Ламановой	28
	Советский костюм на Всемирной выставке в Париже. Творчество Мухиной, Прибыльской, Экстер, Макаровой	58
	Группа конструктивистов, идеи «прозодежды»	82
	Проблемы костюма конца 20-х годов. Поворот к новым задачам	104

Искусство костюма составляет одну из важнейших и наиболее обширных областей советского декоративного искусства. Над созданием его трудится целая армия художников — в творческих лабораториях домов моды и специальных художественно-конструкторских бюро, в художественных мастерских швейных фабрик страны. Творческая проблематика костюма многочисленными нитями связана с такими разнообразными сферами, как экономика и промышленное производство, социология и культура, психология и идеология.

Советское искусство костюма имеет свою долгую и сложную биографию, своих выдающихся мастеров, имена которых либо забыты, либо остались неизвестными. В государственных и частных архивах хранятся интереснейшие материалы, позволяющие шаг за шагом восстановить ступени эволюции костюма у нас в стране. Не менее важным «источником» информации являются и многие ныне здравствующие мастера старшего поколения — их воспоминания помогают воссоздать атмосферу прошедших лет.

В истории советского костюма эпоха после Великой Октябрьской революции представляется особо интересной и менее всего известной. Именно в те годы формировались принципы нового костюма, рождались гениальные по своей прозорливости проекты массовых форм одежды, намечались конкретные пути претворения творческих эталонов в массовую промышленную продукцию. Блестящее творчество пионеров нового костюма — Надежды Ламановой, Веры Мухиной, Александры Экстер, Любови Поповой, Варвары Степановой, Надежды Макаровой, очень разных по своим индивидуальностям, но единодушно стремившихся к осуществлению одной цели, заложило прочный фундамент теории и практики советского моделирования.

Деятельность названной первой в этом ряду имен — Надежды Петровны Ламановой — составляет самые яркие страницы этой истории. К сожалению, это имя долгие годы было незаслуженно забыто. Ламанову, талантливейшего художника и обаятельного человека, хорошо помнит старшее поколение советских актеров, писателей, художников, модельеров. Эта книга ставит своей целью восполнить в какой-то степени пробелы в истории советского искусства костюма, показать своеобразие ее проблематики в 20-е годы, восстановить имена первых мастеров.

Но прежде несколько слов о том, что же, собственно, понимается под «искусством костюма» и какова его специфика? Понятие «костюм» в достаточной мере условно, ибо оно вбирает в себя целый ансамбль предметов декоративного искусства, формирующих внешний облик человека: собственно костюм, головной убор, обувь, сумки, ювелирные украшения, фурнитуру. Издавна эти элементы проявляли тяготение выступать согласованно, сочетаясь друг с другом по форме и цвету, образуя, таким образом, единый стилевой комплекс. Особенность его в том, что он создается не одним человеком, а специалистами разных профессий, работающими изолированно в различных сферах производства.

Ведущую роль в ансамбле предметов одежды, роль своеобразного «дирижера» играет костюм — наиболее подвижный элемент, чаще всего изменяющийся и диктующий свои условия другим «слагаемым». Эволюцией форм костюма в ко-

нечном счете определялся стилевой строй всего комплекса. В свою очередь, на развитие костюмных форм большое влияние оказывает структура и рисунок текстиля, который создается и существует не сам по себе, а как своего рода «полуфабрикат», предназначенный для жизни в костюме, на человеке. Не случайно с первых послеоктябрьских лет одной из центральных проблем становится постоянный контакт художников-текстильщиков и модельеров.

Принципы формообразования и характеристики искусства костюма особенно близки архитектуре, где в основу построения берется соотношение пропорций и масштабов, ритмов, объемов, система декора. При анализе костюмных форм различных исторических эпох исследователи чаще всего прибегают к сопоставлению их с архитектурными сооружениями. Подчиняясь общим со всем декоративным искусством законам, костюм имеет свою ярко выраженную специфику. Объектом творчества мастеров костюма становится сам человек, его облик. Художники фарфора, стекла, декоративного текстиля, мебели создают предметы, составляющие материальную среду, в которой живет человек. Эта обращенность к человеку порождает ряд любопытных особенностей в искусстве костюма. Прежде всего, активное участие, даже соавторство масс в утверждении и развитии форм одежды: ни один из других видов декоративного искусства не может соперничать с костюмом по распространенности и массовости. Эта особенность проявляется в индивидуальности моды, в стремлении человека приспособить ее себе.

Другая отличительная особенность искусства костюма — его приверженность моде. Ни в одной области творчества таким решительным образом ее влияние и роль не сказываются, как в костюме. Ритм движения моды убыстрился в XX веке, достигнув буквально космической скорости и заставляя обновлять посезонно громадные отрасли промышленного производства. Особенно сильное воздействие имеет фактор моды на капиталистическую индустрию одежды.

Сложные процессы формообразования и движения моды прослеживаются и в развитии советского искусства костюма. Но преломляются они здесь весьма своеобразно, ибо новый характер социальных отношений, новая социалистическая экономика, идеология и культура диктуют свои особые законы. Формула Н. Ламановой «для кого создается костюм, из чего, для какой цели» стала своеобразным девизом творчества художников советского искусства костюма.

1899 год. Торжественное шествие в Нижнем Новгороде по случаю 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина. О сословной принадлежности участников позволяет судить прежде всего их одежда — костюмы мещан, чиновников, рабочих, духовенства, форма учащихся. Это редкое фото сделано М. Дмитриевым и хранится в фондах Музея А. М. Горького в Москве.



Предыстория советского костюма

Механизированной швейной промышленности в нашей стране до революции не существовало. В сфере промышленного производства к 1917 году изготавливалось всего лишь три процента швейных изделий. Одежду шили главным образом в мелких мастерских кустарно-ремесленного типа, весьма схожих по характеру труда с феодальными мануфактурами. Иначе и не могло быть: уровень сырьевой и технической базы швейного производства был крайне низким.

Те немногие швейные предприятия, которые существовали в дореволюционной России, находились в нескольких крупных городах: Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, Харькове, Казани, Нижнем Новгороде. Их владельцами были известные русские или зарубежные торговые фирмы — «Мандель», «Братья Петуховы», «Розенцвейг», «Тиль» и др. Помимо работы на самих предприятиях широкое распространение получила в России система надомничества, особенно расцветавшая в периоды «сезонов» — наибольшее оживление наблюдалось с марта до июля и с сентября до декабря. В остальное время года масса надомников оставалась без работы. Основную рабочую силу составляли в ней женщины и дети (около 70%), так как их труд был наиболее дешевым.

Надомники нередко получали скроенный материал и шили, орудуя древними портновскими инструментами — иглой, напертком, утюгом, нагреваемым древесным углем. Каждый портной трудился над изделием от начала до конца. Разумеется, не могло быть и речи о системе разделения труда.

Целые округа, расположенные около городов, где имелись швейные фирмы, были заняты портновским делом. Посредником между фирмой и надомниками выступал так называемый «хозяйчик», который нес все расходы, связанные с надомничеством, получая немалую выгоду. Такая система очень тормозила развитие капиталистических форм производства, способствуя размельчению и разбросанности центров швейного дела.

Степень механизации ограничивалась введением швейных машин, распространявшихся в России иностранными фирмами, самой известной из которых была фирма «Зингер».

Трудно говорить об эстетической стороне массовой одежды, создававшейся в условиях примитивного машинного производства, — элемент творчества просто отсутствовал в труде портных-ремесленников. Кроме того, предприятия выполняли преимущественно военные заказы, которые и составляли основную часть массовой продукции.

Рядом с массовой одеждой существовали роскошные туалеты русской аристократии. Как правило, их привозили из Парижа или шили портные-иностранцы в соответствии с европейскими модными образцами. Были и русские художники, работавшие в таких знаменитых фирмах (их было лишь несколько), обслуживающих аристократию, как «Госпожа Ольга», «Иванова», «Ламанова». Из них нам известна как выдающийся мастер (в основном по деятельности в послеоктябрьский период) только Н. Ламанова. С точки зрения мастерства исполнения, изысканности и вкуса, костюмы придворных и русской знати представляли своего рода шедевры портновского искусства.

В удешевленном варианте мода высших кругов переселялась в гардеробы среднего и мелкого буржуа, обрстая своими деталями украшений, приспособляясь к его социальному положению, средствам и вкусам.

В 90-е годы XIX века зарождаются новые стилевые особенности мужского костюма, а в 10-е годы XX века — женского. Складываются они под влиянием коренных экономических и социальных переворотов в мире: все большую роль в жизни общества начинает играть пролетариат, меняется положение женщины. Появляются принципиально новые виды одежды — функциональные и практические, ориентирующиеся на условия жизни и быта простых людей, — рабочие спецовки, блузы и короткие юбки, удобные для работы. В женской одежде исчезают искусственные формы (корсет), создававшие как бы второй силуэт фигуры.

К моменту первой мировой войны достаточно ярко проступают черты нового стиля в одежде — входят в моду близкие по типу к современным мужские и женские костюмы. Война ускорила процесс формирования нового стиливого направления¹.

Появление новых типов одежды к началу первой мировой войны было подлинной революцией в области костюма, знаменовало начало развития новых его форм под определяющим влиянием передового класса общества — пролетариата. Не случайно с того времени можно проследить демократизацию буржуазного костюма вплоть до нашего времени.

Русские городские костюмы начала XX века, с их оригинально трактуемой формой, безусловно, говорят о том, что в России были способные отечественные художники — к сожалению, их имена так и остались неизвестными.

Русский костюм, несмотря на большую близость, а нередко и прямые заимствования из европейского, имел немало самобытных черт. Своеобразие национального стиля заключалось в том, что он был создан не официальной модой (да такой в России и не существовало), а рожден в недрах масс.

В городских костюмах было больше простоты и удобства, на сложение его форм определенное воздействие оказывали идеи общественного движения, различные литературные группировки, традиции русской национальной одежды. Свободного покроя широкие холщовые блузы («толстовки») вошли в моду и распространились в среде русской интеллигенции в подражание Льву Толстому. Строгие темные платья с белым воротничком были излюбленной формой одежды курсисток и учительниц, а накидки и широкополые шляпы — студентов. Большим своеобразием отмечен облик рус-

1

Понятия «стиль» и «мода» составляют одну из специфических особенностей искусства костюма. Мода проявляет себя в частных изменениях тех или иных элементов костюма — форм и длины рукавов, форм воротников, комплекса декоративных деталей. Несмотря на то, что мода предлагает изменения в силуэте, пропорциях, принципах конструкции и формах костюма — они более радикально влияют на его характер. Несмотря на то, что мода предлагает то одни, то другие нововведения, художники костюма как бы прощупывают почву для более решительных перемен в характере одежды. Но лишь отдельные предложения воспринимаются массами. Собственно мода рождается в творческих лабораториях художников (ее теперь принято называть более точно «высокой модой» от французского „Haute Couture“). Наиболее устойчивые черты нового направления находят выражение в характере массовой одежды, определяя тем самым лицо улицы. Однако процесс движения моды, его сущность кажутся скрытыми от глаз публики и на поверхности выплывает впечатляющее — будто бы художники «выдумывают» моду, оглушая массы неочи-

ских рабочих, носивших черные сатиновые косоворотки с пиджаком, картузы с маленьким козырьком и брюки, заправленные в сапоги.

Весьма любопытно сложилась своя «мода» у русского купечества. Она представляла некий сплав форм народного костюма (поддевки, кафтаны) с новым пролетарским (сапоги, фуражки, косоворотки). Это двойное влияние как нельзя лучше раскрывает особенности социального и политического лица купечества.

В деревне дольше сохранились патриархальные черты в одежде. Однако с ростом и развитием текстильных предприятий фабричные ткани начали вытеснять дмотканые, а с ними появляется и мода на городские фасоны².

Сначала это была выходная и праздничная одежда: цельное платье или сарафан (позднее—юбка). В тканях отдавалось предпочтение ярким, праздничным узорам, броским цветочным орнаментам ивановских текстильных фабрик.

Под влиянием одежды фабричных рабочих в деревню проникают новые формы верхней одежды—полупальто, картузы, появляются сшитые из фабричных тканей косоворотки, жилеты, поддевки городского типа.

В то же время городской пролетариат долго сохранял в облике приметы деревни. Женщины продолжали гладко зачесывать волосы, стягивая их в узел на затылке, носили яркие платки и шали с бахромой, пестренькие ситцевые кофточки с баской, на деревенский манер, плотно обтягивали фигуру. С 1914 года в связи с большими военными заказами многие мастерские укрупняются, однако общее положение в производстве одежды остается прежним.

К моменту Великой Октябрьской социалистической революции в России продолжала существовать огромная сеть кустарных мастерских с крайне низким техническим уровнем производства. Работало всего три швейных фабрики — две в Петрограде, одна — в Москве. Гражданское платье, выпускавшееся ими, оставалось на уровне примитивных стандартов.

данностью и парадоксальностью своих предложений. Сами же модельеры постоянно говорят: «Мода приходит с улицы и уходит на улицу».

2
Отказ от традиционного покрова народной одежды диктовался и объективной причиной: фабричный материал был шире дмотканого.

«Оборона Петрограда» А. Дейнеки — не только емкий, полный символики образ сурового революционного времени, героизма и самоотверженности народа. Картина интересна и как документ своей эпохи, живо запечатлевший облик борцов за молодую советскую республику, их одежду — простые, суровые, серо-черные куртки и жакеты, грубые башмаки, обмотки. Шагающая в шеренге женщина одета в типичную для тех лет одежду — своеобразную повседневную «форму».



Первые шаги

Ветхая Октябрьская социалистическая революция впервые в мировой истории стерла социальную дифференциацию костюма. Возникло новое понятие — массовый костюм для трудящихся. Различия в характере одежды отныне связаны не с социальной проблематикой, а условиями жизни и труда (город и деревня), климатом (районы севера, юга, Дальнего Востока), культурными и национальными традициями народностей, входящих в состав Советского государства.

Начало было трудным. Хозяйственная разруха и голод царили повсюду, интервенция на севере и юге, походы Антанты — все это требовало колоссального напряжения сил молодой республики. И тем не менее, сразу же после революции вместе с другими отраслями народного хозяйства перестраивается и преобразуется швейное производство.

Огромная и необычайно сложная задача централизации его была возложена на Отдел готового платья и белья при Центротекстиле в середине 1918 года «...для восстановления, объединения и национализации производства и распределения готового платья и белья в общегосударственном масштабе»³. С апреля 1919 года отдел выделился в самостоятельную отрасль, возглавлявшуюся Центральным комитетом швейной промышленности (Центрошвей) при ВСНХ. Вскоре она стала называться «Главодежда».

Возникают первые организации массового изготовления одежды в Москве (Москвошвей), в Ленинграде (Ленинградшвей) и ряде других городов — всего десять. Большинство предприятий этих объединений работало на армию.

К 1921 году многие кустарные мастерские перестали существовать, влившись в государственную промышленность. В стране насчитывалось 279 предприятий, на которых трудилось свыше 40 тысяч человек. На некоторых предприятиях было введено разделение труда, повысившее его производительность.

Документы, хранящиеся в архивах, в частности, в Центральном государственном архиве народного хозяйства, говорят о том, что чрезвычайно нелегко было пойти на перевод этой огромной отрасли производства, носившего характер мелко-товарного, на рельсы социалистической индустрии. Высказывались мнения о необходимости сохранить на какое-то время кустарную базу. Но все же не могло быть иного пути, чем национализация и централизация этой сферы производства, ибо только таким путем возможно было установить новые производственные отношения.

3
Цитируется из постановления Центротекстиля. — «Швейная промышленность», 1967, № 1, стр. 21.
В. Попков.
Индустриальная швейная промышленность — детище Великого Октября.

Организационные меры не могли сразу коренным образом изменить облик швейной промышленности — процесс перестройки был длительным и трудным. Лишь к середине 30-х годов появилась вполне современная по тем временам швейная индустрия.

Трудности в швейном производстве усугублялись положением с текстилем. Жизнь десятков фабрик замерла, не хватало сырья, рабочих рук, топлива, плохо работал транспорт. Специальная комиссия ВСНХ во главе с членом президиума В. П. Ногиным, которая обследовала текстильные предприятия центра в 1919 году, писала в своем отчете о бывшей фабрике Э. Циндель: «С 20 марта с. г. фабрика из-за отсутствия топлива совсем остановилась и в данное время не работает... Затруднения в транспортном вопросе еще более усилились ввиду того, что предназначавшиеся для подвозки дров баржи получили в связи с наступлением Колчака другое назначение»⁴. Объем производства резко упал за годы гражданской войны и интервенции. Товарный голод на ткани был необычайно острым и ощущался до конца 30-х годов—это, несомненно, влияло на ассортимент и качество текстиля. До 1924 года набивной рисунок вырабатывался в очень небольшом количестве, основную массу составляли гладкокрашенные ткани—полотно, холст, солдатское сукно, низкие сорта шерсти, байка, гарус, бязь, ситец.

Трудности хозяйственной и политической обстановки тех лет не охлаждали пыла и энтузиазма строителей нового мира. Наоборот, первые послеоктябрьские годы отмечены печатью грандиозных, романтических планов преобразования жизни, размахом творческой мысли, смелым экспериментаторством. Ленинский лозунг «искусство принадлежит народу» и ленинский план монументальной пропаганды стали той цементирующей основой, на которой возводилась новая социалистическая культура. Документы—архивные, газетные и журнальные статьи, относящиеся к началу 20-х годов, буквально изобилуют настоячивыми призывами о необходимости переделки быта, художественного воспитания масс, способных не только воспринимать и ценить художественную культуру, но самим создавать ее.

Огромное внимание привлекает в это время производственное искусство, ибо оно, с одной стороны, как никакая другая отрасль, захватывает громадные массы трудящихся. С другой стороны, сами продукты промышленного производства являются проводниками культуры нового общества, наиболее массовыми и доступными членам этого общества. В известном сборнике «Искусство в производстве» эта проблема рассматривается в ряду основных проблем освобожденного труда: «Вырвавшись из мещанских комнат прикладничества, куда его поместила старая художественная культура, — производственное искусство вращается в самую глубину новых индустриальных форм созидательного процесса»⁵. Горячо и взволнованно звучали голоса деятелей культуры в защиту идей производственной эстетики. Началась последовательная программа синтеза предметной среды. «Каждый исполнитель, каждый ремесленник должен стоять на высоте современных художественных требований. Каждый трудящийся должен понимать, что такое стиль, сознавать всю важность гармонического ансамбля обстановки, в которой каждый предмет является одним из тех штрихов

4
ЦГАНХ,
ф. 3338, оп. 5,
д. 12. Докладная
записка по
обследованию
фабрики
Э. Циндель от
12 мая 1919
года.

5
Искусство в
производстве.
М., «Пролет-
культ», 1921
стр. 3.



Вот так выглядели «учащиеся» школ Всеобуча 20-х годов — пожилые рабочие и молодежь, бойцы Красной Армии, усталые и одетые кто во что, днем работавшие у станков или сражавшиеся с врагом, а вечером сидящие за партами. Рабочие — в стареньких потрепанных пиджаках, косоворотках и кепках, военные — в форме и буденовках на голове.

или красочных пятен, из которых составляется красивое художественное целое. Рабочий должен не только понимать, что и для чего он делает, но он должен научиться сочинять весь предмет в его окончательном виде в связи и в гармонии с целым, общим»⁶. Это была четкая и вполне конкретная программа в области производственного искусства, актуальная и сегодня. Своеобразие первых послеоктябрьских лет заключается в том, что тогда сочетались такие, казалось бы, противоположные начала, как фантастичность проекта будущего и трезвость постановки конкретных задач дня.

Широкая программа действия в области создания новых форм костюма намечается уже к началу 1919 года. При художественно-производственном подотделе ИЗО Наркомпроса создаются «Мастерские современного костюма», которые возглавила известная художница-модельер Надежда Петровна Ламанова. Ей принадлежала и сама идея организации этой мастерской, с которой она обратилась к наркомму просвещения А. В. Луначарскому.

Подробно разработана и программа обучения в мастерской, или в «Студии художественного производственного костюма», как первоначально назвала ее художница. Этот ценный документ сохранился в личном архиве Ламановой.

На первой Всероссийской конференции по художественной промышленности в августе 1919 года Ламанова говорила: «Искусство должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутье в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников... Художники должны в области одежды взять инициативу в свои руки, работая над созданием из простых материалов простейших, но красивых форм одежды, подходящих к новому укладу трудовой жизни»⁷.

В этих словах была выражена программа советского искусства моделирования. Сама Ламанова во всей своей деятельности следовала поставленным задачам, не отступая от них ни на шаг.

«Мастерские современного костюма» стали творческой экспериментальной лабораторией новых форм одежды. В это же время возникают и первые советские учебные заведения, где должны были готовить новые кадры для этой громадной и очень важной отрасли легкой промышленности. В январе 1919 года организуется Центральный институт швейной промышленности и Учебные художественно-промышленные мастерские костюма с детально разработанными уставами, четко сформулированными задачами. Сейчас, когда читаешь эти сохранившиеся в архивах документы, не ощущаешь их полувекковой давности — настолько строго продумана постановка проблем, четко сформулированы цели⁸.

В докладе об организации Центрального института швейной промышленности говорилось о необходимости и важности коренного преобразования швейного производства в стране в соответствии с новой социалистической организационной структурой: «Переход к социалистическому строительству производства выдвигает необходимость ликвидации мастерских мелкокустарного типа и создание крупных предприятий фабричного производства с наилучшим техническим и санитарно-гигиеническим оборудованием на основе наименьшей затраты трудовой энергии и нейтрализации вред-

6
Леонардо.
Искусство и ремесло. — «Искусство», 1918,
№ 6(10), стр. 6.

7
Протоколы
I Всероссийской
конференции
по художественной
промышленности. М., 1920,
август, стр.
37—38.

8
ГАМО, ф. 967,
оп. 1, л. 88,
л. 4—5.

ных условий производства с одной стороны и установление новых форм одежды в отношении гигиены, удобства, красоты и изящества с другой. ...Развитие процесса концентрации производства швейной промышленности в крупных предприятиях фабричного типа, предъявляя новые требования ко всем работникам в отношении теоретических и практических знаний, научно-технической организации предприятий, особенно остро ставит вопрос о подготовке организаторов и руководителей производства, а также и преподавательского персонала для учреждения профессионально-технического образования.

Полное отсутствие учебных пособий и необходимых материалов по всем отраслям профессионально-технических знаний в производстве швейной промышленности ставит вторую задачу систематизации всех имеющихся материалов по организации фабричного производства, создания специальной литературы—учебников, справочников, установления лучших методов организации производства, преподавания и, наконец, создания центрального научно-учебного учреждения, которое должно объединить и согласовать работу отдельных учреждений в этой области. Таким учреждением должен стать Центральный институт швейной промышленности, на который возлагаются две основные задачи: во-первых, разработка и разрешение на основе научных исследований и практических опытов всех вопросов научной организации производства, труда и установления гигиенических и художественных типов одежды, методов преподавания в профессионально-технических учебных заведениях, и во-вторых, подготовка техников-организаторов и руководителей производства, а также и преподавательского персонала, обладающих всей полнотой специальных знаний»⁹.

Одновременно было разработано Положение о Центральном институте швейной промышленности, который учреждался при Главном Комитете профтехобразования как высшее научно-учебное заведение. Проблему создания новых форм массовой одежды предполагалось решать как комплекс—художественных, экономических и организационных вопросов. Целью ЦИШП ставилась «...разработка материалов по истории швейной промышленности и промышленной географии России и других стран, установление гигиенических и художественных форм одежды, разработка научных методов организации производства швейной промышленности и т. д.»¹⁰.

В том же 1919 году в Москве были открыты Сокольничьи советские учебные художественно-промышленные мастерские костюма в ведении Наркомторгпрома. Это был первый советский вуз, готовивший кадры художников по костюму. Во главе его стал художник М. Тарханов. В Уставе мастерских много общего с положением ЦИШП, но особо подчеркивается важность постоянной действенной связи «как с местной промышленностью, так и с отдельными организациями и образцовыми мастерскими, художественно-промышленными и прикладными знаниями музеями, обществами изобразительных искусств, профессиональными союзами (производств соответствующих специальности мастерских), государственными художественными мастерскими и т. п.»¹¹. Приведенные выше документы красноречиво свидетельствуют об огромном внимании и интересе к проблемам массовой одежды.

«...Вы бы никогда, ни за что не поверили, что этой фабрике неделя только сроку, — так тут все налажено и намашинено, — и идет гладко, ровно, без перебоев, и чувствует-ся организация. Большая организация. Мощная организация... Значит есть у нас уже, накопился уже за годы революционной организационный опыт. Есть уже организационные навыки. Есть уже умение, уместность...» — так писал в своем очерке «Швейницы» А. Меньшой о быстрой реорганизации одной из швейных фабрик Москвы. («Красная нива». 1924, № 27, с. 656—658).

9

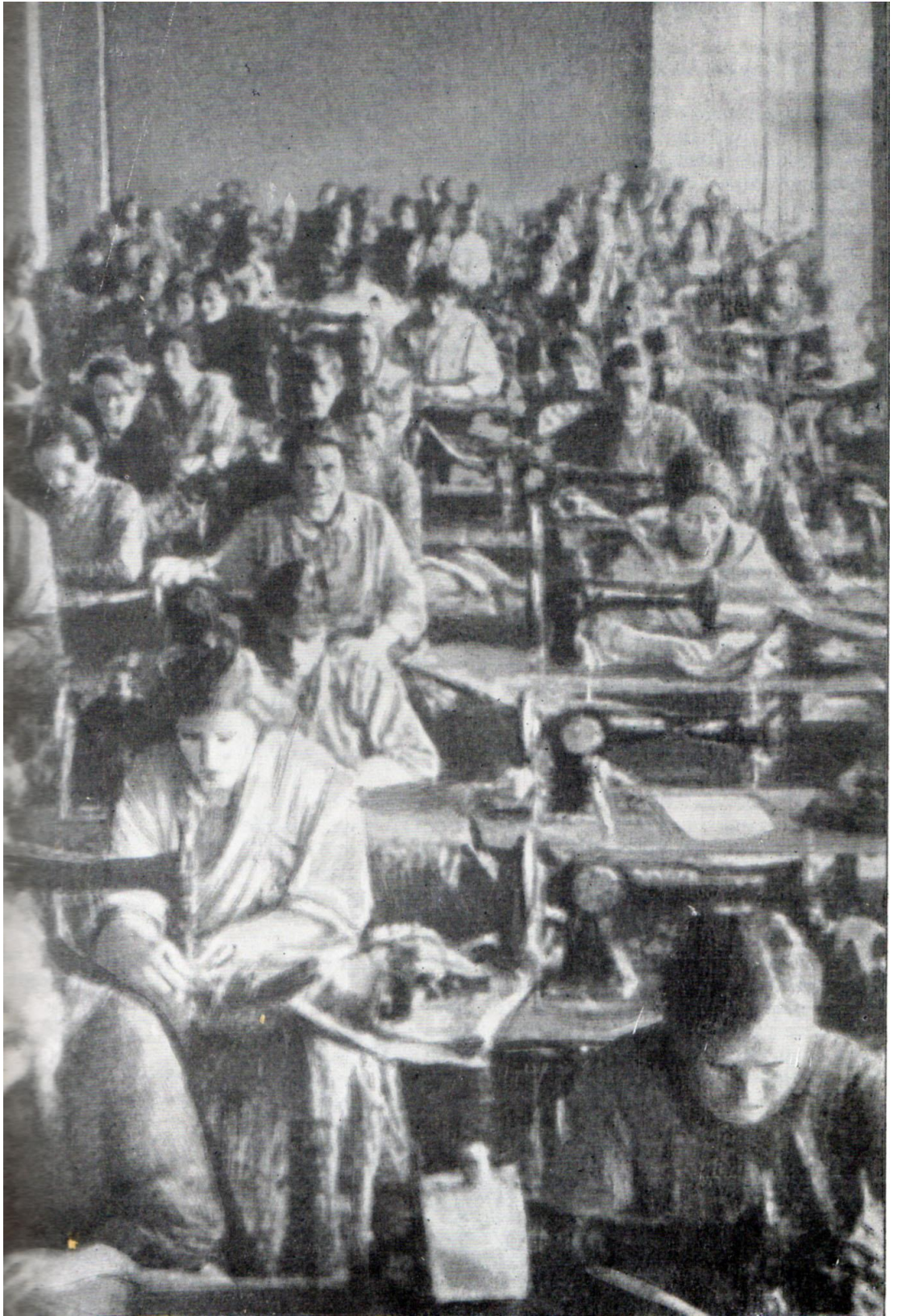
ГАМО, ф. 967,
оп. 1, д. 88,
л. 4.

10

ГАМО, ф. 967,
оп. 1, д. 88,
л. 5

11

ГАМО, ф. 967,
оп. 1, д. 88,
л. 1—2.



Отношение к моде, поиск новых путей

Самоотверженность и энтузиазм строителей нового общества, преданность революционным идеалам потрясают еще более, если вспомнить обстановку тех лет. Разрушенное, потрясенное войной хозяйство, страшный голод, нехватка самых необходимых товаров — все это не могло не отразиться и на внешнем облике людей. Люди вынуждены были перешивать на одежду одеяла, скатерти, драпировки, донашивать старые вещи. Швейники работали над военными заказами, но и обмундирования для армии не хватало. Ассортимент гражданской одежды начала 20-х годов был очень невелик и состоял в основном из вещей, появившихся в предреволюционную эпоху. Теперь они обрели иной смысл в облике новых людей. Так, кожанка, известная прежде как одежда шоферов, стала своеобразной униформой комиссаров в армии, руководителей рабочих организаций. Продолжали носить «толстовки», гимнастерки, френчи, сапоги, широкие кожаные ремни, платья из солдатского сукна. Широкую популярность приобрели красные косынки, ставшие своего рода символом женщин-активисток.

В самом характере форм этой одежды мелькают именно те элементы, которые были созвучны духу революционного времени, военной обстановке. Несмотря на бедность и недостаток материалов, в облике людей нашли отражение революционная подтянутость, состояние той боевой готовности, когда в любую минуту можно было переключиться от мирного труда к схватке с врагом. Элементы одежды, как и в другие исторические эпохи, составили единый ансамбль. Это живо ощущается в фотоматериалах эпохи гражданской войны, в картинах Б. Грекова, Б. Иогансона, К. Петрова-Водкина, А. Дейнеки.

Эти годы протекали в обстановке острой идеологической борьбы на фронте искусства, борьбы, в которой сталкивались не только враги, но и люди одних политических убеждений, люди передовых взглядов. Духом разрушения старого мира, а с ним и старой культуры пронизаны многие выступления крупных деятелей литературы и искусства. Характерным для них было отождествление старой культуры в целом, будь то передовая или реакционная, с буржуазной идеологией, чуждой и враждебной социалистической.

Высказывания о путях развития советского костюма носили еще более резкий характер. Здесь тесно переплелись и противоречиво отразились во многом запутанные и сложные социологические проблемы костюма. К понятию «модной

одежды» тогда решительно отнесли все виды дореволюционного костюма. Да и само слово «мода» стало означать буржуазный предрассудок, воплощающий нечто крайне реакционное, враждебное духу коммунистического быта. Зерно истины в подобных высказываниях пролетарских деятелей культуры несомненно было: отрицая моду ушедшего общества, тем самым они отвергали нефункциональность костюма прошлого, его оформительские принципы, далекие от требований практической целесообразности. Однако отрицание моды вообще привело к тому, что почти на целое десятилетие слово «мода» было заклеено как буржуазное. Модный костюм воспринимался как абсолютно неутилитарная форма, допускающая декоративные «излишества», в разряд которых попали галстуки, ярких цветов мужские костюмы и рубашки, отделки женских платьев кружевами и рюшами. Даже шляпы и портфели, как принадлежность буржуазии, на это время подверглись остракизму. Предельно скромный, пуритански строгий костюм соответствовал пролетарскому представлению о социалистических формах одежды.

Ситуация осложнялась тем, что появились самые различные толкования «истинно социалистических» форм одежды — толкования, нередко диаметрально противоположные и на самом деле никак не относящиеся к этим специфическим проблемам. Нередко справедливая оценка развития видов и форм одежды смешивалась с наивными и даже комичными высказываниями.

Появилось немало всевозможных обществ, провозглашавших свои особые принципы в области одежды. Самым радикальным из них было общество «Долой стыд!» — прообраз современных нудистов. Странными и нелепыми выглядели «арлекинские» наряды футуристов, стремившихся и в литературе и в быту осуществлять свою новаторскую «ультрареволюционную» программу. Поспоря нигилистическое отношение ко всему художественному наследию, они выдвигали новые лозунги и в области костюма. Однако пестрый наряд футуристов, как и экстравагантные новшества многих подобных поборников новой одежды, служили лишь для привлечения внимания к той или иной художественной или литературной группировке, не внося ничего серьезного в программную разработку нового бытового костюма.

А в жизни складывались новые принципы советского костюма. Они рождались в самой революционной среде, выражая довольно точно те требования, которые считались первосте-



Один из кадров кинематографа 20-х годов: комедийная сценка, в которой принимают участие несколько гротескно представленные, самые разные персонажи. Об их социальной принадлежности позволю судить, прежде всего, одежда, вобравшая наиболее характерные детали и штрихи костюма тех лет — от милицмейской формы и костюма рабочего до модных дамских туалетов

пенными в социалистической одежде. Небольшая заметка в газете «Жизнь искусства» живо воссоздает атмосферу того времени и формулирует основные мысли в отношении нового костюма: «В помещении Комиссариата здравоохранения состоялось первое заседание, посвященное вопросу о создании нового рабочего костюма, который соответствовал бы современным требованиям. На заседание были приглашены представители искусства, медицины, технологии и т. д. Группа лиц, задавшаяся целью создать новый рабочий костюм, исходит из того положения, что нынешний рабочий костюм — рабочая блуза — недостаточно рационален. Великая русская революция должна оказать свое влияние и на внешний покров человека. Новый костюм должен быть не только удобен и изящен, но он должен также находиться в полной зависимости от современных экономических условий и соответствовать гигиеническим требованиям»¹².

Здесь намечено направление, в котором следовало разрабатывать новые формы костюма, — практического и функционального, отвечающего требованиям каждой профессии. Условия жизни во многом определили конструктивные основы первых образцов костюма в послеоктябрьские годы.

Идея спортивного типа новой одежды чаще других появляется на страницах газет и журналов начала 20-х годов. В них ощутимо желание оторваться от старых нефункциональных форм, особенно женского костюма, сковавшего тело человека и стеснявшего его движения, негигиеничного, служащего более украшательским целям, нежели утилитарным. Посвященная проблеме новых форм костюма статья «Организация тела» резко отрицательно расценивает бессмысленность форм старого костюма, вредное влияние на организм человека тесной и неудобной обуви, громоздких, закрывающих все тело, женских платьев, нелепых форм брюк-галифе: «Форма костюма диктуется модой, «красотой», обычаем, но ни в коем случае не целесообразностью... Физкультура может и должна выйти за пределы спортплощадки и уже выходит. Прошлым летом ходили в трусиках по городу не только в процессии (организованно), но и отдельные товарищи. Первый натиск на костюм сделан»¹³. Эта статья, во многом верная, во многом наивная, отражает одну из основных тенденций тех лет — поиск новых форм в спортивной и профессиональной одежде. Художники предлагали для внедрения в массовую промышленную продукцию множество проектов, но, к сожалению, они почти не нашли осуществления.

12
Рабочий костюм.—
«Жизнь искусства»,
1919, № 142,
стр. 1.

13
Т. Хокс. Органи-
зация тела. — «Ок-
тябрь мысли»,
1924, № 2, стр.
60—62.

Не хватало специальных тканей для нового обмундирования, поэтому одежда частей Красной Армии представляла довольно пеструю картину. В одном полку можно было видеть красноармейскую шинель рядом с кожанкой или суконной тужуркой, буденовку рядом с бескозыркой, папахой и фуражкой.



Красноармейская форма

Самым значительным и важным достижением в области новых массовых форм одежды начала 20-х годов была новая красноармейская форма. Она имеет свою историю. В первые месяцы после Октябрьской революции РККА снабжалась из старых запасов русской армии. Однако было ясно, что новой революционной армии необходимо и новое обмундирование, отличное от прежнего и соответствующее новому революционному характеру армии.

В апреле 1918 года учреждается временная комиссия по выработке формы обмундирования РККА, а вскоре был объявлен конкурс на лучшие образцы новой военной формы. Условиями его предусматривался спортивный характер одежды, легкость, удобство и демократичность.

Однако главный поиск художники направили на смысловую, образно-символическую сторону одежды — ведь героической эпохе требовались и героические образы. Поэтому участники конкурса, среди которых были и знаменитые живописцы В. Васнецов и Б. Кустодиев, обратились к историческому костюму, отыскивая в формах одежды, в головных уборах русского воинства черты романтической приподнятости, с которой связывались представления о красном революционном бойце.

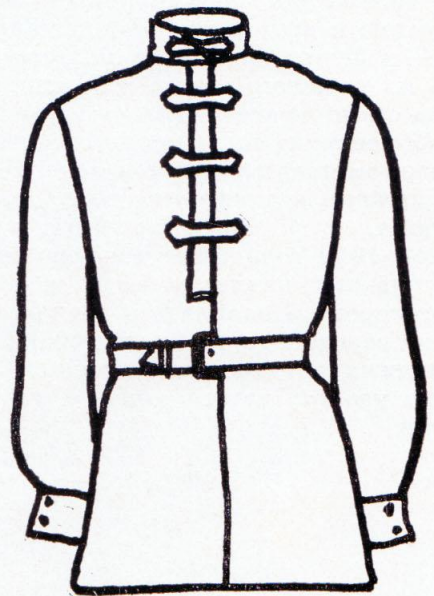
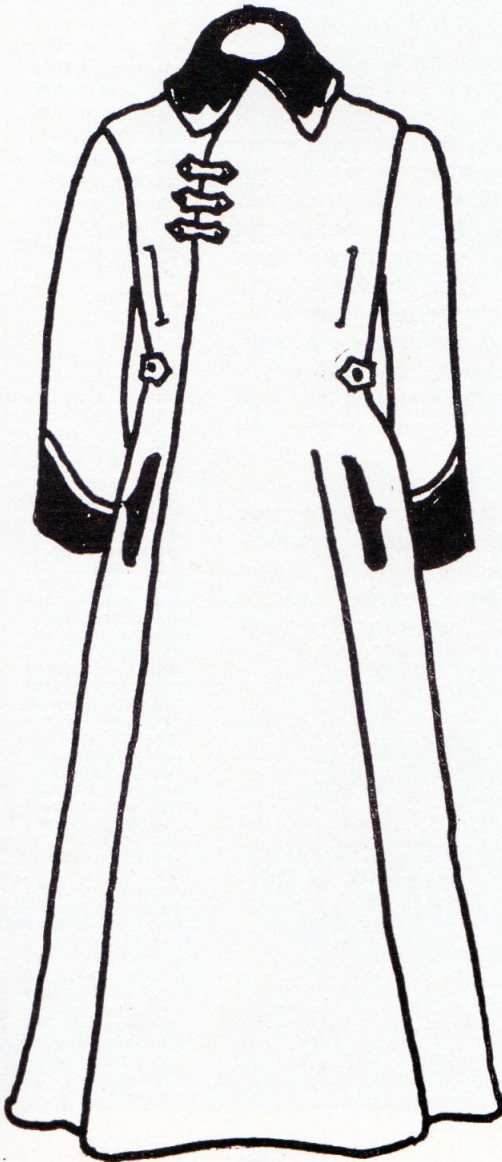
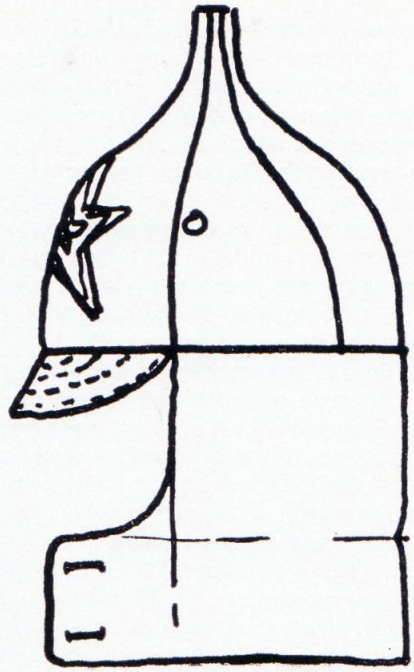
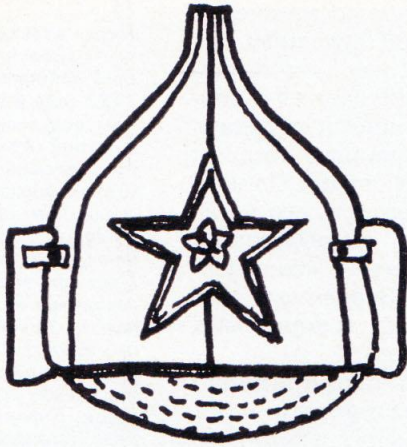
Много работали художники над материалами музеев, Оружейной палаты, делали зарисовки шлемов (шеломов), кафтанов, рубах. К концу 1918 года комиссией были представлены проекты новой формы на решение Революционного Военного Совета и утвержден новый тип головного убора — шлем, а в апреле 1919 года — шинель, рубаха и кожаные лапти. Одним из авторов шлема, по-видимому, был Кустодиев, о чем можно судить из воспоминаний его дочери И. Кустодиевой: «Мы с братом помним, что ...вскоре после Октябрьской революции папа получил предложение Реввоенсовета нарисовать эскиз формы для красноармейцев. Он сделал несколько вариантов, выдвинув, в частности, идею шлема, подражающего старинному русскому. Эскизы были отосланы в Москву, но ответа он не получил...»¹⁴.

Сейчас довольно трудно установить точно автора красноармейской формы. Возможно, она имеет «коллективного» автора. Однако известно, что первую премию на конкурсе получил художник С. Аркадьевский, которому была поручена затем реализация этого проекта.

Любопытно, что уже здесь, в первом образце нового костюма, проявилась самая характерная черта отечественного ис-

14
Б. М. Кустодиев. Сборник писем и воспоминаний. М., «Художник РСФСР», 1967, стр. 319.

Эскизы новой красноармейской формы показывают основные ее виды — шлемы (зимний и летний), летнюю рубаху и шинель. Любопытная деталь: сначала автор сохраняет название «кафтан» и лишь в скобках помечает «шинель», тем самым непосредственно протягивая нить к прообразу — русскому старинному кафтану. А гимнастерку тоже подписывает «летняя рубаха», ибо конструкция ее весьма близка к обыкновенной будничной русской рубахе.



куства одежды—поиски новых форм шли через осмысление и использование традиционных особенностей русского костюма. В разработке новой формы для бойца революционной армии автор исходит из общесодержательной задачи—подчеркнуть героизм и романтику образа. Это удается передать прежде всего формой головного убора, повторившего в целом форму стального шлема русского воина XV века. Однако следовало выполнить и другое требование—сделать его удобным и теплым; так появляются отвороты, закрывающие уши. Первоначально и в названии этого шлема — «богатырка»—отразилась как бы его родословная. Введенная как форма в дивизию С. М. Буденного «богатырка» вскоре была переименована в «буденовку».

В разработке конструкции шинели ход мысли был примерно тот же. Многое в ней взято от формы кафтана: прилегающий в талии силуэт, двубортная застежка. Через продуманную систему декоративных элементов подчеркивается отличительная особенность формы, предназначенной для бойца Красной Армии. Прежде всего, красным цветом отмечены отдельные элементы — звезда на шлеме, петлицы, обшлаги рукавов. Умело обыгранный и уместно использованный красный цвет красноармейской формы сделал ее особенно выразительной. Символический язык декоративного искусства был уже здесь применен точно и стал основой смысловой характеристики. В красноармейской форме было найдено то главное, что соответствовало представлениям революционных масс о героическом образе Красного бойца. Подчиняясь этой задаче как первостепенной, авторы формы ослабили внимание к другой стороне, пожалуй, более жизненно важной — к функциональным качествам формы. Длинная шинель из тяжелого серого или защитного цвета солдатского сукна стесняла шаг, мешала быстроте передвижения, а форма «буденовки» была продиктована задачами прежде всего образно-эмоциональными и декоративными. Однако все это не снижает значения первого опыта молодого искусства костюма.

Весной 1919 года были введены первые образцы шинелей с нашивками на левом борту, которые получили название «разговоров». Появилась и летняя форма: рубаша, отделанная на вороте и груди «разговорами», кожаные лапти. Из-за громадных трудностей в швейной промышленности новую форму удалось ввести лишь в отдельных частях Красной Армии¹⁵.

15

После окончания гражданской войны в 1922 году для всех родов войск Красной Армии была введена единая форма—серая шинель из сукна и темно-серый шлем. Цвет суконной звездочки на шлеме обозначал принадлежность к тому или иному роду войск. В форму красноармейцев входили рубаша и шаровары. Постепенно декоративные элементы исчезали из формы — так ушли нагрудные клапаны, шлем заменила летом фуражка. Однако форма «буденовки» сохранилась в Красной Армии до начала Великой Отечественной войны.

Эта и последующие иллюстрации воспроизведены из личного фотоархива Н. Ламановой.

Старенькие и пожелтевшие любительские снимки прекрасно передают атмосферу того времени. Одной из любимых манекенщиц Ламановой была комедийная киноактриса А. Хохлова. Ее эксцентрическую манеру держаться, выразительно острому мимику учитывала художница при разработке костюма для подобного типажа. Броская полосатая ткань блузы задрапирована так, чтобы подчеркнуть динамику форм, нарушить однообразие вертикального ритма. В то же время свободный крой верха составляет контраст с узкой черной юбкой (прием, столь часто применявшийся Ламановой).



Первые творческие центры нового костюма. Деятельность Ламановой

В обстановке интервенции и гражданской войны большинство швейных фабрик молодой Советской республики вынуждено было работать на армию. Массовая гражданская одежда выпускалась в ничтожных количествах.

Несмотря на серьезные преобразования, молодая швейная индустрия страны не могла утолить товарного голода, обеспечить людей массовой промышленной одеждой. Поэтому частный портной и самодеятельная швея остаются важными фигурами в области костюма—во многом они продолжают развивать предреволюционную моду, внося свой личный вкус и наклонности в одежду начала 20-х годов.

С конца 1921 года военные заказы сокращаются, а с переходом страны к новой экономической политике соотношение в выпуске военной и гражданской одежды меняется в пользу последней.

Примитивная техника, которая существовала на фабриках, становится тормозом производства, ее начинают заменять новой. Появляются моторные машины, прессы новых конструкций, газовые утюги и другое оборудование, закупленное за границей. Эти меры позволили удешевить массовую одежду и поднять производительность труда.

Первые советские швейные фабрики были чрезвычайно пестры по технической оснащенности и по составу работающих. На одном предприятии соседствовали новейшие электрические машины, привезенные из Америки, с обычными—ножными или ручными, а рядом в цехе отдельные операции, такие, как пришивание пуговиц, выполнялись вручную. Такое сочетание различных уровней оборудования дало повод к делению фабричных цехов на «древние, средние и новые». Не хватало рабочих рук—и на фабрики принимали без особого отбора, поэтому среди швейников оказывалось немало людей, прежде не имевших никакого отношения к производству одежды. Так как времени на специальную подготовку не было, эти люди—разных возрастов, социальной принадлежности, убеждений—сразу попадали в непривычную атмосферу новой фабрики, «на ходу» приобретая профессиональные навыки, принаравливаясь к новому ритму жизни и к трудовому коллективу.

В период нэпа восстанавливаются прерванные связи с парижской модой. Появляются французские журналы, начинают издаваться отечественные: в 1922 году—«Новости мод. Художественный ежемесячный журнал последних парижских мод», в 1923—«Последние моды. Журнал для жен-

щин», в 1924—«Моды». Их страницы пестрели модными дорогими туалетами, отражавшими вкусы буржуазии 20-х годов. Это были платья «птичьего» силуэта — узкие, удлиненных пропорций, с неровным зубчатым подолом, удлиненные сзади, сшитые из дорогих материалов — шелка, парчи, меха. Сходство с птицей усиливалось в облике женщины благодаря короткой стрижке и шапочке, плотно облегающей голову, а иногда закрывающей лоб и один глаз. Узкая острокопечная обувь с перепонками-застежками дополняла этот ансамбль. Подчеркнутая дороговизна и роскошь такого туалета очевидна, он демонстрирует эти качества, откровенно адресуясь к узкому кругу покупателей. Вполне понятно, что такая мода в нашей стране могла быть воспринята только нэпмановской буржуазией.

Резкий контраст с ней составляли простые и дешевые, сшитые из хлопчатобумажных тканей платья рабочих женщин, полосатые майки и короткие, прямые или слегка расклешенные юбки девушек. В то же время существовали и длинные юбки, доходившие почти до полу, — их предпочитали носить пожилые женщины. Основной массовой формой обуви стали спортивные тапочки.

Таким образом, массовая одежда тех лет была ограничена несколькими типами, составившими основной ассортимент. При этом большинство женщин дома своими руками шило свою одежду, создавая эту простую, даже примитивную массовую моду.

Интерес к зарубежной моде, хотя и проявлявшийся достаточно заметно, совершенно не повлиял на начавшееся тогда формирование принципов нового социалистического костюма. Как и в других областях жизни, экономики, политики, нэп не означал возврата к старому костюму. Дискуссии о путях развития форм массовой одежды продолжались.

В мирной обстановке, с укреплением производственной базы, потребовались вполне конкретные проекты нового массового костюма. При тресте «Москвошвей» в 1923 году было открыто «Ателье мод», которое рассматривалось как теоретический и идеологический центр искусства моделирования бытового костюма — своего рода прообраз будущего «Дома моделей одежды». При «Ателье мод» создается журнал мод «Ателье». О том значении, которое придавалось этому печатному органу, о направленности его говорит уже самый перечень фамилий известных деятелей искусств, принимавших в нем участие: Б. Кустодиев, А. Головин, И. Грабарь,



Надежда
Петровна
Ламанова
(1861—1941)

Биографию Н. П. Ламановой мне удалось довольно подробно восстановить по целому ряду архивных документов. В частности, по автобиографии, хранящейся в архивах МХАТа (№ 5085/1-6 и № 3676), материалам ЦГАЛИ, личным архивам Ламановой, переданным мне сестрой художницы Марией Петровной и ее племянницей Н. К. Крахт, семьей Л. Н. Якуниной: наконец, по воспоминаниям знакомых и учеников Ламановой. Н. П. Ламанова родилась 14 декабря 1861 года в деревне Шузилово Нижегородской губернии в семье военного. Семья жила небогато, и Надежде Петровне по окончании 8-летней гимназии пришлось начать трудовую жизнь и содержать после

В. Мухина, К. Петров-Водкин, К. Юон, Е. Прибыльская, Н. Ламанова, А. Экстер, И. Фомин, А. Ахматова, К. Федин, О. Форш, М. Шагинян и многие другие. В редакционной статье говорилось: «Уже стало совершенно ясно, что искусство должно войти в обиход практических вопросов и в различные отрасли нашей возрождаемой промышленности. Мощное самостоятельное творчество русских художников должно быть источником новых форм художественной промышленности. Изыщество во внешности современного быта должно быть выявлено совместными усилиями как художников-мастеров, так и руководителей современной промышленности. Искания художников и практические достижения последних должны дать ту форму красивого внешнего быта, которая соответствовала бы переживаемому времени. Деятельное и неутомимое стремление к выявлению всего, что творчески прекрасно, что заслуживает наибольшего внимания в области материальной культуры, — есть главная цель издаваемого нами журнала»¹⁶.

Примечательным явлением в области художественной промышленности 20-х годов стало обращение к ней художников-станковистов, посвятивших себя новой производственной деятельности. В. Мухина и В. Степанова, А. Экстер и Л. Попова — все они участвуют одновременно в работе разных областей искусства: в проектировании одежды, текстильных рисунков, в полиграфии, оформлении празднеств и спектаклей, стремясь воплотить идею слияния искусства со стихией жизни.

Разработке новых форм социалистического костюма художники придавали огромное значение. Поэтому они приняли участие в работе «Мастерских современного костюма», руководимых Ламановой, в открывшемся в 1923 году «Ателье мод», в секции костюма Государственной Академии художественных наук, в редколлегиях журналов «Искусство», «Красная Нива» и других изданий, где выступали не только с проектами костюма, но и как авторы содержательных статей. С этой точки зрения исключительный интерес представляет журнал «Ателье», вышедший, к сожалению, только один раз. Вполне определенно здесь провозглашалась главная цель творчества художников костюма: работа над созданием одежды, обладающей высокими художественными достоинствами. Очень существенно и другое — «при выработке форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления европейской моды с националь-

16
Редакционная
статья. —
«Ателье», 1923,
№ 1, стр. 3.

смерти родителей своих младших сестер. Проучившись два года в известной школе кройки О. А. Суворовой в Москве, Ламанова переходит на работу «по найму» моделистом в мастерскую Войткевич. Вскоре, благодаря выдающемуся таланту, она становится ведущим мастером, а в 1885 году открывает свою мастерскую.

О своей деятельности с 1917 года художница писала: «В продолжение всей революции я работаю исключительно для советского искусства и для советской промышленности. Так, с начала 1919 года до половины 1921 года я работала инструктором по созданию моделей при подсекции «Игла» (МОНО и Моспрофобра), с 1919 по 1922

я работала в отделе ИЗО Наркомпроса инструктором по художественной промышленности и заведовала с 1919 по 1925 год Мастерской современного костюма, организованной мною по поручению отдела ИЗО при Главнауке» (из личного архива Н. П. Ламановой).

Ламанова состояла членом кустарной секции Государственной Академии художественных наук с момента ее основания. С 1925 года по 1932 Ламанова работает в Кустэкспорте, экспортном отделе Всекопромсоюзе и других организациях, создавая модели одежды для международных выставок.



Мудрость принципов народного костюма лежит в основе творчества Ламановой. Даже беглого взгляда на модели достаточно, чтобы заметить их типологическую общность. Именно этот тип одежды и послужил отправной точкой для разработки ее теоретической программы «Современного модного костюма», программы, истинность которой трудно оспорить и теперь, в 70-е годы XX столетия.



Ее работам на выставках неоднократно присуждались награды: в 1923 г. на выставке художественной промышленности ГАХН — высшая награда; в 1925 г. на Всемирной выставке в Париже — «Гран при»; на юбилейной выставке искусства народов СССР в 1927 г. — почетный диплом.

Одновременно с созданием моделей бытового костюма Н. Ламанова долгие годы жизни посвятила работе над театральным костюмом. С 1901 года до дня смерти (14 октября 1941 г.) она работала в костюмерной мастерской МХАТа, разрабатывая костюмы ко многим спектаклям: «Вишневый сад» А. Чехова, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Анна Каренина» Л. Толстого, «Мертвые

души» Н. Гоголя и мн. др. С 1916 года Ламанова работает в театре Е. Вахтангова (костюмы к спектаклям «Принцесса Турандот» К. Гоцци, «Егор Булычов» М. Горького, «Гамлет» В. Шекспира, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера и др.), в театре Красной Армии.

О деятельности Ламановой в театре прекрасно сказал К. Станиславский в 1933 г.: «...долгое сотрудничество с Н. П. Ламановой, давшее блестящие результаты, позволяет мне считать ее незаменимым, талантливым и почти единственным специалистом в области знания и создания театрального костюма» (Архив музея МХАТа, № 3676).

ными особенностями русского искусства»¹⁷. В этих словах определен курс советского моделирования, который осуществлялся на протяжении всех последующих лет вплоть до сегодняшнего дня.

В номере содержались статьи, каждая из которых представляет важнейший исторический материал: А. Экстер «В конструктивной одежде»; Е. Прибыльская «Вышивка в настоящем производстве»; В. фон Мекк «Костюм и революция»; М. Кузьмин «Влияние костюма на театральные постановки»; В. Язвицкий «Выставка художественной промышленности в Москве 1923 года», П. Трифонов «Пять лет деятельности Москвошвей»; Н. Иванов «Шелк». В самом перечислении названий статей с полной очевидностью выступает проблематика журнала, его направленность — желание охватить различные аспекты творческого проектирования нового костюма в комплексе с явлениями жизни, социологией, культурой. Не менее любопытен и исторический материал, посвященный созданию швейной промышленности в стране. Журнал был богато иллюстрирован моделями костюма, разработанного Ламановой, Экстер, Мухиной, Прибыльской и другими.

В этом номере выдвигались задачи практики «Ателье мод». Его работа должна была идти в двух направлениях: во-первых, создание образцов бытового платья для массовой продукции, во-вторых, изготовление одежды по индивидуальным заказам. Анализ работы того и другого направления весьма показателен — он выявляет два пути развития искусства костюма: массового, промышленного, с его характерными чертами, и уникального, впоследствии получившего название «выставочного образца». Основу работы «Ателье мод» все же составил индивидуальный костюм.

В том же 1923 году на I Всероссийской художественно-промышленной выставке, организованной Академией художественных наук, был показан целый ряд образцов одежды, которые разработали художники «Ателье мод». Тогда впервые стали широко известны имена первых мастеров костюма, людей очень разных по своему творческому почерку и устремлениям — Прибыльской, Ламановой, Мухиной, Экстер. Среди них особое место, как самому выдающемуся художнику, принадлежит Надежде Петровне Ламановой. Ее значение в истории советского искусства костюма трудно переоценить. Как творческая практика, так и теория моделирования, разработанные ею, питают по сегодняшний день эту

17
П. Трифонов. Промышленность и художественное производство. — «Ателье», 1923, № 1, стр. 45.

Плотно прилегающие к голове, закрывающие лоб шапочки и косынки были модны в 20-е годы. Ламанова вместе со своей младшей сестрой Марией конструировала подобные головные уборы, украшая их нередко подлинно старинными орнаментами выставками. Такую шапочку-косынку надевали Л. Брик и Н. Макарова как дополнение ансамбля одежды.





Узкие полотнища крестьянских полотенец часто использовались Ламановой целиком, образуя своеобразный «передник» платья рубашечного кроя. При этом неповторимая красота вручную вышитого или вытканного узора становилась видна сразу. В то же время поверхность полотенец входила в конструктивную форму костюма. Н. Макарова мягко и женственно показывала эти вещи, тонко улавливая их эмоциональную настроенность.

отрасль декоративного искусства — настолько прозорливо были предугаданы его основные принципы. Ламанова впервые обратила внимание на то, что создание бытового костюма — подлинно творческий процесс, искусство с большой буквы, более важное, чем многие другие, ибо, формируя облик каждого человека, оно является самым массовым.

Ламанова открывает свою мастерскую костюма в 1885 году, когда ей было всего двадцать четыре года. Вскоре фирма «Ламанова» приобретает широкую известность. Высокое профессиональное мастерство и талант Ламановой сделали ее имя популярным в среде актеров, художников, русской аристократии. К ней шли как к художнику, которому доверяли безраздельно. Острота глаза, тонкое художественное чутье помогали ей мгновенно оценить особенности фигуры и всего облика человека, верно угадать наиболее «выигрышные» для него фасон и цвет костюма.

Дарование художницы было родственно таланту скульптора: она умела заранее предугадать особенности той или иной формы одежды на конкретном человеке. При этом модельеру следовало не отступать от модного направления, каждый раз по-новому его обыгрывать. Ламанова сама не шила; она всегда делала «наколку» в ткани на человеке, намечая основы кроя и декора. Зарисовок своих моделей она также не делала, поэтому о ее работах можно судить только по архивным материалам — фотографиям из ее коллекции, сохранившимся немногим моделям, по воспоминаниям родных и знакомых.

Необычайно добрый и мягкий по натуре человек, Ламанова была в то же время строга и непреклонна в выборе фасона одежды для того или иного человека, к примеркам она относилась серьезно, как к настоящему акту творчества, подолгу прикидывая особенности расположения складок материи, приспособляя свойства ткани и крой к фигуре человека. Как для подлинно большого художника, для нее внешний облик человека не мыслился в отрыве от его внутренней сущности; он подчеркивал ее, сливаясь в единый образ. Как вспоминают актеры, знавшие Ламанову, с ней было и трудно и легко. Трудно потому, что она всегда сама определяла и конструкцию и декор платья, доводила до изнурения своих заказчиков на примерках. Но и легко, так как ей можно было полностью довериться, твердо зная, что результатом ее творчества станет настоящее произведение искусства. Два таких шедевра Ламановой хранятся в запаснике Государственного Эрмитажа — это туалеты придворных дам, выполненные безукоризненно с точки зрения и тонкости вкуса, и профессионального мастерства.

С 1901 года Н. П. Ламанова начинает работать в костюмерной мастерской МХАТа — ее исключительный талант обратил на себя внимание выдающихся деятелей театра. Здесь она проработала до конца своей жизни, создав ряд великолепных костюмов к постановкам пьес русской и зарубежной классики, а затем к спектаклям советских драматургов.

Деятельность Ламановой во МХАТе, а с 20-х годов в театрах — им. Е. Вахтангова, Революции, Красной Армии, работа над костюмами для фильмов «Аэлита», «Александр Невский», «Цирк», «Поколение победителей» и другими составляют важные страницы ее творческой биографии, заслуживающие особого изучения и исследования.



Для нарядного туалета художница выбрала тонкий белый тюль с кружевной каймой, использовав либо занавеску, либо покрывало. И снова ансамбль составили: длинная блуза прямого силуэта и узкая гладкая юбка, а дополнили его шляпка и пояс, отделанные одинаковыми декоративными элементами.

Французские модные ансамбли, помещенные в знаменитом журнале «Vogue», как будто близки по силуэту, пропорциям и даже деталям (длинные жилеты, асимметричные складки) к работам русской художницы. Но они воспринимаются как нечто совсем противоположное по своему образному звучанию. Этот «птичий» силуэт кажется даже карикатурным в своей заостренности — маленькие головки с прилегающими короткими волосами, длинные шеи, непомерно вытянутые фигуры, пестрое оперенье прихотливо лежащихся тканей платья, остроносая на тонких каблуках обувь — создают впечатление бесплотных тел, птички легковесных, словно готовых вспорхнуть и улететь.



В 1926 году в связи с постановкой комедии Бомарше «Безумный день, или женитьба Фигаро» Станиславский писал автору декораций и эскизов костюмов А. Головину: «...Мы делали пробы шитья черновых костюмов обычными портными и портнихами. Эта проба выяснила с большой очевидностью, что эти люди аромата Вашего таланта передать не смогут. Нам ничего не оставалось делать, как обратиться к тому лицу, которое мы считаем в Москве единственно художественно чутким для работы с Вашими эскизами. Этим человеком оказалась Ламанова. Вероятно, Вы думаете, что она обычная портниха, которая каждому современному костюму придает модный фасон. Ламанова — большая художница, которая, увидев Ваши эскизы, вспыхнула настоящим артистическим горением. Она для каждого костюма собственными руками будет искать не шаблонных и модных, а индивидуальных приемов шитья»¹⁸. Это высказывание интересно для нас особенно тем, что приоткрывает нам ее метод работы над театральным костюмом.

Однако вернемся к биографии Ламановой. К началу первой мировой войны она была общепризнанным модельером, имела блестящую клиентуру. На вывеске ее фирмы значилось: «Н. Ламанова — поставщик ее императорского двора».

К пятидесятилетию Ламановой в 1911 году В. Серов пишет ее портрет, хранящийся теперь в семье Мухиной. Это произведение по праву принадлежит к одному из лучших в портретной галерее замечательного художника. Здесь присутствует та глубина и острота характеристики, которой отмечены его работы в этом жанре. Лицо этой пожилой утомленной женщины привлекает мягкостью выражения, сосредоточенной работой мысли, а фигура и поза исполнены величавой красоты и той великолепной осанистости, которая есть в серовском портрете Ермоловой.

При всем различии обликов этих двух женщин в них улавливается нечто родственное, что нельзя не отметить при сравнении обоих портретов. Прежде всего, это чувствуется в постановке фигур, в выборе того психологического состояния портретируемых, к которому Серов так внимательно относился. И Ермолова и Ламанова изображены в момент творчества, в состоянии внешне спокойном, но исполненном напряженной работы мысли. Великий мастер именно в этом увидел сущность замечательных людей. Такой и была в жизни Ламанова.

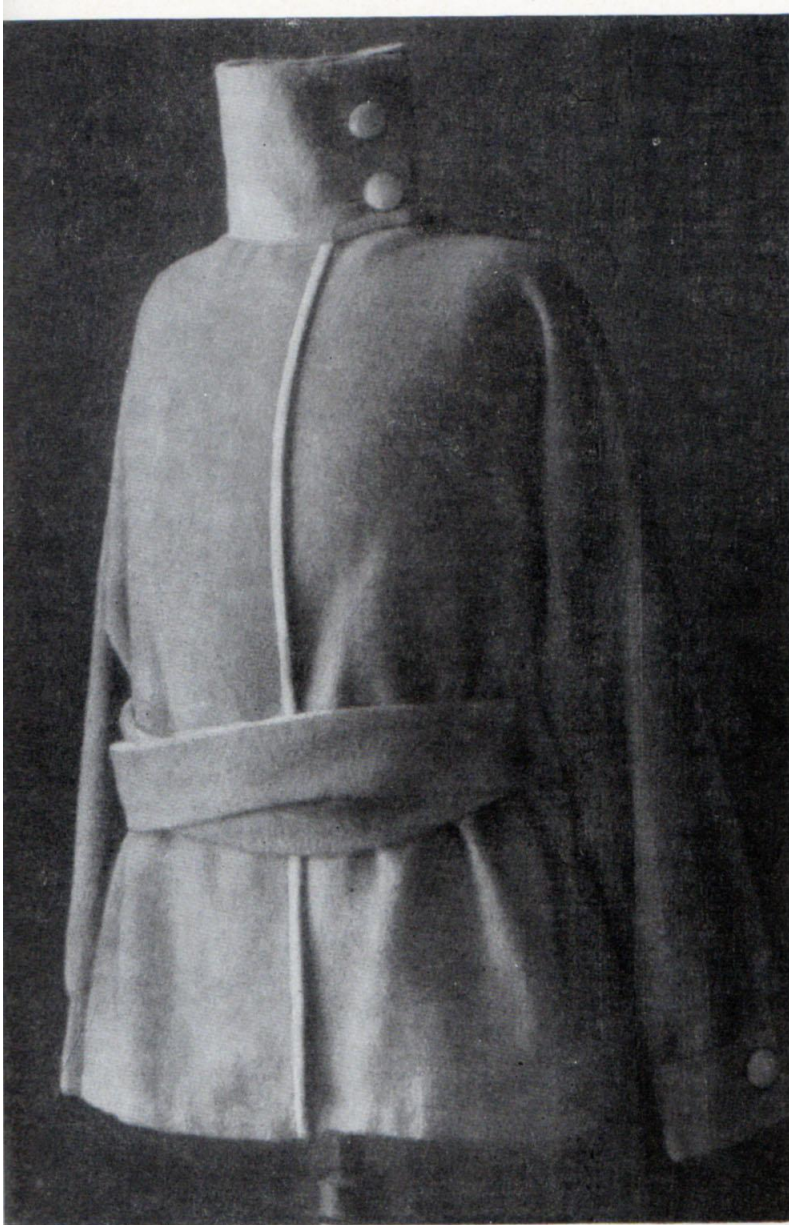
Блестящая карьера не изменила ее натуры — по-прежнему она оставалась все той же труженицей, увлеченно и самоотверженно работавшей над костюмом, скромным и добрым человеком, нимало не заботящимся о себе, о своем благополучии. О демократичности Ламановой можно судить по тому факту, что во время первой мировой войны она открыла госпиталь в своем имении, — и это было не просто красивым жестом, а проявлением искреннего человеческого сочувствия к горю других, желанием в тяжелую годину хоть чем-то быть полезной людям.

Казалось, зрелому и признанному мастеру (а Ламановой было 56 лет!) с прочным положением в обществе будет нелегко пережить ту духовную ломку, которую принес Октябрь 1917 года. Однако она без колебаний приняла революцию, великие и благородные идеи которой оказались ей близкими и понятными.

18
К. Станиславский.
Собр. соч., т. 8.
М., «Искусство», 1961, стр.
136—137.



Модель пальто из холста



Три модели женского пальто очень близки друг другу по конструктивным основам — прямой силуэт, широкие рукава, ворот — стойка, пояс. Однако в каждой вещи есть свои особые приметы, продиктованные законом моделирования: «материал определяет форму».

Полупальто из сукна.



Образец пальто из бумазен.

Среди личных дел и документов художницы есть одна запись, которая великолепно характеризует личность Ламановой, выражает ее жизненное и творческое кредо: «С тех пор, как я стала на ноги и начала самостоятельную работу, меня всего более интересовала та художественная сторона в нашем костюмном деле, которой многие не замечают, но которая сейчас совершенно выявилась. Сделать одежду целесообразной и красивой — значит сделать жизнь вовсе не отдельных привилегированных людей, а жизнь широких слоев населения тоже более удобной и красивой. Об этом я думала с ранних лет. ...Революция изменила мое имущественное положение, но она не изменила моих жизненных идей, а дала возможность в несравненно более широких размерах проводить их в жизнь».

На склоне лет художница испытала небывалый подъем творческих сил, пережила вторую молодость. С юношеским энтузиазмом она включилась в работу советских учреждений, проявив незаурядные организаторские способности.

При художественно-производственном подотделе Наркомпроса Ламанова создает «Художественную мастерскую современного костюма», становится членом секции костюма Государственной Академии художественных наук (ГАХН), сотрудничает в журналах «Ателье» и «Красная нива». Новое понимание задач искусства, звучавшее в революционных лозунгах тех бурных, полных романтики дней, стремление охватить все сферы быта и производства нашло живой отклик в творчестве Ламановой и было воспринято ею как ведущая идея новой эры, как руководство к действию.

Несмотря на колоссальную организационную и административную работу, Ламанова не оставляет творчества, постоянно работая над образцами нового костюма. Она писала в 1922 году: «Работа моя заключается в создании моделей современной женской одежды, причем я всегда стремилась проводить в своих моделях простоту и логичность, исходя в этих исканиях главным образом от материала... В настоящее же время я приступила к теоретической обработке тех данных, которые были мною выработаны за мою деятельность»¹⁹. Таким образом, к 1922 году Ламанова начала разработку теоретической программы советского моделирования. Более того, она готовила к изданию серьезный теоретический труд, посвященный проблемам проектирования современного костюма. К сожалению, это намерение не было осуществлено. Однако по тому, как аккуратно подбирала

19
ЦГАЛИ, ф. 941,
оп. 10, д. 341,
стр. 3.

ПУБЛИКАЦИИ

Н. П. Ламанова
Проект организации
«Студии художественного производственного костюма»
1919 г.

«Цель и задачи Студии :

- а) Вести в производство костюма начала художественности.
 - б) Привести современный костюм в соответствие с современным бытом Советской Республики и ее восторженными нуждами.
 - в) Создать кадры Художников-Инструкторов по костюму для профессиональных школ, для швейной промышленности, для театра.
 - г) Создать кадры производителей мастеров-производственников высшей квалификации.
- Программа Студии охватывает все области, касающиеся современного костюма непосредственно и связанные с ним служебные дисциплины.



Еще одна ветвь модного костюма 20-х годов, также не обойденная Ламановой, — модели рубашечного кроя с модным орнаментом «конструктивистского» типа. Вертикальный ритм темных и светлых полос ткани (здесь «редины»), удлинял пропорции платья, приближал их к геометрической форме прямоугольника, уплощая фигуру. Но такие вещи мало привлекали художницу — они казались ей сухими и статичными, плохо согласовывались с пропорциями тела человека.

А) Основной курс, базирующийся на тесном единении теории и практики костюма, распадается на две части:

I. Построение костюма:

- а) Формовка, основы подхода к человеческой фигуре, как к объекту костюма.
- б) Объемное и силуэтное понимание фигуры.
- в) Построение костюма по геометрическим формам, как путь к целостному разрешению данной задачи.
- г) Материал и его связь с формой и целью.
- д) Цвет.
- е) Орнамент.
- ж) Назначение костюма согласно жизни.

II. Выполнение костюма:

- а) Зарисовка костюма — создание схем.

б) Комбинирование материала (фактурное).

в) Техника шва.

г) Выполнение орнамента (различные виды орнамента).

д) Выполнение костюма.

Б) Служебные дисциплины:

- а) Анатомия-пропорция.
- б) Гигиена.
- в) История костюма гражданского, театрального и др. предметы.
- г) Народное творчество, его история и техника.

(Коллективное творчество русского крестьянства и инородцев, как первоисточник декоративного искусства в его различных проявлениях).

художница фотографии со своих моделей, иногда подклеивая к ним кусочки тканей, из которых создавалась вещь; по кратким записям к фотографиям, наконец, по выступлениям в печати, можно представить, как постепенно накапливался материал для книги. Ламанова, безусловно, обладала и литературным даром—в этом убеждаешься, когда читаешь ее статьи. В них поражает не только великолепное владение сложной проблематикой костюма, умение найти суть ее, но и логика и композиционная стройность изложения, свой особый язык. Ее статьи кратки и предельно насыщены мыслями, ясны и точны слова, которые выбирает художница для объяснения нередко запутанных и противоречивых теоретических вопросов в области костюма. В подшивке старых журналов «Красная Нива» за 1923 год (№ 30) мне встретилась статья без подписи под названием «Русская мода». Но кто, кроме Ламановой, мог поднять этот особенно волновавший ее вопрос о преемственности традиций народного костюма, так глубоко и верно связать проблему с социологией и актуальными задачами эпохи, уловить общность народного костюма, его целесообразных форм с одеждой для трудящихся? В статье есть отдельные выражения и фразы, характерные для слога Ламановой. Наконец, иллюстрирующий ее образец одежды очень похож на эскизы, встречающиеся в личном архиве художницы и в статье «О современном костюме». Все эти факты с очевидностью говорят об авторстве Ламановой.

Из подписанных работ известна в том же журнале «Красная Нива» (1924, № 27, с. 662—663) статья «О современном костюме», в которой дана классификация новых форм одежды на будничную и праздничную, их близость к принципам народного костюма, подробно проанализирована чрезвычайно важная проблема построения конструкции костюма применительно к индивидуальностям фигуры человека.

Среди записей Ламановой есть и еще одна подготовленная к печати статья — «О целесообразности костюма». По-видимому, она послужила основой для выработки тезисов теоретической программы 1928 года. Именно здесь художница формулирует «главнейшие факторы, слагающие костюм», дает свою знаменитую формулу «для чего создается костюм, для кого, из чего», которую она выдвинула как девиз творчества художников костюма.

Целиком теория Ламановой была оглашена в 1928 году на выставке «Кустарная ткань и вышивка в современном жен-

В объяснительной записке к проекту мастерской современного костюма Ламанова, в частности, отмечала, что в создаваемой студии лабораторным путем будут выработываться...

«ж) Методы упрощения костюма, как характерный признак костюма трудящегося в его противоположности костюму буржуазии.

з) Динамика современного костюма.

и) Утилитарность современного костюма в связи с его назначением (рабочий, будничный, праздничный, спортивный, профессиональный, верхнее платье, головной убор).

...Но работа была бы неполной, если бы

ограничиться только производственным отделением. Так как речь идет не о простой Мастерской или школе, а именно о разработке самого «образа», самих методов, то необходимо наряду с таким отделением создать еще второе теоретического характера. Оно должно вестись в плане художественно-культурно-просветительном.

Здесь работа должна сводиться к художественному осмыслению быта, в частности костюма, как его части. Тут пригодилась бы школа целесообразности, простоты и гармонии, изучались бы факторы материальной культуры и факторы эволюции костюма.



Под некоторыми фотографиями из архива Ламановой сохранились краткие записи художницы. Здесь, например, ее рукой помечено «ситец». Это одна из немногих моделей из набивной ткани. Гладкий воротник и манжеты придают законченность платью и согласованы в цвете с мелким узором материала.

Только привлечением историко-художественного материала возможно развить в себе понимание художественных требований эпохи и тех скрытых сил, которые на них влияют.

Создание идеологической части происходит в планомерной постепенности: курсы, семинарии, выставки и т. д.

Работа Студии должна вестись по художественно-производственному плану. Все, что вырабатывается в Мастерских Студии, должно находить себе естественный сбыт.

Это явится фактическим подтверждением правильности избранных методов и жизнеспособности самого дела».

Н. П. Ламанова
Русская мода

(«Красная нива», 1923, № 30, стр. 32).

Одним из интересных заданий в области современного костюма является разработка и применение форм и характера народного костюма к костюму нашей повседневной жизни. Целесообразность народного костюма, благодаря вековому коллективному творчеству народа, может служить как идеологическим, так и пластическим материалом, вложенным в нашу одежду города. Основные формы народного костюма всегда мудры. Так, если для примера мы возьмем народный костюм Киевской губернии, то увидим.

ском costume». Основные пункты программы гласили:
 «Для чего предназначается костюм — его назначение.
 Из чего делается костюм — его материал.
 Для кого он делается — фигура.
 Как он делается — его форма.
 Назначение костюма определяет материал.
 Материал определяет форму.
 Фигура определяет, в свою очередь, материал.
 Фигура определяет цвет.
 Форма определяет материал.
 Форма определяет орнамент.
 Форма определяет ритм, как согласующий эти элементы.
 Орнамент, как соединяющий материал.
 Орнамент, как соединяющий цвет.
 Орнамент, как конструирующий форму.
 Орнамент, как конструирующий тяжесть.
 Орнамент, как разбивка плоскости и в художественном и в конструктивном отношениях. Форма прямоугольника определяется материалом (на данной выставке холстом).
 Экономия материала. Отсутствие отбросов при построении костюма. Форма, дающая свободу движения»²⁰.
 Эти краткие тезисы, звучащие сейчас так обыденно, как само собой разумеющееся, были подлинным переворотом в искусстве костюма. В них была сформулирована новая программа громадной отрасли декоративного искусства, соответствовавшая характеру новой жизни и обусловленная ею. Главные принципы ламановской теории могут быть свободно применены сегодня и не только к моделированию костюма, но и к любому из видов декоративного искусства.
 В чем же заключался новаторский смысл теории Ламановой? Прежде всего, в ее обращенности к человеку труда, в ориентации на реальные условия жизни — отсюда необычайная трезвость постановки задач и целей творчества художников костюма, их обусловленность и зависимость от определенной социально-общественной среды. Во всей своей практической деятельности художница исходила из этих конкретных требований времени, из образа своего современника. Суровая обстановка первых послеоктябрьских лет, хозяйственная разруха и острый товарный голод диктовали свои условия. Были нужны и реально выполнимы лишь очень простые и скромные платья, удобные в работе, практичные и дешевые.

что он состоит из юбки (верхней кофты), плахты (юбки) и рубахи с расшитыми рукавами и подолом. Такой народный костюм — своего рода прозодежда, рассчитанная на физический труд, легко переходит из зимней в летнюю и из повседневной в праздничную, и для последнего вида лишь с незначительными прибавлениями, как-то: бус, венков, яркого фартука. Из подобного характерного костюма, связанного с условиями жизни и труда, выработанного в определенной атмосфере, основанной на чувстве характерных физических особенностей русского телосложения, легко создать одежду города, положив в основу все задания народного костюма с его красочностью.

Именно, взяв известную красочность и разместив ее в ритмической последовательности на целесообразно сделанном костюме, мы получаем тот тип одежды, который и является отвечающим нашей современной жизни.

Н. П. Ламанова
 О современном костюме
 («Красная нива», 1924, № 27,
 стр. 662—663).

Наша русская современность уже не хочет мириться с тиранией моды, с бессознательностью в области костюма. Здесь, как и во всем, мы стремимся осознать смысл и процесс производства. Уже в народных костюмах, несмотря на всю их зависимость от быта, от традиции, мы видим

20

Цит. по кн.:
 Т. Арманд.
 Орнаментация
 ткани. М.—Л.,
 «Академия»,
 1931, стр. 103.



Модели Ламановой из кустарных тканей. Особенно близка по своему крою к народному костюму эта модель. Конструктивные швы на рукавах выполнены яркими нитками и включены в декоративный строй вещи.

известную целесообразность,—ту цель, для которой делается платье. Мы встречаем здесь платье рабочее, будничное и праздничное; верхняя одежда в свою очередь делится на нарядную и простую. Этот же принцип разделения костюма согласно его назначению остается и в сложной современной городской жизни, где при массе различных занятий, рабочее платье человека должно быть целесообразно,—т. е., соблюдая удобство и простоту, соответствовать, главным образом, данному занятию того или иного лица (так, например, недопустима узкая одежда для людей, работа которых протекает в движении). И, наоборот, в праздничное платье, при соблюдении той же простоты и удобства, может быть внесено

более индивидуальное начало, соответствующее самому лицу, носящему костюм,— другими словами, более сложные формы, более звучные краски. Город имеет свои праздники, свои развлечения, и поэтому праздничный городской костюм также делится на дневной и вечерний; а последний, в свою очередь, на костюм для жизненного обихода и костюм для сцены и эстрады, требующий, конечно, большей декоративности и заостренности формы.

Итак, работая над костюмом, должно отчетливо представить себе цель, для которой создается костюм, чтобы правильнее подойти к его форме, цвету и материалу. Надо помнить особенности самого этого

В руках модельеров оказались маловыразительные по структурам, вялые или, наоборот, жесткие материалы, плохо окрашенные, тусклых грязноватых тонов — бумазая, солдатское сукно, холстина, бязь, суровое полотно. Исходя из возможностей этих тканей и их свойств, Ламанова разрабатывает основную форму костюма — по ее теории «материал определяет форму». Кажущийся теперь элементарным, этот закон можно назвать настоящим открытием в области искусства моделирования одежды. До тех пор портные шли от фасона, пренебрегая свойствами материи, стараясь часто скрыть, замаскировать их сложной разработкой модели. При этом фигура человека и ее индивидуальные особенности не играли существенной роли. Не случайно корсет так долго оставался своеобразным искусственным каркасом, изменяя и уродуя природные пропорции тела, подчиняя его конструкции внешней оболочки. У Ламановой не фигура подчиняется материалу, а наоборот — материал служит для подчеркивания и выявления фигуры. Именно фигура определяет материал, она же диктует и цветовое решение костюма. Малоэластичные жесткие ткани лучше всего годились для простой, даже элементарной формы прямоугольника. В основу кроя Ламанова и берет эту форму.

Подходя к проектированию костюма как художественно значимому труду, Ламанова не уставала говорить своим ученикам о том, что главным в их работе должен быть поиск **формы** костюма для данного человека, а не выдумывание «фасона» и тех модных атрибутов, которые будто бы определяют эстетические достоинства вещи. Костюм неотделим от индивидуальности человека, существует и живет вместе с ним и для него. Поэтому художница изгоняла из лексикона модельеров слова «фасон» и «шитье» платья, заменяя их понятиями: «форма», «моделирование». Она впервые четко разграничила круг задач художника костюма и портнихи, показав их специфику.

«Я должна пояснить, что я лично создаю модели и образцы женской одежды, их накалываю и оформляю, но не провожу сама техническую сторону работы. Я не могу производить эту работу, как архитектор не может сам строить дом, как кузнец не может работать один без молотобойца». Так писала художница в своих записках.

Конструктивная форма ее моделей не шла вразрез с европейским направлением моды начала 20-х годов, которое художница в совершенстве изучила, бывая ежегодно во Фран-

материала, ибо материал не поддается насилью, против него нельзя идти — это грозит плохими результатами.

Каждый, даже самый дешевый материал может послужить исходной точкой красивой формы — поскольку она считается с ним, с его особенностями, с его шириной, с его мягкостью или жесткостью. Точно так же, наоборот, определенно задуманная форма требует и определенного своего собственного материала.

Но еще важнее учитывать и самый объект, для которого делается костюм, т. е. выявить для себя все особенности его фигуры, все то, что требует известной обработки,

чтобы достичь возможно более гармоничного силуэта. Здесь мы приходим к самому существу современного, если так можно выразиться, справедливого понимания костюма, в противоположность прежнему, традиционному и модному.

Мода нивелирует людей, не считаясь с особенностями и с недостатками их телосложения (вспомним хотя бы кринолины или моду на узкие «спеленутые» юбки). Но всякий человек, несмотря на все недостатки его тела, от природы или от образа жизни, имеет право быть гармоничным. Современное понимание костюма и пытается это сделать сознательным изменением чело-



Платье-рубашка из кустарной ткани с применением вышитых полотенец.

веческой фигуры ради более правильных пропорций—творческим построением костюма.

Одно время укоренился предрассудок, что с грузной фигурой можно бороться путем затягивания ее в корсет, в узкие одежды; на самом же деле это еще больше подчеркивало непропорциональность частей. Совершенно по другому направлению должна идти борьба с грузной фигурой: в этом случае силуэт может быть облегчен только посредством сокрытия непропорциональности путем пересечения его плоскостями другой формы. И, наоборот, имея дело с хрупкой или просто худой женской фигурой и желая придать ей большую значительность,

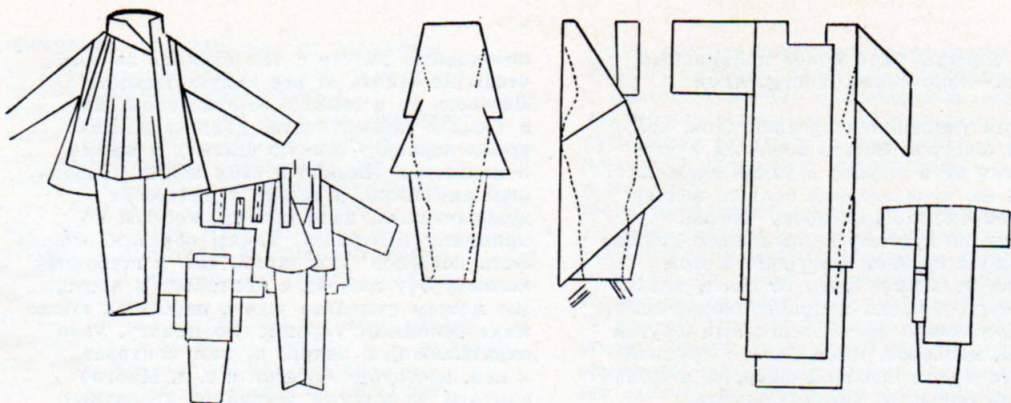
необходимо вместе с тем следить за тем, чтобы не отнять от нее самую легкость. Легкость не в смысле эстетическом, но в смысле подвижности, движения. Наше время отрицает всякую статику в жизни и искусстве. Именно в этих целях наибольшей динамики, а также в интересах декоративных, надо строить костюм по принципу контраста. Таким образом, может быть построен как узкий, так и широкий костюм. Эту любовь к контрасту в одежде мы можем отыскать уже в народных костюмах: вспомним украинскую плахту, узко охватывающую бедра, и, как контраст к ней, раструбу корсетки и т. д. Многие силуэты из модных журналов последнего

ции. В них тот же силуэт, удлиненные пропорции, подчеркивание вертикалей в конструкции. Он будто бы тот же, но и совсем иной — более простой и практичный, отвечающий жизненным требованиям.

Форма прямоугольника бесконечно варьируется Ламановой — то в легком платье, то в прямом свободном жакете, то в пальто или в так называемом «кафтани», надевавшемся поверх платья. Однако работы русского модельера не копировали французские образцы. Большой и серьезный мастер, Ламанова творила самостоятельно, ориентируясь на условия жизни своей страны, на ее традиции. Как нетрудно заметить, модный прямой силуэт одежды тех лет совпадал с традиционной формой русской рубахи. Ламанова пристально изучала особенности народной одежды, отыскивая в ней прежде всего ту простоту и целесообразность, которые можно было бы использовать в современном костюме. В рубашечном крое Ламанову привлекли неоспоримые практические преимущества: элементарность и простота в раскрое, отсутствие обрезков ткани (весьма существенный фактор в условиях, когда дорог каждый сантиметр дефицитного материала!), дешевизна готовых вещей. Такие модели были легко выполнимы на фабричном конвейере в массовом производстве даже при несовершенной швейной технологии тех лет.

Мысли о соединении творческого труда художника с задачами производства особенно волновали Ламанову. Она стремилась и в теоретической программе и на практике к разработке таких образцов, которые могли бы воплотиться в массовом тираже. В ЦГАЛИ есть документ, освещающий эту сторону деятельности художницы. Это удостоверение ГАХНа, действительным членом которой она была с 1922 года, о присуждении ламановской мастерской, участвовавшей в I Всероссийской художественно-промышленной выставке, диплома за: «а) оригинальный творческий замысел; б) использование материала, указывающее на высокое мастерство; в) за тонкую гармоничную красочность; г) за логически упрощенное построение костюма, дающее возможность массового производства (подчеркнуто мной — Т. С.); д) за обстоятельное и точное исследование по распределению труда, ведущее к сокращению часов работы исполнителя»²¹. Смысл программы Ламановой заключался в строго обоснованном проектировании нового костюма, в котором тесно взаимосвяза-

21
ЦГАЛИ, ф. 941,
оп. 10, л. 341,
стр. 8.





Одна из моделей Н. Ламановой, экспонированная на Всемирной выставке в Париже (1925) и получившая «Гран при» за национальную самобытность в сочетании с современным модным направлением.

года в этом смысле дают крайне отрицательные примеры. Здесь полное отсутствие всякого понимания контраста в фигуре—здесь полная статика. Например, при узком платье—узкие проймы, узкие рукава. Это отсутствие контраста, а следовательно, и динамики делает фигуру сухой, монотонной, нежизненной по силуэту. Совершенно обратный пример являет собой костюм японки: верхние части рукава широкие, при узком низе платья, дают легкий, контрастный и оживленный силуэт. И так, прежде чем быть сшитым, костюм должен быть построенным. В целях наилучшего построения костюма надо мысленно разделить данную фигуру на

геометрические формы, чтобы яснее представить себе ее настоящий силуэт. Переводя эту фигуру на плоскость, рисуя ее, мы должны рассматривать ее, как ряд плоскостей. И если эти плоскости вследствие недостатков данной фигуры непропорциональны, то путем деления этих плоскостей другими, различными по форме плоскостями (напр., пересечением треугольниками или прямоугольниками) мы можем достигнуть более гармоничного соотношения частей, а тем самым и более построенного силуэта. В современном костюме путем деления можно скрыть длинную талию, удлинить маленькую фигуру или укоротить фигуру высокую (делением пополам).

ны и обусловлены все элементы. Функциональность костюма была тем главным, чему подчинялось все остальное. «Логически упрощенное построение костюма» очень заботило художницу, а это и свидетельствовало о ее стремлении выйти за пределы кустарного прикладничества в массовое производство. Однако состояние и уровень промышленности не позволяли осуществиться ламановским проектам — в этом заключалась трагедия большого художника, вынужденного остаться в узкой сфере лабораторных экспериментов.

Среди моделей Ламановой очень много простых по крою образцов из фабричных материалов, явно рассчитанных для массового изготовления. По сохранившимся в личном архиве Ламановой любительским фотографиям хорошо прослеживаются особенности ее творческого почерка, их направленность. Есть здесь три очень близких друг другу модели женского пальто прямого кроя, с высоким воротом-стойкой, с широким поясом. Но каждую из моделей отличает свое, обусловленное особыми задачами решение. В полупальто из сукна подчеркнута обтекаемость формы, особая скульптурная четкость членений, выявленная строчкой рельефной линии борта. Рядом модель того же пальто из холста — в нем появляются вытачки под воротником-стойкой, дающие живописную игру мелких негнущихся складок, пояс украшается обтянутой шнуром пряжкой, внизу спереди делается выемка, придающая форме вещи остроту и в то же время выполняющая определенную функцию — не дает возможности мяться ткани при ходьбе. В третьем образце пальто (очевидно, из бумазеи) меняются пропорции — оно длиннее описанных выше, значительно шире, отчего ткань падает мягкими складками, сильно перетянута широким кушаком. В этих моделях Ламановой уже заложены основы вариантности (теперь это называется проектирование по одной основе), которая станет впоследствии характерной чертой советского искусства костюма.

По сохранившимся фотографиям моделей Ламановой трудно заметить, что художница чаще других избирает при проектировании костюма принцип контрастного сопоставления его частей: при узкой юбке делается свободная блуза, у прямого платья могут быть широкие рукава или часть его драпируется складками, иногда асимметрично расположенными. Ламанова сознательно прибегала к контрастности в построении костюма, чтобы придать ему динамичность, сделать живее и острее. Она считала, что «отсутствие контра-

Каждая входящая в платье часть является частью общей геометрической фигуры. Поэтому нельзя, например, рассматривать рукава и ворот, как нечто отдельное. Само собой разумеется, что в вырезе ворота не может быть случайного и безличного элемента по отношению ко всему платью.

Для каждой данной формы не безразлично, какой у нее вырез или ворот (круглый, треугольный, четырехугольный, закрытый, открытый), а, наоборот, общая форма платья вызывает тот или иной вырез или воротник. Здесь перед нами два принципа: построение по контрасту общей форме или строго логичное с ней.

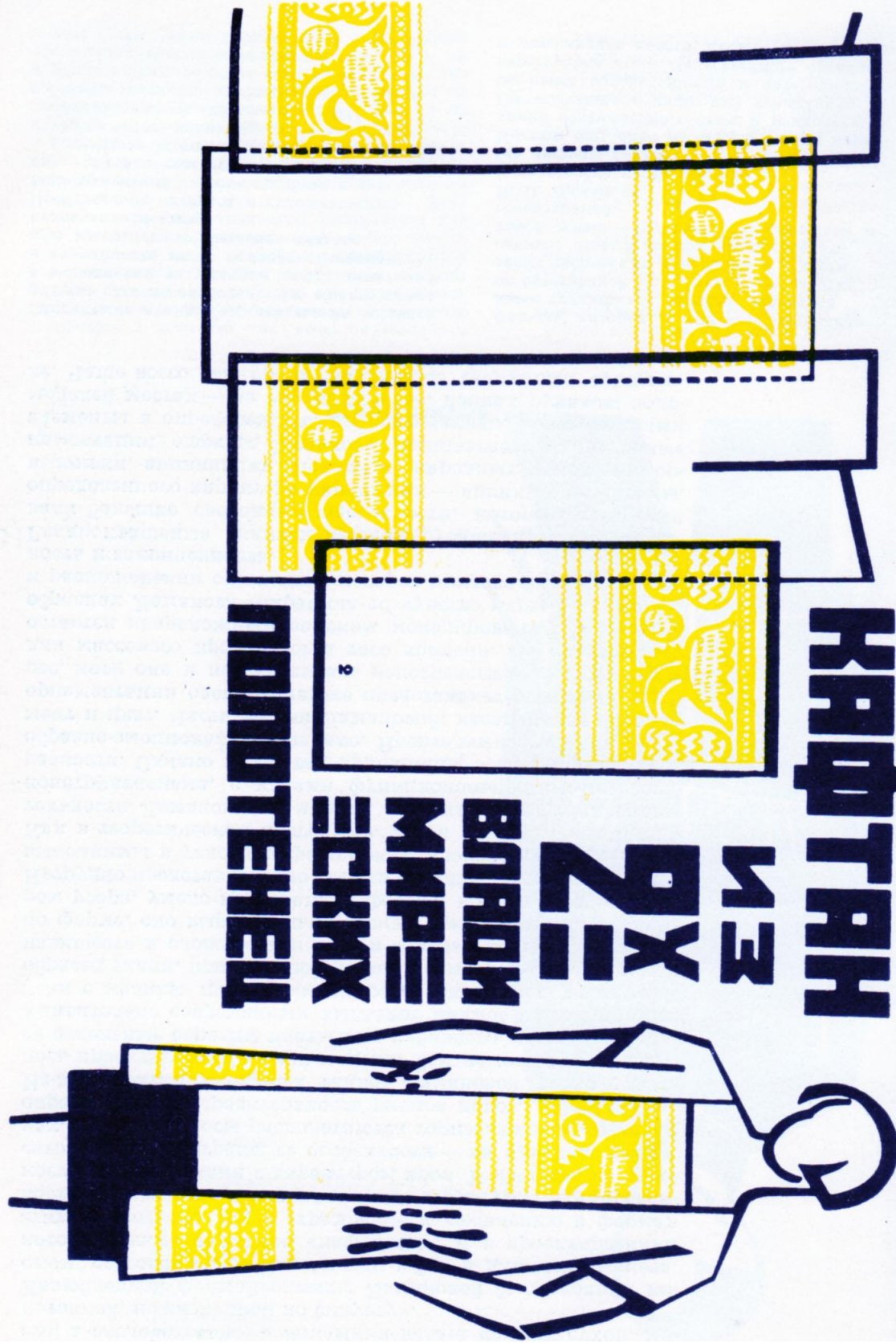
То же самое надо сказать и относительно так называемых украшений к платью. Как ворот и рукава, так и заканчиванье платья орнаментальной вышивкой, кожей, мехом не должны идти вразрез с общей формой.

Заканчиванье костюма тем или иным цветом, то, что раньше называлось «отделкой», имеет значение для всего его построения: оно может усилить ритм плоскостей, углубить самую форму, облегчить или утяжелить ее — в зависимости от данного цвета. Равным образом не безразлично по отношению к общей форме костюма, какова форма и движение орнамента: один орнамент может обострить форму, другой

Модели повседневной одежды и спортивной формы, созданные Н. Ламановой и В. Мухиной для альбома «Искусство в быту», отличались большой простотой и обоснованностью функционального кроя. Художницы адресовались к «самодеятельным» портнихам, к домашним условиям работы.

КРАФТАН

ИЗ
ВЯДОМ
МИРЪИ
ИСКРИХ
ПОДОТЕНЕЛ



ста, а следовательно, и динамики делает фигуру сухой, монотонной, нежизненной по силуэту».

Излюбленной формой одежды Ламановой был верхний костюм, состоявший из платья или юбки и длинного жакета, который часто называли «кафтаном». И в проектировании этих комплектов видно стремление к выявлению в формах костюма свойств материала — его структуры, согласованность рисунка ткани с характером кроя. В костюме из полосатой ткани обыграны ее особенности — на рукавах, карманах, кушаке полосы располагаются горизонтально, создавая определенную выразительность ритмов полос.

Из-за нехватки набивных тканей Ламановой редко удавалось проектировать из них модели. Тем не менее встречаются отдельные образцы платьев из набивного ситца, фланели. Удивительно современным выглядит прямое платье из фланели с мелким цветочным узором (сохранился маленький образец ткани, приклеенной рядом с фотографией). Никаких излишеств и сложности в крое и отделке нет; продуманное по форме, оно выразительно своими пропорциями, характером узора, умело подобранной формой выреза и застежкой. Нетрудно представить, что все эти образцы легко могли быть выполнимы в условиях фабричного производства.

Как в теоретической программе, так и в практической деятельности Ламанова во многом сближается с установками конструктивизма, с идеями функциональности и целесообразности. Однако в работах художницы всегда преобладает образно-эмоциональное начало. Носителями его были орнамент и цвет. Часть теории Ламановой, касающаяся законов орнаментации одежды, также представляет огромный интерес, хотя она и не относилась непосредственно к образцам для массового производства того времени. Но сущность ее остается непреложным законом моделирования. В лучших образцах Ламанова сохраняла то чувство меры в характере и расположении орнамента, которое придавало вещам цельность и законченность.

Гладкокрашенные ткани и прямой рубашечный силуэт давали большие свободные поверхности, которые требовали определенного характера украшения — ярких полос тесьмы, вышивки, аппликации. Исходя из народных принципов орнаментации одежды, Ламанова располагает декоративные элементы в определенных, продиктованных конструкциями моделей местах — на груди, оплечье, концах рукавов, подоле. Чаще всего она брала подлинные старинные орнамен-

смягчить ее и т. д. Так, работая по костюму, должно следить за цельностью общего плана, в выполнении задуманной вещи: нечеткость и случайность могут исказить первоначальную мысль, первоначальное целевое назначение костюма.

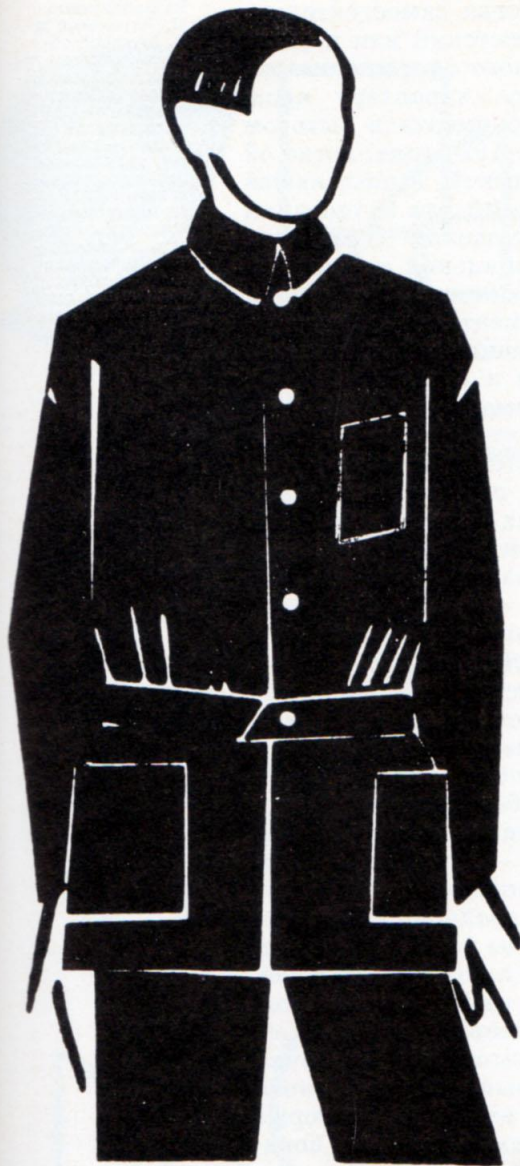
Пробуждение интереса к художественно-конструктивной стороне костюма в наши дни — явление симптоматическое. Если в результате этого интереса, этих исканий, которые ведет, например, научная лаборатория мастерской одежды при НКП, мы добьемся костюмов удобных, гармоничных и утилитарных, то этим самым достигнем обогащения нашего ежедневного быта и, вместе с тем, уберем предрассудок и всю ту

фальшь, которая до сих пор заставляла даже трудящихся женщин равняться по буржуазной моде, вместо разработки своих творческих принципов в области одежды. Новый костюм будет отвечать новой жизни — трудовой, динамической и сознательной.

Н. П. Ламанова

О целесообразности костюма
(из личного архива).

Костюм есть одно из самых чутких проявлений общественного быта и психологии. Происшедшая в наши дни невиданная по своей определенности и категоричности перестройка всего общественного организма и рождение нового массового потребителя



Образец мужской куртки типа толстовки из плотной ткани. Такую куртку можно было носить с поясом, застегнутую доверху, или как свободную рубашку с открытым воротом — тогда рекомендовалось шить ее из более легкой ткани типа сурового полотна.

ведет за собой неизбежно такое же резкое изменение костюма. Отсюда необходимость создавать такие формы костюма, которые соединяли бы в себе художественное чувство формы, свойственное нашей эпохе, с чисто практическими потребностями наших дней.

В противоположность западноевропейской моде, меняющейся в зависимости от коммерческих соображений, мы должны положить в основу нашего костюма соображения общественной гигиены, потребности трудовой жизни и т. д.

Недостаточно создать просто удобный костюм, необходимы новые объективно обоснованные пути, которые дали бы правильные сочетания художественных

элементов костюма, как такового, с новыми формами и устремлениями строящегося нового быта. Все эти условия властно требуют применения методов художественного построения и практического воплощения современного костюма в интересах дальнейшего массового производства.

Костюм является в известном смысле продолжением нашего тела, у него есть служебное назначение, связанное с нашим образом жизни и с нашей работой, потому он и должен быть целесообразен — он должен не только не мешать человеку, но помогать ему. Отсюда главнейшими факторами, слагающими костюм, есть следующие:

ты — каймы салфеток, полотенец, а иногда самостоятельно разрабатывала орнамент — конструктивистский или в стиле модерн. Особенности и ритм декоративного оформления моделей соответствовали общему силуэту, характеру кроя, структуре и цвету ткани. Проблемой орнамента в бытовом костюме Ламанова занялась вплотную с 1924 года, когда ей поручили руководство кустарной мастерской, выполнявшей заказы Кустэкспорта и других организаций для внутренних и международных выставок. В своих моделях художница начала уделять больше внимания национальной самобытности форм костюма и его декора. Увлекаясь декоративной яркостью и красотой вышивок, их орнаментальным узором, она иногда перенасыщает их украшающими элементами. Тогда рождались вещи искусственные и «многослойные», несущие черты музейности и этнографизма.

Именно такое впечатление производят платья-рубашки из владимирских и калужских полотенец или ансамбли, составленные из целиком взятых деталей скатертей, салфеток, полотенец, каждая из которых имела свой строй вышивки или ткачества. По-видимому, такие работы следует расценивать лишь как определенный творческий эксперимент.

Но нельзя при этом упускать и другую сторону дела. Работая в кустарной мастерской или проектируя костюм для массового промышленного производства, Ламанова всегда учитывала один чрезвычайно существенный момент — любая из ее моделей могла быть выполнена в домашних условиях самодеятельной портнихой. Эту обращенность к своим современникам, жившим в трудной обстановке товарного голода на ткани и одежду, остро ощущаешь, когда внимательно смотришь на вещи Ламановой — будь то прямое платье из фабричной ткани или собранный из домотканых материалов и дополненный ручной народной вышивкой оригинальный костюм. Художница как бы тонко и незаметно направляла мысль этой домашней портнихи на поиск простых целесообразных форм костюма, на мудрость народного кроя, учила бережному и умному использованию в современной одежде ручной народной вышивки. Включая в костюм традиционное ткачество и вышивку, Ламанова «переадресовывала» простые бытовые вещи, на которые в домах привыкли смотреть как на предмет обихода, показывала, что они могли бы выполнять иную функцию. став украшением платья.

1) Личное настроение и вкус лица, выражающееся в том или ином чувстве формы (стиль человека).

2) Чувство формы, т. е. стиль эпохи, зависящий от культурного лица ее.

3) Пластическая форма данного индивидуума, фигура, которая выражается в определенном силуэте.

4) Материал, который сам по себе уже будучи данной формой, предreshает некоторые элементы создаваемой нами формы.

5) Утилитарное назначение костюма. Таким образом, задача создания художественного костюма сводится к сочетанию фигуры, назначения и материала

ла в общую форму — максимально прекрасную в представлении эпохи и лица. Все это можно выразить практической формулой:

ДЛЯ ЧЕГО

ДЛЯ КОГО

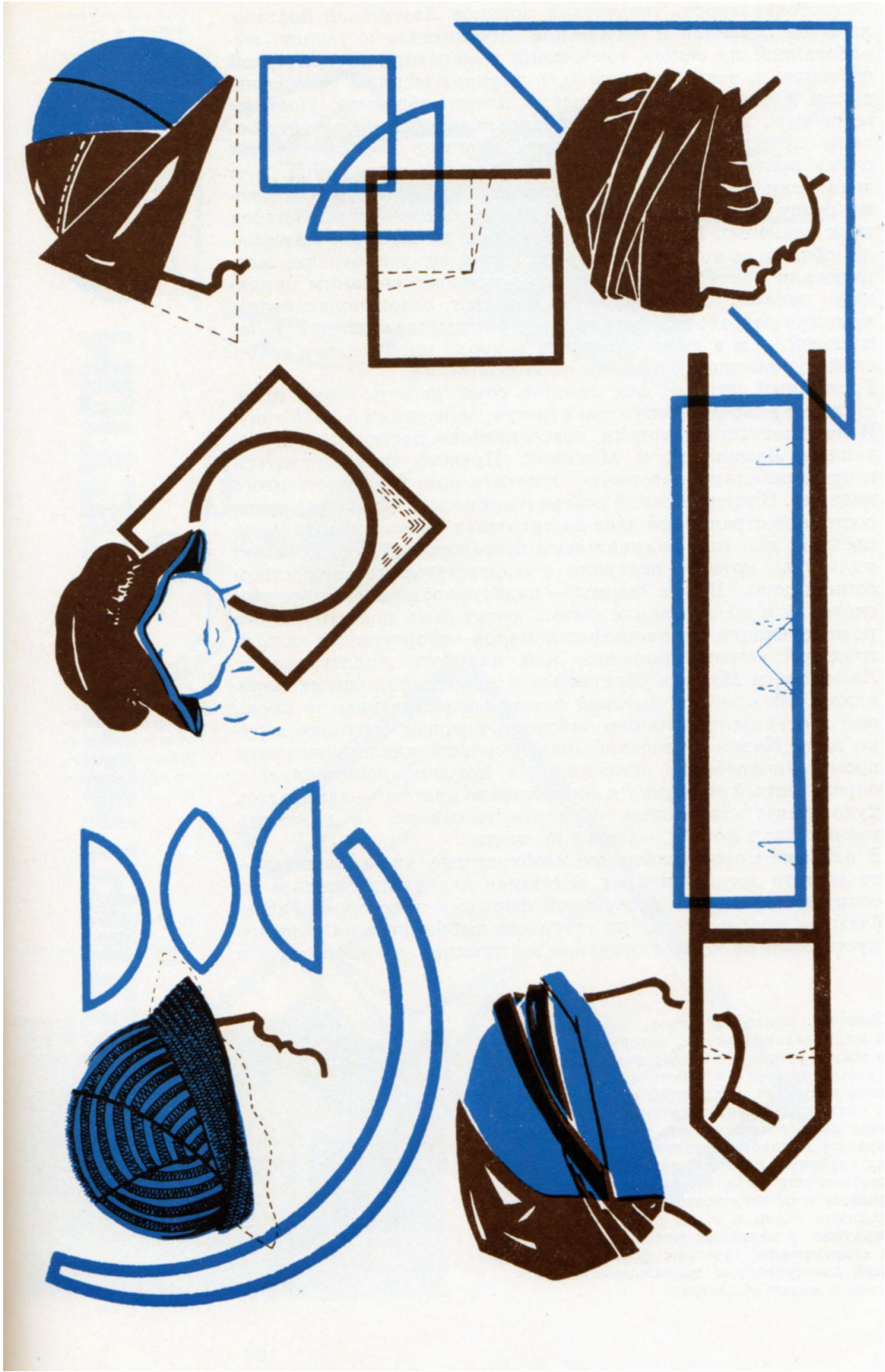
ИЗ ЧЕГО

и все это синтезируется в КАК (форма).

Но создавая форму по этим принципам, необходимо строить свою работу со строгими ее подчинениями тем пластическим законам пропорций и отношений, которым подчиняется всякое искусство.

Такое трактование костюма вызывает интерес не только к чисто внешней жизни общества, но заставляет взгляды в те

Разработанные Н. Ламановой и В. Мухиной образцы модных головных уборов. В основе их конструкций геометрические формы — квадратов, треугольников, прямоугольников. Простота кроя позволяла создавать разнообразные, непохожие друг на друга, модные шляпки, тюрбаны, кокошники.



Самостоятельность творческих поисков Ламановой подтверждается глубиной и логической стройностью ее теории, выработанной на основе требований конкретной исторической обстановки, тесно связанных с экономическими возможностями и социальными основами нового общества. Поэтому ее работы, хотя по стилевой направленности и соответствовали принятому европейскому модному костюму, были очень оригинальны, имели свое национальное лицо. При сравнении с модными французскими туалетами того времени сразу становятся очевидными разные задачи и подход к их решению. Если Ламанова выявляла свойства материала, обнажала конструкцию вещи, то французы нередко маскировали конструктивные основы костюма внешним нарядным чехлом. В их работах остается основополагающим принцип разработки фасона, а не формы одежды, как у Ламановой, — и в этом проявился в корне иной подход советской художницы к основам моделирования.

Громадный интерес для истории советского костюма представляет альбом «Искусство в быту», вышедший в 1925 году. В нем помещены модели повседневного костюма, разработанные Ламановой и Мухиной. Прежде чем обратиться к этим работам, любопытно отметить направленность этого издания. В программной статье говорилось, что современное состояние страны «не дает достаточных материальных предпосылок для того радикального преобразования всей нашей культуры, которое наступит с окончательным торжеством социализма... Новые формы — культурность в одежде, оборудование и оборудование быта... могут быть достигнуты без помощи специалистов-профессионалов — творческими силами трудовой семьи школьного или клубного коллектива»²². Ламанова и Мухина обратились к «самодеятельным» портнихам. Их проекты бытовой одежды элементарны по крою, они доступны пониманию человека, впервые берущего в руки иглу. Каждый рисунок модели сопровождался чертежом кроя и подробным описанием, в котором рекомендуется определенный материал и соотношение цветов, — даже здесь художницы стремились обратить внимание на важность взаимосвязи формы, материала, цвета.

В альбоме можно найти все необходимые виды одежды — от легкого летнего платья, костюмов для улицы, пальто до спортивных одежд, пионерской формы и толстовок. Разрабатываемая модель платья из «сурового фабричного или любого кустарного полотна с отделкой из кумача», художницы и в

бытовые, психологические, исторические и национальные черты, которые выражались в жизни русского народа; это естественно должно привести к работе в области народного искусства, находящей себе выражение в кустарной промышленности. Здесь является полная возможность использовать всю красоту мотивов народного творчества и всю их глубокую целесообразность в смысле соответствия их с бытом, применяя созданные этим творчеством вышивки, кружева, льняные ткани и т. п., и сочетать старые, живущие в народных массах элементы с современным чувством формы, вызванной всей совокупностью социально-психологической жизни общества.

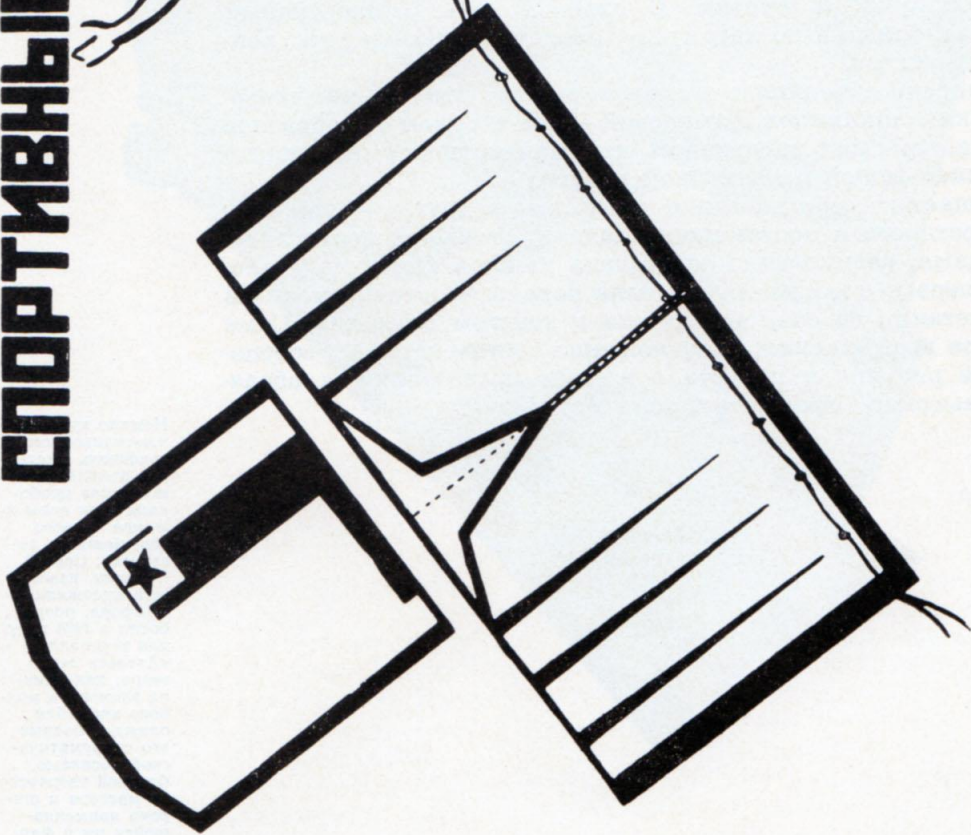
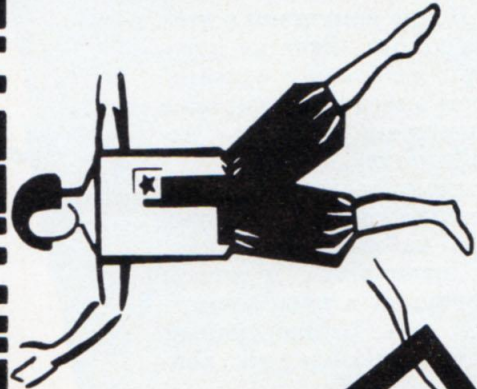
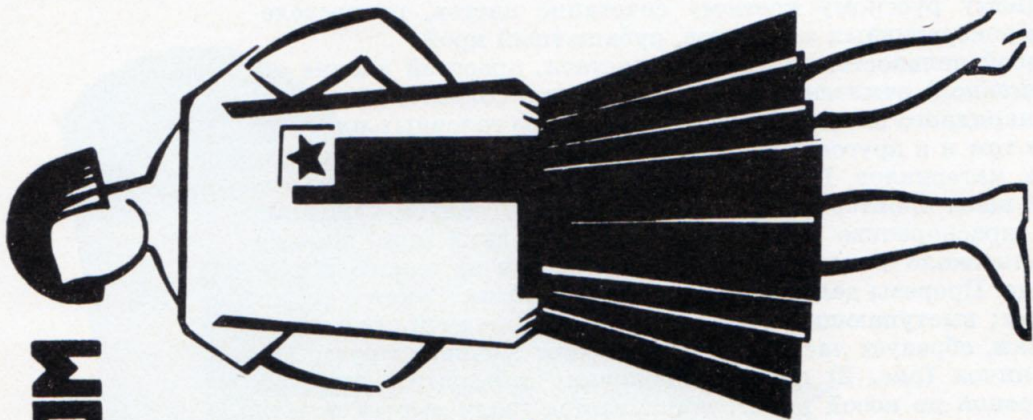


Близкий по своим формам к образцам художниц-конструктивисток В. Степановой и Л. Поповой спортивный костюм. Он интересен и тем, что Ламанова одной из первых применила здесь так наз. юбку-штаны, расширив функциональное назначение ансамбля.

22
Редакционная статья. — «Искусство в быту». Альбом. Приложение к журналу «Красная нива». М., 1925.

Н. Ламанова и В. Мухина. Пальто из солдатского сукна.

СПОРТИВНЫЙ КОСТЮМ



крое и в декоративном оформлении современной вещи подчеркивают ее национальный характер — это присущее народному русскому костюму сочетание цветов, распределение декоративных элементов, рубашечный крой.

Особой цельностью и красотой (кстати, красотой вполне современной) отмечены модели пальто из солдатского сукна и «нарядного платья», точнее, костюма из головных платков. И в том и в другом максимально использованы свойства самих материалов. Предельно просто, с небольшим количеством швов кроится из куска сукна прямое пальто. Описание его красноречиво говорит об этом: «Пальто (при ширине ткани около 2 метров) делается без швов из одного полотнища. Прорезы делаются только для проймы. Рукав с одним швом; выступающий кусок на выкройке, будучи сложен пополам, образует ластовицу для свободы движения руки. Воротничок (рис. 2) образует половину квадрата; широкой стороной по косой нитке, пришивается ниже выреза ворота по пунктиру (показанному на рис. 1). После пришивки оставшиеся концы ворота застегиваются на линии плеча на пуговицы. Если ткань уже — делаются швы на боках с сохранением формы прямоугольника»²³. В этом описании и чертеже кроя выявляется то «логически упрощенное построение», которое так тщательно разрабатывала Ламанова.

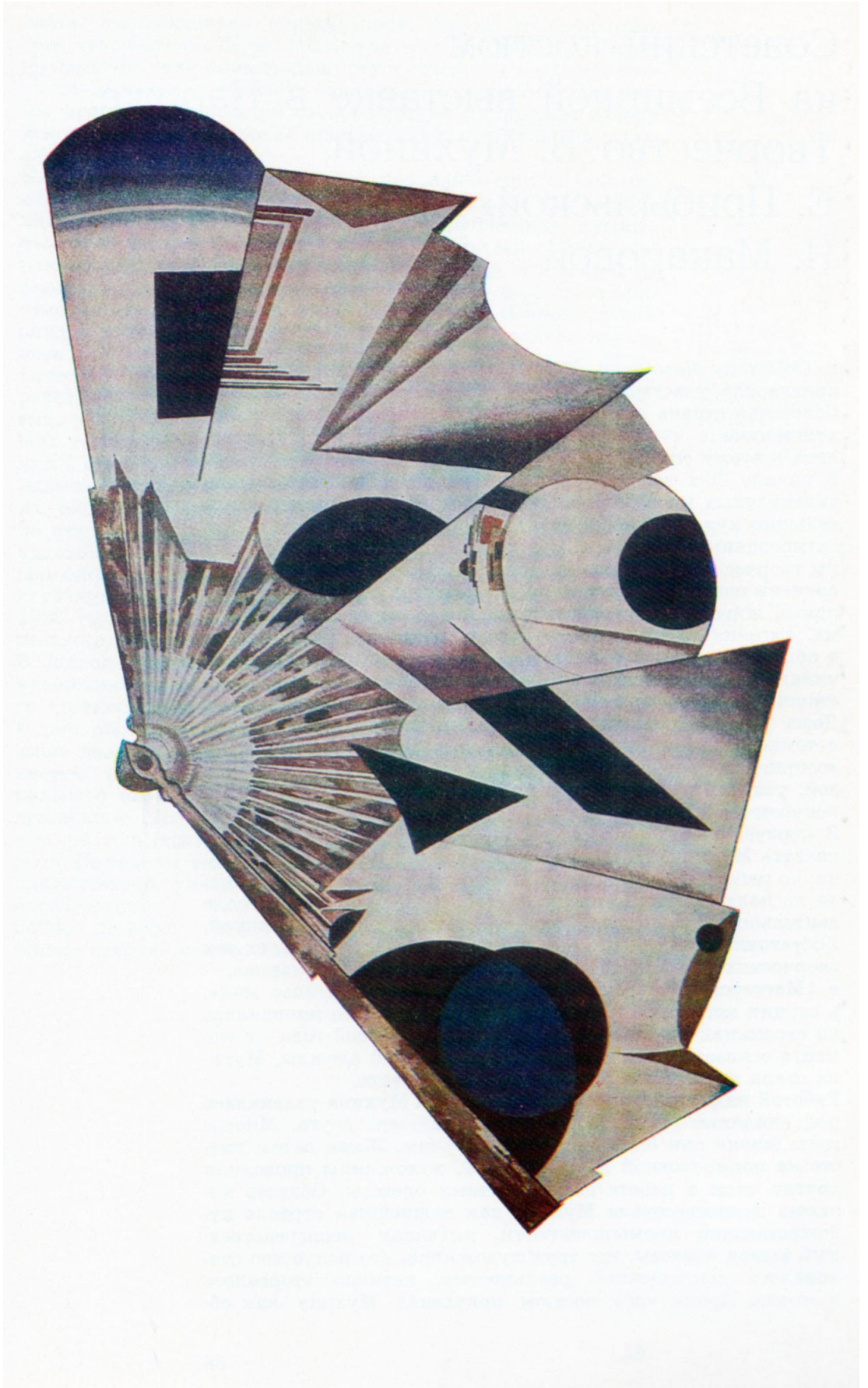
Образец платья, скроенного из кашемирового головного платка, — вещь, удивительно продуманная по красоте пропорций и членений, по распределению набивного рисунка. Той же логикой построения формы отличается мужской костюм — строгий и простой, использующий в крое элементы толстовки и куртки. В альбоме есть и спортивный костюм, близкий по характеру проектам прозодежды конструктивистов.

Все модели объединяет последовательное воплощение теоретических принципов Ламановой — ни в одном из образцов нет насилия над материалом, надуманности формы, «притягивания» вещей к априорной идее.

Обращает на себя внимание в альбоме и другое — при всей конкретности и прозаичности задачи, стоявшей перед художниками, великолепно оформлена каждая страница альбома. Впервые с таким вкусом были поданы зарисовки моделей в сочетании со схемой чертежа и текстом описания. Сама манера изображения, расположение цветowych пятен, соотношение рисунка и шрифта — все это представляется образцом высокого оформительского искусства.

23
Там же, описание к табл. 28.

Немало художников-станковистов, графиков, мастеров прикладного искусства пробовали свои силы в жанре «нового современного костюма». Сергей Чехонин, известный художник фарфора, работал в 1923 году для журнала «Ателье» эскиз веера, как один из элементов модного ансамбля одежды, покрыв его супрематической росписью, близкой творчеству мастера и широко применявшейся им в фарфоре.



Советский костюм на Всемирной выставке в Париже. Творчество В. Мухиной, Е. Прибыльской, А. Экстер, Н. Макаровой

В 1925 году Ламанову, Мухину, Прибыльскую и Макарову пригласили участвовать на Всемирной выставке в Париже. Советская страна впервые выступала на мировой арене, все художники с чувством огромной ответственности готовились к этому событию.

В начале 20-х годов вокруг Ламановой собирается группа талантливых мастеров, начавших под руководством замечательного художника-энтузиаста пробовать свои силы в проектировании новых форм костюма. Это были разные по своим творческим устремлениям люди: Вера Мухина — к тому времени известный скульптор, Александра Экстер — талантливый живописец, представительница декоративного кубизма, Евгения Прибыльская — знаток и крупный специалист в области народной вышивки. В мастерской Ламановой начинала тогда свой путь ее племянница Надежда Макарова, ставшая впоследствии первым руководителем Московского Дома моделей одежды. Несмотря на различие характеров и темпераментов, на индивидуальность почерков, эти люди восприняли творческую программу моделирования Ламановой, увидели в ней единственно верное направление нового искусства костюма.

В первую очередь в этом творческом содружестве следует назвать Мухину. Ее творчество довольно глубоко исследовано, но работа в области создания костюма совершенно выпала из поля внимания специалистов. В 20-е годы этого рода деятельность занимала большое место в жизни Мухиной. Достаточно сказать, что она принимала участие во всех тех творческих организациях костюма, что и Ламанова, — в «Мастерских современного костюма» и в «Ателье мод», в секции костюма ГАХН, проекты ее костюмов появлялись на страницах журнала «Красная нива». С 1933 года — с момента основания Московского Дома моделей одежды, Мухина стала членом его Художественного совета.

Работой над формами бытового костюма Мухина увлекалась под влиянием Ламановой — ее ближайшего друга. Многие годы жизни они были почти неразлучны. Живя летом вместе на подмосковной даче Мухиной, художницы проводили долгие часы в работе над проектами одежды. Область костюма заинтересовала Мухину как важнейшая отрасль художественной промышленности, имеющая непосредственный выход в массы, где труд художника, его искусство становилось воплощенной реальностью, активно вторгалось в жизнь. Кроме того, костюм привлекал Мухину как об-

ласть, смыкающаяся определенной гранью со скульптурным творчеством. Если обратиться к ее работам, то нетрудно заметить, как внимательно относилась она к одежде своих скульптурных моделей. Великолепно разработанные ритмы драпировок, складки одежд нередко составляют основу декоративного решения ее произведений, строят очень выразительный силуэт.

К работе над костюмом Мухина подходила как скульптор, считая форму основой проектирования одежды. По ее мнению, «когда строится модель, нужно непременно думать, чтобы человек в одежде был красиво оформлен со всех сторон, как круглая скульптура, а не барельеф, вышедший из стены, где оформлен только перед, чтобы на него было приятно смотреть со всех точек зрения»²⁴. Именно такой скульптурно совершенной можно назвать ее модель нарядного платья, помещенную в журнале «Ателье», хотя с практической точки зрения она кажется нефункциональной. Эта работа Мухиной интересна еще и тем, что в решении ее объема, перетекающих ритмах складок, нежных розово-голубых тонах угадываются очертания ее будущих произведений в стекле.

Знаменитая ваза «Астра» из толстостенного дымчатого стекла, созданная Мухиной в 1940 году и не имевшая аналогий по форме и «образу» ни в отечественном, ни в зарубежном художественном стекле тех лет, явно вторит своей бутоноподобной формой, композиционным ритмом и членением глубоких граней характерным чертам модного туалета 1923 года. Несомненно, последний послужил основой для решения этого замечательного произведения искусства.

В подходе к разработке костюма чувствуется также почерк художника, знающего и владеющего законами театрального костюма. Ведь Мухина изображает не просто костюм, а дает образ — изящный, полный грации. Кажется, что видишь даже походку женщины, уходящей вдаль. С деятельностью театрального художника, точнее художника театрального костюма, Мухина была знакома еще с предреволюционного времени — в 1915 году она создает эскизы костюмов для драмы Сен-Банелли «Ужин шуток» в Московском Камерном театре. Работа в театре развила в ней дар пластический, умение лепить форму костюма, яркого и декоративного.

Сейчас довольно трудно восстановить, в какой форме протекало сотрудничество Ламановой и Мухиной. Но очевидно,

24
Н. Макарова.
Воспоминания о художнике и другие. —
«Декоративное искусство
СССР», 1958,
№ 8, стр. 12



Рис. 21. В. Мухиной. 1923 г.

...Мухина изображает не просто костюм, а дает образ — изящный, полный грации. Кажется, что видишь даже походку женщины, уходящей вдаль...

Знаменитая ваза «Астра» из толстого шлифованного стекла, созданная В. Мухиной в 1940 году, своей формой, разработкой ритмики граней близка к эскизу костюма 1923 года



что такой даровитый художник, как Вера Игнатьевна, не только зарисовывала на бумаге предложенные Ламановой проекты костюма, но вместе с ней активно участвовала в создании моделей, была соавтором.

Получив приглашение участвовать на Всемирной выставке, группа художниц прежде всего должна была четко определить характер костюмов. И здесь разногласий не было, «...сразу все согласились в одном — дать свой родной национальный характер во всех современных вещах и этот принцип мы положили в основу работы», — вспоминала впоследствии Н. Макарова²⁵.

Трудности в разработке ансамблей одежды возникли сразу же — нужны были материалы, отделки, украшения. На помощь художницам пришла фантазия и творческая выдумка. Простые домотканые материалы — холст, лен, полотно — стали основой платьев рубашечного покроя. Декоративные вышитые вставки украсили их — это были либо подлинно народные вышивки, добытые художницами, либо выполненные по рисункам Мухиной. Она подготовила и показала на выставке и свои оригинальные вышивки как самостоятельные работы. Выполнены они были в модном тогда конструктивистском духе, представляя собой сложно заплетенные в динамическую композицию геометрические орнаменты ярких активных цветов. К каждому костюму или платью были специально подобраны головные уборы, сумки, украшения, составляя единый стилевой ансамбль. Их изготовили из самых простых материалов: сумки из бечевки, шнура, соломы, вышитого холста; бусы — из дерева, камешков, хлебного мякиша. Большую помощь в создании украшений оказал Н. Бартрам — в его мастерской на токарных станках отшлифовывались пуговицы и бусы, затем их расписывали яркими декоративными узорами и лакировали.

Необычные по решениям ансамбли одежды, созданные русскими художницами, отличавшиеся самобытностью, национальным колоритом и безупречным вкусом, произвели колоссальное впечатление на Всемирной выставке. Они завоевали высшую награду «Гран при» «за костюм, основанный на народном искусстве», как отмечала пресса.

Имена замечательных советских модельеров стали известны за рубежом. Не раз французские, а позднее американские фирмы приглашали Ламанову к себе работать. Однако она никогда не воспринимала всерьез эти предложения.

Евгения
Ивановна
Прибыльская
(1878—1949)

Е. И. Прибыльская окончила Киевское училище живописи, работала сначала в области пейзажной живописи, но с 1906 г. переключается на изучение народного искусства. В 1910—1922 гг. руководит ковровой и вышивальной мастерскими на Украине, собирает образцы народного творчества и одновременно сама исполняет рисунки для мастерской. С 1922 г. Е. Прибыльская жила в Москве, занимаясь возрождением и популяризацией народного искусства. Ее деятельность в 20-е гг. связана с мастерской современного костюма Н. Ламановой, с «Коверкустэкспортом» (с 1925 г.), с кустарной секцией ГАХН

25

«Декоративное
искусство
СССР», 1958,
№ 8, стр. 12

Е. Прибыльская — крупнейший знаток народной вышивки и кустарного ткачества — создавала образцы современного костюма, украшенные вышивкой и аппликацией, как по народным мотивам, так и с новыми модными узорами.





(с 1923 г.). Много сил и трудов вложила Прибыльская в создание Кустарного музея в Москве. Начиная с 30-х гг. она работала в НИИ художественной промышленности.

...Художница исходила из принципов функционального костюма,



в котором логически последовательно соблюдались принципы взаимосвязи формы, ткани, орнамента... В качестве украшения этой модели Прибыльская использовала полосы традиционной узбекской ткани. Ее ансамбли нередко дополнялись большими накидками-палантинами, в цвете и узоре сочетавшимися с платьем.



Свойственная А. Экстер, как представителю декоративного кубизма в живописи, манера была перенесена на театральный костюм. На сочетании динамичных плоскостей, несколько смягченных переходами синие-зеленых тонов, построен эскиз костюма Ромео к постановке «Ромео и Джульетта» в Московском Камерном театре. И хотя он создан Экстер скорее как отвлеченно живописный образ, а не рабочий набросок, этому листу нельзя отказать в своеобразной красоте, пластике, экспрессии.

То, что было гранью дарования Ламановой — ее интерес к народному орнаменту, к его использованию в современном бытовом костюме, легло в основу творчества Евгении Прибыльской. В своей деятельности она, как большой знаток народной ручной вышивки и тканей кустарного производства, была связана с экспортирующими организациями (Кустэкспортом, Кустарным музеем), а также активно участвовала в работе кустарной секции ГАХН и Института художественной промышленности. Несмотря на узкую специализацию в области народного искусства, Прибыльская не оставалась в стороне от проблематики нового костюма. Она сознавала, что «в данное время вышивка не может иметь самодовлеющего значения, ее положение определяет сам момент, который не допускает... производства многодельных и драгоценных вещей не утилитарного характера»²⁶. С возникновением новых форм бытового костюма неизбежно должен был измениться и характер его орнаментации. Для Прибыльской, всецело поддерживавшей теоретические основы моделирования костюма Ламановой, было очевидно, что новые типы орнаментации касаются в равной степени и массовой одежды фабричного изготовления, и кустарного платья. При ограниченных возможностях выпуска промышленной одежды в 20-е годы художница вынуждена была в основном заниматься разработкой орнаментов в кустарном производстве, нередко имея дело и с кустарными тканями. Тем не менее она сохраняет подход к решению модели в целом как художник-производственник. Об этом говорят ее статьи в журналах, ее доклад в 1928 году на кустарной секции ГАХН «Кустарная ткань и вышивка в современной женской одежде». По постановке проблем формы и конструкций нового костюма с ручной вышивкой этот доклад представляет большой интерес, поэтому приведем здесь его основные тезисы:

«Кустарное производство в вышивке и кружеве занимает теперь большое место.

Фабричная промышленность имеет определенные стандарты, вытекающие из возможностей машины. Эти стандарты влияли на расположение ручной обработки кустарных платьевых материалов. После войны типы кустарных вышивок для платья изменяются по расположению из-за новой формы женского платья.

Начало органической связи формы с материалом в носильном современном платье. Работа над конструктивным мо-

26

Е. Прибыльская. Вышивка в настоящем производстве.— «Ателье», 1923, № 1, стр. 7.

ментом в женском платье стала толчком к новому взгляду и на вышивку и на платье, как на момент не отделки или украшения, а до известной степени строительный и заканчивающий материал.

Европейский костюм не свободен от украшающих моментов, служащих не конструкции его, а для вида. Они недостаточно ясны по конструкции.

Основой построения костюма является правильное деление человеческой фигуры и отчетливое представление об основной схеме движения. Геометризация форм дает возможность представить себе план, по которому может идти работа.

Основой работы в лабораториях является не выработка стандарта, а выработка твердых принципов, на которых строится одежда и ее внешняя обработка»²⁷.

Доклад Прибыльской дополнял и разъяснял ряд принципов ламановской программы. Прибыльская, как и Ламанова, исходит из принципов украшения вышивкой народной одежды, в которой особенно сильны моменты целесообразности. Зависимость орнамента от формы костюма, характера материала подсказывает художнице и тип определенного узора, и места его размещения, по ее словам, «вышивка строит вещь вместе с основным материалом». Новый рубашечный силуэт принадлежал к типу наиболее геометризированных форм, в которых точно можно определить, условно говоря, «массу» орнамента и его характер. При фабричной ткани — тусклой, плохо окрашенной, вышивка могла скрыть некоторые ее дефекты, служа основным декоративным акцентом костюма. Прибыльская отмечала и эту особенность: «Ввиду отсутствия новых образцов текстиля и крайне скудного выбора материалов вышивка может послужить к частичной обработке ткани. Здесь она может иметь утилитарное значение, повышая фактурную ценность ткани путем превращения ее в более художественный материал. Таким образом, она может послужить к выработке желаемых образцов для будущего усовершенствования текстиля»²⁸.

В своей практике художница исходила из принципов функционального костюма, в котором логически последовательно соблюдались принципы взаимосвязи формы, ткани, орнамента. Поэтому в разработке самих мотивов вышивок Прибыльская ищет простые формы — будь то вариации на темы народных узоров, или упрощенные модернистские, или в духе конструктивизма.

27

*ЦГАЛИ. ф. 941,
оп. 48, д. 7.
(Протокол № 5.
Доклад кустар-
ной секции от
21.XII.1928).*

28

*Е. Прибыль-
ская. Вышив-
ка в настоящем
производстве.—
«Ателье», 1923.
№ 1, стр. 7.*



Склонность А. Экстер к конструированию не обычного «земного» костюма, а скорее ирреального, великолепно уловил Я. Протазанов, пригласив талантливую художницу работать над костюмами к фильму «Аэли́та» в 1929 году. Сконструированным из колючих металлизированных деталей таинственного назначения рисовался режиссеру и художнику неведомый мир марсиан. Столь же оригинален костюм героини фильма Аэлиты.

Не занимаясь непосредственно моделированием костюма, Прибыльская часто выступала в соавторстве с Ламановой, в частности, на выставке 1928 года «Кустарные ткани и вышивки в современном костюме». Это сотрудничество можно назвать первым опытом совместного творчества художника текстиля и костюма в советском искусстве. Из работ художницы большой интерес представляет платье с мотивами орнаментаки узбекской абровой ткани — эту модель следует считать одной из первых в советском искусстве костюма, использовавшей узоры среднеазиатских тканей. Конструкция платья — прямая свободная рубашка с широкими рукавами и открытым воротом. Три полосы орнамента идут по переду платья, крайние из них — через плечо переходят на спину. При создании моделей для международных выставок Прибыльская нередко усложняет орнаментальные мотивы, они занимают большую поверхность, сообщая ей декоративную праздничность.

В искусстве костюма 20-х годов видное место заняла Александра Экстер. К этому времени она была уже широко известна как яркий и одаренный живописец, большой мастер монументального искусства и очень интересный художник театра. В 1923 году Экстер принимает активное участие в оформительских работах на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Москве — ей и Нивинскому выставком поручает наблюдение за всеми живописными работами в выставочных павильонах. Много времени и сил отдает Экстер работе в Московском Камерном театре — ее увлекает не только искусство театральной декорации и костюмов; она расписывает стены фойе, создает новый театральный занавес, буквально своими руками строя новый театр новой эпохи для нового зрителя.

Для деятельности этой одаренной художницы в области костюма характерна некая двойственность подхода. В своих взглядах и высказываниях она — убежденная сторонница ламановской линии рационального костюма. Видя красоту в целесообразности, Экстер предлагает проекты прозодежды, спортивного и служебного покрова платья строгих форм, удобных и практичных. Но ее подход к решению костюма совершенно меняется, когда она создает так называемые «индивидуальные» модели для заказчиков и выставок «Ателье мод» — в них снова заметен скорее художник-станковист, а проектирование одежды приобретает отвлеченный

Александра
Александровна
Экстер
(1884—1949)

А. А. Экстер родилась в Киеве, до 1907 года училась в Киевской художественной школе, в 1908—1914 гг. в Парижской Академии Гран-Шомьер. В 1915 году она приезжает в Москву, участвует в выставках станковистов как художница-кубистка. В период 1916—1922 гг. Экстер исполнила декорации и костюмы к постановкам Московского Камерного театра («Фамира Кифаред» И. Анненского, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Саломея» О. Уайльда и др.). Участвовала в оформлении нескольких павильонов ВСНХ в 1923 г., создавала проекты модного костюма и прозодежды в «Ателье мод», работала в пром-графике. С 1924 года жила во Франции.



Эскизы нарядных туалетов А. Экстер, предназначенные для индивидуального заказчика, не могли быть использованы им для точного копирования. Это были своего рода модные «эталоны», образцы, несущие идеи нового костюма, от которых следовало лишь отталкиваться, а не слепо подражать. В многослойном ансамбле Экстер есть элементы старинных китайских и японских одежд, хотя по пропорциям он вполне современен.

абстрактный характер. На творчестве Экстер весьма симптоматично отразилась противоречивость поисков путей в искусстве, столь характерная для многих талантливых художников 20-х годов.

Свою творческую платформу в области костюма Экстер последовательно изложила в статье, которая вполне определенно названа «Простота и практичность в одежде». «Темп современной жизни требует наименьшей затраты времени и энергии на производство. Современной «моде», меняющейся по прихоти коммерсанта (имеется в виду нэпмановская мода. — Т. С.), мы должны противопоставить одежду целесообразную и красивую по своей простоте. Костюм широкого потребления должен состоять из таких простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат, треугольник; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы. ...Исполненные в самых простых материалах (холст, сатин, реди́на, кустарный шелк, сырец, шерсть), одежды эти, легко видоизменяясь, не могут надоесть, и человек, одетый в них, при желании всегда может изменить и силуэт одежды, и ее цвет, т. к. отдельные части ее разного цвета»²⁹.

Специфика ее костюмов заключается в подчеркнутом геометризме форм кроя и орнамента, в остроте общего художественного решения. Силуэт костюма Экстер — прямоугольник (что соответствовало общему модному направлению), рукав — квадрат или прямоугольник, вырез — каре или треугольник; украшающие детали — это чаще всего цветные кружочки, ромбы, наподобие аппликаций наложенные на ткань. Эту особенность костюмов художницы отмечал Я. Тугендхольд — исследователь ее творчества: «Костюмы Экстер не нарисованы, но сконструированы из различных поверхностей»³⁰. В этом ощущается влияние кубистской живописи. Отдельные элементы с полотен художницы как будто переселились в костюм, но здесь они обрели некоторую оправданность — и в конструктивном и в декоративном отношении.

В моделях массового костюма у Экстер важен был не столько и не только поиск эстетический, хотя и он имел место. Главную цель она видит в практической целесообразности костюма, а геометрические формы наиболее просты для фабричного производства, они вполне могли тиражироваться при невысоком уровне технологии швейного дела 20-х годов. Среди работ Экстер есть простые и строгие модели служеб-

29

*А. Экстер.
Простота и
практичность
в одежде. —
«Красная нива»,
1923, № 21,
стр. 31.*

30

*Я. Тугенд-
хольд. Алек-
сандра Экстер
как живописец
и художник сце-
ны. Берлин,
«Заря», 1922,
стр. 25.*



Экстер стремится в эскизах подчеркнуть позу, движением индивидуальность костюма, способ носить его, двигаться в нем, слить его с образом человека. Есть нечто загадочное и «роковое» в движении и взгляде женщины, закутанной в своеобразную накидку. Она кажется таинственной и одинокой, но не как бывает в жизни, а как театральная маска.



...В замысле костюма художница исходит из задач эмоциональной образности вещи: в одних выступают на первый план мотивы суровой средневековой фантастики, в других оригинальная стилизация модных в то время египетских мотивов.

ной одежды, спортивного типа пальто и куртки, детские платья. Особой продуманностью и логикой конструкции отличается проект мужского короткого пальто из парусины или холста — самых доступных тканей тех лет. Точно найденные пропорциональные членения вещи, подчеркнутые умело обыгранной фактурой (на вороте, карманах, рукавах рисунок структуры располагается иначе, чем в остальных частях), ставят эту работу Экстер в один ряд с лучшими образцами искусства костюма 20-х годов. Не случайно этот тип спортивного пальто-куртки не устаревал в последующие десятилетия и бытует по сегодняшний день. Причем такая деталь, как два ряда деревянных пуговиц-палочек, также прочно укоренилась в спортивной одежде.

В моделях будничного женского платья Экстер чувствует себя более свободно, несколько усложняя геометризованную форму введением кокеток, углублением вшивной линии рукавов, наконец, целым рядом декоративных накладных полос, квадратов, кругов и т. д. К особой сфере деятельности относит она прозодежду, принципы решения которой заключаются в «целесообразности, гигиеничности, психологичности и гармонии пропорций человеческого тела»³¹ — мысль, высказывавшаяся в те годы также художниками-конструктивистами В. Степановой и Л. Поповой. Определяя роль прозодежды для нового быта, художница писала: «Вопрос о новой форме стоит на очереди дня... Так как в подавляющем большинстве у нас преобладает трудовой элемент, одежда должна быть приспособлена для трудящихся и для того вида работы, которая в ней производится»³². В этих словах Экстер одна из первых высказала очень важную мысль о необходимости дифференциации видов прозодежды в зависимости от профессии. Осуществиться этим проектам суждено было в наше время, когда условия жизни и уровень производства позволили вплотную заняться этой важной проблемой.

Сотрудничая с Ламановой и Мухиной, Экстер особое внимание уделила взаимосвязи формы костюма с тканью. В приведенной выше статье она подробно анализирует свойства грубо обработанной и тонкой шерсти, шелка, каждая из структур диктует конкретную форму одежды: грубая шерсть — «форму, заключенную в прямоугольник или сконструированную на прямых углах без лишнего дополнительного вертикального ритма складок, трудно поддающихся укладке. Мягкие широкие ткани (шерсть, шелк — при соот-

31

А. Экстер.
В конструктивной одежде. —
«Ателье», 1923,
№ 1, стр. 4—5.

32

А. Экстер.
В конструктивной одежде. —
«Ателье», 1923,
№ 1, стр. 4—5.



В проектировании костюма А. Экстер интересовали сопоставления фактурных свойств тканей, контрасты цветовых сочетаний. Она широко использовала в моделях богатый арсенал средств художника костюма.



...Экстер первой в советском искусстве костюма обратила внимание на исторический костюм разных эпох и разных стран как на один из источников проектирования современной одежды...



ветствующей обработке) позволяют сделать более сложный и разнообразный силуэт одежды... Упругие ткани... благодаря своим свойствам, допускают возможность сделать одежду для движения (танец) и вырабатывать более сложные формы (круг, многогранник)»³³.

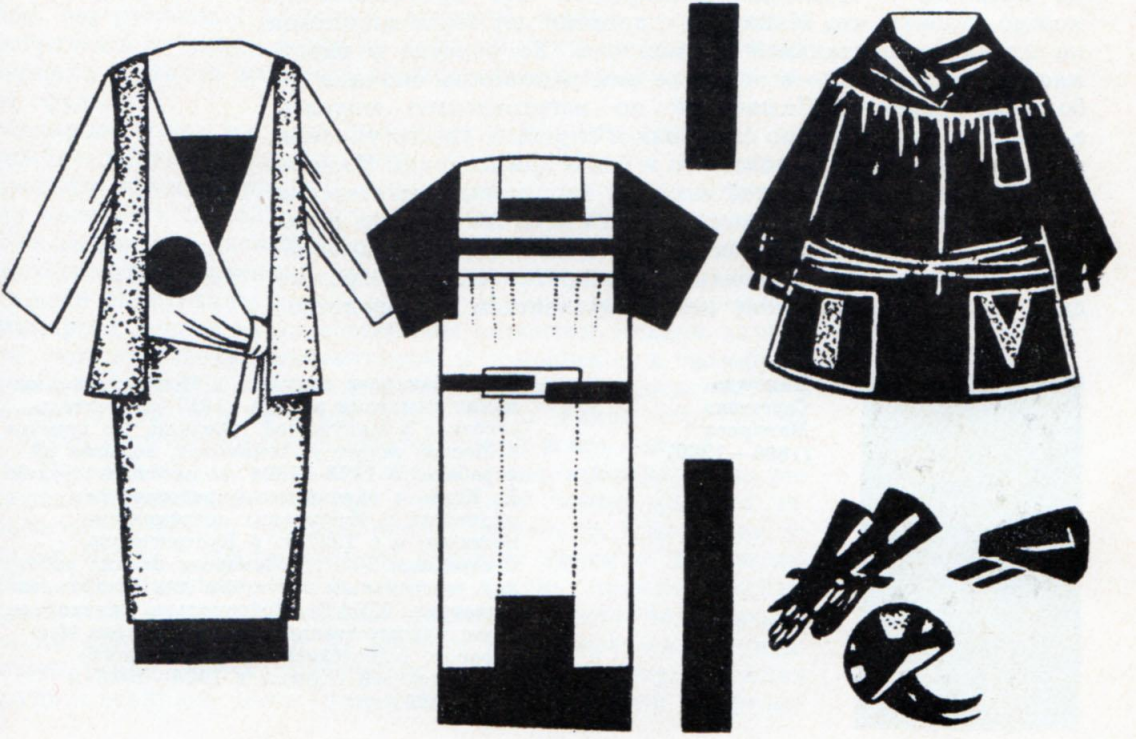
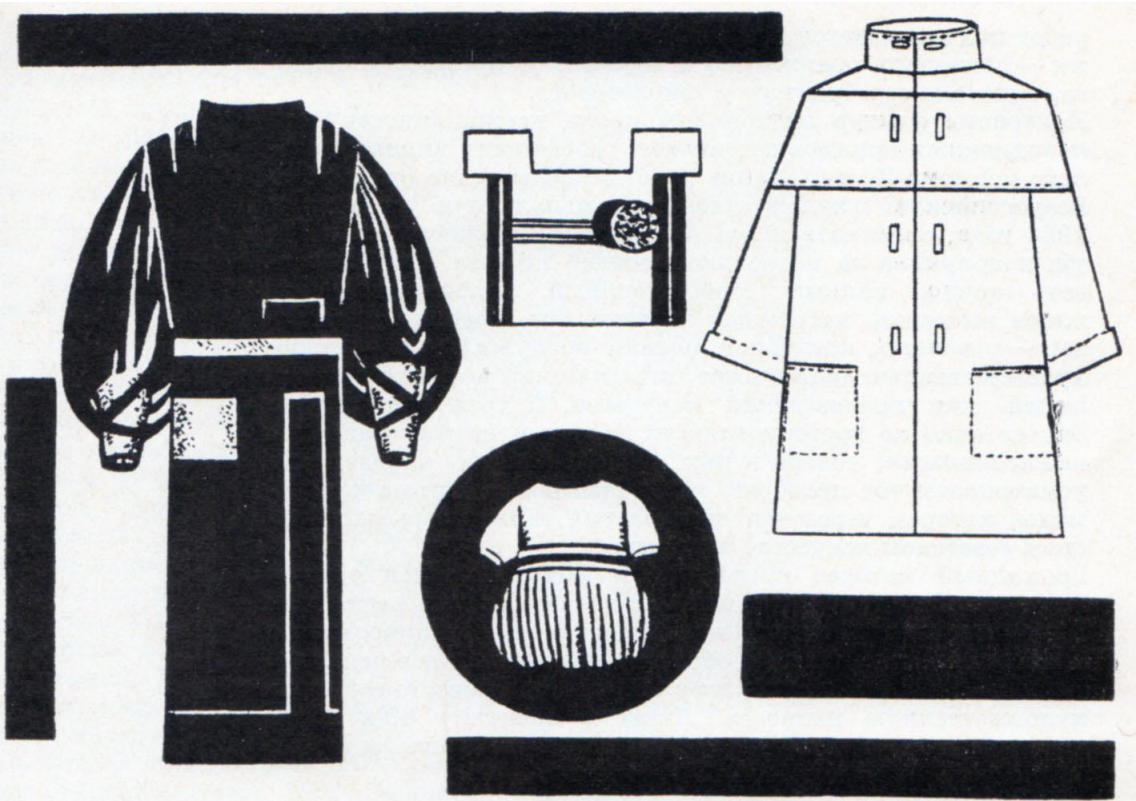
Но, как уже отмечалось выше, в проектах индивидуального платья Экстер предстает в ином облике. Работы ее для «Ателье мод» трудно назвать бытовым костюмом — это скорее разновидность театральных. Близость в решении их становится очевидной при сопоставлении эскизов. Сохраняя в основных чертах модный силуэт того времени и некоторые модные элементы в конструкции (форму рукавов, горловины и др.), Экстер пренебрегает законами построения моделей бытового костюма с его строгим соблюдением пропорций, логикой и практичностью, тесной связью со свойствами материалов. Вопреки им поверхность членится на произвольно выбранные плоскости, имеющие разную конфигурацию, — ромбические, прямоугольные, треугольные и т. д. Каждая из этих частей отличается своей фактурой, рисунком, цветом. Резкие диагонали пересекают платье в разных направлениях, образуя дополнительные геометрические узоры. В этих экспериментах художницу привлекает поиск острого решения, который она видит в декоративности композиции, соотношениях и взаимосвязях формы, линейных ритмов и цвета, то есть в тех формальных моментах, которые характерны для ее станковой живописи. Если рассматривать эти проекты отвлеченно, вне их функционального назначения, то в них, несомненно, есть образная выразительность, яркая индивидуальность почерка и своя логика. В замысле костюма художница исходит из задач эмоциональной образности вещи: в одних выступают на первый план мотивы суровой средневековой фантастики, в других — оригинальная стилизация модных в то время египетских мотивов, иногда это тяжеловесные, насыщенные по цвету ритмы ренессансного искусства. Но ни один из этих костюмов не был копией или подражанием историческому — они задуманы и воспринимаются как самобытные произведения художника 20-х годов, говорящего на своем языке. Экстер впервые в советском искусстве костюма обратила внимание на исторический костюм разных эпох и разных стран, как на один из источников для проектирования современной одежды. Этим была определена другая ветвь советского моделирования, использующая мотивы исторического костюма, в отличие от направления Ламановой, которую привлекал костюм народный.

В моделях индивидуального костюма, выполненных для «Ателье мод», Экстер дает подробное описание, какие следует выбирать ткани, меха, отделку, какие цвета сочетать. Вот одно из них: «Выходное платье из 2-х частей. Нижняя с широкими рукавами из светло-лилового шелкового сукна. На обшлагах кожа песочного цвета. Вторая часть платья (как бы безрукавка) из замши или сукна золотистого цвета; широкий двухсторонний пояс золотистого и лилового тонов и подол — отделаны инкрустацией кожи. Воротник — шарф». Как нетрудно заметить, Экстер выбирает для подобных моделей исключительно дорогие ткани, кожу, меха. Она сопоставляет разнородные по фактуре и зрительному эффекту материалы: шелк, атлас, парчу, мех. Экстравагантность ее

33

А. Экстер.
В конструктивной одежде. —
«Ателье», 1923,
№ 1, стр. 4—5.

Проекты массового костюма и прозодежды
А. Экстер более просты и практически целесообразны. В отдельных вещах чувствуется расчет на фабричный конвейер.



работ подчеркивается и изысканными цветовыми сочетаниями — сливового, оранжевого и черного, малинового и черного, пепельно-серебристого и фиолетового.

Контрасты фактур материалов, цвета, неожиданность композиционных приемов составляют особенность индивидуального костюма Экстер. Такие работы представила она на 1-ю Всероссийскую художественно-промышленную выставку 1923 года, организованную Академией художественных наук, и получила за несколько моделей премии. Трудно сказать точно, какими соображениями руководствовалось жюри выставки, награждая именно эти модели художницы, — очевидно, критерием оценки послужили их высокие художественные достоинства, эстетическая выразительность вещей, как произведений искусства. И хотя эти работы Экстер явно не претендовали на тираж и потому казались нежизненными, теперь в них мы совершенно определенно усматриваем тот прообраз так называемой «выставочной» моды, которая через три десятилетия займет серьезное место в советском искусстве костюма.

Громадный интерес представляют сохранившиеся эскизы костюмов Экстер. В принципах решения их она выступает как театральный художник, передающий в зарисовке не просто костюм, а дающий образное, эмоциональное решение. Каждый из подобных эскизов имеет свою самостоятельную художественную ценность. Лишь в практику 60-х годов прочно вошло именно такое отношение к зарисовке, и в этом плане роль Экстер чрезвычайно велика.

Под непосредственным руководством Ламановой в ее мастерской начался творческий путь еще одного крупного мастера костюма — Надежды Макаровой. Без преувеличения можно сказать, что Макарова с детских лет была воспитана на идеях замечательной художницы. Ее участие в работе мастерской состояло в том, что она исполняла сначала небольшие задания Ламановой по изготовлению моделей, а, главное, внимательно смотрела и слушала своего учителя, впитывая каждое ее слово. Это и было для молодой Макаровой большой и настоящей школой творческого мастерства. Не удивительно, что первые самостоятельные ее шаги в разработке костюма так близки к идеям и вещам Ламановой; в них видно прямое следование ее теоретической программе, да и выполнены они под непосредственным руководством



**Надежда
Сергеевна
Макарова
(1898—1969)**

Н. С. Макарова родилась в Москве. По окончании гимназии в 1916—1917 гг. учительствовала в Калужской губернии. По приезде в Москву живет у Ламановой, помогая ей в работе. В 1923—1924 гг. посещает студию К. Юона и одновременно работает как художник в Мастерской современного костюма, а с 1927 г. в Кустэкспорте. С середины 20-х гг. Макарова начала работу над театральным костюмом для постановок в театрах: МХАТа, Мейерхольда, Вахтангова. Была художественным руководителем Московского (впоследствии Общесоюзного) Дома моделей одежды в 1934—1938 и 1945—1949 гг.

учителя. Это были строгие, рубашечного типа платья из холста и полотна, украшенные яркими, многоцветными орнаментальными полосами и вставками по народным мотивам. Нередко такими вставками служила все та же, известная нам по работам Ламановой кайма старинных полотенец и детали салфеток, но чаще в модель органически включались творчески переосмысленные элементы народного орнамента, от которого художница брала характерные принципы построения и общее колористическое решение. Близость к народным русским одеждам прослеживается во многих работах Макаровой: белое полотняное платье кроится в форме прямой рубашки, в рукав втачивается ластовица красного цвета (один из характерных приемов народного кроя), высокая линия втачного рукава отмечается орнаментальной каймой, тем же кумачовым цветом подчеркнут круглый вырез и линия подола. На груди небольшая орнаментальная вставка. И в крое, и в принципах размещения цветочных акцентов, в сочетании цветов Макарова — приверженец и продолжатель народного костюма. К середине 20-х годов в творчестве художницы можно наблюдать уже характерные черты индивидуальной манеры — стремление к простоте и поиск изящества именно в такой строгости и логичности форм костюма, в немногословии, но яркости цветочных сочетаний. Если Ламанова любила собирать ансамбль из нескольких частей — кафтана, юбки, кофты, используя при этом части готовых народных изделий (рушников, понев, салфеток), то Макарова очень недолго увлекалась подобными экспериментами. Она включает в конструкцию модели, в крой, такие декоративные куски — в боковины до выреза рукава или в полы жакетов, в нижние боковые части юбок. Нередко это гладкие, неорнаментированные вставки, привлекавшие художницу цветочной выразительностью. Изяществом пропорций отличается простое белое платье — короткое, без рукавов с круглым вырезом ворота, — в которое встроены от линии бедер до низа юбки куски красного материала и такого же цвета прямоугольная вставка закрывает грудь.

Макарова лишь изредка прибегает к многоцветности в ансамбле костюма, предпочитая ей сдержанную двух-трехцветную гамму (принцип, свойственный русскому народному костюму). Одной из лучших работ художницы середины 20-х годов был ансамбль, состоявший из прямого безрукавного платья и длинного прямого жилета, в котором синей каймой окантованы линии выреза проймы, пояса, карманов. Макарова делает художественным акцентом модели карманы, перенося сюда орнаментацию и помещая ее в своеобразную раму. И в размерах орнаментированной плоскости, и в ритме узора, и в распределении цвета видно стремление к связи с пропорциями и конструкцией всего платья.

На Всемирной выставке в Париже экспонировались два ансамбля Макаровой, которые соединяли черты модного направления тех лет (прямой силуэт, короткие, подходящие до колен юбки) с традиционным русским кроем и декоративным оформлением. Как и многие другие модели русских художниц, это были длинные прямые жакеты, надевавшиеся на платья. Сшитый из черного кашемира жакет украшала узкая лента цветочного орнамента, окаймлявшая грудь и верхнюю часть спины. Белый полотняный «кафтан»

в другом ансамбле был подчеркнута народным по конструктивному строю и принципам декоративного решения. К концу 20-х годов в творчестве Макаровой становится все более заметной тенденция к простому логическому крою, позволяющему при наименьших затратах материалов и времени добиваться выразительного конструктивного решения. Художница разработала немало образцов платьев и пальто с учетом технологии массового производства. Стала известной и популярной ее модель прямого пальто из клетчатой ткани, которую выпустили фабрики в конце 20-х годов. Благодаря удачно найденным пропорциям, их изяществу и логике построения, также восходящим к народному крою, она не раз впоследствии тиражировалась, да и теперь смотрится вполне современно. Эта модель представляется одним из первых и немногих образцов высокого эстетического качества, освоенных нашей промышленностью в те годы. Особенно близкой и важной стала для Макаровой дальновидность ламановской формулы «для кого предназначен костюм, для чего, из какой ткани он выполнен». В логике кроя ищет художница красоту вещи, при этом помня, что «каждый материал диктует свой характер кроя — сукно и ситец не могут иметь один покров. Я внимательно вглядывалась в материал, стремясь понять его особенности: гибкость, пластичность, характер и масштаб рисунка, фактуру ткани, ее цвет»³⁴.

При углубленном изучении логики кроя Макарова приходит к мысли о сменяемых частях костюма, то есть к идее вариантности, которая получила широкое развитие в советском моделировании 50-х годов. Сущность этой идеи состоит в том, что на основе одной конструкции можно создать большое количество вариантов, где изменяются детали — формы ворота, длина рукава, элементы отделки. Этот новый метод не мог найти применения в массовом производстве 20-х годов, но сама идея вариантности оказалась чрезвычайно плодотворной.

Модели Макаровой для фабричного конвейера отличались продуманностью и строгой простотой. Вспоминая об этом времени, она отмечала, что такая «простота далась совсем не просто, а в результате большого труда, наблюдения и внимательного изучения, главным образом, народного костюма с его необычайной логикой кроя»³⁵.

Другим источником вдохновения служила Макаровой природа: формы и окраски цветов, птиц, животных, которые

Многие модели Н. Макаровой близки по характеру ламановским — в их основе лежат принципы кроя и орнаментации народной одежды. Это платья-рубашки, кафтаны и прямые узкие юбки.

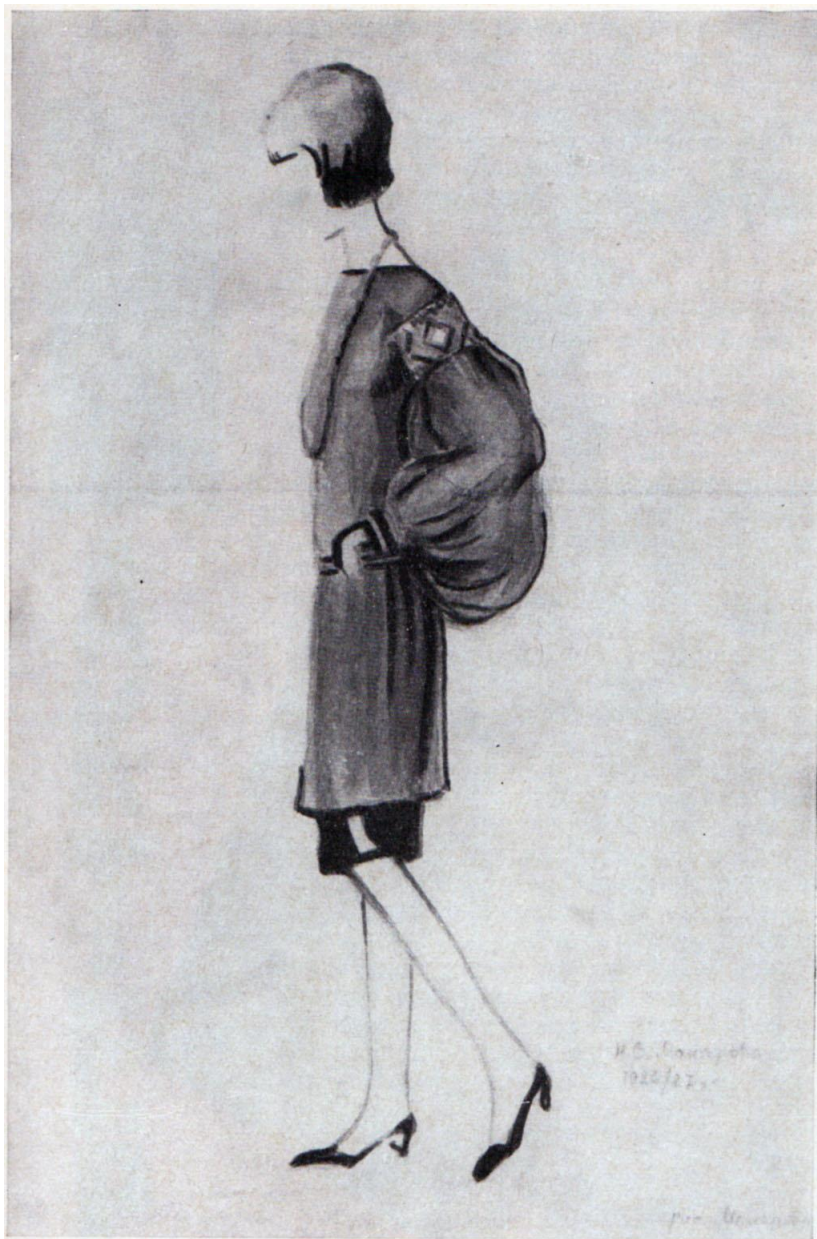


34
Цитируется по запискам Н. С. Макаровой, переданным автору в 1965 году.

35
Т а м ж е.



...Модель прямого пальто из клетчатой ткани выпустили фабрики в конце 20-х годов. Благодаря удачно найденным пропорциям, изяществу и логике построения, восходящим к народному крою, вещь не раз тиражировалась впоследствии, да и теперь смотрится вполне современно...



При раскрое рукава кафтана Макарова использовала свойства легкой воздушной шелковой ткани, сделала его пышным и присборив у запястья. Орнаментированная полоса из другой плотной материи охватывает рукав сверху, является единственным декоративным элементом кафтана.



Образец уличного костюма конца 20 х годов. Орнамент располагается на больших, почти квадратных по форме карманах.

Модель прямого платья рубашечного типа, в конструкцию которого введены вставки-боквинны красного цвета. Они согласованы с синекрасной каймой орнамента, размещенной на подоле.

она умело с большой творческой фантазией трансформировала в costume. Форма лепестков цветов подсказала основу кроя юбок, головки зверьков использовались в формах детских головных уборов. Художница добивалась большой эмоциональной выразительности, подлинной образности в costume благодаря цветовому решению. Особое пристрастие она питала к сочетаниям черного и белого цвета и оттенкам серых тонов, находя в подборе монохромных цветов свое изящество и прелесть.

Если до середины 20-х годов она обращалась в основном к русскому народному costume, то к концу десятилетия чаще и охотнее она разрабатывает мотивы национальной одежды народов Севера, Закавказья, Украины. В costume для лыжного спорта, выполненного в 1929 году для Международной пушной выставки в Лейпциге, Макарова сочла целесообразным применить основы кроя и принципы декоративного оформления северной одежды. Так были созданы зимние куртки и шапки, отделанные длинноворсовым мехом по краям рукавов и карманов и ярко-оранжевыми полосами орнаментов по ненецким мотивам. Сочетанием гладкой светлосежевой поверхности с коричневой пушистой меховой оторочкой и яркой отделкой достигался большой декоративный эффект вещи. Необычайно оригинально и красиво выглядело пальто с отделкой рыжим длинноворсовым мехом, которое застегивалось на деревянные пуговицы-палочки.

Направленность творчества Макаровой, ее следование ламановским принципам особенно важны потому, что, возглавив в 1934 году открывшийся в стране Московский Дом моделей одежды, она направила творческий коллектив художников на создание строгих и функциональных моделей спортивного типа, легко выполнимых на фабричном конвейере.

Деятельность художников, непосредственно и близко связанных с Ламановой, хотя и разных по своим творческим почеркам и подходам к решению проблем нового costume, тем не менее была едина в постановке основной задачи советского моделирования — создать новые функциональные формы costume для нового трудящегося человека.

Свои замыслы нового costume Л. Попова, как истинный энтузиаст прозаискусства, пропагандировала через печать, создавая, в частности, эскизы обложек и иллюстрируя журналы. В ее архиве есть эскиз, изображающий costume актера, напоминающую своего рода униформу.

ПРОЗОДЕЖДА

АКТЕРА



№ 7

А ПОПОВА 1921

Группа конструктивистов, идеи «прозодежды»

В разработке отдельных проблем искусства костюма 20-х годов определенное место принадлежит ряду художников-конструктивистов, группировавшихся вокруг журнала «ЛЕФ»: В. Степановой, Л. Поповой, братьям А. и В. Весниным, А. Родченко и др. В этой сфере деятельности они не были до конца последовательны, часто выступая противоречиво и не убедительно. Тем не менее некоторые их идеи оказались плодотворными и получили развитие в искусстве костюма в последующие периоды.

Считая станковое искусство отжившим и ненужным, эти художники обратили свое внимание на производственную деятельность, единственно приемлемую, по их мнению, сферу приложения таланта и знаний истинно революционных художников. Мотивы, побудившие их к этому, были весьма серьезны: «После высокомерного, пренебрежительного отношения к труду, которое культивировалось официальной, дворянско-буржуазной эстетикой, после третирования ею материально-промышленной деятельности как неэстетической, после идеалистического восславления искусства как чисто духовного процесса, после безудержного курса индивидуализма в буржуазной эстетике предреволюционных лет «производственниками» была смело поставлена задача — содействовать всемирно-историческому процессу воссоединения искусства с материально-производственным трудом»³⁶. Как и все представители конструктивизма, эти художники выступали против преемственности форм и видов старого костюма, предлагая покончить с ними и заменить новыми. К новым конструктивисты причисляли «прозодежду», называя ее «костюмом сегодняшнего дня». Под прозодеждой они подразумевали разные виды профессиональных костюмов и особо выделяли спортивную форму. Одни начали разрабатывать экспериментальные образцы нового костюма в своих творческих лабораториях, другие пошли непосредственно на производство.

Обоснование теоретической платформы группы художников-конструктивистов в области костюма дала В. Степанова в программной статье «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда», опубликованной в журнале «ЛЕФ»³⁷ под псевдонимом «Варст», и в своем докладе на заседании ИНХУКа в 1923 году³⁸. Степанова была единственным художником из числа конструктивистов, имевшим специальную подготовку как конструктор костюма. Поэтому ее теоретические высказывания и практика представляются очень весомыми



36
К. Кантор.
Социальные основы промышленного искусства. — В сб. «Искусство и промышленность». М., «Искусство», 1967. стр. 13.

37
«ЛЕФ», 1923,
№ 2, стр. 65—66.
38
ЦГАОР, ф. 5721,
оп. 1, л. 1,
стр. 20—21.



В 1920 году Попову пригласили в театр Корша для создания костюмов к пьесе А. В. Луначарского «Слесарь и канцлер». На помещенных здесь иллюстрациях эскизы костюмов разносчика и слесаря.

В эскизах театральных костюмов поиски новых линий и форм одежды смыкаются с задачами образного решения. Поэтому Попова не просто рисует театральный костюм, а изображает персонаж в определенных, характерных для данного героя позах.

и значительными. Излагая систему работы художника прозодежды, она выдвинула ряд принципов и наметила этапы монтажа костюма — от четкого разграничения его функций до системы покроя и обработки, то есть практического исполнения. «...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 покроя. Но мало спроектировать костюм, надо его выполнить, сделать. Здесь выступает фактурная сторона костюма. Прозодежда индивидуализируется в зависимости от профессии. Разновидностью ее является спецодежда — костюмы хирурга, пожарного и др. Особый вид костюма — спортодежда. Ее основные черты: минимум одежды, несложность одевания и ношения, особая значимость цветового эффекта для выделения отдельных спортсменов и спортивных групп»³⁹.

Ценным в этой программе конструктивистов представляется обращение к очень важному виду костюма — производственному, в котором они верно угадали основные его свойства: функциональность, связанную и зависящую от рода деятельности. Степанова, профессионально подходя к самой системе работы художника костюма, особое значение придавала этапу конструирования прозодежды, системе покроя и последовательности обработки вещи в процессе ее выполнения. Опираясь на эти принципы, конструктивисты создали экспериментальные образцы производственного костюма, отдельные формы и элементы которых впоследствии были восприняты массовым производством. Среди них комбинезоны с карманами и застежками на молниях — удобные для определенных видов работы. Степановой принадлежат проекты костюмов для хирургов, пожарных, пилотов, специальных форменных головных уборов (в частности, для продавцов Госиздата).

Не имея возможности выйти в массовое промышленное производство, почти все художники этой группы, включая Родченко, братьев Весниных, Степанову и других, дают проекты нового костюма, оформляя обложки журналов, komponуя фотомонтажи, рисуя плакаты. Тогда же они начали работу в театрах над оформлением спектаклей современных авторов, ставившиеся в те годы на московской сцене.

Александр
Михайлович
Родченко
(1891—1956)

А. М. Родченко родился в Петербурге. Учился в Казанской художественной школе у Фешина. Участвовал как живописец на выставках, начиная с 1916 года. В 1918 г. заведовал музеем живописной культуры Наркомпроса, в 1920 г. был членом секции ИЗО Рабиса. Сотрудник редакции журнала «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» (1923—1928). Выполнял в 20-е гг. эскизы декораций и костюмов к постановкам в театре Мейерхольда. В 1930 г. Родченко был профессором и деканом металлообрабатывающего факультета ВХУТЕИНа.

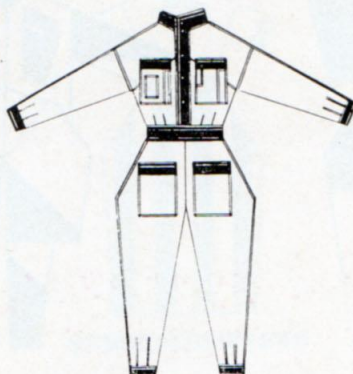
39
ЦГАОР,
ф. 5721, оп. 1,
д. 1, стр. 20.

В. Степанова и А. Родченко нередко воплощали в реальность свои проекты прозодежды. Так и здесь: улыбающийся Родченко позирует в собственном «произведении» — удобной гимнастерке из сукна, отделанной кожаным кантом. Внизу чертеж конструкции этой модели.



Работая в «прозискусстве», Родченко исполнял проекты костюмов, мебели, архитектуры малых форм. Его работы участвовали на Всемирной выставке в Париже в 1925 г.

Начиная с 30-х годов, Родченко переходит к созданию плакатов, работает в области фотографии, промграфики, оформляет альбомы, книги, журналы.



Прежде всего, это относится к большой работе А. Родченко для постановки комедии Маяковского «Клоп» в театре Революции в 1925 году. В альбоме с эскизами костюмов⁴⁰ есть зарисовки и описания костюмов всех действующих лиц спектакля. Здесь можно встретить немало интересных, подлинно новаторских находок — в отдельных элементах форм (упомянутые выше комбинезоны), в деталях (удобные застежки-молнии); наконец, в уменьшении общего объема костюма в целях практичности.

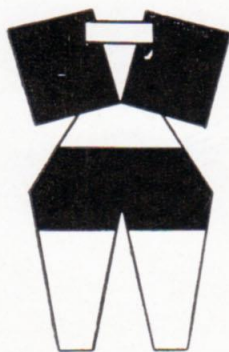
Работая над оформлением спектакля, Родченко не ограничивается введением новых форм костюма. Он создает единый комплекс вещей, характеризующих новый быт, новую культуру.

Такой широкий творческий подход к решению круга оформительских проблем вообще характерен для работы художников прозискусства. Они понимали свое задание не как обычную работу театрального художника, следующего за драматургией спектакля и указаниями режиссера, а использовали сценическую площадку как своего рода трибуну для пропаганды серьезных художественных задач современности. Для показа нового быта, в котором вещи, обстановка, костюмы активно участвуют, помогая людям «перестроить» свою психологию.

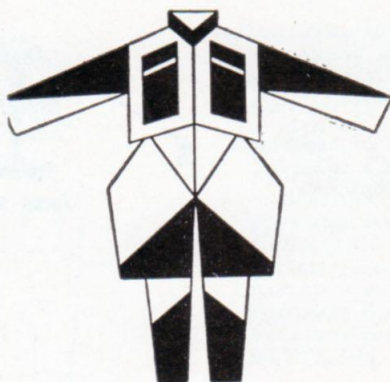
Получив предложение оформить пьесу А. Глебова «Инга», посвященную становлению нового человека — строителя социалистического общества, Родченко разработал новые удобные и рациональные формы складной деревянной мебели, простой, даже аскетичной, занимающей минимальную часть пространства и не мешающей, а помогающей людям. Столь же строгие и целесообразные костюмы героев спектакля. Необычная обстановка и одежда не могли не обратить на себя внимание зрителя, они превращались из второстепенного фона и «дополнений» в активное и своеобразное «действующее лицо» пьесы, углубляя ее социальный смысл.

Отдавая должное желанию Родченко сконструировать практически целесообразную форму костюма, все же нельзя не заметить, что и конструкция и система кроя подчиняются логике отвлеченно-геометризированной схемы, в которой легко угадываются элементы кубистской живописи. Невозможно найти функциональную оправданность в сложном членении моделей на треугольники, в зигзагообразных линиях борта, в расположении и количестве пуговиц.

40
Альбом с эскизами костюмов хранится у дочери художника — В. А. Родченко



ЧВАНКИН

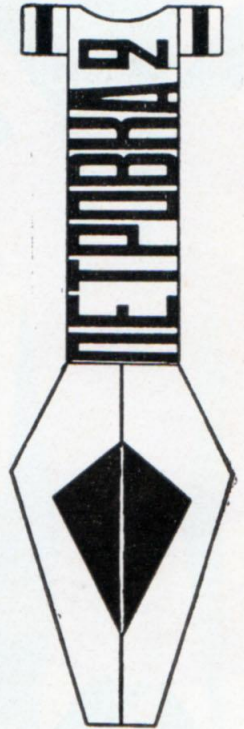




эскизы костюмов В. Степановой к постановке «Комедиант-шутки» А. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» в театре В. Мейерхольда. В них очевидно с первого взгляда геометризованность схемы, «конструктивистские» основы ее. Решение костюмов Степановой смыкалось с общим замыслом оформления спектакля и его новаторской «вактовкой».



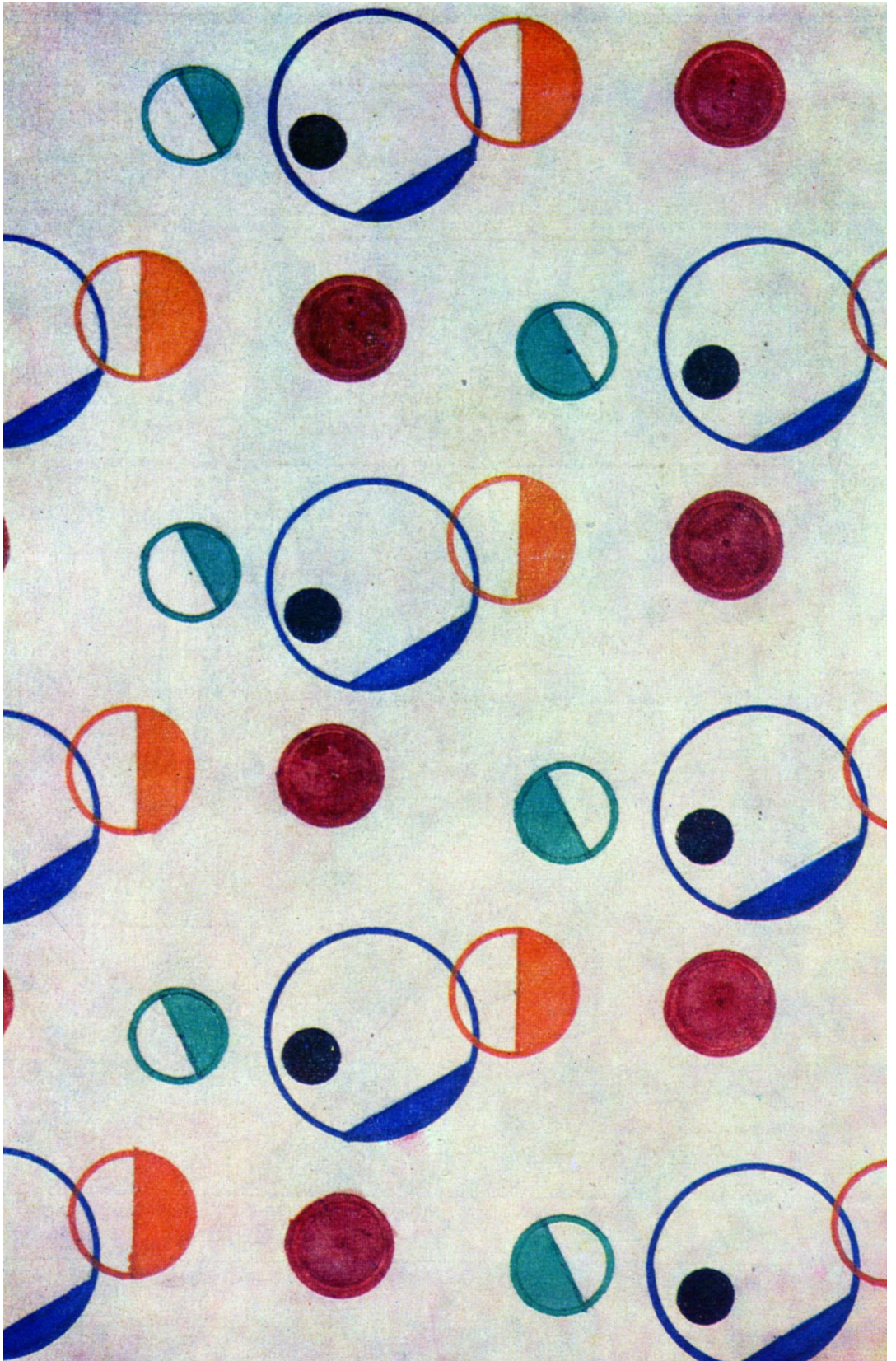
БРАНДАХЛЫСТОВА

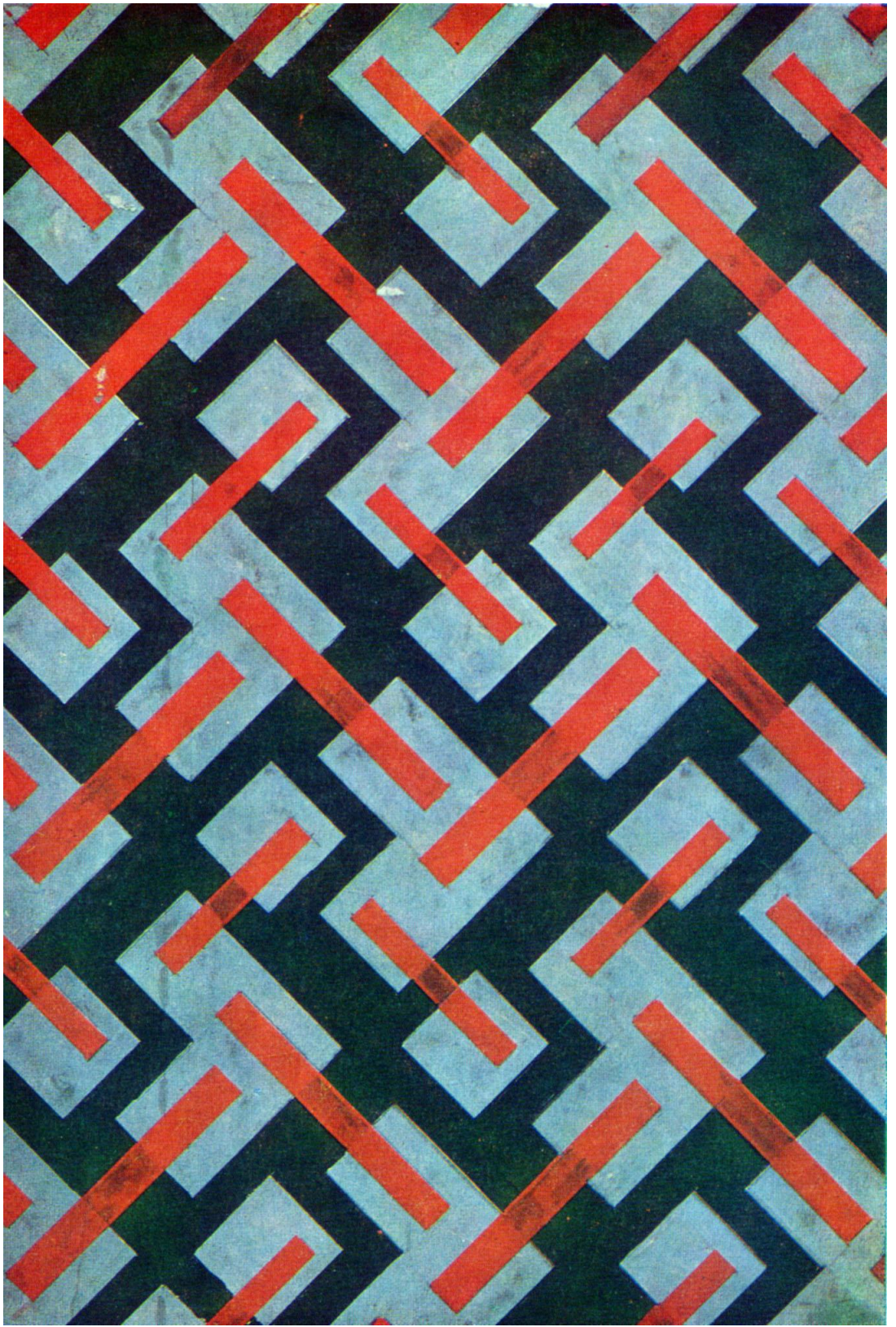


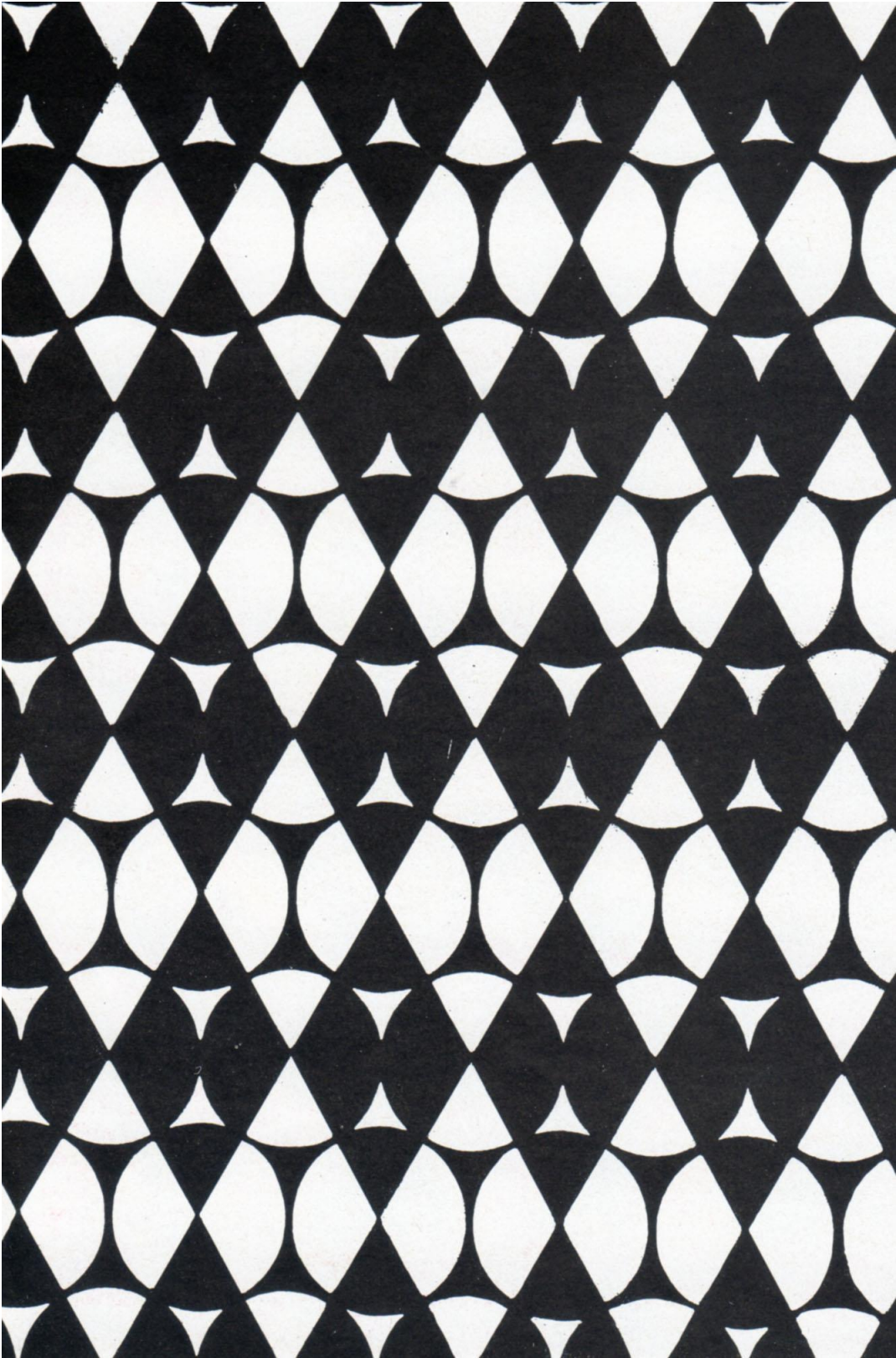
Проекты новых, построенных на сочетаниях геометрических форм текстильных узоров В. Степановой и Л. Поповой. ...Работу по созданию рисунков для промышленного ситца художники считали несравненно значительнее и важнее, чем творчество в сфере «чистого» станкового искусства.

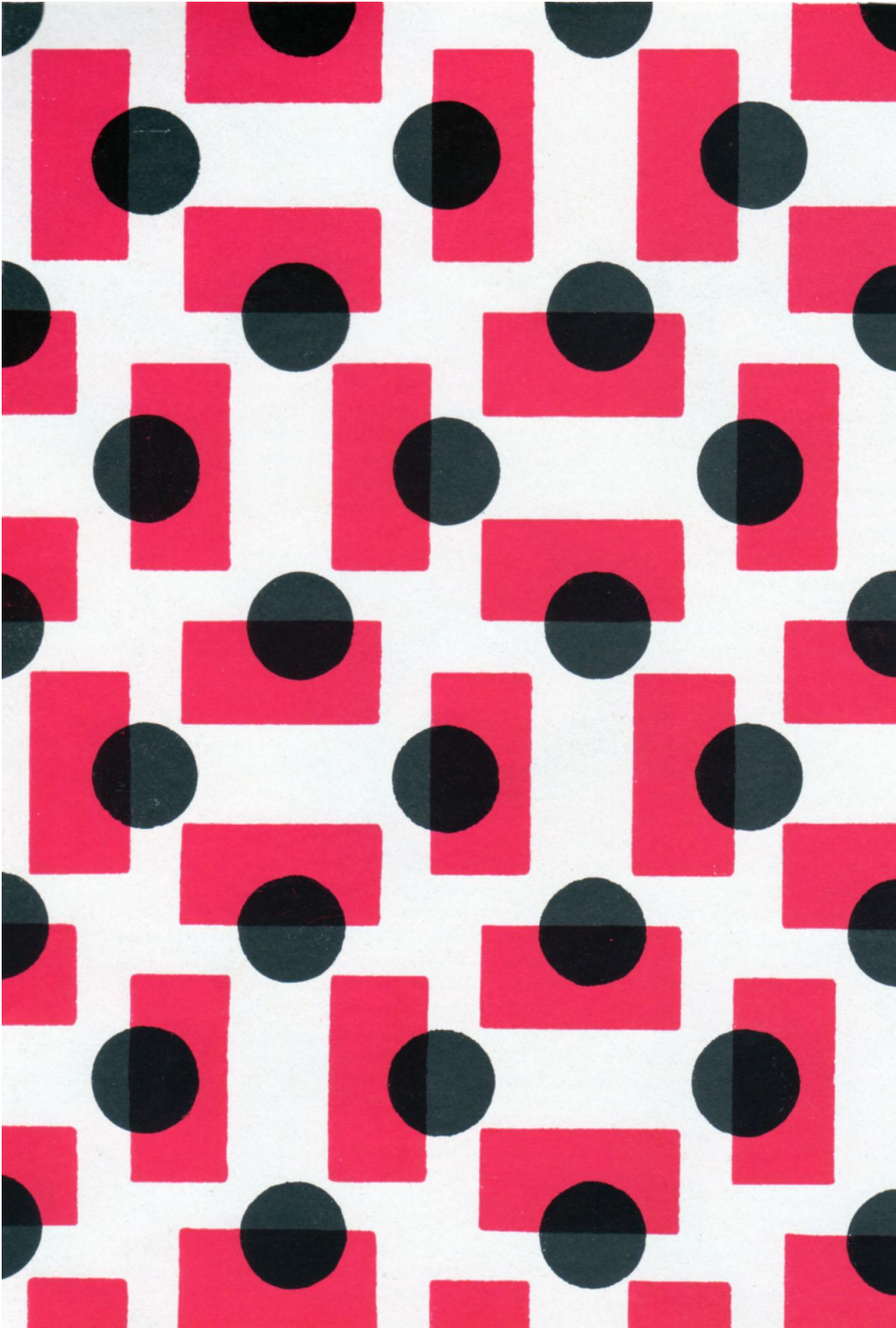














Теми же чертами отличаются эскизы костюмов к театральным постановкам у Веснина, Поповой, Степановой, Нивинского.

В особый разряд новых форм костюма конструктивисты поставили спортивную одежду, которую считали одним из наиболее перспективных и массовых видов. Они смыкались в этих взглядах с общей установкой 20-х годов на роль спортивной формы для трудящегося человека в новом обществе. Те же мысли о значении гимнастики и создании новой спортивной одежды можно встретить в многочисленных газетных и журнальных статьях тех лет.

Проектированием спортивной одежды занимались и Ламанова и Экстер, включавшие в это понятие не только собственно форму для спортсменов, но и удобную легкую бытовую одежду типа курток, короткого пальто и т. п. Общеизвестен образец такого вида куртки, исполненный собственноручно В. Татлиным, очень близкой по крою к рассмотренной ранее модели Экстер. При проектировании новых форм конструктивисты категорично заявляли, что «вся декоративная и украшающая сторона одежды уничтожается» во имя практической целесообразности. Однако в те же спортивные формы Степанова предлагает включить ряд декоративных элементов в виде эмблем и знаков, необходимых для отличия одной команды от другой. Одним из основных признаков спортивной одежды она считала цвет, ибо на большом расстоянии не видны сами формы костюма, тем более эмблемы. Таким образом, конкретная разработка спорткостюма привела конструктивистов к противоречию с их теоретической платформой.

Таким же противоречием с программой представляется деятельность Степановой и Поповой в области проектирования легкого женского платья из набивных тканей — ведь ему-то, по мнению конструктивистов, вообще не должно быть места в условиях нового быта. Однако именно эта практическая работа художниц в промышленности была наиболее важной и значительной.

По призыву руководства Первой ситценабивной фабрики Попова и Степанова бросают работу над станковой картиной и приходят в 1921 году в фабричную мастерскую. В этом шаге усматривается не только гражданский порыв художниц, стремившихся к обновлению искусства текстильного рисунка, где царствовала рутинная и ремесленничества. Работу по созданию новых рисунков для промышленного



Варвара
Федоровна
Степанова
(1894—1958)

В. Ф. Степанова родилась в г. Ковно, училась в Казанской художественной школе, затем в Москве в студии К. Юона. В 1920—1925 гг. сотрудничала в отделе ИЗО Наркомпроса Академии коммунистического воспитания, в 1923—1928 гг. — сотрудник редакции журнала «ЛЕФ» (затем «Новый ЛЕФ»). Профессор текстильного факультета ВХУТЕМАСа (1924—1925 гг.). Исполнила эскизы костюмов к комедии-шутке «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина в театре Мейерхольда в 1922 г. С конца 20-х годов оформляла книги, журналы, альбомы. В 1945—1946 гг. была художником журнала «Советская женщина».



Наиболее существенные черты спортивной одежды, по мнению конструктивистов, — легкость, удобство и цветовая выразительность. Цвет необходим для того, чтобы отличать одну команду от другой на большом расстоянии.

ситца художницы считали несравненно значительнее и важнее, чем творчество в сфере «чистого» станкового искусства. Воплощение романтической идеи слияния творческого труда художника с современной индустрией сулило полное эстетическое преобразование жизни и производства. Об энтузиазме художниц, пришедших в промышленность, говорили их современники: «Попова была конструктивисткой-производительницей не на словах, а на деле. Когда ее вместе со Степановой пригласили работать на фабрике б. Циндель, то не было счастливее ее человека. Дни и ночи просиживала она над рисунками ситцев, стараясь в едином творческом акте сочетать требования экономии, законы внешнего оформления и таинственный вкус тульской крестьянки. Никакие комплименты и льстивые предложения не могли ее соблазнить. Она категорически отказывалась от работы на выставке, в музей. «Угадать» ситчик было для нее несравненно привлекательней, чем «угодить» эстетствующим господам от чистого искусства»⁴¹.

В текстиле Попова и Степанова стали создателями рисунков совершенно нового типа, не имеющих аналогий в истории этого вида искусства в нашей стране, рисунков, построенных на сочетаниях геометрических форм. Проблема «сопряжения» рисунка ткани с моделью костюма серьезно занимала их внимание, о чем свидетельствуют сохранившиеся в архивах эскизы костюмов Поповой и Степановой⁴².

Обе художницы убежденно верили в то, что именно геометрический узор должен сменить традиционный, а потому устаревший и неприемлемый растительный орнамент и, прежде всего, «цветочки». В своем большом докладе в ИНХУКе «О положении и задачах художника-конструктивиста в ситценабивной промышленности в связи с работой на I ситценабивной фабрике» Степанова поставила как одну из важнейших задач «искоренение внедрившегося взгляда на идеал художественности рисунка как на имитацию и подражание живописи. Борьба с органическим рисунком в сторону геометризации форм. Пропаганда производственных задач конструктивиста»⁴³.

Обе художницы перенесли основы геометрических построений своих кубистских живописных полотен на текстиль, усилив моменты композиционной и колористической упорядоченности, строгой подчиненности общему решению ткани в куске. В историю текстиля они вошли под названием «беспредметных» рисунков. Орнаменты Поповой и Степановой построены на сочетаниях всевозможных геометрических линий и фигур — кругов, зигзагов, различных углов, решеток, маховиков, то плавно переходящих и как бы перетекающих из одной формы в другую, то резко и неожиданно пересекающихся. Их узоры иногда просты и незамысловаты, иногда заплетены в сложную и компактную композицию. В обращении к геометризированному упорядоченному рисунку можно заметить явное влияние машинной индустрии, в печати тех лет получившее особый термин «машинеризм». Мотивы производственные — зубцы, колеса, рычажки, часто составляют раппорт тканей Поповой и Степановой. Встречается и новая эмблематика — серп и молот, звезда протамповываются на поверхности ситца, создавая своеобразный новый тип узора.

41
Редакционная
статья «Памяти
Л. С. Поповой».
—«ЛЕФ», 1924,
№ 2, стр. 3.

42
Большой доку-
ментальный
архив и эскизы
Л. Поповой на-
ходятся у
Е. М. Мури-
ной и Д. В. Са-
рабьянова в
Москве. Архив
В. Степановой—
у ее дочери
В. А. Родченко.

43
ЦГАОР,
ф. 5721, оп. 1,
д. 1, стр. 7.
5 января
1924 г.

Эскизы тканей и сами образцы привлекают неистощимостью творческой фантазии, острым чувством красоты геометрических форм, ритмов, цветовой гармонии и эмоциональной выразительности контрастных сопоставлений цвета. Но не все работы равноценны — одни более «текстильны», другие — слишком резки, тяжеловесны или подчеркнута математически сухи, «сделаны циркулем и линейкой», как шутили сами авторы их. Примером удачного решения можно назвать несложный орнамент Степановой, в котором основной элемент — тонко очерченная линия полукруга — строит композицию. Многократно повторенная, она теряет самостоятельную значимость и воспринимается как легкий и изящный орнамент двулистников, размещенных в вертикальных полосах.

Если сравнивать характер узоров Степановой и Поповой, то у последней можно найти больше простых рисунков, которые спроектированы в расчете на определенную форму костюма, учитывают его особенности. Не случайно Попова часто рядом с зарисовкой узора ткани набрасывает модель платья из нее. Здесь чувствуется стремление подчинить рисунок особенностям конструкции, уравновесить их пропорции и ритмы, выявить связь с фигурой человека. При этом следует отметить, что геометрический орнамент, в особенности крупных, четких форм и яркого цвета, всегда представляет большие сложности при моделировании. Он требует мастерства композиции, строгого подчинения логике конструкции, при раскрое необходимо учитывать направленность узора, чтобы не произошло смещения ритмов рисунка в готовом изделии. В лучших работах Поповой удается избежать этих недостатков — изящные по своим пропорциям модели рубашечного типа платьев выразительны и оригинальны, узор ткани хорошо увязан с характером кроя.

Просматривая сохранившиеся эскизы костюмов Поповой, замечаешь одну весьма характерную их особенность — нередко художница лишь узорной каймой отмечает отдельные части моделей: низ жакета и юбки, обшлага рукавов или ворот. Все платье конструируется из гладкого материала. Несомненно, Попова чувствовала, что слишком активный текстильный рисунок способен погубить форму костюма, «забить» ее. Именно поэтому она предпочитала сложным геометрическим узорам простые и легко ложащиеся на открытые фоны тканей орнаменты из цветного горошка, где сочетались более крупные формы с мелкими, вы-



Один и тот же текстильный узор Попова берет часто для разработки разных моделей повседневного платья, оставаясь постоянно в рамках бытовавшего в те годы модного направления.



Излюбленным типом ансамбля костюма Л. Поповой была свободная, с напуском у пояса (или несколько ниже) блуза и юбка в складку. Широкий кушак дополнял декоративное решение вещи.

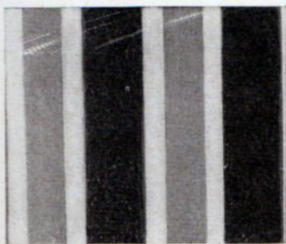
черчивала тонкие контуры композиций колец или строила рисунок на соотношениях разного цвета и ширины полос. В своем увлечении самим рисунком, необъятными возможностями в подборе и варьировании геометрических форм, их сочетаний, колористических разработок художницы часто отходили от специфики задач текстильного художника. Их орнамент отрывался от фактуры ткани: утяжеленные, четко очерченные, насыщенные по цвету узоры, в которых почти не оставалось свободного фона, никак не сочетались с тонкой и легкой структурой ситцев. Сами художницы сознавали это. Недаром один из таких рисунков Степанова остроумно назвала «конструкция моста»: здесь довлеют изломанные тяжелые линии, сложные запутанные ритмы. На художественных советах фабрики работы Степановой и Поповой сначала были встречены резко отрицательно — геометрический узор называли математикой, а не искусством. Но постепенно к рисункам привыкли, художницам предъявляется как главная претензия недостаток общей эмоциональной настроенности. Их внимание обращали на необходимость смягчить резкость линий орнамента, «покрыть конструктивизм дымкой фантазии», как тогда говорили. Надо отдать должное обеим конструктивисткам: впервые они если не до конца последовательно осуществили, то во всяком случае осознали и программно провозгласили необходимость знаний технологии производственного процесса для художника.

И все же на общем фоне текстильной продукции тех лет ткани конструктивисток выглядели необыкновенно нарядными. Они поражали яркостью красок, смелостью и необычностью рисунка. Все это создало им колоссальный успех, они вошли в историю текстиля как первая советская мода. О значении опыта художниц современники писали: «...Маркизет и ситцы стали не только художественно грамотными, но возвысились до уровня необычного искусства своего необычного века и понесли нескончаемо длинными потоками в города нашей необъятной республики насыщенные краски и напряженные орнаменты искусства сегодняшнего дня»⁴⁴. Создавая образцы нового текстиля, проектируя новую одежду и бытовые костюмы, Попова и Степанова мыслили их как органическую и неотъемлемую часть нового социалистического быта, в корне отличного от мещански-купеческого уюта. И свою производственную деятельность они рассматривали как осуществление революционной идеи охвата



Любовь
Сергеевна
Попова
(1889—1924)

Л. С. Попова училась в студиях С. Жуковского и К. Юона в 1907—1908 гг. В 1912 г. посещала парижскую студию Метценже. Возвратясь в Москву, с 1914 года участвовала в выставках: «Бубновый валет», «Трамвай В», «5×5=25» и др. Попова была одним из организаторов и членов ИНХУКа, состояла в редакции журнала «ЛЕФ», работала в полиграфии, делала проекты праздничного оформления города, разрабатывала декорации и костюмы к постановкам в театре Мейерхольда. В 1923—1924 гг. работала в художественной мастерской Первой ситценабивной фабрики.



На этом эскизе сохранились пометки, сделанные Л. Поповой. Она предлагала байку — один из доступных дешевых материалов тех лет. Его шероховатая мягкая поверхность золотистого цвета напоминала замшу, а яркая оранжево-коричневая полосатая ткань каймы завершала композиционную и цветовую гармонию жакета; юбка же целиком конструировалась из полосатой ткани.

искусством сферы промышленного производства, решение целого комплекса задач, названных в наше время «промышленной эстетикой».

Важным и ценным в опыте конструктивистов-производственников представляется разработка проблем производственного костюма, несмотря на противоречивость их теоретической платформы. В самом подходе к решению этих задач они смыкались с направлением поисков Ламановой, считая главным целесообразность и логику построения форм нового костюма. Очевидным представляется и значение производственной деятельности Поповой и Степановой. Им первым удалось выйти из узких рамок лабораторного опыта.

В лице Поповой перед нами предстает художник, пытавшийся соединить в своем творчестве столь взаимопроникающие сферы творческого труда, как искусство оформления текстиля и моделирования костюма⁴⁵. Все эти качества первых производственников и были зернами того ценного, что было воспринято советским искусством костюма впоследствии.

В статьях исследователей декоративного искусства тех лет деятельность Поповой и Степановой в сфере промышленности обычно расценивалась как безоговорочно положительная. Именно так характеризовал ее Д. Аркин, считая, что опыт художниц, во-первых, «...внес в обработку ткани черты, объединяющие ткань с общими стилевыми устремлениями нашей современной художественно-бытовой культуры (моменты четкости, ясности, простоты), и, во-вторых, что в этих новых рисунках явственно учитывались те требования, какие предъявляются к ткани со стороны дальнейшего процесса обработки — со стороны пошивочной техники... В одежде этот новый рисунок сохранял и даже выигрышно оттенял свои композиционные черты, не вступая в противоречие со швом, с покроем, как это обычно бывает с традиционным орнаментом. Иными словами, мы имеем здесь не украшение ткани как таковой, а один из элементов оформления будущего законченного фабриката, т. е. костюма»⁴⁶. Возможно, это высказывание относится к тем работам художниц, которые, пройдя Художественный совет фабрики, вышли в промышленный тираж. Очевидно, они-то и были наиболее удачны и просты. К сожалению, до нас они не дошли. С другой стороны, вполне вероятно, что Аркин не был хорошо знаком с проектами текстильных рисунков, не исключена и некоторая тенденциозность критика. С общим тоном его оценки нельзя не согласиться.

44

*Д. Аранович.
Первая ситуационная фабрика в Москве. — «Искусство одеваться», 1928, № 1, стр. 11.*

45

В середине 20-х годов французская художница-кубистка С. Делоне совместно с модельером Э. Курто впервые разработали серию текстильных рисунков и образцов костюма. Возможно, этот опыт был проведен под влиянием экспериментов Поповой и Степановой.

46

*Д. Аркин.
Искусство вещи. М., Ежегодник литературы и искусства Коммунистической Академии на 1929 г., стр. 453.*

Облик Эсфирь Шуб — как бы воплощает наиболее характерные черты внешнего облика и внутреннего мира своих современниц.



Проблемы костюма конца 20-х годов. Поворот к новым задачам

Со второй половины 20-х годов бурный романтический порыв первых послереволюционных лет стал несколько охладевать, невозможность быстрого претворения в жизнь грандиозных проектов художников стала очевидной. Хотя программа развития разных видов искусства в целом продолжала оставаться все той же, оказался неприемлемым тот радикализм, та крайность в предложенных темпах, которые были заданы революционным временем.

Для поднятия экономического и культурного уровня страны — этих необычайно сложных, поистине грандиозных задач — нужна была определенная историческая дистанция, и одного революционного энтузиазма масс для их осуществления было явно недостаточно. Об этом писал В. И. Ленин: «Мы рассчитывали, поднятые волной энтузиазма, разбудившие народный энтузиазм сначала общеполитический, потом военный, мы рассчитывали осуществить непосредственно на этом энтузиазме столь же великие (как и общеполитические, так и военные) экономические задачи. Мы рассчитывали — или, может быть, мы предполагали без достаточного расчета — непосредственными велениями пролетарского государства наладить государственное производство и государственное распределение продуктов по-коммунистически в мелкокрестьянской стране. Жизнь показала нашу ошибку»⁴⁷. Эти слова Ленина объясняют и неудачу опыта первых советских художников в сфере производства. Правильные в своей основе идеи осуществления художниками костюма тесных контактов непосредственно с промышленным производством не могли быть реализованы — из-за его неподготовленности и недостатка кадров художников и конструкторов одежды. Те немногие опытные и квалифицированные портные, которые работали на швейных предприятиях, были знатоками кройного и швейного дела, разбирались в технологическом процессе, но они не в состоянии были решать большие творческие задачи. В разрыве между творческими проектами и уровнем промышленного производства заключался трагизм «пионеров» нового костюма. Это относится прежде всего к Ламановой. Ее активное участие в работе разных административных, художественных и учебных организаций говорит само за себя — художница верила в реальность своих замыслов, отличавшихся трезвостью и объективностью. Однако, стремясь творить для широких масс, она вынуждена была ограничиваться лабораторными экспериментами или работать для индивидуального заказ-

47
В. И. Ленин.
К четырехлетней годовщине
Октябрьской
революции.
Полн. собр.
соч., изд. 5-е.
М., 1964, т. 44,
стр. 151.

чика. Вся группа талантливых художников костюма, так горячо начавшая пропаганду новых форм советской одежды, к концу десятилетия так или иначе оказалась связанной с кустарными организациями или ателье мод. Ламанова переносит свою основную работу в экспортные организации костюма и в театр, Мухина, хотя и остается в составе художественных советов по костюму и в секции костюма ГАХН, практически больше им не занимается. Прибыльская, Степанова и другие художники разрабатывают образцы одежды в Кустэкспорте. Степановой в 1924 году после внезапной смерти Поповой пришлось уйти из фабричной мастерской, так как она принципиально не хотела включать в свои текстильные работы растительный орнамент, продолжая отстаивать позиции новатора-конструктивиста. И художники Ателье мод, и «лефовцы» были оторваны от массового швейного производства. Их эксперименты по созданию новых форм советской бытовой и производственной одежды указали правильный путь в решении этих сложных проблем, были первыми шагами теоретического обоснования искусства костюма — и в этом заключается ценность и значение их опыта. И в дальнейшем эти художники старались не упустить ни одной возможности для воплощения своих идей нового костюма. Несмотря на специфику выставки «Кустарные ткани и вышивка в современном костюме», состоявшейся в 1928 году, Ламанова и Прибыльская использовали ее для пропаганды теоретической программы, направленность которой не допускала разнотолков⁴⁸. Хотя в ряде образцов женского платья, экспонированных на выставке, были усилены моменты декоративные, включены большие плоскости вышивки, покрывавшие грудь, широкой каймой идущие по подолу, — тем не менее, это не шло вразрез с конструкцией одежды, а согласовывалось с ней. Если говорить о характере моделей выставки в целом, то в них ярче выступили черты этнографизма. В печати тех лет очень высоко оценивались модели этих мастеров. Аркин отмечал, как наиболее важные, следующие их качества: «Ламанова и Прибыльская показали опытное применение простых, льняных тканей для различной женской одежды. Причем рисунок тканей и различные декоративные элементы костюма шли от покроя, от человеческой фигуры, от формы самой одежды, а не наоборот. Эти работы указывают правильный путь: путь от формы костюма к формам тканей. Кроме того, Ламанова и Прибыльская дают четкую ус-

48
 Выставка была организована секцией костюма ГАХН в Музее народного искусства в Москве.



Сохранился любительский снимок с изображением нескольких витрин на выставке «Современного костюма с применением кустарной ткани и вышивки» 1928 года. Экспонированные на ней образцы женского платья, разработанные Н. Ламановой и Е. Прибыльской. Слы основаны на принципах народного костюма, богато орнаментированы.

тановку на упрощение, удешевление и известную рационализацию женского костюма при сохранении большого разнообразия форм, достигаемого умелыми сочетаниями немногих материалов»⁴⁹.

В организации «Кустэкспорт», объединившей художников текстиля и костюма, также пытались решать творческие проблемы костюма. Ведущую роль здесь играли Ламанова, Давыдова, Прибыльская, нередко приглашались Степанова, Родченко. Свои работы Кустэкспорт стремился построить на создании двух типов одежды «для массового потребителя» — в первом применялись для украшения кружева, вышивки с мотивами народного орнамента, выполненные кустарями крестьянских артелей Тулы, Калуги, Новгорода. Для других моделей художниками нового направления разрабатывалась современная, в духе конструктивизма орнамента. При этом куски или полосы геометрического орнамента в виде аппликационного мотива накладывались на платье. И тот и другой типы костюма, выполненные руками кустарей, могли служить как бы образцом-эталоном для самодеятельного портного, или, как называли в «Кустэкспорте» «массового потребителя» — представляли два направления в моделировании: одно, опирающееся на народное творчество, другое — на модное современное течение в искусстве. Но этот костюм стоял в стороне от задач массового производства. Основными функциями Кустэкспорта были — работа для международных выставок, пропагандировавших традиционные русские формы и декоративные орнаментации одежды, и поддержка народных промыслов. Таким образом, проблематики искусства бытового костюма эта организация коснулась лишь одной гранью. Интересным моментом в опыте ее работы представляется использование мотивов конструктивистского орнамента, заменивших в какой-то мере набивной рисунок.

Вопросам культуры костюма, созданию новых его форм продолжали уделять большое внимание. В 1928 году начал выходить журнал «Искусство одеваться» — это было специальное приложение к «Красной панораме». Само название журнала свидетельствовало о том, что проблемами костюма не следует пренебрегать, что это серьезная и важная сфера творческого труда. Не случайно первый номер открывала статья А. В. Луначарского «Своевременно ли подумать рабочему об искусстве одеваться?», в которой осуждалась бытовавшая тогда точка зрения на модный костюм, как на буржуазный пережиток: «У нас иногда боятся, что одежда может приобрести нарядный или кокетливый вид и считают это большим преступлением. Это, говорят, дело мещанское или еще того хуже, буржуазное. Однако на самом деле, в известной нарядности и кокетливости тоже нет ничего неподходящего для пролетариата... Конечно, с каждым днем нашего хозяйственного процветания будут улучшаться квартиры рабочего, пища его, его времяпрепровождение, разумеется, и одежда. Люди пожилые и старые будут одеваться скромно, но удобно и чисто, а людям молодым сама природа их велит немножко играть с костюмами, стараться подчеркнуть свою миловидность, силу, грацию...»⁵⁰. В этом же номере, как бы в ответ на поставленный в заглавии статьи вопрос, помещены пять ответов, хотя и с разными оттенками, но в целом положительно отвечающие на него. Свои мнения

49

*Д. Аркин.
Искусство ве-
щи. М., Еже-
годник литера-
туры и искусст-
ва Коммунисти-
ческой Академии
на 1929 г., стр. 457.*

50

*«Искусство оде-
ваться», 1928,
№ 1, стр. 3.*



Здесь воспроизводится страница журнала «Искусство одеваться», оформленная М. Орловой. В разработке современного костюма художница широко использует крой народных одежд, их декорировку, продолжая развивать намеченную Ламановой линию советского моделирования. Однако ее орнаменты на платье более вольная и модернизированная стилизация народных мотивов и цветовых сочетаний, чем у Ламановой.

высказали рабочие, художники, ученые. К. Юон, например, говорил: «Тяга к красоте свойственна каждому народу. Костюм как раз является той вещью, которая на почве своего целевого назначения сумеет дать удовлетворение к запросам красоты. Тот крупный сдвиг в культурно-социальных формах жизни, который мы переживаем, неминуемо захватит и область костюма,—причем не только со своей внешне эстетической стороной, но и в направлении своей целесообразности, рационализации»⁵¹.

Эти статьи журнала как бы предварили его общую направленность, широкий охват явлений костюма — вопросы истории одежды и ткани, социальные основы моды, особенности народной одежды, гигиену костюма и т. д. В них есть немало интересных мыслей, не потерявших значения по сей день. Пожалуй, здесь впервые как первостепенная была поставлена задача повышения уровня промышленного тиража, ибо это наиболее реальное средство «не только приблизить, но и внедрить искусство в самые широкие круги рабочих и крестьянских масс в повседневную жизнь, в новый быт»⁵². Многие статьи продолжали развивать линию функционального, удобного, гигиеничного костюма. О значении форм последнего высказался нарком здравоохранения Н. Семашко. Что касается самих моделей новой одежды, помещенных в журнале, то они не отличались строгой продуманностью и целенаправленностью отбора, представляя большое разнообразие во вкусовом отношении. Среди них можно было увидеть образцы прозодежды, простых будничных костюмов, а рядом помещались модные костюмы французских художников и очень близкие к ним отечественные модели индивидуального платья. На страницах журнала выступили талантливые художники, показавшие свое понимание нового костюма.

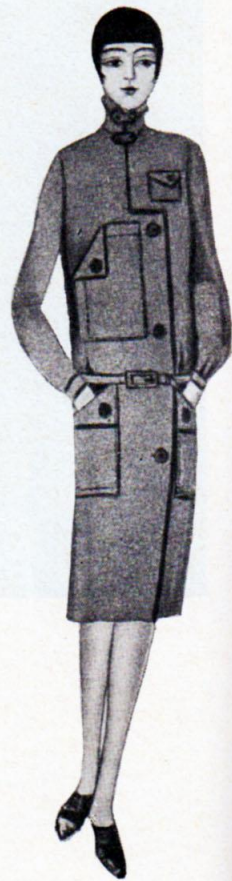
Для М. Орловой оказались особенно интересными и близкими задачи использования народного орнамента в женских блузах простого кроя. Да и конструктивно они близки украинским блузам — присборенным у ворота, с пышным рукавом. Орнамент размещен в строгом соответствии с конструкцией вещи, подчеркивая линию шва или выполняя роль декоративного пятна. В характере и в колорите работ Орловой живо чувствуется этот «народный дух» и народное понимание вещей. Сами отделки либо воспроизводят народную вышивку, либо применяются полосы тесьмы с простым орнаментом.

Н. Оршанская также близка в моделях к народному костюму — она разрабатывает образцы сарафанов, блузок, головных платков из кустарных тканей. Одной из первых художница использует для декоративной отделки мотивы и элементы бурятских и ненецких орнаментов.

Для творческого почерка О. Анисимовой характерно особое внимание к выразительности формы костюма, его скульптурности, остроте силуэта. Хотя ее модели и входят в общее стилевое направление того периода, в них свободнее варьируется форма, в нее вносятся свои оттенки (очень низко спущенная с линии плеча пройма, расширяющийся книзу рукав, свои пропорции длины жакетов и юбок). И в проектах текстильных узоров Анисимовой чувствуется свое видение — отталкиваясь от народного источника, художница не копирует его, а берет один-два каких-нибудь элемента, укрупняя

51
«Искусство одеваться», 1928,
№ 1, стр. 6.

52
Г а м ж е.



...Е. Якунина —
прямой приемник
линии Экстер и в
прозодежде, и в
индивидуальном
платье...

ет формы, насыщает ярким напряженным колоритом, так что они смотрятся как аппликации. Сама манера изображения модели очень индивидуальна и подчеркнута скульптурна. Особенно много внимания уделяла художница созданию комплектов одежды.

Среди художников костюма конца 20-х годов выделяется Е. Якунина. Она прямой преемник линии Экстер и в прозодежде и в индивидуальном платье. Это чувствуется в ее страсти к геометризированным, часто не обусловленным функциями, членениям поверхности платья, сопоставлениям плоскостей цвета. Даже в моделях прозодежды, где, казалось бы, должны были восторжествовать принципы простоты, строгости и удобства, Якунина особо тщательно относится к ритму и пропорциям второстепенных деталей: она нашивает на рабочий костюм множество карманов, отделанных строчкой, с отогнутыми углами, изгибает под прямым углом линию застежки, на воротах делает две планки. Контрастные сочетания цветов — синих и оранжевых, желтых и зеленых — усиливают эффектную броскость ее работ. Прозодежда становится разнообразностью модного платья.

В журнале «Искусство одеваться» появились и первые образцы детской одежды (правда, безымянные) — простые и удобные костюмы, платья, пальто, многие из которых можно встретить и в последующие годы.

Журнал «Искусство одеваться» просуществовал два года. Постепенно из него исчезли самостоятельные работы отечественных художников и актуальные статьи, к 1929 году он превратился в перепечатку зарубежных образцов, совершенно неприемлемых для нашей жизни. Оторванность от жизненных запросов, отсутствие адреса и послужили причинами закрытия журнала.

К этому моменту назрели совершенно иные задачи в области костюма, продиктованные новой обстановкой в стране. 1929 год стал годом перелома и для всей громадной отрасли швейного производства, и для творчества художников костюма. Состояние экономической базы страны, восстановленной за годы нэпа, заставляло обратиться к вопросам уровня культуры промышленного производства, к массовому тиражу. Именно этим объясняется открытие в том же 1929 году нового журнала «Швейная промышленность»⁵³. Поворот к реальному решению проблем массового костюма, переход художников от лабораторного эксперимента к созданию образцов для промышленного изготовления знаменовал начало нового этапа.

53
Журнал «Швейная промышленность» освещал в комплексе проблемы массовой промышленной одежды и творчества художников костюма.



Блузы М. Орловой всегда навеяны кроем национальных одежд — русских, украинских, молдавских. Они отделаны вышивкой или полосами нашитой узорной ткани.



Одна из обложек журнала «Искусство одеваться» была оформлена — одной из талантливых художниц костюма конца 20-х годов. Для ее творческой манеры характерны: внимание к выразительности формы модели, остроте и яркости цветовых сочетаний.