

Нестерова Мария Александровна

ОТ АБСТРАКЦИИ К ИДЕАЛИЗАЦИИ: ИТАЛЬЯНСКИЙ ФУТУРИЗМ И РУССКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Статья посвящена сравнительному анализу подходов представителей итальянского футуризма и русского авангарда в области дизайна костюма первой трети XX века. Основное внимание сфокусировано на концепциях тюты и прозодежды, спроектированных под влиянием различных систем ценностей, социально-культурных установок и материально-технической базы. Большой интерес представляют и рассматриваемые в работе проекты одежды Тайата, оказавшие существенное влияние на развитие европейской моды, но недостаточно изученные отечественным искусствоведением.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/34.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (44): в 2-х ч. Ч. I. С. 137-139. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 008+687.01

Искусствоведение

Статья посвящена сравнительному анализу подходов представителей итальянского футуризма и русского авангарда в области дизайна костюма первой трети XX века. Основное внимание сфокусировано на концепциях тута и прозодежды, спроектированных под влиянием различных систем ценностей, социально-культурных установок и материально-технической базы. Большой интерес представляют и рассматриваемые в работе проекты одежды Тайата, оказавшие существенное влияние на развитие европейской моды, но недостаточно изученные отечественным искусствознанием.

Ключевые слова и фразы: мода 1920-х гг.; дизайн костюма; итальянский футуризм; русский конструктивизм; тута; прозодежда; Эрнесто Тайат.

Нестерова Мария Александровна, к. искусствоведения

Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения

Nesterova_m@inbox.ru

ОТ АБСТРАКЦИИ К ИДЕАЛИЗАЦИИ: ИТАЛЬЯНСКИЙ ФУТУРИЗМ И РУССКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА[©]

Неоднократные попытки создать новые формы одежды предпринимались с середины XIX века, и почти каждое художественное направление выражало недовольство современным костюмом, предлагало свою программу его реформирования, призывало привлекать к созданию модного платья профессиональных художников. Но только после окончания Первой мировой войны в Италии и гражданской войны в России сформировались необходимые предпосылки для решительного и радикального изменения костюма.

Пионерами в этой сфере можно считать итальянских футуристов, в частности Дж. Балла и Ф. Деперо, которые с 1914 года разрабатывали идею футуристической одежды, пытаясь разрушить традиционность моды и воспрепятствовать «погребальной» серости старых костюмов. Модели, разработанные этим художниками, использовались в основном внутри творческого объединения и не оказали значительного влияния на развитие европейской моды в целом.

В 1918 году итальянский художник Э. Микаэллес (Тайат), вдохновленный концепцией функционализма и манифестом Дж. Балла, совместно со своим братом РАМ (Р. А. Микаэллесом) разработал простой и практичный комбинезон, конструктивно соединив рубашку и брюки. Новый вид одежды получил название «тута», поскольку, с одной стороны, напоминал в конструктивной развертке лекал латинскую букву «Т», с другой стороны – концептуально был предназначен для широких слоев населения. Всего было разработано несколько вариантов тута (женская тута, битута), но неизменными «фирменными» элементами оставались 4 кармана, 7 пуговиц на передней планке и простой воротник. В дизайне тута Тайат проявил свои лучшие качества проектировщика и гордился своим произведением, назвав его самым инновационным и футуристическим среди всего, что было сделано в итальянской моде [7, р. 154].

Женская тута, предложенная Тайатом несколькими годами позже, также исключала нефункциональные детали, была лаконично решена в сдержанной ахроматической гамме и своим простым стилем предвосхитила культовые демократичные модели знаменитых французских дизайнеров 1920-х годов Г. Шанель и Ж. Пату [8].

Идеи итальянского дизайнера по созданию практичной, экономичной и геометрически простой конструкции одежды были поддержаны, дополнены пролетарской идеологией и воплощены в концепции «прозодежды», которая разрабатывалась русскими художниками-конструктивистами В. Татлином, Л. Поповой, А. Родченко, В. Степановой, А. Экстер, Г. Клуцис, К. Малевичем. Из группы художников-конструктивистов, задавшихся целью разработать новую одежду для строителей социализма, В. Степанова была единственной, кто имел опыт в конструировании одежды. Она сформулировала свои основные идеи в области проектирования костюма в программной статье «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда» [1].

Создатели «прозодежды» видели свою главную задачу в проектировании специальной одежды, предназначенной для определенной функции, а также в построении одежды форм, основанных на господствующей идеологии и спроектированных в соответствии с индустриальными возможностями нового времени [3]. Крой, предложенный художниками-конструктивистами, был во многом схож с идеями Э. Тайата и представлял собой сочетание прямоугольных и трапециевидных деталей. Анализируя поиски советских художников-конструктивистов по созданию одежды нового типа, следует отметить, что при общей конструктивной и идеологической базе результаты их творческой деятельности несколько различались.

Например, подход к моделированию одежды В. Татлина заключался в сближении форм модного костюма и производственной одежды и этим отличался от принципов А. Родченко, В. Степановой, Л. Поповой, видевших свою задачу исключительно в создании производственной одежды. Модели В. Татлина, в отличие от многих проектов «московских конструктивистов», были удобны, тщательно продуманы и вполне подходили для реальной жизни, несмотря на утопичность идеалов их создателя.

Л. Попова реализовала свои идеи в театральных костюмах, созданных на принципах эстетики конструктивизма. Результатом ее исканий стала производственная одежда для театра, которая была удобна, функциональна,

подлежала массовому производству и была носителем новой пролетарской идеологии. Это была одежда стиля «унисекс» – геометрический рациональный костюм с лаконичной конструкцией, видимой структурой, простым силуэтом, подчеркивавшим действия и жесты актера. Дизайнер, следуя принципам конструктивистской эстетики, намеренно отказалась от декоративного оформления, предпочитая сделать акцент на ясности конструкции и чистой функции платья. «...Любовь Попова создала для спектакля так называемую «прозодежду актера», т.е. общеактерский костюм, одинаковый по цвету и формам для всех персонажей, такую «театральную одежду», которая была бы в употреблении на любом спектакле, как, например, костюм для гимнастических упражнений или блуза рабочего, и своей одинаковостью должна была бы особенно выделить искусство актера...» [2, с. 15].

В. Степанова и А. Родченко в своих экспериментах по созданию новой одежды оказались радикальнее Л. Поповой. В то время как последняя разрабатывала геометрические силуэты, стремилась к чистоте линий и ясности кроя, они намеревались отменить моду как явление и заменили ее неизменными пролетарскими идеалами мужчины и женщины, одетыми в производственную одежду. Оставаясь верной конструктивистским идеалам, В. Степанова решительно внедряла прозодежду в повседневную жизнь. Художница считала, что необходимо разработать несколько базовых моделей прозодежды и видоизменять их в соответствии с конкретной профессией. Таким образом, «прозодежда» становилась не просто образцом, изготовленным кустарным способом, а продуктом массового производства. «...В зависимости же от характера производства – костюм ли это для машиниста в типографии, на паровозе или металлической фабрике, вносятся индивидуальные особенности в выбор материала и детализацию покроя...» [1].

Наилучшее воплощение идеи В. Степановой получили в дизайне спортивной одежды. Простая функциональная эстетика, геометрический крой, монохромность, открытая структура и обнаженные швы, большие карманы сближали дизайн В. Степановой с проектами Э. Тайата.

В моделировании бытового костюма художница А. Экстер также утверждала конструктивный подход и признавала необходимость создания новых форм одежды, приспособленных к требованиям нового времени. В своей публикации на страницах журнала «Ателье» она отмечала: «...Вопрос о новой форме одежды стоит на очереди дня. И 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...» [5]. Она разделяла общее мнение о том, что платье «сегодняшнего дня» должно быть экономичным, соответствующим фигуре человека, гигиеничным и удобным. Однако, в отличие от аскетичного дизайнера и радикальной позиции в отношении отмены моды как буржуазного явления А. Родченко и В. Степановой, антигендерной установки в проектировании одежды Л. Поповой, А. Экстер выступила против господства идеологического содержания, отмечая, что костюм и мода могут включать элементы украшения и художественного оформления. В этом отношении она находилась в оппозиции радикальному конструктивизму Л. Поповой, что проявилось в противоречивом дизайне костюмов для пьесы «Ромео и Джульетта» (У. Шекспир, 1921), который А. Эфрос охарактеризовал как «кубистичнейший кубизм в барочнейшем барокко» [6, с. 178].

Таким образом, задачи итальянских и русских авангардистских художников в сфере дизайна костюма при всей общности мироощущения эпохи были глубоко различны в силу специфики материально-технической базы, социально-экономического и идеологического контекста, индивидуальных эстетических установок. Принципиальные различия этих художественных направлений состояли в более радикальном понимании русскими авангардистами сути творчества как полезной деятельности и идеологизированной роли художника как конструктора нового быта и иных ценностных ориентиров конструктивистов [3]. В отличие от русских авангардистов, итальянские футуристы сумели избежать программно-разрывного характера с производством. Их стремление к предметному проектированию реализовалось в масштабе небольших ремесленных мастерских, традиционно развитых в Италии.

Разработанная в соответствии с пролетарскими идеалами практичности и унифицированности прозодежда, в отличие от тута, так и осталась в единичных экземплярах на экспериментальном уровне, не став объектами массового производства. Тута оказалась единственным примером в истории, когда один вид одежды стал использоваться различными социальными классами и группами общества. Футуристическая реконструкция всего мира, задуманная футуристами, была невозможна, но тута оказалась способной преобразовать повседневную жизнь, став универсальным и инновационным костюмом для всех, что и было задумано ее создателем.

Примечательно, что при всех концептуальных различиях итальянский футуризм и русские движения первой трети XX века постигла общая судьба многолетнего игнорирования и намеренного изъятия из архивов культурно-исторического процесса.

Опыты футуристов-конструктивистов по разработке производственной одежды не были приняты современниками, но получили дальнейшую разработку в коллекциях А. Куррежа, А. Рабана, Э. Пуччи, И. Голицыной и других.

Список литературы

1. Варст (В. Степанова). Костюм сегодняшнего дня – прозодежда [Электронный ресурс] // ЛЕФ. М., 1923. Вып. 2. URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2807.html> (дата обращения: 12.03.2014).
2. Гиляровская Н. В. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань: Комбинат изд-ва и печати, 1924. 64 с.
3. Костроминна С. В., Рыжкова А. В. Поиски новой стилистики в области проектирования элементов современного костюма женской одежды // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2012. № 4 (59). С. 128-129.
4. Моргунов А. П. Ценностные ориентиры искусства авангарда XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2. Ч. 2. С. 141-146.

5. Экстер А. О конструктивной одежде [Электронный ресурс] // Ателье. 1923. Вып. 1. URL: <http://www.russiskusstvo.ru/news/a1112> (дата обращения: 12.03.2014).
6. Эфрос А. Камерный театр и его художники. М.: ВТО, 1934. 211 с.
7. Federico L. F. Il futurismo e la moda. Garavaglia: Excelsior 1881, 2009. 262 p.
8. Grandi S., Vaccari A. Vestire il Ventennio. Moda e cultura artistica in Italia tra le due guerre. Bologna: Bologna University Press, 2004. 257 p.

FROM ABSTRACTION TO IDEALIZATION: THE ITALIAN FUTURISM AND THE RUSSIAN CONSTRUCTIVISM IN COSTUME DESIGN OF THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

Nesterova Mariya Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
St. Petersburg State University of Film and Television
Nesterova_m@inbox.ru

The article is devoted to the comparative analysis of the approaches of the representatives of the Italian futurism and the Russian avant-garde in the sphere of costume design of the first third of the XX century. Main attention is paid to the conceptions of tuta (combination of shirt and trousers with 4 pockets, 7 buttons on front stripe and simple collar) and working clothes, which were designed under the influence of different value systems, socio-cultural purposes and material and technical facilities. The author considers Thayaht's clothes projects that considerably influenced the European fashion development but haven't been sufficiently studied in the art criticism of our country.

Key words and phrases: fashion of the 1920s; costume design; the Italian futurism; the Russian constructivism; tuta (combination of shirt and trousers with 4 pockets, 7 buttons on front stripe and simple collar); working clothes; Ernesto Thayaht.

УДК 93

Исторические науки и археология

В статье анализируется в контексте представлений современной историографии как в советской стране на волне революционных преобразований всех сфер жизни периода 1920-1930-х гг. происходили процессы деинтеллектуализации исторической науки и превращения ее в идеологический инструмент правящего режима. Задача современной исторической науки состоит не в критике революции, а в понимании ее смысла и причинной обусловленности.

Ключевые слова и фразы: историография; историописание; революция; идеология; тоталитарный режим; марксистский подход; великодержавность и патриотизм; управленческий прагматизм.

Ножкина Ирина Александровна, к. соц. н., доцент
Шалаева Светлана Станиславовна, к.и.н., доцент
Саратовский государственный аграрный университет им. Н. И. Вавилова
nirina2007@mail.ru; clar13@yandex.ru

СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ О СОСТОЯНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСТОРИОПИСАНИЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА 1920-1930-Х ГОДОВ[©]

В современной отечественной историографии период советской истории, начало которому было положено свершившейся Октябрьской революцией 1917 г., не вырывается из общеисторического пути развития России. Обращаясь к переосмыслению реалий советского времени, современные историки пытаются понять, что происходило в стране в результате революционных перемен, почему выбор социалистического пути развития в стране к концу XX века оказался нецелесообразным. В контексте изучения данной проблематики в отечественной историографии складываются более объективные представления о событиях Октября 1917 года, которые, по мнению современных исследователей, наряду с разрушением, имели и созидательные начала [7, с. 46, 48]. Ныне признается, что в ходе революционных перемен в стране реализовывались не утопические идеи, а вполне практические задачи форсированного перевода страны преимущественно традиционной на уровень современной для тех лет модернизации. В данном контексте революционный разрыв с прошлым, в котором эволюционные изменения осуществлялись в замедленном темпе, не являлся чем-то исключительным в общемировом масштабе. Борьба за социальный прогресс универсальна. Любые революции – это защитные реакции на бездействие высших властей. Революционный переход к новому жизнеустройству нельзя оценивать как авантюру. В масштабах России это было осознанным «забеганием вперед», основанным на использовании высвободившейся энергии народа. Это был новый революционный тип модернизации [2, с. 37]. Самодержавный политический режим подтачивали многие политические силы. Но им не хватало активного волевого начала, поэтому на смену в революционный процесс включились уже во второй половине XIX в. не романтики, а люди прагматического типа. Большевицкая партия с момента своего создания представляла