УДК 7
ББК 85

Кирсанова Раиса Мардуховна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства Нового и Новейшего времени, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru
Ключевые слова: история костюма в России, 1917–1931 годы, отечественная художественная культура, красноармейская форма, «Москвошвей», журнал «Ателье», русский авангард.

Кирсанова Раиса Мардуховна

Костюм в России между 1917 и 1931 годами

В статье исследуется важный период в истории отечественного костюма — постреволюционные годы, когда в сложных историко-социальных условиях осуществлялась не только модификация военного обмундирования, но инициировалось создание нового советского костюма русскими авангардистами. В широком историческом контексте рассматривается появление в это время новых предметов одежды и обуви, а также опыты художников по разработке новых тканей и орнаментов. Выявляемые в прозе, поэзии, мемуарах, изобразительном искусстве свидетельства эволюции костюма в России того времени обогащают знание об отечественной художественной культуре и картине мира эпохи.

Kirsanova Raisa M.
Doctor of Art, Leading Researcher, Modern and Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5782-126X
rayakirsanova@yandex.ru
Keywords: history of costume in Russia, years 1917–1931, national artistic culture, Red Army uniform, “Moskvoshvey”, magazine “Atelier”, Russian avant-garde.

Kirsanova Raisa M.

Costume in Russia Between 1917 and 1931

The article examines an important period in the history of national costume — post-revolutionary years when in difficult historical-social conditions not only the modification of military uniforms was carried out but the creation of a new Soviet costume was initiated by Russian avant-gardists. In a broad historical context, the author considers the appearance of new clothing and footwear items at this time, as well as the artists’ experiments in new fabrics and ornaments design. Revealed in prose, poetry, memoirs, fine art, evidences of the evolution of costume in Russia at that period enriches the knowledge about national artistic culture and the world picture of the epoch.

Самым значительным дизайнерским решением в условиях разрухи, гражданской войны и карточной системы было создание красноармейской формы. Мы знаем имена некоторых художников, принимавших участие в объявленном новой властью конкурсе, даже о месте экспонирования представленных эскизов, но не знаем истинного победителя, что порождает многочисленные мифы и явные заблуждения. Один из них оказался особенно живучим — обмундирование в национальном стиле было сделано для торжественного парада российских войск еще перед Первой мировой войной.

Первая публикация, включающая описание красноармейского обмундирования, была осуществлена Т.К. Стриженовой [11, с. 24–26]. Помещенный в тексте рисунок красноармейской формы, однако, не имеет отношения к объявленному конкурсу. Приказ военного комиссара № 326 был объявлен 7 мая 1918 года, а на рисунке изображен в качестве кокарды на шлеме серп и молот, которые были введены только в 1922 году (до этого крестьянские народные массы обозначались плугом). После публикации статьи Б.Н. Сапельняка «Рождение буденовки» [9] была снята завеса таинственности, объясняющая закрытость всех документов — причина заключалась в том, что самое непосредственное отношение к организации Красной Армии и объявлению конкурса имел Л.Д. Троцкий (1879–1840), и его подпись на многих документах и оказалась главной тайной[(1)].

Юрий Анненков, автор портрета Л.Д. Троцкого, подтверждает его роль в учреждении Красной Армии: «Еще одна звезда большой политики, уже упавшая с небосклона.

В разгар гражданской войны в России Лев Троцкий сказал мне полушутя, полусерьезно:

— В конце концов, учитывая мое звание главнокомандующего Красной Армией, я бы должен бы носить что-то вроде мундира, какую-то форменную одежду? Может быть, вы могли бы сделать несколько карандашных набросков на эту тему?

(1) Т.К. Стриженова была вынуждена подчиняться внутреннему цензору во всех разделах своей книги. В частности, относительно деталей трудной биографии Н.П. Ламановой — она дважды была арестована, лишилась имущества, не была на парижской выставке 1925 года, ее муж был арестован по делу «ключарей храма Христа Спасителя» и др. Об этом подробнее см. примечания 1, 4, 5 в: *Кирсанова Р.М.* Второй Шаляпин в своем деле // Родина. 2004. № 4. С. 107.

Илл. 1. Ю. Анненков. Портрет Льва Троцкого. 1923

Это было время, когда погоны все еще оставались ненавистным символом, и когда единственным знаком отличия служил кусок красной материи на груди или прикрепленный к штыку. Поэтому я сделал эскиз шинели с большим карманом на середине груди и фуражки из черной кожи, снабженной защитными очками. Сапоги, широкий кожаный кушак и черные кожаные перчатки с обшлагами до половины рукава довершали костюм. Именно в этом революционном одеянии Троцкий позировал мне в 1923 г. для своего монументального портрета, заказанного советским правительством для музея Красной Армии в Москве» [1, с. 99][(2)]. А.Н. Толстой в трилогии «Хождение по мукам» («Восемнадцатый год») так описал начальника Красной гвардии,

(2) На странице 100 книги Ю.П. Анненков «Одевая кинозвезд» (М., 2004) воспроизведена фотография Ю.П. Анненкова и Л.Д. Троцкого, сделанная на «шумном открытии» портрета в присутствии многих известных лиц: М.Н. Тухачевского, К.Е. Ворошилова, С.М. Буденного. Гораздо более примечателен графический портрет 1920 года, воспроизведенный на странице 102, — «Портрет Льва Троцкого на фоне картины Пикассо» (1920) Ю.П. Анненкова. На Л.Д. Троцком рубаха с «разговорами» на груди — элемент, включенный почти во все варианты конкурсного обмундирования.

подтверждая тем самым правдивость мемуариста: «Из-за кулис, стуча тяжелыми сапогами, вышел начальник Красной гвардии Трифонов. Рукав байковой его куртки был перевязан куском кумача. В руках он держал картуз, также перевязанный по околышу красным» [12, с. 331].

Теперь следует обратиться к приказу № 326 от 7 мая 1918 года, в котором говорилось следующее: «...формы обмундирования, вполне отличаясь от старых, должны быть спортивно-строгими, но изящными в своей демократической простоте и отвечающими по стилю духу народного творчества». На углу улиц Поварской и Молчановки, в здании бывшей 5-й гимназии были выставлены все конкурсные работы.

Никаких документов о новой армейской форме в годы правления Николая II не найдено, более того, известно, что последний император внес изменения в обмундирование, введенное его отцом, императором Александром III, ориентированным на русскую традиционную культуру. В своем манифесте от 29 апреля 1881 года он выдвинул на первый план «поддержание порядка и власти, наблюдение строжайшей справедливости, возвращение к исконным русским началам и обеспечение повсюду русских интересов»[(3)]. Александр, впервые после Петра Великого, разрешил ношение бород и сам носил бороду. Будучи участником Турецкой войны 1877–1878 годов, царь учел свой личный опыт и ввел куртки на крючках и с глубоким запахом, штаны, заправленные в сапоги, фуражки вместо щеголеватых и высоких головных уборов, а также барашковую шапку с плоским донышком. Первый бал в русских костюмах состоялся в 1883 году, причем царь, в отличие от других участников события, был в мундире (он принципиально не танцевал). Русский костюм императрицы был выполнен по эскизам художника князя Г.Г. Гагарина, судя по его переписке с женой, большого знатока моды. Единственное, что можно отнести к заимствованию из мундиров Александра III, это «скошенный запашный борт», который мы видим на рисунке в книге Т.К. Стриженовой. Таким образом, миф о дореволюционном происхождении красноармейской формы без документальных свидетельств является культурной аберрацией, а не фактом.

(3) Военная одежда русской армии / [М.М. Хренов, Р.Т. Зубов, И.Ф. Коновалов и др.]. М.: Воениздат, 1994. С. 272. Здесь следует отметить, что представление о русской военной традиции Александра Миротворца отличалось от того, что имел в виду декабрист П.И. Пестель (ориентируясь в своей программе на одежду допетровского времени). А.С. Грибоедов привлекался по делу декабристов, так как в своей комедии «Горе от ума» иронично высказался о фраке — тогдашнем покрое всей мундирной одежды. Подробнее см.: [5, с. 287]. «В каком смысле и с какой целью вы, между прочим, в беседах с Бестужевым желали русского платья и свободы книгопечатания?» — такой вопрос был задан А.С. Грибоедову во время следствия по делу декабристов.

Илл. 2. Буденовка. Загинайко Игорь Иванович, красноармеец-пограничник. Южный Сахалин, 1939

Головной убор был сшит в Иваново-Вознесенске в количестве 4000 экземпляров (на шинели не доставало сукна) и предназначался для военных отрядов, возглавляемых М.В. Фрунзе. Первое название головного убора — «богатырка» — связано с тем, что он напоминал очертаниями старинные (XV века) «ерихонки» или «шелом с бармицей»[(4)]. В шишак вшивалась металлическая пластинка, позволявшая сохранять форму, а суконная «бармица» пристегивалась пуговицами (что было неудобно в походе, и в 1924 году летние шлемы отменили и заменили фуражками). Некоторое время богатырка называлась

(4) «Бармица» — кольчуга, закрывавшая затылок и шею, а в суконном головном уборе — имитирующая такую конструкцию.

«фрунзевкой», а затем «буденовкой» — и сохранила это название до наших дней. Зимняя буденовка была на ватной подкладке, но после финской войны (1939–1940), как не пригодная для зимних условий, была отменена, и заменена меховой — шапкой-ушанкой[5]. Так окончательно была переписана история Красной Армии (в 1940 в Мексике был убит Л.Д. Троцкий). Только в 1967 году, когда в Москве состоялся 1-й Международный конгресс моды, советская художница И.В. Крутикова показала коллекцию «Конармия», выполненную из красного сукна двубортных пальто, шляпок-буденовок и сумок-планшетов (Н.С. Пантелеймонова).

Героев былой драмы уже не было в живых, чистота линий пальто и аксессуаров была безупречной, и буденовка вернулась сначала как детский головной убор для мальчиков, а потом и как сувенир для всех желающих.

Живописных свидетельств внешнего облика того времени явно недостаточно, чтобы можно было реконструировать облик эпохи. Поэтому необходимо прибегнуть к мемуарным свидетельствам тех лет. Голод, холод и разруха застали граждан в различных ситуациях, и в этих описаниях проступает отсутствие элементарных возможностей, тем более стиля, — по той простой причине, что не было возможности что-либо купить, а в города ринулись недавние крестьяне, лишившиеся возможности кормить себя и свои семьи, потеснив собой горожан[6].

Н.Н. Берберова писала: «Петроград зимой 1918 года еще не был пуст и страшен, каким стал к концу лета. Было много голодных людей, вооруженных людей и старых людей в лохмотьях. Молодые щеголяли в кожаных куртках, а женщины теперь все носили платки, мужчины — фуражки и кепки, шляпы исчезли: они всегда были общепонятным российским символом барства и праздности, и значит теперь могли в любую минуту стать мишенью для маузера»[7].

(5) Картина «Отдых после боя» была написана художником Ю.М. Непринцевым (1909–1996) в 1951 году (в Китае, как дар Мао Дзэдуну; в Третьяковской галерее — авторское повторение 1953 года). Все персонажи картины изображены в ушанках.

(6) Статистики сообщали, что городское население в это время увеличилось на 200%, а это значит, что только каждый третий был горожанином по образу жизни и отношению к своему внешнему облику.

(7) См.: *Берберова Н.Н.* Железная женщина. М.: Книжная палата, 1991. С. 28.

Любой головной убор не рабоче-крестьянского происхождения вызывал раздражение. И все же, на знаменитой картине А.А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928, Центральный музей Вооруженных Сил РФ, Москва) можно увидеть характерные очертания «башлыков», надетых на неразличимых в шествии персонажах[8]. Перед угрозой германского вторжения в Петроград объединились все сословия: характерный остроконечный силуэт башлыка — своеобразная дань патриотизму тех русских, которых художник не мог поместить на первый план огромной картины.

Актриса К.В. Пугачева (1906–1996), чье детство прошло в детском доме в революционном Петрограде, вспоминала, как им приходилось вырывать из мостовых «торцы», чтобы согреться в зимний холод[9], как прятались от холода ночами в разгромленных бандитами магазинах и находили там хоть какую-нибудь одежду, чтобы согреться. Но житейские обстоятельства других позволяли им сохранять прежний достойный облик: «Юрьев на занятия приходил всегда в идеально выглаженном костюме, в гетрах на ногах, с четырьмя черными пуговичками сбоку, в галстуке, который он менял, ни разу не пришел в одном и том же. <…> Мы любили юрьевские уроки, он очень нравился детям, нам хотелось ему подражать. Его манера говорить, его красивые плавные жесты, его походка, его костюм, аромат его духов — нам все нравилось в этом человеке и, главное, какое-то особое уважительное отношение к каждому ученику. Юрий Михайлович был гордостью нашей студии» [8, с. 42, 43][10].

(8) Башлык — съемный капюшон из сукна с двумя длинными концами, которые можно обмотать вокруг шеи или завязать на теле. Башлык распространился в России благодаря казачеству, заимствовавшему его у кавказских народов. Затем вошел в моду, стал форменным головным убором терских и донских казаков. Из-за своей практичности был заимствован военными Германии и Франции, башлык носили дети и учащиеся гимназий. Подробнее см.: [5, с. 32–33].

(9) Торцовые мостовые в Петербурге представляли собой дорожное покрытие из граненых поперечных спилов дерева, они плотно подгонялись между собой поверх песка и дощатого настила. В свое время на них обратил внимание Астольф де Кюстин («Россия в 1839 году»), но книга знаменитого путешественника так не понравилась Николаю I, что официальные критики (Н.И. Греч, Ф.В. Булгарин) попрекали его и упоминанием о мостовых. Первое полное издание А. де Кюстина в русском переводе вышло в двух томах в 1996 году.

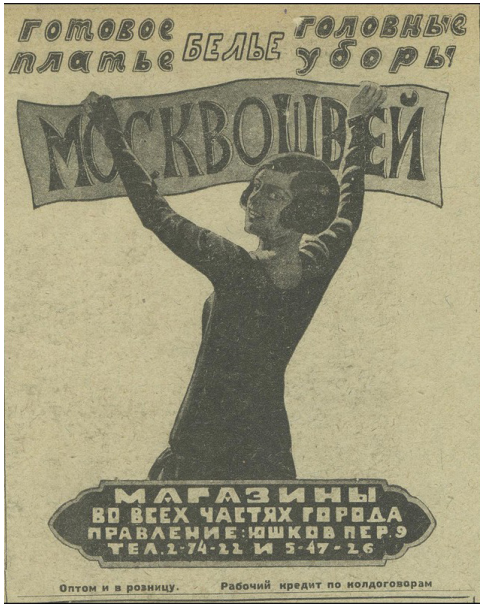
(10) Речь идет об Ю.М. Юрьеве (1872–1948). Он хорошо знал В.Э. Мейерхольда, с которым много работал, в том числе над спектаклем «Маскарад», премьера которого состоялась в Петрограде 25 февраля 1917 года.

Другой актер, Игорь Ильинский, описал манеру одеваться В.Э. Мейерхольда в первые послереволюционные годы: «Вид его, несмотря на свою кажущуюся простоту, был также несколько театрален: небрежно надетая шинель, обмотки и башмаки, кепка с приподнятым верхом и значок Ленина, гарусный темно-красный шарф, — все это было скромно, но в то же время и достаточно выразительно. <…> На Мейерхольде были надеты нарочито плохие и небрежные вещи, но эти, казалось бы, невыразительные предметы одежды придавали ему какой-то новый, свежий, пролетарский вид»[11].

Известный актер сопоставляет новый облик режиссера с его знаменитым портретом работы Бориса Григорьева (1916, ГРМ). Башмаки с обмотками — это часть красноармейского обмундирования, как и шинель, которые могли достаться известному режиссеру по распределению. Такие башмаки можно видеть на картине К.С. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1927, ГТГ). Центральная фигура изображена в кожаной тужурке и сапогах, а солдаты, бегущие в атаку, в башмаках с обмотками и фуражках, что свидетельствует о том, что художник запечатлел события, свершившиеся после 1924 года, когда летняя буденовка была заменена фуражкой. В Москве 18 марта 1922 года в старинной слободе «Кожевники» была открыта первая механизированная фабрика по производству обуви в память о Парижской коммуне 1871 года под тем же названием, на которой началось массовое производство обуви как для армии, так и гражданского населения; у фабрики очень скоро появились отделения в разных российских городах (Ярославль, Вышний Волочок).

Уже в 1919 году был создан трест «Москвошвей», главной задачей которого в центре и на местах было изготовление военного обмундирования, затем пионерской формы и гражданской одежды. Крупные военные заказы требовали жесткой централизации швейного производства. Для производства обмундирования были задействованы 14 фабрик, а для гражданского готового платья всего три. «Москвошвей — это место, где шьют для всех, для бедных и плохо шьют. Где говорят на упрощенном языке», — писала Лидия Гинзбург, комментируя строчку

(11) См.: Ильинский И.В. Сам о себе. М.: Искусство, 1984. С. 177. Описаны события 1918 года в Москве.



Илл. 3. Москвошвей времен НЭПа. Реклама

«Я человек эпохи Москвошвея» из стихотворения О.Э. Мандельштама 1931 года «Полночь в Москве» [2, с. 311]. Анна Ахматова запомнила поэта, прибывшего в Петроград в 1920 году с ландышами в петлице, а Георгий Иванов записал: «Одет путешественник был странно одет. Широкая потрепанная крылатка, альпийская шапочка, ярко-рыжие башмаки, не чищенные и стоптанные. Через левую руку был перекинут клетчатый плед, в правой он держал бутерброд… Звали путешественника — Осип Эмильевич Мандельштам»[12].

«Москвошвей» был увековечен не только стихотворением О.Э. Мандельштама, но и фирменной маркой работы С.В. Чехонина для «Ателье мод» на Петровке, 12, в Москве, которое появилось благодаря «Москвошвею». С ним связан и первый советский журнал мод «Ателье» (1923). Для изготовления качественной готовой одежды были необходимы не только хорошие ткани и оборудование, но и серьезные

(12) См.: *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 152; *Иванов Г.В.* Петербургские зимы // Стихотворения; Третий Рим (роман); Петербургские зимы; Китайские тени; Литературные портреты. М.: Книга, 1989. С. 387.

массовые антропологические обмеры населения, чтобы создать широкую размерную линейку. В условиях гражданской войны это было сделать нереально. Поэтому самое время вспомнить высказывание А.И. Герцена о готовой (он называл ее гуртовой) одежде, которая «… впору до „известной степени“ всем людям одинакового роста и плохо одевает каждого отдельно»[13].

Поэтесса Ирина Одоевцева (1895–1990) писала о первых послереволюционных годах в Петрограде: «В те дни одевались самым невероятным образом. Поэт Пяст, например, всю зиму носил канотье и светлые клетчатые брюки» [7]. О поэте Н.С. Гумилеве, выступавшем на занятиях в «Живом слове», она сообщает: «И вдруг он резко меняет позу. Вытягивает левую ногу вперед. Прямо на слушателей.

— Что это он свою дырявую подметку нам в нос тычет? Безобразие! — шепчет мой сосед студент. Я шикаю на него. Но подметка действительно дырявая» [7]. Эстет, поэт и композитор Серебряного века Михаил Кузмин (1872–1936) ходил в те годы в рваных и разных носках.

Но облеченные властью имели доступ к другим вещам по особым пропускам. «Когда в 1919 году я встретил на Невском двадцатидвухлетнюю красивую, надушенную и разряженную женщину и услышал от нее:

— Приходите к нам. Адмиралтейство, главный подъезд. Ведь я, — очаровательная улыбка, — *„комарси“*, — я не удивился.

А „комарси“ значило — командующий морскими силами.

Серые глаза блестят, подкрашенные губы улыбаются… Шубка голубая, платье сиреневое, лайковая перчатка благоухает герленовским „Фоль арома“… И я — не удивился почти. Что же такое? Была барышня Лариса Рейснер, писавшая стихи о маркизах. За барышней ухаживали, над стихами смеялись. <…> В 1919 вообще мало чему удивлялись. Разве уж чему-нибудь в самом деле колоссальному. Окороку ветчины, например»[14].

В исследовании Н.Б. Лебиной «Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии: 1920–1930 годы» сообщается, что «организованное распределение обуви и одежды, а по сути дела прямое нормирование внешнего облика населения города, продолжалось до осени 1922 года. Окончание вещевых выдач можно считать реальным переходом к нормам НЭПа в повседневной жизни» [6, с. 210].

(13) *Герцен А.И.* Былое и думы // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.: Правда, 1975. С. 269. Готовая одежда (мужская) появилась в Европе в конце 1830-х годов. Женское платье требовало подгонки вплоть до начала XX века. Выбрать наряд без переделки было сложно и применимо только к салопам, бурнусам, ротондам и пр. свободного покроя верхней одежде. В крупных магазинах появились девушки-манекены (пробир-мамзельки, по И.Э. Грабарю) которые показывали выбранное покупательницей платье. Такое название И.Э. Грабарь употребил в своем письме А.Н. Бенуа 24 октября 1911 года. См.: *Грабарь И.Э.* Письма: В 3 т. Т. 1: 1891–1917. М.: Наука, 1974. С. 262. Подробнее о показе Поля Пуаре в Москве см.: *Кирсанова Р.М.* Поль Пуаре в России // Пуаре — король моды: [Каталог к выставке, 7 сентября 2011 года — 15 января 2012 года] / М-во культуры Российской Федерации, Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“»; Авт. вступ. ст., сост. каталога С. Амелехина. М.: ООО «АзБука», 2011. С. 65–78.

Илл. 4. Москвошвей времен НЭПа. Реклама

(14) *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Мемуары; Литературная критика. М.: Согласие, 1994. С. 132. Далее Г.В. Иванов уточняет, что командующим был муж Л.М. Рейснер, мичман Ф.Ф. Раскольников, а она была заместителем комиссара по морским делам, что в те годы сокращали до «замком по морде», иронизируя над склонностью к аббревиатурам.

В 1917 году А.И. Осмеркин написал портрет, известный под несколькими названиями — «Дама с афишей», «Дама с лорнеткой» (ГРМ). Установлено, что это изображение И.Я. Хвас (1892–1945).

В год создания портрета ей было около двадцати пяти лет. Вот что пишут авторы альбома «Русский портрет конца XIX — начала XX века»: «Изображенная сцена целиком „срежиссирована“ художником. Повешенные на стене афиши, отражающиеся в зеркале, акцентируют театральность, присущую и несколько драматизированному образу модели. В даме с лорнеткой — немолодой, погруженной в думы, наряженной в необычное странное платье, — трудно узнать красивую, веселую двадцатилетнюю Иду Хвас. В искажении облика девушки содержался не только своеобразный „эпатаж“, вызов привычным взглядам на искусство портрета, но и желание внести в портрет философское, историческое начало, синтезировать свое представление о современности»[15].

«Необычное странное платье» изображенной — это манто, очень модное в то время — с большим воротником и отворотами. На ней шляпка-каскетка, удерживаемая под подбородком. Силуэт ее одеяния укладывается в контуры овала. Такие мотивы можно увидеть у А.А. Экстер, и именно такое манто и шляпка помещены на обложку журнала «Ателье», хотя и меньшего объема — эта мода, появившаяся в 1910-х под влиянием Льва Бакста и Поля Пуаре, постепенно отступала. В отличие от пальто, манто запахивалось, а не застегивалось, при этом верх естественным образом расширялся, а нижняя часть словно сужалась, и модель приобретала подвижность.

В ситуации всеобщей «безбытности» и разрухи замысел создать сначала «Ателье мод», а затем и журнал «Ателье» было столь разумным решением, что согласие участвовать в этих проектах выразили

(15) *Пружан И.Н., Князева В.П.* Русский портрет конца XIX — начала XX века: Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1980. № 106. Исследователи выяснили многие обстоятельства биографии изображенной. В частности, что в доме музыканта-концертмейстера Иды Яковлевны Хвас В.В. Маяковский познакомился с родственницами этой семьи — сестрами Лилей и Эльзой Каган (в замужестве Л.Ю. Брик и Э.Ю. Триоле). Дочь А.А. Осмеркина, Татьяна (родилась в 1934 году), стала художником-модельером и автором знаменитых платьев «Россия» (1967, по мотивам иконы XVI века), отмечено Гран-при на Международном Конгрессе моды в Москве; коллекции пальто «На холмах Грузии прекрасной», высоко оцененной Пьером Карденом. Проектировала ювелирные изделия и другие аксессуары.

многие — художники, писатели, артисты и представители власти, такие как А.В. Луначарский. Он присутствовал на показе 1922 года при открытии «Ателье мод» на Петровке, 12. Киносюжет этого события был снят Э.К. Тиссэ (1897–1961), и своеобразной героиней показа стала знаменитая певица А.В. Нежданова (1873–1950), примерившая манто и шляпы[16]. Впервые были предприняты новые способы рекламы — киносъемка и фирменный (уже советский) знак на изделиях «Ателье мод».

«Москвошвей» выделил помещение и подпорченный конфискат — шелковые ткани, парчу, бархат. Поэтому в описании моделей в журнале «Ателье» появились модели из шелкового сукна, тафты, атласа и других дорогих и до 1917 года тканей. Реальное производство и состояние текстильной промышленности тех лет предлагали совсем другое: «Воистину нужно быть гением, чтобы суметь здесь одеться… Их ткани — настоящая пакля, даже нитки не держатся… И за это надо платить!»[17] Все художники, согласившиеся принять участие в создании нового советского костюма, а значит, и в создании нового типа красивого человека, принадлежали к разным авангардным течениям в искусстве. Требовалась же одежда особого типа — легко перелагавшаяся кроем на массовое производство, не стеснявшая движений и представлявшая собой комплекты из нескольких предметов, которые легко заменялись в процессе носки.

Европейская мода тех лет находилась под сильным влиянием «египетского» стиля, порожденного успехами археологии (была открыта гробница Тутанхамона). «Первым следствием этой прогремевшей на весь мир находки был процесс между лордом-египтологом и египетским правительством, вторым — то, что Западная Европа и Америка помешались на всем египетском. Женщины стремились придать себе контуры фигур с египетских фресок: квадратные острые плечи, плоская грудь, узкий таз. Прямые подстриженные по ровной линии волосы. Отсюда — узкие платья с длинной талией и короткой

(16) Сведения из публикации фрагментов воспоминаний О.Д. Сеничевой-Кащенко приведены в третьем разделе в: *Кащенко О.Д., Козлова Т.В.* Покупателю об одежде и моде. М.: Экономика, 1986.

(17) Отрывок из статьи Л.-Ф. Селина «Безделица для погрома» цит. по: [6, с. 225]. Французский писатель Луи-Фердинанд Селин (1894–1961) посетил СССР в 1936 году, но обстоятельства жизни граждан предшествующего десятилетия мало изменились в 1930-х.

юбкой, светлые чулки, туфли на низком каблуке, цветные бусы на шее, подбритые затылки, египетские орнаменты на тканях и, совсем не египетский, короткий и толстый зонтик под мышкой»[18].

В.И. Мухина создала наряд, являющийся полной противоположностью существовавших тогда форм. До сих пор публикаторы не могут определиться с «жанром» наряда — для улицы или эстрады, для бала или прогулок. Очертания удаляющейся вдаль фигуры, увенчанной огромной красной шляпой, напоминали контуры перевернутого стеклянного бокала — хрупкой затянутой талией и очень пышной юбкой до щиколоток, задрапированной и слегка стянутой внизу. Юбка вызывает в памяти «кринолин военного времени», который можно увидеть на афише «Кафе Питтореск» (1917, ГТГ), написанной на фанере и запечатлевшей Н.Ю. Шифф, ставшую позднее (1927) официальной женой Г.Б. Якулова, художника, оформлявшего кафе на Кузнецком, 5[19]. Позднее оно стало называться «Красный петух».

Платье, придуманное В.И. Мухиной, можно назвать предчувствием диоровского «New Look», заявившего о себе в 1947 году. Скульптор создала не сухую портновскую картинку, а передала грациозный образ женщины с наклоненной головкой, опирающейся на трость, словно маркиза XVIII столетия. Впоследствии В.И. Мухина создала вазу «Астра» из толстого стекла (1940), напоминающую перевернутую юбку дамы с рисунка 1923 года.

Описания нарядов из журнала «Ателье» позволяют легко представить себе конструктивные задачи, которые ставили перед собой художники. Александра Экстер создала «костюм из трех частей… из различных материалов контрастных цветов. Каждая часть комплекта может носиться отдельно. Нижняя часть — длинное платье прямого силуэта с широкими рукавами и маленьким воротничком, вторая —

(18) См.: *Аксакова-Сиверс Т.А.* Семейная хроника. В 2 книгах. Книга 2. Paris: Atheneum, Cop. 1988. С. 13. Следует заметить, что второй раз в моду входят брюнетки, и оба раза под влиянием Востока — в период романтизма и «египтомании», пережив страсть к обесцвеченным волосам, что было связано с французской императрицей Евгенией (натуральной блондинкой). При ней для высветления волос был впервые использован пергидроль (перекись водорода).

(19) Подробнее о Н.Ю. Шифф с указанием перемещений семьи Шифф по Москве с 1912 года см.: [2, с. 164–165]. Это было важно потому, что в 1917 году их адресом стал дом 10 на Большой Садовой улице, кв. 19, а сама Наталья Юрьевна — прообраз Геллы из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (писатель жил в этом доме в начале 1920-х).

надетая сверху, создает выходной костюм, третья часть из шерсти, с отделкой вышивкой-орнаментом, может служить верхней одеждой». Следующие описания нарядов не менее любопытны, но необходимо сопоставить описание 1923 года с тем, что включила в свой рассказ О.Д. Кащенко в 1986 году: «Комплект из двух частей для дома и улицы. Нижняя часть комплекта — платья покроя рубашки. Верхняя часть — прямого силуэта с боковыми разрезами, из плотной ткани. Рукава и низ отделаны аппликацией», а на страницах журнала та же самая модель не столь приближена к народным массам: «Платье из двух частей галицийского характера. Нижняя основная часть (форма рубашки) из белого креп-де-шина с полосками черного шелкового сукна, верхняя часть с разрезами из синего шевиота. Рукава и подол отделаны вышивкой — аппликацией»[20]. Модель накидки из светло-синего шелка-тафты, без швов, с увеличенным воротником и маленькая обтягивающая шапочка с большим черным помпоном (именно эта модель А.А. Экстер украсила обложку журнала «Ателье») также была слишком дорога, хотя повторить крой в домашних условиях могли многие. Сама А.А. Экстер опубликовала статью «О конструктивной одежде». Профессиональные художники плохо себе представляли, что пластические свойства ткани и ее ширина определяют конечный результат, что прекрасно было известно портным. Сегодня их рассуждения выглядят, может быть, наивными, но они взялись за создание костюма в условиях тотальной нищеты, сумели выявить в художественном наследии те простейшие формы кроя, которые были подвластны многим поколениям матерей, жен, дочерей и сестер, не имевшим профессиональной подготовки и никакого оборудования, кроме иглы, наперстка и ниток.

«К художественным отличиям народного костюма следует отнести прежде всего универсальность кроя, позволяющую передавать костюм по наследству следующим поколениям (что особенно важно для праздничной и обрядовой одежды). Отсутствие сложных пространственных конструкций (основной элемент кроя — простейшие геометрические формы круга, прямоугольника и т.д.) позволяло

(20) Шелковое сукно и креп-де-шин, как и шевиот (из шерсти тонкорунных овец), были очень дорогими тканями.

обходиться без профессиональной подготовки и изготовлять костюм в домашних условиях» [4, с. 77].

Именно это позволило победить на Международной выставке в Париже 1925 года, и это была победа художественного замысла над скудостью жизни тех лет. Можно даже сказать, что «кафтан из двух владимирских полотенец» (модель Н.П. Ламановой и В.И. Мухиной) выиграл модное сражение у женственности, понимаемой как легкость и изысканность крепдешинов, фаев, маркизетов и истинных атласов (шелковая ткань, в отличие от сатина).

Один из авторов «Ателье» П.Р. Трифонов писал: «При выработке форм костюма должно быть достигнуто сочетание существующего направления европейской моды с национальными особенностями русского искусства»[21]. Успех в Париже в 1925 году доказывает, что задачи, сформулированные в 1923 году, были полностью реализованы.

«А что на Вас было за платье?..

О, я очень хорошо помню. Это платье из шелковой чесучи, с длинными широкими рукавами, подбитыми красным шелком. Было сделано по эскизу знаменитой художницы А.А. Экстер и украшено шелковыми вышивками в русском стиле. Когда данцигские „сенаторши“ немного привыкли ко мне и обступили меня, раздался вопрос жены их „главы“:

— Это платье вы купили в Париже?

— Нет, в Москве.

— В каком модном доме можно там с таким вкусом одеться?

— В Москвошвее.

В то время это звучало сенсацией», — вспоминала Наталья Сац [10, с. 212]. Не стоит думать, что О.Э. Мандельштам или его комментатор, литературовед Л.Я. Гинзбург, ошибались в своих оценках. Н.И. Сац заказала себе платье, будучи женой торгпреда сначала в Варшаве,

(21) См.: *Трифонов П.Р.* Промышленность и художественное производство // Ателье 1923. № 1. С. 45. Там же в редакционной статье говорилось: «Прошедшая весной с большим успехом первая Всероссийская Художественная Выставка в Москве поставила впервые ряд практических вопросов, которые должны найти ответы себе в дальнейшем будущем нашего искусства. Уже стало совершенно ясно, что искусство должно войти в обиход практических вопросов и в различные отрасли нашей возрождающейся промышленности. Мощное самостоятельное творчество русских художников должно быть источником новых форм художественной промышленности» (с. 3).

а затем в Берлине. «Ателье мод» начало обслуживать только номенклатурных работников и членов их семей.

Изменить общий колорит времени в городской среде художникам или литераторам не удавалось, и экстравагантность облика диктовалась не эстетической программой, а банальным отсутствием средств: «Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет (жилет был красный) потому, что у него нет денег на покупку обыкновенного» [2, с. 382]. Одежда была столь важна, что поэт считал нужным отметить в своем дневнике в ноябре 1932 года: «Пытался одеться как можно лучше. Сапоги, правда, чересчур плохи. Да и к тому же шнурки рваные и связанные узелочками» [13]. А ведь за шесть лет до того ему удалось купить очень модную пару обуви. В его дневнике есть запись 1926 года: «Купил сапоги „Джим“ в Гостином дворе, Невская сторона, магазин № 28» [13]. Здесь требуется указать, что в Петрограде-Ленинграде вся мужская обувь называлась сапогами. Речь же идет о полуботинках. Но и название «Джим» заслуживает пояснения. Оно произошло от американского танца *шимми* (shimmy — рубашка), весьма популярного в Европе в 1920-х годах. Быстрый танец с энергичными движениями плеч, словно стряхивающих рубашку, в России получил название «Джимми» или «Джим», видимо, по аналогии с фокстротом «Джимми», или «электрик Джимми», хотя настоящее название его «Электрик» (скорее по цветообозначению, нежели по профессии). Такая пластинка была выпущена после 1922 года.

Танцевать в изношенных башмаках было затруднительно, как и в старых брюках. В моду тогда вошли брюки «оксфорд», широкие вверху и обуженные к низу, довольно короткие. Все в соответствии с песенкой:

Я Колю встретила на клубной вечериночке.
Картину ставили тогда «Багдадский вор».
Оксфорд сиреневый и желтые ботиночки
Зажгли в душе моей пылающий костер.

Первая киноверсия фильма была осуществлена в 1924 году при участии Дугласа Фербенкса (1883–1939), значит, можно предположить, что речь идет о событиях середины 1920-х годов. А «желтые ботиночки» означают кожу естественных оттенков, что в условиях строжайшего дефицита было объектом страстного желания. Только поездки заграницу могли удовлетворить товарный голод. Другой

покрой брюк — «полпред» — прямо указывает на желание попасть в Европу. Тогда и появилось выражение «Всеми фибрами своего чемодана он стремился за границу» [3, с. 67]. «Полпред» — это прямые брюки с отворотами. Эта мода появилась в 1895 году в Англии, и их следовало носить только утром или в дождливую погоду. Тогда же появилась поговорка: «Когда в Лондоне идет дождь, в Париже подворачивают брюки». Отвороты то появлялись, то исчезали; в Россию эти брюки привозили из-за границы, как и пижамы. Максиму Горькому ее привезли из Англии: «Все знали, что Мура не прогнала его, и что он сидел у нее на диване в пижаме (они только что вошли тогда в моду в Англии, Джип привез одну в подарок Максиму)»[22].

Борис Кустодиев написал два замечательных портрета — Ф.И. Шаляпина (1922, ГРМ) и археолога Т.Н. Чижовой (1924, Ивановский областной художественный музей). Известный певец изображен в настоящей шубе (меховой спорок покрыт тканью). Прописаны все детали: яркий шарф, трость, пуговички на белых гетрах — все, что так поразило будущую знаменитость на Нижегородской ярмарке, где он впервые увидел выставку живописи и даже подсмотрел покрой брюк, судя по его воспоминаниям: «На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки! непременно куплю себе такие)»[23].

Два года спустя был написан чудесный портрет юной красавицы в синем платье, сшитом из диванной обивки. Предельно простое по крою, восходящее к древним туникам, оно украшено лишь поясом с красным (малиновым) волнообразным узором. Вместо шляпки малиновая (красная) же косынка. Поза девушки восходит к ренессансным портретам (левой рукой она упирается в бедро — так называемый «ренессансный локоть»[24], — что позволяет рассмотреть рубиновый перстень на ее руке). Известно, что изображенная была более хрупкой и изящной, чем на портрете — художник придал ее позе особо вели-

(22) См.: *Берберова Н.Н.* Железная женщина. Борьба. URL: https://www.litmir.me/br/?b=3247&p=42 (дата обращения 30.07.2020).

(23) См.: *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. URL: https://mir-knig.com/read_401818 (дата обращения 30.07.2020).

(24) См.: *Винсент С.Дж.* Анатомия моды: манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 131.

чественный классический вид[25]. Такие простые платья шили себе многие причастные к искусству женщины, не имевшие достаточных материальных возможностей. Молва сохранила воспоминания о том, что сама Н.П. Ламанова покупала эскизы Н.С. Гончаровой, правда, не указывается ни источник, ни год выставки, на которой они могли встретиться.

В 1928 году А.М. Родченко создает плакат к фильму «Шесть девушек ищут пристанища». Две девичьи фигурки образуют текстильный раппорт, превращающий их в группу из шести человек. Одна из них в модной шляпке — клош (от фр. cloche — колокольчик), которую надвигали на глаза и чуть набок. Вторая — коротко стриженная брюнетка. Все девушки в туфлях-лодочках и опираются на полосатую по горизонтали опору, закрывающую их тела от плеч до колен. Широкие полосы чередуются по цвету — черные и желтые; желтые и серые — и отсылают к футуристическому периоду русского искусства, когда желтый цвет главенствовал в одежде представителей этого художественного направления: «Любимый футуристами желтый цвет, словно нарочно подававший газетчикам повод к остротам на темы „желтого дома“, получал в этом контексте дополнительное объяснение»[26].

Пристрастие к желтому цвету сохранилось в творчестве конструктивистов. Эскиз Л.С. Поповой (1889–1924) с ее пометками «Для пальто и костюмов. Весна лето 1924 года. Материал байка, обработка под замшу» (частное собрание) дает об этом представление. Дешевая байка с обработкой означала, что художница предлагала остричь и отпрессовать ткань под сукно золотистого цвета с шероховатой поверхностью, а отделка, воротник-шарф и юбка были оранжево-коричневые из ритмически чередующихся полос.

Отголоски футуризма, увлечение кубизмом и сложение конструктивизма сказались на развитии костюма 1920-х годов. Вокруг журнала «Леф», первый номер которого вышел в 1923 году, собрались едино-

(25) Она оставалась в блокадном Ленинграде вместе с матерью, которая от голода и бомбежек потеряла рассудок, забыла русский язык и могла говорить только на итальянском. Оказавшийся рядом сотрудник Эрмитажа помог им, и с 1941 года Т.Н. Чижова начала работать в музее. Предстоит выяснить подробности ее биографии.

(26) См.: *Демиденко Ю.* Надену я желтую блуз // *Крученых А.* Лакированное трико. Авангардное поведение: Хармсиздат представляет: [Сборник материалов]. СПб.: Хармсиздат, 1988. С. 73.

Илл. 5. В. Степанова. Одежда в духе конструктивизма. 1920-е

мышленники — В.Ф. Степанова, Л.С. Попова, братья А.А. и В.А. Веснины, А.М. Родченко. В.Ф. Степанова (1894–1958) дала обоснование теоретической платформы объединившихся вокруг ЛЕФа в своей статье «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда»[(27)].

В 1924 году трагически оборвалась жизнь Любови Сергеевны Поповой (1889–1924). Самоотверженно ухаживая за мужем, заразившимся испанкой, и сыном, заболевшим скарлатиной, она тоже ушла из жизни от болезни. В последние годы жизни художница-станковистка работала на Первой ситценабивной фабрике в Москве, соединив в своем творчестве оформление ткани и создание формы из нее. Основная трудность состояла в том, чтобы сочетать тонкую легкую ткань с новыми орнаментами (отказ от цветочных мотивов, замена их строгими геометрическими узорами), — что не сразу нашло понимание у производителей ткани. «В своем большом докладе в ИНХУКе

(27) См.: ЛЕФ, 1923, № 2.

„О положении и задачах художника-конструктивиста в ситценабивной промышленности в связи с работой на 1 ситценабивной фабрике“ Степанова поставила как одну из важнейших задач „искоренение внедрившегося взгляда на идеал художественного рисунка как имитацию и подражание живописи. Борьба с органическим рисунком в сторону геометризации форм. Пропаганда производственных задач конструктивиста“». И далее, пишет Т.К. Стриженова, «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 проштамповываются на поверхности ситца, создавая своеобразный новый тип узора» [11, с. 97].

Однако профессиональная подготовка художников-станковистов ярко проявилась в чувстве цвета и особенностях его восприятия. Хотя спортивная одежда и украшалась эмблемами, только цвет позволял отличить одну команду от другой на спортивной площадке, поэтому ярким насыщенным цветам придавалось такое значение. Благодаря цвету дешевые ситцы становились праздничными и нарядными. Другой площадкой для демонстрации идей конструктивистов явился театр. Костюмы-«знаки» В.Ф. Степановой, Л.С. Поповой, А.М. Родченко оказали влияние на театральный костюм. Для повседневной жизни были пригодны теоретические установки, но практической реализации из тканей, не обладающих нужными пластическими свойствами, так и не получилось. Конструктивисты заявили о себе в театре как дизайнеры (в отсутствие самого термина), создавая пространственную среду, соответствующую облику персонажей.

Двадцатые годы оставили такой неизгладимый след в советской культуре, что нельзя не вспомнить работы очень разных художников. Е.М. Чепцов (1874–1950) написал в 1924 году «Заседание сельской ячейки» (ГТГ), столь точное в деталях, что можно отличить сапоги офицера-кавалериста одного персонажа от солдатских другого. Б.В. Иогансон (1893–1973) создал в 1928 году полотно «Рабфак идет» (Музей русского искусства, Киев) — молодые люди на фоне городского пейзажа, увлеченные чтением, а не собственным внешним видом. Великолепные графические работы В.В. Лебедева (1891–1967) — се-

Илл. 5. В. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934, ГРМ, Санкт-Петербург

рия «Панель революции (Улица революции)» (1922), состоящая из 23 рисунков, запечатлевших разбитных глуповатых девиц и матросов в клешах. Его «Окна РОСТа» удивительным образом, без полутонов и теней, передают верность пропорций тогдашней форменной одежды.

К.С. Петров-Водкин в 1934 году написал «1919 год. Тревога», где фигура отца семейства, готовящегося ко сну, изображена сзади, он заглядывает в окно, и потому можно рассмотреть покрой брюк и жилета — весьма примечательные, поскольку восходят к очень старым образцам (еще XIX века).

Но в искусстве важнее атмосфера времени и места, образы новой красоты или ее отсутствие, которые создаются и костюмом. Трудное и, казалось бы, невозможное для творчества время оставило значительный след в искусстве.

Список литературы:

1 *Анненков Ю.П.* Одевая кинозвезд. М.: МИК, 2004. 351 с.

2 *Гинзбург Л.Я.* Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. 607 с.

3 *Ильф И.А.* Записные книжки. М.: Советский писатель, 1939. 145 с.

4 *Кирсанова Р.М.* Русский народный костюм: этапы развития (К вопросу о взаимодействии сельского и городского типов культуры) // Духовная культура села: традиции и современность. М.: ВНИИ искусствознания, 1988. С. 70–82.

5 *Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в. М.: Большая рос. энцикл., 1995. 381, [2] с.

6 *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии: 1920–1930 годы. СПб.: Журн. «Нева»; Летний сад, 1999. 317 с.

7 *Одоевцева И.В.* На берегах Невы. URL: https://mir-knig.com/read_51705 (дата обращения 25.07.2020).

8 *Пугачева К.В.* Прекрасные черты. М.: АСТ, 2009. 416 с.

9 *Сапельняк Б.Н.* Рождение буденовки // Родина. 1994. № 3. С. 80–83.

10 *Сац Н.И.* Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1979. 651 с.

11 *Стриженова Т.К.* Из истории советского костюма. М.: Советский художник, 1972. 110 с.

12 *Толстой А.Н.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М.: Огонек; Правда, 1972. 608 с.

13 *Хармс Д.И.* Дневниковые записи. URL: https://www.rulit.me/books/dnevnikovye-zapisi-read-84130.html (дата обращения 27.07.2020).

References:

1 Annenkov YU.P. *Odevaya kinozvezd* [Dressing Movie Stars]. Moscow, MIK Publ., 2004. 351 p. (In Russ.)

2 Ginzburg L.YA. *CHelovek za pis'mennym stolom* [Man at the Desk]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1989. 607 p. (In Russ.)

3 Il'f I.A. *Zapisnye knizhki* [Memo Books]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1939. 145 p. (In Russ.)

4 Kirsanova R.M. Russkij narodnyj kostyum: etapy razvitiya (K voprosu o vzaimodejsttvii sel'skogo i gorodskogo tipov kul'tury) [Russian Folk Costume: Phases of Development (To the Question about Interaction of Rural and Urban Types of Culture)]. *Duhovnaya kul'tura sela: tradicii i sovremennost'* [Spiritual Culture of the Village: Traditions and Modernity]. Moscow, VNII iskusstvoznaniya Publ., 1988, pp. 70–82. (In Russ.)

5 Kirsanova R.M. *Kostyum v russkoj hudozhestvennoj kul'ture XVIII — pervoj poloviny XX v.* [Costume in the Russian Artistic Culture of the 18th — first half of the 20th cent.]. Moscow, Bol'shya ros. encikl. Publ., 1995. 381, [2] p. (In Russ.)

6 Lebina N.B. *Povsednevnaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii: 1920–1930 gody* [Everyday Life of a Soviet City: Norms and Anomalies: 1920s-1930s]. St. Petersburg, ZHurn. "Neva"; Letnij sad, 1999. 317 p. (In Russ.)

7 Odoevceva I.N. *Na beregah Nevy* [On the Banks of Neva]. Available at: https://mir-knig.com/read_51705 (accessed 25.07.2020). (In Russ.)

8 Pugacheva K.V. *Prekrasnye cherty* [Beautiful Features]. Moscow, AST Publ., 2009. 416 p. (In Russ.)

9 Sapel'nyak B.N. Rozhdenie budenovki [The Birth of Budenovka]. *Rodina*, 1994, no. 3, pp. 80–83. (In Russ.)

10 Sac N.I. *Novelly moej zhizni* [Stories of My Life]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 651 p. (In Russ.)

11 Strizhenova T.K. *Iz istorii sovetskogo kostyuma* [From the History of Soviet Costume]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1972. 110 p. (In Russ.)

12 Tolstoj A.N. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. In 5 vols. Vol. 5. Moscow, Ogonek, Pravda Publ., 1972. 608 p. (In Russ.)

13 Harms D.I. *Dnevnikovye zapisi* [Diary Entries]. Available at: https://www.rulit.me/books/dnevnikovye-zapisi-read-84130.html (accessed 27.07.2020). (In Russ.)