

рецепции авангарда в советском массовом текстиле 1930-х годов

К. Л. ГУСЕВА

Государственное бюджетное
учреждение культуры города Москвы
«Музейное объединение “Музей
Москвы”», 119021, Москва, Россия
gksenial@gmail.com

Аннотация

Статья рассказывает, как принципы и подходы, лежавшие в основе авангардного синтетического мышления, получили применение и переосмысление в искусстве массового текстиля в 1930-е годы. Кратко очерчивается ситуация, сложившаяся на текстильных производствах в первые революционные годы, а также причины, заставившие обратить внимание как авангардистов, так и представителей власти на вопрос системного образования художников-текстильщиков. В данной статье рассматривается, как текстильный факультет ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа стал местом формирования художника нового типа, проявившего себя в полной мере уже после окончания института в 1930-е годы. Будучи авторами, владеющими в равной степени художественными навыками, проектным мышлением, знанием технических и химических факторов, способными решать задачи разного профиля, они смогли продемонстрировать беспримысленность программы, предложенной педагогами главной школы авангарда для текстильной художественной промышленности. При всей очевидной разнице между рисунками для тканей периода авангарда и последующего десятилетия, общность выразилась именно в преемственности подходов преподавателей, что удалось продемонстрировать в момент перелома эстетических и идеологических представлений. Лия Райцер, Вера Лотонина, Дарья Преображенская, Мария Ануфриева, Дина Лехтман-Заславская, Мария Шуйкина и другие воспитанницы формального метода показали, как знание пропедевтики и синтетическое междисциплинарное мышление помогли им адаптироваться под новые эстетические, идеологические и производственные аспекты и сохранить при этом свой авторский почерк.

Ключевые слова: текстиль, художник-текстильщик, искусство массовой ткани, агиттекстиль, образование, ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, авангард, вещь, фабрика, костюм

KSENIA L. GUSEVA

The Museum of Moscow,
119021 Moscow, Russia
gksenial@gmail.com

Для цитирования: Гусева К. Л. Рецепции авангарда в советском массовом текстиле 1930-х годов // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 78–99

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-78-99

avant-garde receptions in soviet mass textiles of the 1930s

Abstract

The article describes how the basic principles and approaches of the avant-garde synthetic thought were applied and reinterpreted in the art of mass production textiles in the 1930s. The situation in textile industries in the first revolutionary years is briefly outlined, as well as the reasons that forced both avant-gardists and government representatives to pay attention to the issue of systematic education of textile artists. This article examines how the textile faculty of Vkhutemas-Vkhutein became the place of formation of a new type of artist, who fully manifested himself after graduating from the institute in the 1930s. Being authors who possess equally artistic skills, project thinking, knowledge of technical and chemical factors, and capable to solve problems of various nature, they were able to demonstrate the reliability of the program proposed by the pedagogues of the main avant-garde school for the textile art industry. Despite the obvious difference between the drawings for fabrics of the avant-garde period and the subsequent decade, the continuity of the educational approach is common, which demonstrated itself at the moment of the turning point of aesthetic and ideological ideas. Lia Raitzer, Vera Lotonina, Daria Preobrazhenia, Maria Anufrieva, Dina Lekhtman-Zaslavskaya, Maria Shuikina and other students of the formal method showed how knowledge of propaedeutics and synthetic interdisciplinary thinking helped them to adapt to the new aesthetic, ideological and industrial aspects and at the same time contain their signature handwriting.

Keywords: textile, design, pattern, printed cotton, artisanal work, textile industries, USSR, propaganda textiles, Vkhutemas-Vkhutein, education, avant-garde, factory, fashion

Сейчас текстиль эпохи авангарда ассоциируется с двумя яркими явлениями — революционными по своей форме геометрическими рисунками художниц Любови Поповой и Варвары Степановой, а также со знаменитым агиттекстилем с его сюжетно-тематическими композициями. Важно, что в обоих случаях речь идет о конкретном ответвлении текстильного искусства — о промышленном производстве тканей, которое подразумевает километры ситцев и штапелей. Вышивки и кружева, ковроделие и ручное ткачество также активно развивались в первые революционные десятилетия — как самостоятельное направление в контексте сохранения художественных промыслов и ремесел. Однако именно в производственное ответвление пришло новое поколение художников, сформировавшее облик советского текстиля 1930-х годов.

Причин этому было несколько. После революции и окончания Гражданской войны в стране начался активный процесс восстановления промышленности и перевода работающих предприятий на мирные рельсы. Уже весной 1920 года IX съезд РКП(б) наметил программу производства тканей, придавая возрождению текстильных фабрик большое экономическое, политическое, а главное — идеологическое значение. Во многом такое отношение было связано с поддержкой государством идеи художников-авангардистов, связанной с созданием новой предметной среды: человека должны были окружать вещи, помогающие в его повседневном быту и в то же время отражающие идеалы социализма, что способствовало бы более быстрому формированию нового образа жизни.

Эта идея проникла в той или иной степени во все отрасли художественной промышленности, но грандиозного масштаба достигла в полиграфии и текстиле. Они имеют много общего — от принципа нанесения рисунка на материал до станкового тиражного производства и легкости распространения. Массовость и дешевизна — главные преимущества этих искусств в решении агитационных задач. Но при обилии пересечений существует два ключевых отличия. Во-первых, у них кардинально разное понимание актуальности. Современник событий, известный искусствовед и критик Давид Аркин писал, что «плакат никогда не рассчитан на длительное применение — в этом его сила, острота, он бьет по боевым темам дня. Текстиль рассчитан на длительное применение. Плакатный рисунок здесь надоест» [Аркин, 1931, с. 3]. Упаковки, листовки, брошюры работают молниеносно и так же быстро исчезают из поля зрения человека. Ткани же должны иметь временной потенциал. Кроме того, важное бытовое наблюдение, ткань часто приобретает покупателем до принятия им решения, что именно он хочет из нее сшить. Она часто дожидается своего часа и используется лишь спустя некоторое время. При этом сшитые вещи, в свою очередь, будут сопровождать человека на протяжении какого-то периода, и длительность этого срока часто непредсказуема. Второе ключевое отличие — полиграфическая продукция самостоятельна, она и есть та сама «вещь». Ткань же является основой для «вещей», которые могут быть какими угодно — от штор и наволочек до платья и рубашки. Текстильное производство не навязывает

свой ассортимент, а предоставляет человеку материал для создания того, что действительно ему необходимо. Так ткани, будучи наиболее тиражируемым видом искусства, могут широко распространиться в облике множества вещей, отличных по своей функции, и за счет рисунка транслировать новые эстетические и идеологические ценности, сопровождая человека в быту на протяжении долгого времени. В результате тканям отводилось особое место в глобальной идеологической перестройке мышления: «Текстильный рисунок является наиболее распространенной среди широких слоев трудящихся формой искусства. Следовательно, он должен быть точно выверен классовой оценкой трудящихся» [Советский текстиль, 1931]. Все это сделало из тканей объект повышенного внимания и усилило значение художника-текстильщика в советской культуре в целом.

Крупнейшие дореволюционные текстильные производства после национализации были переименованы: Товарищество ситценабивной мануфактуры «Эмиль Циндель» стало Первой ситценабивной фабрикой, Акционерное общество шелковых фабрик «К. О. Жиро Сыновья» — шелковой фабрикой «Красная Роза» им. Розы Люксембург и т. д. Смена названия должна была поддерживаться и обновлением ассортимента выпускаемой продукции: существующие текстильные рисунки с изысканными растительными мотивами были объявлены буржуазными и идеологически чуждыми. Требовалось найти художественный язык, который будет ассоциироваться с новым мировоззрением, работать на идеологию страны и соответствовать ей на визуальном уровне. Кто же должен был осуществить столь ответственную задачу? Николай Соболев в своих «Очерках по истории украшения тканей» писал, что в российской текстильной промышленности «вторая половина XIX века и первые годы XX проходят под исключительным влиянием французских вкусов и мод Парижа. Импорт рисунков и коллекций готовых образцов (так называемых абонементов) для хлопчатобумажных и шелковых мануфактур принимает гомерические размеры. На набивных фабриках Москвы и Петербурга главные художники, а часто и их помощники, — исключительно французы и эльзасцы. В общем, это приводит к значительному художественному упадку. Владельцы фабрик, получая колоссальные прибыли, никогда не задавались мыслью о создании собственного русского специфического художественного оформления ткани» [Соболев, 1934, с. 412]. Разумеется, в словах Соболева присутствует определенная категоричность. Достаточно того факта, что Оскар Грюн, одна из главных фигур в области текстиля в первые послереволюционные десятилетия, стал заведующим рисовальни Трехгорной мануфактуры еще в 1900-е. Тем не менее, производствам действительно не хватало в штате ярких художников, способных найти новый язык массового текстиля, соответствующий авангардному индустриальному времени.

Встал вопрос, где брать художников нового типа — «техников-художников, создающих новые конструкции предметов, новые рисунки, новые украшения», как называл их исследователь народного искусства Николай Бартрам [Бартрам, 1926, с. 16]. Местом, где они формировались,

стали Высшие художественно-технические мастерские — ВХУТЕМАС, среди производственных факультетов которого был и текстильный. Однако, открыв свои двери в 1920 году, он не смог сразу выпустить на производство молодое поколение, поэтому фабрики вынуждены были сами искать выход из сложившейся кризисной ситуации. Они решали ее двумя параллельными и противоположными по своему характеру способами. Первый был наиболее радикальным, и на него решилась только Первая ситценабивная фабрика. В 1924 году ее руководство выпускает объявление о поиске новых художников в самой популярной и тиражируемой газете — «Правде». На это объявление откликнулись художницы-авангардистки Варвара Степанова и Любовь Попова, предложив экспериментальное решение: они ввели в производство геометрически-рациональные рисунки, чистые по своей форме и цвету. Яркую характеристику им дал автор брошюры о хлопчатобумажном производстве Александр Зайков: «Рисунок Поповой прост, строг и смел. Что может быть смелее больших цветных кругов на белом платье? Мы говорим о маркизете, который еще недавно по праздникам одевали многие работницы. Ткань легка, почти прозрачна, большие круги с легкой тканью как будто не вяжутся, но как они притягивают глаз! И вот Попова разбивает круг на два цвета — черный и голубой, и круги делаются сквозными из черных и голубых полосок попеременно с белыми. Для большей легкости рисунка черная полоса в одной половине круга переходит в белую на другой, а белая — в голубую. Большие, но насквозь прорезанные круги становятся страшно легкими. Разве не чрезмерно пестро, не кричит сочетание черных и белых полос? Но эту пестроту Попова заковала в круг и оттого получается могучий, но легкий рисунок для легких тканей. Направление же всех полос в одну сторону связывает все круги в одно стройное целое. Великолепно найдена величина кругов к белому полю тканей» [Зайков, 1927, с. 121]. Важно отметить, что автор описывает ткань как художественную композицию, то есть производит в своем роде формальный анализ произведения искусства, акцентируя внимание на цветах, пропорциях, пространственных эффектах. Его современник культуролог и философ Алексей Топорков поддерживает восторги своего коллеги и отмечает, что «работы Поповой интересны в том отношении, что у нее действительно происходит смычка искусства и производства» [Топорков, 1928, с. 234]. Но он видит эту смычку именно в использовании живописной системы супрематизма в форме прикладных искусств: «В рисунках Поповой непосредственно чувствуется радость искусства, выпущенного из клетки и ставшего причастным к подлинной жизни. Можно сказать, что с внешней стороны это все тот же супрематизм, то же сочетание геометрических форм и красочных тонов в различных комбинациях, то же беспредметничество. Однако по существу это есть нечто совершенно иное. Здесь Попова идет не от отвлеченных отношений фигур и тонов, а от материала, от самой ткани, она имеет в виду образ платья, который должен быть сшит из этой ткани» [Топорков, 1928, с. 234]. Чуть позже Фрида Рогинская, главный исследователь советского текстиля и современница событий, отметит, что «вся практика конструктивистов в отношении текстиля привела

их не к инженерии, а к прикладничеству в плохом смысле этого слова. Они не „делали вещей“ и „не заменяли инженеров в производстве“, а, как прикладники „доброго старого времени“ давали рисунки, не зная производственного и колористического процесса. То что эти рисунки были геометрическими нимало не изменило существа вопроса» [Рогинская, 1930, с. 78]. Сейчас мы понимаем, что Попова и Степанова продолжали решать интересовавшие их собственные формальные художественные задачи, отстраняясь от программы супрематизма, которая подразумевала универсальность языка для любых направлений искусства. Конструктивисты же, к которым себя причисляли художницы, предлагали подход, подразумевающий адаптацию художественного языка под специфику того или иного производства, слияние функции, формы и материала. Однако сами они не смогли довести идею до реализации в силу отсутствия профильного инженерного образования и более глубокого понимания производственных профильных процессов.

Производственные аспекты, разумеется, были известны рисовальщикам, числившимся в штате фабрик еще с дореволюционных времен. Поставленную перед ними задачу — «уничтожить цветочки, гирлянды, травки» — они восприняли буквально [Арватов, 1926, с. 84]. Их мышление было схоже с восприятием современности ремесленниками традиционных промыслов. Как мастерица вологодского кружева наивно встраивала в привычные орнаментально-декоративные композиции новые социалистические атрибуты, так и рисовальщики фабрик брали за основу устоявшиеся раппортные композиции и заменяли растительные мотивы тракторами, лампочками, парусниками, шеренгами, заводами и т. д. При этом настроение и характер рисунков вовсе не изменился: аналогичный колорит, построенный на нежных пастельных оттенках или, наоборот, сложных насыщенных лиловых, фиолетовых, лимонных цветах, композиционная воздушность и плавность линий, обилие изящных по своей форме деталей в виде завитков и подробная проработка, практически светотеневая. Ярким примером служат рисунки Сергея Бурылина, датируемые 1924 годом и выполненные на Иваново-Вознесенской фабрике. Именно он стал одним из родоначальников феномена агитационного текстиля. Такое решение, однако, содержало в себе конфликт: характер революционных сюжетов и образов противоречил изысканности композиции и колорита.

За этими двумя процессами наблюдал преподавательский состав уже упомянутого выше текстильного факультета ВХУТЕМАСа. Вместе со своими студентами мастера анализировали и пытались найти золотую середину между двумя кардинально разными подходами, каждый из которых был в результате признан непригодным. Варвара Степанова и Любовь Попова нащупали новый формальный язык, но не смогли его адаптировать под специфику производства текстиля. Актуальность их рисунков была как раз полиграфическая — они впечатляли, поражали, заряжали, но не смогли прижиться и угасли. Ткани Поповой и Степановой не получили популярности среди покупателей, и Первая ситценабивная фабрика была вынуждена прекратить сотрудничество с ними. Агитационный текстиль рисовальщиков

старой гвардии демонстрировал важность понимания технических нюансов, а также умение адаптироваться под запрос современности. Тот же Сергей Бурылин понимал, что вкусы покупателя нельзя изменить моментально, ведь прежние витиеватые мотивы пользовались огромной популярностью, и резкий отказ от них привел бы к невозможности реализовать товар. В каталоге выставки «Советский бытовой текстиль» 1928 года Николай Соболев призывал руководство фабрик и художников «остерегаться разрушать экспорт изменением установленных „классических“ рисунков для Востока, помня, что восточные покупатели зачастую отказываются брать товар даже тогда, когда только на одной обложке куска заметны отступления от установленного образца» [Соболев, 1929, с. 56]. Поэтому Бурылин предлагал в своем роде альтернативу — прежние художественные приемы, но с новыми образами.

Текстильный факультет ВХУТЕМАСа объединил в себе эти два направления, чтобы воспитать новый тип художника-производственника по-настоящему авангардного типа мышления. Декан факультета Сергей Молчанов поставил задачу выпустить специалистов, готовых к любым стилистическим обновлениям и социальным заказам, ведь фабрики в первую очередь должны были удовлетворять потребительский спрос города и деревни; специалистов, готовых работать в этих жестких производственных экономических рамках и внутри них находить возможности выражения себя как художника. Для этого он пригласил специалистов по технической части, которые составили основу преподавательского состава. Например, Алексей Державин и Петр Викторов были видными химиками-технологами и читали на факультете курс «Общая химическая технология волокнистых материалов». Также в обучении студентов принимал участие ученый в области химической технологии и химии красителей Николай Вознесенский [Бесчастнов, 2021, с. 168]. За художественную часть отвечали в основном художники-авангардисты, приверженцы формального подхода: Надежда Удальцова вела дисциплину «Цвет», а Александр Куприн отвечал за специальную композицию. Были и преподаватели, которые сочетали в обучении два подхода. Так, Оскар Грюн, совмещая преподавание с руководством художественной мастерской Трехгорной мануфактуры, вел дисциплину «Машинная набойка» и учил разрабатывать такие рисунки, которые отвечали техническим требованиям производства. Его коллега Людмила Маяковская знакомила студентов с аэрографическим методом нанесения рисунка через трафареты и затем учила разрабатывать композиции рисунков, отражающих специфику возможностей самого инструмента.

Важно и то, что на текстфаке не прижилось классическое для ВХУТЕМАСа представление «мастер и его ученики», то есть вокруг преподавателя не формировался круг последователей и приверженцев его теории. Так, Надежда Удальцова писала: «Изучение цвета на текстильном факультете не может носить характера чисто абстрактного изучения цвета вообще в его различных свойствах, а именно цвета в его специфическом значении [для] данного производства. <...> Причем работы над цветом... должны вестись вне рамок навязчивости существующего художественного стиля». Далее она

отмечает, что в работе над цветом «необходима тесная связь с преподавателями текстильного факультета по всем отделам» [Удальцова, 1994, с. 67]. По сути, система, сложившаяся на текстильном факультете, повторяла реальное производство, где техническое, химико-колористическое и художественное направления деятельности были тесно взаимосвязаны. Молчанову было важно погрузить студента в масштабный производственный процесс, в котором художник выступает лишь одним из звеньев и успех его рисунка зависит от умения слушать коллег из других цехов, рассматривать ограничения не как препятствие, а как вызов и возможность для эксперимента.

Текстильный факультет научил студентов воспринимать технические инструменты и материалы — медные валы, трафареты, анилиновые красители, отличные по составу, плотности и принципу переплетения ткани — как инструменты и материалы живописца, освоив которые, можно создавать художественные авторские композиции. Причем погружение требовалось основательное: прежде чем начать создавать свои композиции, было необходимо разобрать все технические нюансы. Так, Людмила Маяковская, которая преподавала композицию по аэрографии, начинала свой курс с изучения аэрографа. Маяковской было важно, чтобы студенты хорошо знали его внутреннее устройство и могли самостоятельно разобрать и собрать его. Такое подробное ознакомление с техникой позволяло учащимся узнать специфику и возможности инструмента, а впоследствии и использовать его в качестве художественного образа. Студенты, в частности, зарисовывали машины и демонстрировали получившиеся результаты на учебных выставках, о чем сообщает, например, заметка в газете «Голос текстилей»: «Сколько трудностей и терпения нужно было лишь для того, чтобы зарисовать ту или иную часть машины, когда она движется. <...> Все это достигнуто студентами продолжительной и упорной работой, иной раз по две смены без перерыва. Теперь они открыли выставку своих работ. На выставке 250 рисунков и чертежей, зарисованных непосредственно с натуры. Рисунки выполнены точно и художественно» [Нерадов, 1925, с. 15–16]. Это было необходимо не только для того, чтобы понимать все технические нюансы производства, но и для того, чтобы вернее передать образ, а если точнее, дух индустриализации — ритмы станков, цикличное движение шестеренок, скорость передач. Таким образом, образовательная программа ВХУТЕМАСа имела синтетический подход: изучение самого способа производства являлось источником вдохновения, материалом для анализа; студенты не искали «мотивы» где-то в стороне, а буквально погружались в эстетику текстильного производства как часть революционной реальности.

Именно с первым поколением выпускниц текстильного факультета — Лия Райцер, Надежда Полуэктова, Мария Шуйкина, Мария Назаревская, Дина Лехтман-Заславская, Елизавета Лапшина и другие — связан расцвет явления агитационного текстиля. После окончания обучения они были устроены на ведущие текстильные производства. Например, Мария Ануфриева была приглашена на Трехгорную мануфактуру, а Любовь Силич, Дарья Преображенская — на Иваново-Вознесенскую. Каждая из них создавала рисунки,

отвечающие требованиям фабрики. Так, например, ситец «Демонстрация» 1929 года по рисунку Лии Райцер сочетает в себе ожидаемую покупателем орнаментальность и необходимую идеологическую ассоциацию, при этом его производство экономически выгодно. Рисунок построен на основе одного цвета — революционного кумачового красного, что, с одной стороны, делает ткань недорогой (чем меньше цветов, тем дешевле, так как ниже временные и технические затраты на гравировку медных валов и последующей печати), а с другой — подчеркивает символичность цвета. При первом взгляде рисунок кажется абстрактным и построенным на мелких геометрических деталях, нет отчетливой ориентации, раппортный элемент плавно переходит в соседний, образуя бесконечную композицию. Однако при детальном рассмотрении зритель обнаруживает узнаваемые силуэты людей, выстроенных в шеренгу с знаменами в руках. Так исключительно формально-композиционными инструментами создается настоящий оптический пространственный эффект.

Можно привести множество подобных примеров, созданных выпускницами ВХУТЕМАСа (с 1927 года — ВХУТЕИНа). Успех в создании таких рисунков привел к персональной известности и признанию их как художников. В 1928 году они учредили отделение текстиля в рамках молодежной секции Ассоциации художников революции (ОМАХР) и начали участвовать в выставках. Это направление их деятельности имело исключительно репрезентативную функцию. Специально для таких мероприятий они создавали ткани, в которых демонстрировали освоение технических возможностей производства через сложные многофигурные композиции с идеологическими раппортами. Теперь текстиль встает в один ряд с классическими видами искусства. Так, на афише и в каталоге выставки к 15-летию РККА, организованной в 1933 году в павильонах ЦПКиО, текстиль шел через с запятой с живописью, графикой, скульптурой. Это было единственное направление промышленного искусства, представленное на выставке, что неудивительно — текстиль здесь выступал в виде панно с конкретным нарративом. Одним из экспонатов был декоративный сатин Лии Райцер под названием «Механизация РККА», в котором предстает самый настоящий парад техники. Здесь можно увидеть и грузовики, везущие красноармейцев, и дирижабли, и самолеты, и танки (освоены все горизонты!) — причем они представлены в пропорциональном друг другу масштабе, с нюансировкой и обилием деталей. Нет необходимости в распознавании рисунка: все отчетливо считывается зрителем. Раппорт ткани как бы транслирует главную мысль — грандиозность механизации, ей буквально нет конца и края. Такие ткани производили фурор и впечатляли посетителей выставки своей идеей и уровнем мастерства, но вместе с тем теряли свою основную функцию — они переставали быть материалом для пошива вещей. Перекроенная вдоль и поперек Красная армия выглядела бы кошунственно. Как писал критик и первый исследователь промышленных искусств Алексей Федоров-Давыдов, «к изображению на текстиле советской тематики и эмблем нужно относиться весьма осторожно в силу того, что практическое бытовое употребление

данной ткани может порою привести к контрреволюционному обращению с данной тематикой» [Федоров-Давыдов, 1931, с. 77].

Сразу после закрытия описываемой выставки Совнарком принял постановление о недопустимости сюжетно-тематических рисунков, обозначая, что главная задача массового текстиля как промышленного искусства — находить баланс между функцией и художественным выражением. Но парадокс заключался в том, что ткани, подобные «Механизации РККА», по своей трактовке олицетворяли новый курс на реализм и народность, который абсолютно не ложился на специфику декоративного рисунка для ткани. Известно, что уже в конце 1920-х усилилась правительственная агрессия к экспериментам авангарда, что привело в том числе и к закрытию ВХУТЕИНа в 1930 году. Однако текстильный факультет, в отличие от других факультетов института, не подвергся гонениям за формальный подход в образовании художников. После закрытия мастерских весь преподавательский состав перебрался в Московский текстильный институт, полностью сохранив программу. Реалистичная трактовка агитационного текстиля, предложенная вхутемасовцами, привела к отрицанию ткани как материала и вызвала обратную реакцию у идеологов. От текстиля теперь ждали определенной нейтральности и идеологической безопасности, ткани должны были нести в себе исключительно декоративно-орнаментальный характер. Поэтому программа текстильного факультета, по сути построенная на пропедевтике, не вызывала вопросов, а наоборот, окончательно утвердилась. Так, программа по специальной композиции, разработанная живописцем Александром Куприным, который пришел на текстильный факультет ВХУТЕМАСа в середине 1920-х годов, продолжала использоваться и в последующие десятилетия. Куприн считал, что «плоскость, поверхность, цвет, форма, фактура, материал, ритмы и пропорции линий, плоскостей, цвета и материала — вот элементы, подлежащие изучению и координация которых составляет данный предмет» [Проект предварительной программы, л. 3].

Важен и тот факт, что художницы-текстильщицы не подверглись гонениям и репрессиям, в отличие от выпускников других факультетов. Бессюжетность разрабатываемых ими декоративно-орнаментальных композиций для массовых тканей как будто бы создала для них безопасную зону. Теперь в качестве основного источника вдохновения выступали народные промыслы. При этом соприкасались они не только с профильными направлениями, такими как ручная набойка и ткачество¹, но и с другими формами — например, лаковой росписью или детской игрушкой. На то было сразу несколько взаимосвязанных причин. Во-первых, сама задача агиттекстиля — пропагандировать новую идеологию — по сути сохранилась, но стала менее отчетливой. Социалистические атрибуты были заменены на мотивы и образы

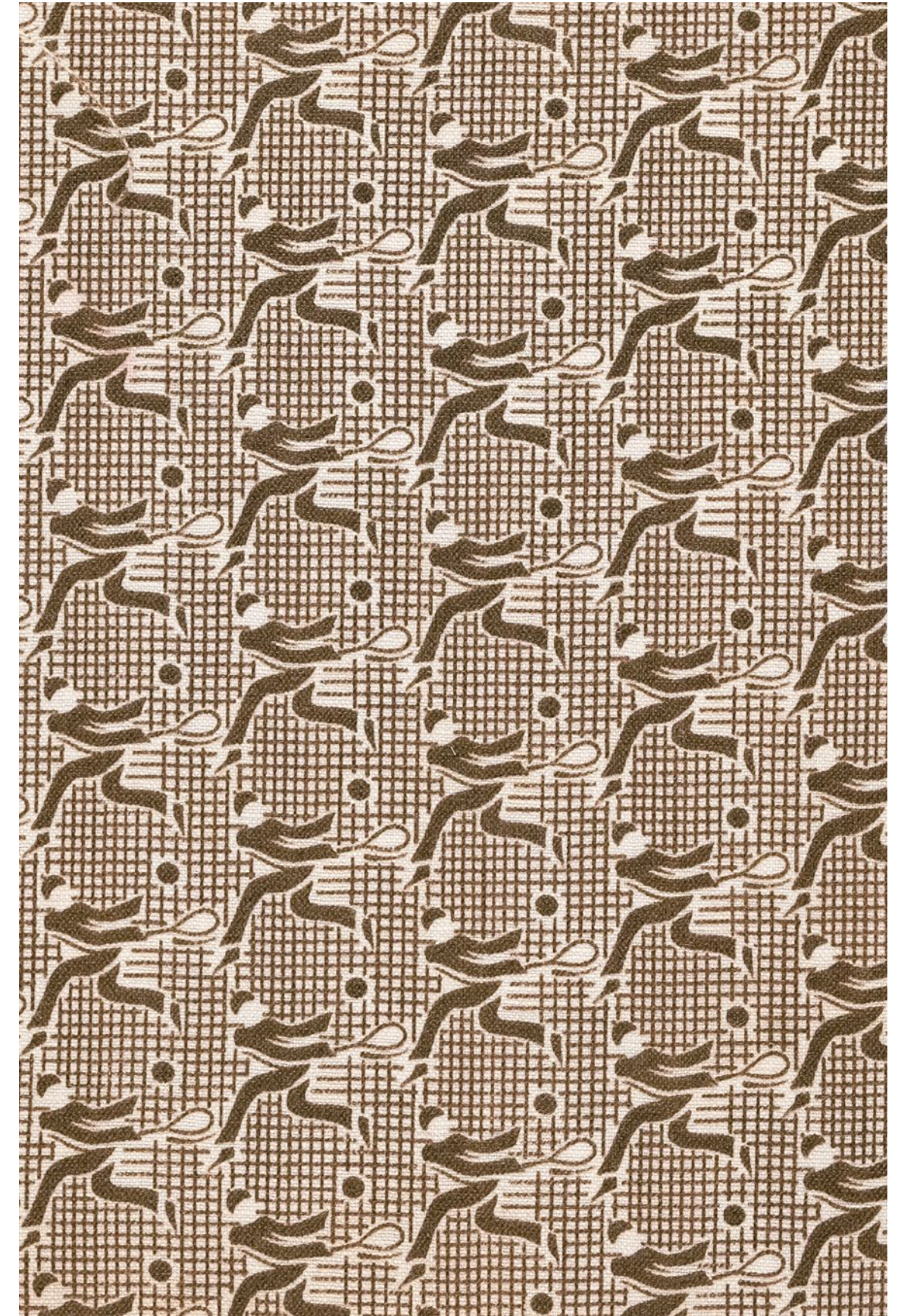
1 С этими направлениями вхутемасовцы были хорошо знакомы, так как Николай Соболев преподавал на текстильном факультете ручную набойку, имея целью познакомить студентов с традиционными практиками и привить с их помощью культуру материала. На первом курсе студенты пробовали набивать рисунок манерными

досками на разные по своей фактуре и текстуре ткани, наблюдали за тем, как распределяется краска и как в несколько этапов переносится рисунок — этот же принцип лег в основу промышленного нанесения рисунка с помощью валов.

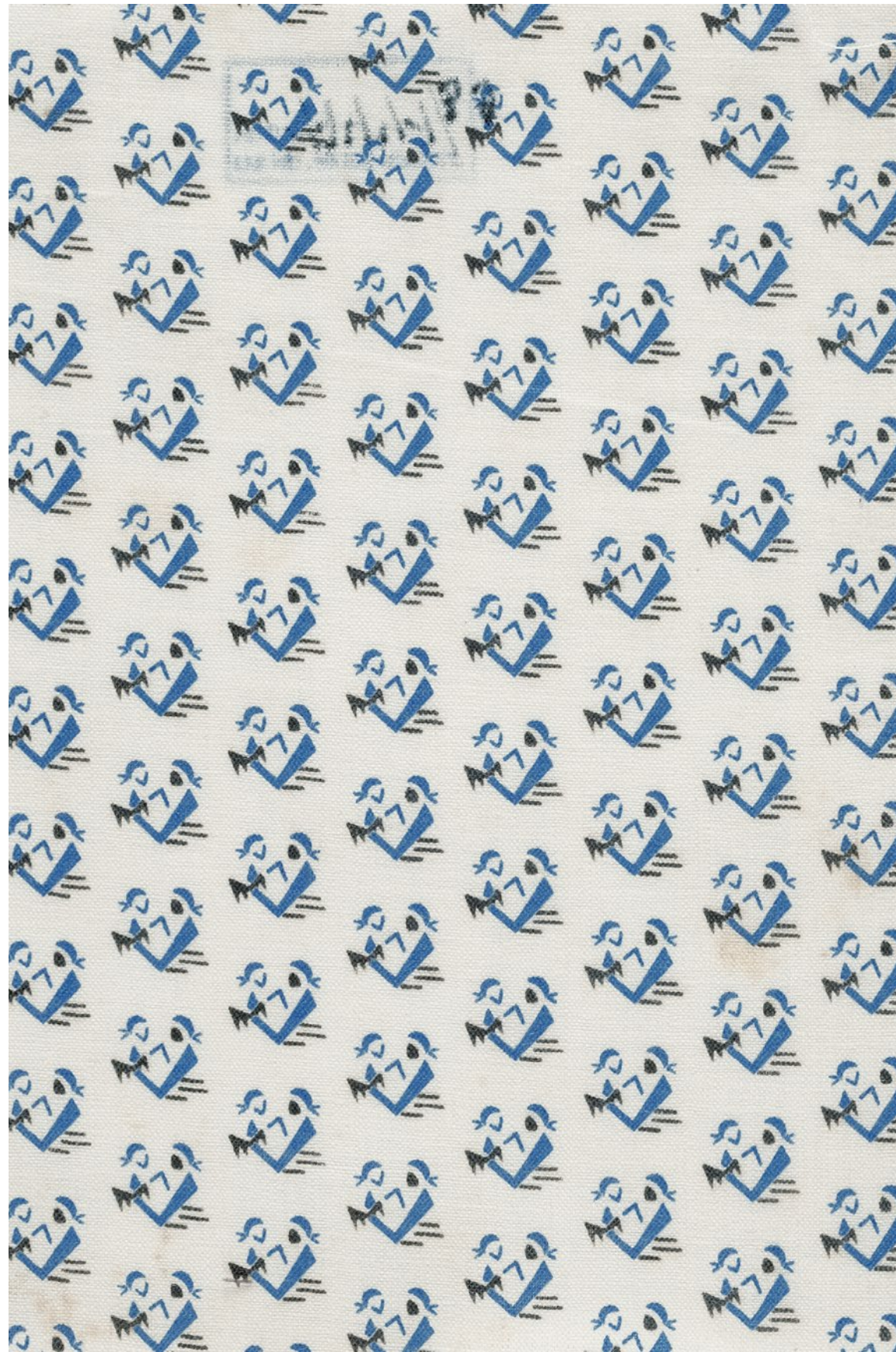
народных промыслов, которые выражали идею единства народов СССР при общем большом стиле. Во-вторых, художники стремились дать современную интерпретацию традиционным мотивам, сделать их актуальными и даже модными, показав, как, например, городецкая роспись может по-новому заиграть на промышленной ткани. Но речь шла не о буквальном переносе узнаваемых форм игрушек в раппорт ткани, а об образной их трактовке. Руководство фабрик отправляло своих художников в творческие командировки в разные регионы страны для знакомства с принципами работы мастеров традиционных промыслов. Внимание мастеров было нацелено на принципы построения орнамента, его связку с формой, на его колористический строй, ритм и пропорции, характер линий и форм. Художники изучали буквально структуру языка того или иного промысла, чтобы затем найти ему уместное применение в новой промышленной форме. Так в своем роде выразилась идея «смычки города и деревни», союза индустрии и промыслов.

Интересно, что в работе художника-текстильщика проявилась и реалистическая тенденция, но снова в декоративно-орнаментальной форме. Воплощением этого вектора в массовом текстиле стали растительные мотивы, которые с середины 1930-х фактически составляли основу ассортимента фабрик. Художники должны были передать образ мака, лютика, ромашки, розы, кленового или дубового листа, не прибегая к ботанической точности. В их практику широко вводились натурные зарисовки, регулярно организовывались пленэры, творческие дни. Художница Елена Шумяцкая, поступившая во ВХУТЕИН, но закончившая уже Текстильный институт, так описывала путь создания рисунков для тканей массового производства: «Перед окном ясен с едва распустившимися клейкими листочками. Сквозь сетку ветвей проглядывает синее весеннее небо. По веткам скачут веселые воробы... Много месяцев спустя, может быть, даже в зимний день, появится рисунок для ткани, навеянный этими впечатлениями. Облака, плывущие в небе, меняются, как по волшебству: то это белые клочья хлопка, разбросанные по голубому простору, то они вдруг вытягиваются в розово-желтые кораблики и лодки, плывущие по золотистому океану. <...> Позднее эти впечатления всплывают в памяти, навевая различные колористические декоративные решения и образы» [Шумяцкая, 1958, с. 25].

Этот подход заставляет вспомнить о применявшейся во ВХУТЕМАСе практике зарисовки работающих станков и машин, которая затем выливалась в создание абстрактных образных композиций для раппортной ткани. То есть художницы-текстильщицы во многом продолжали развивать прежние творческие методы, только уже с лютиками и колокольчиками. Такой принцип автозамены особенно заметен при сравнительном анализе тканей одного автора, созданных в разное время. Например, художница Мария Ануфриева, которая пришла на Трехгорную мануфактуру сразу после окончания ВХУТЕИНа в 1930 году, часто строила композиции на основе небольших раппортных элементов, которые при отдалении превращались в абстрактный рисунок, напоминающий традиционный горох, клетку или полосу. В ее



Ил. 1
Мария Ануфриева. Ситец «Теннисисты». Комбинат
«Трехгорная мануфактура». 1930–1932



Ил. 2
Мария Ануфриева. Ситец «Комсомолки».
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930–1932



Ил. 3
Мария Ануфриева. Ситец «Электрификация».
Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932



Ил. 4
Мария Ануфриева. Ткани декоративные.
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930-е



Ил. 5
Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат
«Трехгорная мануфактура». 1930-е



Ил. 6
Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат
«Трехгорная мануфактура». 1930-е



Ил. 7
Мария Ануфриева. Ткани декоративные.
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930-е



Ил. 8
Мария Ануфриева. Ткани декоративные.
Комбинат «Трехгорная мануфактура».
1930-е

работах всегда сохраняется композиционная воздушность: рисунок словно распадается на отдельные детали, которые цепляются за соседние; часто встречается прием контраста светлых и темных элементов, что создает ощущение двуплановой пространственной композиции (Ил. 1–8).

В целом, массовый текстиль рассматриваемого периода отличается богатым композиционным разнообразием. Встречаются смелые интерпретации узнаваемых орнаментальных мотивов традиционных промыслов, абстрактные композиции, отсылающие к эстетике ар-деко, невероятное разнообразие растительных рисунков, трактуемых минималистично или, наоборот, барочно-пышно. Революционные буйственные краски сменились более спокойными, но сложными оттенками терракотовых, бордовых, изумрудных, лазурных цветов. Нарративность уступила место декоративным поискам. Сделать сюжетно-тематический рисунок, уместно работающий на ткани, — это вызов для художника-текстильщика, а растительные и абстрактные орнаменты — настоящее поле для экспериментов, где художники могли заниматься формальными вопросами, работать с пропорциями, масштабами, пространственными эффектами, флористическими сочетаниями. Запрет на сюжетные рисунки в результате привел к фейерверку творческих решений художника-текстильщика, к формированию своего художественного языка. Что парадоксально, учитывая общий реалистический курс советского искусства.

Особенно эта тенденция выразилась в геометрических рисунках, которые, с одной стороны, сохранили математическую выверенность, а с другой — приобрели многослойность, детализированность и эмоциональную составляющую. Главное — характер композиции зависел и вместе с тем отражал фактурные и текстурные качества ткани. Основная претензия к рисункам Степановой и Поповой заключалась в отсутствии учета специфики самого материала — они стояли на универсальности раппорта. Вхутемасовки смогли как бы адаптировать экспериментальные геометрические рисунки авангардистов под особенности текстильного производства и одновременно сделать их более спокойными, менее вызывающими. Их рисунки выражали готовность вступить в диалог с будущей вещью, что способствовало и росту продаж.

В это же время в стране меняется приоритетность материала. Хлопчатобумажные фабрики, выпускающие ткани на каждый день, ушли на второй план — все внимание завоевывали шелкоткацкие производства. Перед художниками встала задача по поиску художественного языка для креп-жоржетов и крепдешинов. Строгие рисунки для ситцев не подходили для шелка, с его подвижностью, блеском, прозрачностью. Кроме того, рисунок на него наносился совершенно иным способом: медные печатные валы не могли набить рисунок на тонкую струящуюся ткань. Здесь главенствовал трафаретный принцип, с которым выпускницы ВХУТЕМАСа были знакомы благодаря программе Людмилы Маяковской, преподававшей уже упомянутую дисциплину специальной композиции для аэрографии. Несмотря на то, что в 1920-е годы трафарет на производстве не использовался из-за излишней живописи и тру-

доемкости, преподаватели понимали, что интерес к этой технике вернется в момент возрождения шелковой промышленности. Рисунок при помощи аэрографа наносился через трафареты рукой самого художника, который мог контролировать количество краски, управлять насыщенностью тона, делать красивые переливы цвета. Чуть позже, во второй половине 1930-х, на смену такому ручному нанесению рисунка пришла техника фотофильм-печати, которая представляла собой механизированную трафаретную печать. Она способствовала появлению более размашистых, крупномасштабных, живописных рисунков и привела к расширению художественного диапазона текстильщика.

Такие ткани в первую очередь имели приставку «плательные» и соответствовали уже характеру современного костюма, облик которого к середине 1930-х годов получил стилистическую цельность. В 1920-е годы художники-текстильщики практически не учитывали специфику форм современного костюма при разработке рисунка ткани, так как единого стиля в тот момент не существовало. Варвара Степанова в 1924 году пыталась внедрить на текстильном факультете дисциплину, в которой изучались бы вопросы связи текстиля и костюма. Но она так и не прижилась, возможно, по той же причине — не было понимания, что собой представляет костюм новой социалистической страны. Современники носили как предметы крестьянского костюма, так и роскошные платья в стиле ар-деко, соответствующие эстетике нэпа. Агиттекстиль можно было встретить в абсолютно разных формах. С одной стороны, это соответствовало изначальной идее, но с другой — отсутствие предполагаемой формы не давало художникам конкретного ориентира при разработке рисунка. Во многом это способствовало восприятию ткани как итоговой формы — неслучайно ее демонстрировали посредством самодостаточных панно, а не через сшитые из нее вещи.

В 1934 году в Москве открывается первый Дом моделей на Сретенке, 22. В его задачи входило определение вектора развития социалистической моды, то есть разработка новых моделей одежды, которые потенциально получат тираж на швейных фабриках. Дом моделей являлся художественной идеологической лабораторией, где создавались эталонные в своем роде образцы моделей одежды, на которые следовало ориентироваться швейным и другим моделирующим организациям страны. Это обеспечивало стилистическое единение и формирование образа социалистической моды. Именно в этот момент возникает симбиоз двух художественных отраслей: художник-текстильщик и художник-модельер вступают в творческий диалог. Теперь художник-текстильщик при разработке орнаментального строя плательной ткани представляет конкретные фасоны одежды и должен учитывать поведение рисунка в объемной форме, соотносить плоскостной рисунок с пространственной конструкцией. Нельзя не добавить, что текстиль не только стал ориентироваться на моду и подстраиваться под нее, но и превратился в инструмент транслирования новой утопии, того, как должен выглядеть советский человек. Исследователь повседневности Наталия Лебина относит Дом моделей к созданным властными структурами

симулякрам, своеобразным ложным знаком, с помощью которых укреплялась мифология о большом стиле [Лебина, 2018, с. 157]. Джурджа Бартлетт в своем исследовании отмечает, что «во времена Сталина появились новые способы организации социалистического общества и осуществления контроля над ним. В мире, пришедшем на смену большевистской утопии, отношение к моде изменилось. Центральное место в ней заняла парадная эстетика» [Бартлетт, 2011, с. 79]. Крепдешины и креп-жоржеты стали неотъемлемой частью этого образа. Показательна заметка в газете «Правда» за 1935 год, в которой председатель Бессарабской коммуны имени Котовского жалуется: «На что средства идут? В большинстве делается упор на одежду, на сапоги, на шелк и всякую такую штуку. Сейчас коммунары и колхозники требуют достать крепдешин и так далее. Мне, например, поручили закупить в Москве возможного крепдешина и шелка. У коммунаров средства имеются. И вот надо бы подумать над направлением этих средств на культурное и бытовое строительство» [Митител, 1935, с. 6].

Эпоха авангарда в первую очередь сформировала запрос на новый тип художника-текстильщика, который придет на производство и сможет создать актуальные и рабочие рисунки для тканей, отвечающие эстетике и идеологии времени. Сами авангардисты заходили на это поле скорее с целью эксперимента и нащупывания проблемных мест и воплотили свои представления не столько в самом продукте, сколько в создании образовательной программы. В результате текстильный факультет ВХУТЕМАСа стал местом формирования целого поколения художников, которое впитало авангардные подходы и представления и проявило себя уже в последующих десятилетиях. Программа текстфака, построенная на сочетании формального художественного подхода и изучения произведенных аспектов, показала свою жизнеспособность и вневременную актуальность именно в период перелома эстетических представлений, когда молодые художники-текстильщики должны были подстроиться под новый идеологический запрос как с художественной, так и с технической точки зрения. По свидетельству Лии Райцер, декан текстильного института Сергей Молчанов «одинаково говорил как о тканях барокко, так и об агитационном рисунке», и как выразился исследователь Николай Бесчастнов, обобщая подход Молчанова, «цари меняются, а текстиль остается» [Бесчастнов, Рыбаулина, 2020, с. 39]. Программа текстильного факультета, ее принципы и подходы позволили художницам адаптироваться под новые условия и продолжать свой личный эксперимент. В завершение нужно добавить, что подобные переломы большая часть художниц пережили не единожды: придя на производство в конце двадцатых, они продолжали работать в художественных мастерских фабрик вплоть до эпохи оттепели, когда их сменило уже следующее поколение.

Библиография

Арватов, Б. И. (1926). *Искусство и промышленность* // Советское искусство. № 1. С. 83–89.

Аркин, Д. Е. (1931). *Рисунок неотъемлемая часть качества ткани* // Голос текстилей. № 69. С. 3.

Бартлетт, Дж. (2011). *FashionEast. Призрак, бродивший по Восточной Европе*. М.: Новое литературное обозрение.

Бартрам, Н. Д. (1926). *Москва и художественная промышленность* // Строительство Москвы. № 8. С. 13–16.

Бесчастнов, Н. П., Дембицкая, А. С., Рыбаулина, И. В. (2021). *Агиттекстиль студентов: опыт производственных практик 1920–1930-х годов* // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. № 3. С. 166–170.

Бесчастнов, Н. П., Лаврентьев, А. Н. (2020). *Ткань авангарда*. М.: РИП-холдинг, 2020.

Бесчастнов, Н. П., Рыбаулина, И. В. (2020). *Декан текстильного факультета ВХУТЕМАСа/ ВХУТЕИНа Сергей Васильевич Молчанов* // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. № 1, ч. 2. С. 31–41.

Зайков, А. М. (1927). *На хлопчатобумажной фабрике*. М.: Государственное издательство.

Куприн, А. В. (1927). *Проект предварительной программы по общей композиции на текстильном факультете ВХУТЕМАСа*. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 3. Ед. хр. 188. Л. 3.

Лебина, Н. Б. (2018). *Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю*. М.: Новое литературное обозрение.

Митител, И. А. (1935). *В любую минуту встанем на защиту Родины. Речь тов. И. А. Митител* // Правда. № 47 (6293). 17 февраля. С. 6.

Нерадов, Г. (1925). *Художники на производстве* // Советское искусство. № 3. С. 15–16.

Рогинская, Ф. С. (1930). *Советский текстиль*. М.: Художественное издательское акц. о-во АХР.

Соболев, Н. Н. (1929). *Выставка «Бытовой советский текстиль»* // Известия текстильной промышленности и торговли. № 2.

Соболев, Н. Н. (1934). *Очерки по истории украшения тканей*. М.-Л.: Academia.

(1931). *Советский текстиль. Выставка «Советская тематика в ивановском текстиле»* // Рабочий край. 16 апреля.

(1984). *Советское декоративное искусство 1917–1945: очерки истории*. М.: Искусство.

Удальцова, Н. А. (1994). *Жизнь русской кубистки: дневники, статьи, воспоминания*. М.: Лит.-худож. агентство РА.

Федоров-Давыдов, А. (1931). *Искусство текстиля. Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств: сборник статей объединения «Октябрь»*. М.-Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ.

Шумяцкая, Е. Я. (1958). *Как создаются рисунки для тканей* // Декоративное искусство СССР. № 8. С. 25.

Список иллюстраций

Ил. 1. Мария Ануфриева. Ситец «Теннисисты». Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 2. Мария Ануфриева. Ситец «Комсомолки». Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 3. Мария Ануфриева. Ситец «Электрификация». Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930–1932. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 4. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 5. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 6. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 7. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

Ил. 8. Мария Ануфриева. Ткани декоративные. Комбинат «Трехгорная мануфактура». 1930-е. Ткань хлопчатобумажная, печать механическая. Музей Москвы

References

Arkin, David (1931). *Drawing is an integral part of fabric* // Textiles’ Voice. № 69. P. 3. [In Russ.]

Arvatov, Boris (1926). *Art and industry* // Soviet Art. № 1. Pp. 83–89. [In Russ.]

Bartlett, Djurdja (2011). *FashionEast. The Spectre that Haunted Eastern Europe*. Moscow: New Literary Observer. [In Russ.]

Bartram, Nikolay (1926). *Moscow and The art industry* // Construction of Moscow. № 8. Pp. 13–16. [In Russ.]

Beschastnov, Nikolay & Dembickaya, Alexandra & Rybaulina, Irina (2021). *Agittextiles for students: experience of production practices of the 1920–1930s* // Proceedings of Higher Educational Institutions. Textile Industry Technology. № 3. Pp. 166–170. [In Russ.]

Beschastnov, Nikolay & Lavrentiev, Alexander (2020). *Avant-garde fabric*. М.: RIP-holding. [In Russ.]

Beschastnov, Nikolay & Rybaulina, Irina (2020). *Dean of the textile faculty of the VKHUTEMAS-VKHUTEIN Sergei Vassilievich Molchanov* // Decorative Arts and object-spatial environment. Bulletin of the Russian State University of Art and Industry. № 1, part 2. Pp. 31–41. [In Russ.]

Fedorov-Davydov, Aleksei (1931). *Textile art. Isofront. Class Struggle on The Front of Spatial Arts: A Collection of Articles by The “October” group*. М.-Л.: OGIЗ–IZOGIZ. [In Russ.]

Kuprin, Alexander (1927). *Draft of the preliminary programme on general composition at The Textile Faculty of VHUTEMAS*. Russian State Archive of Literature and Art. Fond 681. Inventory 3. Storage unit 188. 3 p. [In Russ.]

Lebina, Natalia (2018). *Soviet everyday life: norms and anomalies. From war communism to grand style*. М.: New Literary Observer. [In Russ.]

Mititel, I. (1935). *At any moment we will stand up in defence of the Motherland. Speech by Comrade I. A. Mititel* // Truth. № 47 (6293). 17th February. P. 6. [In Russ.]

Neradov, G. (1925). *Artists in production* // Soviet Art. № 3. Pp. 15–16. [In Russ.]

Roginskaya, Frida (1930). *Soviet textiles*. М.: Artistic Publishing Joint Stock Company Association of Artists of the Revolution. [In Russ.]

Shumyatskaya, Elena (1958). *How designs are created for fabrics* // Decorative Arts of the USSR. № 8. P. 25. [In Russ.]

Sobolev, Nikolay (1929). *Exhibition “Household Soviet Textiles”* // The news of the textile industry and commerce. № 2. [In Russ.]

Sobolev, Nikolay (1934). *Essays on The history of fabric decoration*. М.-Л.: Academia. [In Russ.]

Soviet Decorative Art 1917–1945: essays on history (1984). М.: Art. [In Russ.]

Soviet Textiles. “Soviet Themes in Ivanovo Textiles” exhibition (1931) // Workers’ region. 16th April. [In Russ.]

Udaltsova, Natalia (1994). *Life of a Russian Cubist Woman: Diaries, Articles, Memoir*. М.: Literary and Art Agency RA. [In Russ.]

Zajkov, Alexander (1927). *At a cotton factory*. М.: State Publishing House. [In Russ.]

Illustrations

III. 1. Maria Anufrieva. Fabric “Tennis Players”. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 2. Maria Anufrieva. Fabric “Komsomolka”. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 3. Maria Anufrieva. Fabric “Electrification”. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 4. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 5. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 6. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 7. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow

III. 8. Maria Anufrieva. Decorative fabrics. Factory “Trekhgornaya Manufactory”. 1930–1932. Printed cotton. Museum of Moscow