

Т. С. Злотникова <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>Е. С. Добрякова <https://orcid.org/0000-0002-2922-2382>

### Прозодежда как маркер идентичности XX века

Статья посвящена рождению «прозодежды» в контексте социокультурных трансформаций XX в. Устанавливается связь предметного мира, обыденных и эстетически детерминированных артефактов с научно-техническим прогрессом. Обращается внимание на многократное усложнение мира «вещей» с политическими, социально-экономическими и бытовыми процессами. В статье рассматривается роль костюма как средства формирования отечественной идентичности. Мода представлена как социокультурный феномен и форма репрезентации культурной идентичности. Идентичность как способ быть частью сообщества формируется через принятие на себя определенного образа жизни посредством усвоения ценностей, норм, правил, знаково-символических систем.

В статье рассматривается создание «моды практичных вещей», помогающих организовать обыденные и производственные процессы, что способствует рациональной проектной организации мира производства и техники. Рассматриваются вопросы оценки моды как «буржуазного пережитка» и формы выражения социальности посредством моды. Анализируются эстетические подходы советских художников-конструктивистов в формировании нового стиля одежды. Идея производственного костюма в советском дизайне занимала главное место в 1920-1930-х гг. Внешний вид костюма этого периода воплощает форму, опирающуюся на требования социального заказа в его материальном воплощении. Прозодежда представлена как проводник социальных и культурных идей, транслятор и индикатор идеалов эпохи, как своеобразное зеркало отечественной культуры. «Прозодежда» показана на примере спортивной одежды, спецодежды и костюмов для актеров. В статье мода позиционируется как сложно организованный текст культуры, способ манифестации примет эпохи, ее эстетического, мировоззренческого и социокультурного контекстов. В качестве субъектов творческой деятельности по созданию и преобразованию одежды контекстуально привлекается материал деятельности художников, дизайнеров Б. Кустодиева, В. Васнецова, Л. Поповой, А. Экстер, Н. Ламановой, особое внимание уделено В. Степановой – жене конструктивиста А. Родченко и автору повседневных моделей и театральных костюмов.

Ключевые слова: мода, стиль, прозодежда, производственный костюм, театральный костюм, идентичность, отечественная культура, конструктивизм, советский дизайн, В. Степанова, Н. Ламанова.

T. S. Zlotnikova, E. S. Dobryakova

### Prozodezhda as a Marker of the XX century Identity

The article is devoted to the birth of «overalls» in the context of socio-cultural transformations of the twentieth century. The connection of the subject world, ordinary and aesthetically determined artifacts with scientific and technical progress is established. Attention is paid to the multiple complication of the world of «things» with political, socio-economic and domestic processes. The article considers the role of costume as a means to form national identity. Fashion is presented as a socio-cultural phenomenon and a form of representation of cultural identity. Identity as a way to be part of the community is formed through the adoption of a certain way of life through the assimilation of values, norms, rules, symbolic systems.

The article discusses the creation of «fashion practical things» which help to organize everyday and production processes, contributing to the rational design organization of the world of production and technology. The article deals with the evaluation of fashion as a «bourgeois survivor» and forms of expression of sociality through fashion. The aesthetic approaches of Soviet constructivist artists in the formation of a new style of clothing are analyzed. The idea of the production of the costume design in the Soviet had an important place in the 1920-1930s. The appearance of the costume of this period embodies the form based on the requirements of the social order in its material embodiment. Prozodezhda is presented as a conductor of social and cultural ideas, a translator and an indicator of the ideals of the era, as a kind of Russian culture mirror. Prozodezhda is shown on the example of sports clothes, overalls and costumes for actors. In the article fashion is positioned as a complex organized text of culture, the method of manifesting features of the era, its aesthetic, ideological and socio-cultural contexts. Subjects of creative activity on creation and transformation of clothes are materials of activity of artists, designers B. Kustodiev, V. Vasnetsov, L. Popova, A. Exter, N. Lamanova. Special attention is paid to V. Stepanova – the wife of the constructivist A. Rodchenko and the author of everyday models and theatrical costumes.

Keywords: fashion, style, prozodezhda, production suit, theatrical costume, identity, national culture, constructivism, Soviet design, V. Stepanova, N. Lamanova.

Научно-технический прогресс оказывает двойное влияние на развитие форм предметного мира. С одной стороны, рождаются целые группы новых вещей и бытовых устройств. С другой – появляются новые

средства и приемы работы художника, новые материалы и технологии в промышленном производстве. Усложняются и изменяются привычные вещи. В полной мере этот процесс сказался на одном из

направлений советского дизайна, связанном с разработкой прозодежды, которая зарождалась в качестве функциональной рабочей одежды [12].

В 1919 г. в Комиссариате здравоохранения поднимался вопрос о несоответствии рабочей одежды функционалу людей, занимавшихся производственной деятельностью в разных сферах. По мнению «производственников», костюм должен был соответствовать гигиеническим требованиям, а также быть удобным и практичным, к тому же воспроизводимым в больших количествах экземпляров.

Варвара Степанова, которая начала активную творческую деятельность в контексте работы ее супруга, художника Александра Родченко и которую сегодня мы назвали бы дизайнером одежды, в статье «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда» говорила о том, что костюм стал продуктом массового производства. Создаются, как сказали бы сегодня, базовые модели одежды, а потом их приводят в соответствие с конкретными профессиями, которыми занимаются обладатели одежды. «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», – таков был основной посыл дизайнера [1]. Художница выделяла еще одну важную функцию прозодежды: это была своего рода спецодежда, защитный костюм. Отсюда следует, что, по мнению создателей и, по умолчанию, теоретиков нового типа одежда, спецодежда имеет больше требований к создателям, поскольку предусматривает особую, связанную с работой с опасными или вредными веществами или приспособлениями, составляющую.

Функциональность структуры одежды была источником определенного упрощения, в предметах и целостности обнажалась конструкция кроя, застежек, а также карманов. Можно было легко определить профессиональную принадлежность одежды через ее конструкцию и технические устройства. Костюм выполнял защитные функции, но в то же время был профессиональным инструментом в работе. Так, Густав Клуцис, художник-авангардист, плакатист, представитель конструктивизма, разработал костюм шахтера с лампой на шлеме и сигнальным поясом, где находилась сложная клавиатура из кнопок. Сегодняшняя спецодежда шахтера многое «взяла» от того, давнего прообраза.

На советскую моду, если работу с одеждой в конце 1910 – начале 1920-х гг. можно назвать процессом формирования модных тенденций, большое влияние оказали тяжелые экономические условия в стране. После 1918 г. повседневная одежда, включая одежду для работы на производствах, обладала, прежде всего, простотой и аскетизмом [4]. Но это не останавливает про-

изводство одежды, более того, появляются культовые предметы советской моды: кожаные куртки, кепки, пролетарские красные косынки, завязанные на затылке.

Особо отметим появление такого предмета одежды, как комсомольские «юнгштурмовки». Комсомольцы творчески заимствовали свою новую форму у немецкой молодежной организации «Красный юнгштурм». Это куртка или гимнастерка, обязательно зеленого цвета, с накладными карманами и отложным воротничком. Неизменным дополнением служили кожаные ремни, фуражки и даже портупея. Девушки надевали юнгштурмовки с прямой юбкой темного цвета. Для такой одежды использовали грубое полотно, солдатское сукно, байку, бумазею.

Еще одна популярная вещь советской моды – кожаная куртка – по нынешний момент ассоциируется с образами комиссаров советского союза. Кожаные куртки появились еще в период Первой мировой войны и служили униформой авиационных батальонов, а в послереволюционные годы – были выданы всем нуждавшимся в одежде с армейских складов. Поэтому все куртки были однотипными.

Создание красноармейской формы, как ни парадоксально это звучит, было одним из главных этапов в истории советской моды. В 1918 г. была создана специальная комиссия по разработке формы для Красной Армии. Известно, что для участия в этой работе были приглашены такие выдающиеся художники, как Виктор Васнецов и Борис Кустодиев. За основу был взят русский исторический костюм, и в 1919 г. он был утвержден.

Театр, социальная активность которого в эти годы была чрезвычайно велика, также включается в процесс визуализации нового человека и новых видов деятельности. Можно без преувеличения сказать, что театральная сцена стала еще и подмостками для показа производственной одежды. В начале второго десятилетия XX в. в театре, главным образом, можно было увидеть новые экспериментальные проекты – от моделей одежды до новых интерьеров советских квартир [3]. Собственно прозодежда как унифицированный набор элементов и структур, прикрывающих человеческое тело и одновременно раскрепощающих его, впервые появилась в спектакле «Великодушный рогоносец», поставленном в 1922 г. на сцене театра имени Всеволода Мейерхольда. Создателем костюмов для актеров стала Любовь Попова. Несмотря на далекий от российской действительности сюжет (любовная мелодрама бельгийского драматурга В. Кроммелинка никакого отношения к производственным процессам не имела), прозодежда отсылала к обобщенным реалиям новой страны. В дальнейшем в элементах подобной одежды, появлявшейся на подмостках разных театров и в разное

время, можно было обнаружить социально-образный типаж, можно было легко определить профессиональную принадлежность костюма (летчик, рабочий). В костюмах Поповой, а впоследствии и других художников, использовались конструктивные и функциональные детали (карманы, ремни, застежки), это подчеркивало «технический», рациональный облик одежды. Ассоциативно такие костюмы создавали намек на сплетение элементов одежды моряков и летчиков – представителей «модных» и социально значимых в первые десятилетия XX в. профессий.

Возвращаясь к театральному опыту, следует подчеркнуть: важным этапом развития самой идеи прозодежды являлась работа по внедрению приемов биомеханики в актерском обучении и спектаклях Всеволода Мейерхольда. Комментируя свои первые проекты универсальной прозодежды актера, Любовь Попова писала, что костюм создавался «<...> для каждодневной и обыденной жизни и работы актера, и поэтому необходимо было сделать его утилитарным и для этой цели и заменяющим всякую другую одежду» [12]. Одежда актера должна не только подчеркивать физиологические особенности тела, позы, жесты актера, но и выполнять все требования профессионального рабочего костюма, а в первую очередь – быть удобной.

Развитие идеи и практики создания прозодежды также произошло и в других работах Всеволода Мейерхольда. Автором костюмов к спектаклю «Смерть Тарелкина» по пьесе Александра Сухово-Кобылина (1922) была Варвара Степанова, о которой далее мы скажем более подробно. Так, костюм чиновника Тарелкина стал примером нового решения чиновничьей униформы, костюм дворника Пахома представлял собой вариант прозодежды рабочего, «дети» Тарелкина демонстрировали образцы спортивной одежды.

На последней особенности развития и бытования прозодежды следует остановиться особо, поскольку это касается и социальных смыслов, и новых культурных образцов, приходивших в повседневные практики. Мы имеем в виду следующее: одним из вариантов прозодежды является спортодежда. По сути, она подчиняется всем основным требованиям к производственной одежде, поскольку, как и сугубо производственная спецодежда, спортодежда меняется от зависимости от характера занятий, от вида спорта.

Главной особенностью спортодежды как особой группы артефактов принято считать использование цвета, что позволяет, прежде всего, отличать одну команду от другой. Также отличительным признаком является наличие эмблем или форм (покроя) костюма. Тем не менее зрителю, а часто и самому участнику, бывает невозможно различить участников *по покрою* костюма; все же *по цвету* можно несравненно быстрее

узнать своего партнера или соперника. Так, визуальный образ спортивного костюма должен опираться на определенные цветовые комбинации. Главное же требование покроя одежды, предназначенной для занятий теми или иными видами спорта, – минимум комплектующих элементов, несложность использования (надевания и ношения).

Сошлемся на важный и показательный опыт. В проектах спортодежды, помещенных в журнале «Леф» за 1923 г. [6, 12], даны образцы костюмов для футбольных команд трех типов. Первый – яркий костюм, выполненный в трех цветах (красный, черный и серый), с эмблемой (на груди красная звезда). Второй – одноцветный костюм (красный) из трикотажа, с большим знаком на груди. Третий – полосатый костюм, выполненный в двух цветах, красном и белом, без всяких знаков.

Попутно следует отметить, что крой спортивной одежды был упрощен до минимума и состоял чаще всего из рубашки и шорт (их тогда называли «трусами»). В женском костюме для баскетбола цветным решением даны покроя и форма костюма (черная полоса кокетки рубашки, полосы на юбке, делающие ее колоколом).

Несмотря на то, что в крое приветствовалась простота, цветовые комбинации должны быть лаконичными и резкими. В костюмах отсутствовали застежки, что обеспечивало простоту и свободу движений.

При определенной и неизбежной для 1920-х гг. ограниченности возможностей использования материалов и аксессуаров для подлинных художников-творцов главным способом достижения выразительности производственного костюма являлось использование разных фактур материалов; кроме того, швы теперь становились не потаенными; осуществлялась «игра» с цветом ткани. Художники считали, что сама технология массового производства одежды обладает невыявленными художественными возможностями, и потому отказывались от применения декоративных украшений [11]. Одежда была одним из направлений работы дизайнеров по переустройству быта. Недаром идея производственного костюма в советском дизайне занимала главное место в 1920-1930-х гг.

Сохранились фотографии в производственном костюме выдающегося советского живописца, плакатиста, одно из основоположников отечественного конструктивизма Александра Родченко [2]. Сшила его в 1922 г. уже упоминавшаяся Варвара Степанова (советская художница, представитель конструктивизма, дизайнер, поэт) по эскизу самого Родченкова. Костюм был спроектирован как рабочая одежда инженера-конструктора и «приспособлен» к профессии, выполняя основные требования к прозодежде: утилитар-

ность и способность являть макрировку конкретной профессиональной принадлежности.

Именно в таком сочетании, которое представила в своей работе Степанова, особенно отчетливо проявлялась способность прозодежды выступать в качестве маркера идентичности.

Работа по созданию прозодежды, превращавшейся в своеобразный культурный феномен, продолжалась и в 1930-х гг. В журналах тех лет можно было увидеть фотографии представителей рабочих в специальной, профессиональной одежде.

Поскольку в заново строившихся и развивавшихся городах появлялись новые объекты: парки культуры, метро, – понадобилась новая экипировка для сотрудников этих объектов [7]. Прозодежда адаптировалась к реальным потребностям разных сфер жизни и постепенно проникала в повседневность.

Как удается обнаружить при сопоставлении работ отечественных дизайнеров разных периодов, в моде 1960-х гг. нашли свое отражение оптические эффекты в одежде и рисунках для ткани, созданные Любовью Поповой и Варварой Степановой. Геометрический лаконизм основных элементов одежды, разрабатывавшейся еще в 1920-е гг. Надеждой Ламановой и Александрой Экстер, привлекает модельеров одежды и в наши дни. Так, в Москве в 1981 г. на выставке «Москва-Париж» и в 1985 г. в Англии на выставке «Советский фарфор и текстиль 20-х и 30-х годов» выявилась принципиальная тождественность одежды 1920-х гг. и современной через демонстрацию реконструированных моделей.

В одежде, опирающейся на традиции создания так называемой прозодежды, особенно важной особенностью становится ее фактурная часть (обработка материала). Дизайнеры понимают: мало осуществить проект удобно, остроумно решенного костюма – надо его сделать и продемонстрировать «в работе». Костюм должен использоваться в повседневности, в разных сферах трудовой и быденной жизни людей [9]. Так, окончательно оформляется тенденция, основанная на том, что мода, отражавшая личные пристрастия и эстетические поиски дизайнеров, получает параллельную значимую линию – создания одежды полезной, практичной и необходимой для трудовой деятельности [10].

Теперь декоративная сторона одежды нивелируется лозунгом: «удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции» [3]. Одежда осознается как часть материальной культуры.

Резюмируя представления о значении и специфике создания прозодежды (рабочей одежды, спецодежды), можно отметить следующее.

Развитие индустриальной культуры в XX в. дало толчок для развития технической стороны прозодежды (спецодежды) [8]. Только в тесном взаимодействии со сферой промышленности могли создаваться костюм пилота, «рабочие» предохранительные фартуки, футбольные ботинки, костюм рабочих на кислотной фабрике, пожарного, костюм для полярных экспедиций.

Подчеркнем и то, что в организации актуального костюма (одежда, которая отвечает всем требованиям и предназначена для определенных задач) дизайнеры шли от прагматики, от реально полученного или имплицитно понимаемого задания (от особенностей работы, для которой он предназначен к системе покроя) к его материальному оформлению. Естественно, что декоративная отделка одежды (рюшки, бейки, зашпы, кантики, тесьма, бантики, пряжки, кисти, стеклярус, кружево, мех) отходят на задний план, сменяясь вниманием к конструкции и функциональности. Дизайнеры отталкиваются от представления о том, что костюм не нуждается в малофункциональной отделке, а его форму определяют фактура ткани и обработка прочных швов. Крой одежды упрощается [5]. Одежда уже не столько отражает индивидуальные творческие интенции дизайнера, сколько подчеркивает коллективизм, ставший жизненной установкой, поэтому конструктор одежды вместе с другими участниками социально-экономических процессов в стране встает на путь индустриализации. Внешний вид костюма также уплощает форму, опирающуюся на требования социального заказа в его материалом воплощении.

Необходимо отметить и то, что прозодежда, являясь «рабочим» костюмом, может и должна отличаться как по признакам профессии, так и по технологическим особенностям своего производства, отсюда – сочетание универсальности и индивидуальности, которое видно в работах лучших отечественных дизайнеров-конструктивистов. Как писала В. Степанова, «костюм машиниста имеет общий принцип в схеме покроя – предохранение от возможности быть задетым машиной. В зависимости же от характера производства – костюм ли это для машиниста в типографии, на паровозе или металлической фабрике вносятся индивидуальные особенности...» [1] Художница прозорливо обращала внимание на важную особенность самого феномена прозодежда, когда выкройка костюма остается неизменной, но меняется выбор ткани из которой он будет производиться, а также появляется детализация кроя. «Костюм инженера-конструктора, практика – общая особенность наличие большого количества карманов...» [1]. В этом случае будет меняться количество карманов в зависимости от особенностей работы инженера-конструктора.

Таким образом, мы видим, что для советского дизайнера 1920-1930-х гг. тема «производственного костюма» была одной из главных. В ней претворялась идея создания практичных вещей, помогающих организовать быденные и производственные процессы, что способствовало рациональной проектной организации мира производства и техники. Благодаря новаторству и оригинальности сформированных в первой трети XX в. художественных концепций «прозодежда» стала не только прообразом технических форм будущего, но и предвестником общих тенденций в моде XX в.

### Библиографический список

1. Варст (Степанова В. С.). Костюм сегодняшнего дня – прозодежда [Текст] // ЛЕФ. – 1923. – № 2. – С. 65-68.
2. В гостях у Родченко и Степановой : альбом. – М. : ГМИИ им. Пушкина, 2014. – 268 с.
3. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура: Введение в культурологию [Текст] : учебное пособие / Т. С. Злотникова. – Издание 3-е, дополненное и переработанное. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 332 с.
4. Кавамура, Ю. Теория и практика создания моды [Текст] / Ю. Кавамура. – Минск : Гревцов Паблицер, 2009. – 192 с.
5. Каминская, Н. М. История костюма [Текст] / Н. М. Каминская. – М. : Легкая индустрия, 1977. – 128 с.
6. ЛЕФ : Журнал Левого фронта искусств [Электронный ресурс]. – URL: <http://tehne.com/node/4265>
7. Петров, Л. В. Мода как общественное явление [Текст] / Л. В. Петров. – Л. : Знание, 1974. – 32 с.
8. Розин, В. М. Мода как культурно-семиотический и психологический феномен [Текст] / В. М. Розин // Культурология. – 2010. – № 1. – С. 100-106.
9. Свендсен, Л. Философия моды [Текст] / Л. Свендсен ; пер. с норв. А. Шипунова. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – 256 с.
10. Топалов, М. И. Социальные аспекты моды: мода и цивилизация [Текст] / М. И. Топалов. – М. : Слово, 1991. – 46 с.
11. Харчев, А. Г. Мода и искусство. – Мода: за и против № 2 [Текст] / А. Г. Харчев ; под ред. В. И. Толстых. – М. : 1973.

12. «Художник, вещь, мода»: сборник статей / сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. – М. : Советский художник, 1988. – 368 с.

### Reference List

1. Varst (Stepanova V. S.). Kostjum segodnjashnego dnja – prozodezhda = Costume of today – prozodezhda [Tekst] // LEF. – 1923. – № 2. – S. 65-68.
2. V gostjah u Rodchenko i Stepanovoj : al'bom = Visiting Rodchenko and Stepanova: album. – M. : GMII im. Pushkina, 2014. – 268 s.
3. Zlotnikova, T. S. Chelovek. Hronotop. Kul'tura: Vvedenie v kul'turologiju = Man. Chronotope. Culture: Introduction to culturology [Tekst] : uchebnoe posobie / T. S. Zlotnikova. – Izdanie 3 e, dopolnennoe i pererabotannoe. – Jaroslavl' : Izd vo JaGPU, 2011. – 332 s.
4. Kavamura, Ju. Teorija i praktika sozdanija mody = Theory and practice of making fashion [Tekst] / Ju. Kavamura. – Minsk : Grevcov Pablisier, 2009. – 192 s.
5. Kaminskaja, N. M. Istorija kostjuma = Costume history [Tekst] / N. M. Kaminskaja. – M. : Legkaja industrija, 1977. – 128 s.
6. LEF : Zhurnal Levogo fronta iskusstv = LEF: Magazine of the Left front of arts [Jelektronnyj resurs]. – URL: <http://tehne.com/node/4265>
7. Petrov, L. V. Moda kak obshhestvennoe javlenie = Fashion as a public phenomenon [Tekst] / L. V. Petrov. – L. : Znanie, 1974. – 32 s.
8. Rozin, V. M. Moda kak kul'turno-semioticheskiy i psihologicheskiy fenomen = Fashion as a cultural-semiotics and psychological phenomenon [Tekst] / V. M. Rozin // Kul'turologija. – 2010. – № 1. – S. 100-106.
9. Svendsen, L. Filosofija mody = Fashion philosophy [Tekst] / L. Svendsen ; per. s norv. A. Shipunova. – M. : Progress tradicija, 2007. – 256 s.
10. Topalov, M. I. Social'nye aspekty mody: moda i civilizacija = Social aspects of fashion: fashion and civilization [Tekst] / M. I. Topalov. – M. : Slovo, 1991. – 46 s.
11. Harchev, A. G. Moda i iskusstvo. – Moda: za i protiv = № 2 Fashion and art. – Fashion: for and against № 2 [Tekst] / A. G. Harchev ; pod red. V. I. Tolstyh. – M. : 1973.
12. «Hudozhnik, veshh', moda» : sbornik statej = «Artist, thing, fashion»: collection of articles / sost. M. L. Bodrova, A. N. Lavrent'ev. – M. : Sovetskij hudozhnik, 1988. – 368 s.