

УДК 7.036

*Е. Н. Черняева***ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕАЛЬНОГО ОБРАЗА СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА
В ПРАКТИКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ 1920-Х ГОДОВ**

В статье рассматриваются процессы формирования идеального образа советского человека в художественных практиках 1920-х годов, характеризующихся жизнестроительной направленностью.

Ключевые слова: жизнестроительство, авангард, советское искусство, советский человек, художественный образ.

*E. N. Chernyaeva***CREATING THE PERFECT IMAGE OF THE SOVIET MAN
IN THE 1920-S ART CULTURE PRACTICES**

The first decades of the 20-th century are characterized by a heightened interest in various social practices, which manifests itself in the artistic culture through updating the scope of arts and crafts. In the first years after the revolution in Soviet Russia, there was a movement commonly associated with the formation of industrial art. Within this movement, there was a transition of many representatives of Russian avant-garde art from the “pure art” to the project activity. Project program production art, finally formed in the constructivist project, bore the features of a social utopia as artistic design was conceived as a way to convert a social being and consciousness, design environment.

Another artistic direction, tending to translate life building principles into practice, was constructivism. Like the “industrials”, constructivists sought to move from a purely artistic activity to practice-oriented. Another merit of the constructivists is that they went to the provisions of the development of the production of art, much more on the theoretical and practical levels. Constructivists, as production workers, were critical to the previous tradition in art and tough enough to delineate their projects from the works of arts and crafts.

Extensive discussion on this field to the fore some particularly thorny issues, among which is the problem of forming the image of the Soviet man. Art and culture gradually formed a perfect image of the Soviet man. The new Soviet man is the personification of the new world (the future of the Soviet state), creates a new way of life, consisting entirely of “things”, new works of art, for it builds a new life through all of that new art.

Thus, the art scene of the 1920-s was impregnated with a sense of anticipation of the new era, as manifested in art approval images of the future in the present.

Keywords: life building, avant-garde Soviet art, Soviet man, artistic image.

Начало 1920-х годов характеризуется повышенным вниманием к различным социальным практикам, в том числе и в сфере искусства. Вообще 1920–30-е годы характеризуются подчеркнуто социальным аспектом. В центре системы ценностей оказывается общественность, поэтому актуализируется, прежде всего, декоративно-прикладное искусство с его установкой на социальные практики.

Произведения декоративно-прикладного искусства являются как частью материальной культуры человечества, так и неотъемлемой частью духовной культуры, удовлетворяя и материальные, и духовные потребности человека. Кроме того, что декоративно-прикладное искусство является самостоятельной сферой художественной деятельности, оно является специфической формой отражения и познания мира. Произведения этого вида искусства обладают возможностью не только отображать, используя специфический для них язык, но и преобразовывать окружающую действительность. Это та область художественного творчества, с которой человек находится в непосредственной близости и контакте всю свою жизнь.

Способность к преобразованию действительности, его синтетический характер сделали декоративно-прикладное искусство особенно привлекательным для художников еще в конце XIX века, в пору расцвета стиля Модерн. Коллективный характер народного декоративно-прикладного искусства, учи-

тывая общую социальную направленность искусства рассматриваемого периода, делает его еще более привлекательным для художественных практик начала XX века.

В первые послереволюционные годы в Советской России широко развернулось движение, связанное с формированием производственного искусства. Производственное искусство – чрезвычайно неоднозначное явление, которое достаточно трудно классифицировать. Явление производственничества лишь отчасти можно назвать художественным направлением в искусстве, поскольку оно носит черты историко-культурного, социально-политического события. Именно в рамках этого движения произошел переход многих представителей русского художественного авангарда от «чистого искусства» к проектной деятельности. Именно в рамках данного направления произошла попытка практического воплощения идей жизнестроительства. На основе разработок художников-производственников (А. М. Родченко, А. М. Гана и др.) создавались рассчитанные на массовое производство новые типы посуды, арматуры, мебели, которые должны были преобразовать жилую среду человека, его бытовую сферу. Художники разрабатывали рисунки для тканей (В. Ф. Степанова, Л. С. Попова) и модели одежды (В. Ф. Степанова, В. Е. Татлин, А. М. Родченко), призванные преобразовать внешний вид человека, а вслед за этим и его сущность. Производственное искусство, а затем и конструктивизм сыграли значительную роль в развитии плакатной графики (фотомонтажи братьев Стенбергов, Г. Г. Клуциса, А. М. Родченко) и конструирования книги (использование выразительных возможностей шрифта и других наборных элементов в работах А. М. Гана, Л. М. Лисицкого и др.). В театре конструктивисты заменяли традиционные декорации подчиненными задачам сценического действия «станками» для работы актеров (работы Л. С. Поповой, А. А. Веснина и др. над постановками В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова).

Художники этого направления стали основоположниками советского дизайна, проповедуя о том, что внешняя форма непосредственно определяется функцией, инженерной конструкцией и технологией обработки материала.

Программа проекта производственного искусства, сформировавшаяся окончательно в конструктивистском проекте, несла на себе черты социальной утопии, поскольку художественное проектирование мыслилось как способ преобразования общественного бытия и сознания людей, конструирования окружающей среды.

В горячих спорах о форме и функциях искусства, новых социально-политических условиях, о роли художника в новом обществе «производственники» выводят на первый план принцип соотношения красоты и пользы художественного произведения. В ноябре 1918 года состоялся митинг под красноречивым названием «Храм или завод?», где один из лидеров производственного искусства О. Брик выступил с критикой искусства, о чем сообщал первый номер газеты «Искусство коммуны», где была помещена его статья «Дренаж искусства», включающая основные тезисы его выступления [2]. О. Брик провозглашает «принципиальный разрыв с буржуазным искусством прошлого. Последнее не творило, а искажало жизнь. Буржуазное искусство – идейный чад, болото. Производило оно искажение жизни путем «срисовывания» природы. Но копировать природу не нужно, так как сама природа существует в виде лучше, чем ее копии. Не нужны также «идеи» вещей. Нужны самые вещи» [2, с. 1]. Далее от имени пролетариата Осип Максимович диктует следующие задачи искусства: «делать новые, невиданные вещи. Художники должны идти на фабрики и заводы для творческой работы. Рабочие их ждут» [2, с. 2].

Мысль о том, что произведением современного искусства теперь должна быть «вещь», прозвучала и в выступлении Николая Пунина. Самым же утилитарным видом искусства, производящим собственно «вещи» является декоративно-прикладное искусство, к которому обращаются художники, стремясь соответствовать новой идеологической установке на фронте искусства.

Другим художественным направлением, стремившимся к воплощению жизнестроительных принципов на практике, был конструктивизм. Как и «производственники», конструктивисты стремились перейти от чисто художественной деятельности к практико-ориентированной. Еще одна заслуга конструктивистов состоит в том, что они пошли в разработках положений производственного искусства гораздо дальше как на теоретическом, так и на практическом уровне. Конструктивисты, вслед за про-

изводственниками были критически настроены к предшествующей традиции в искусстве и достаточно жестко разграничивали свои разработки от произведений декоративно-прикладного искусства. Л. С. Попова писала: «Новое индустриальное производство, в котором должно принять участие художественное творчество, будет коренным образом отличаться от прежнего эстетического подхода к вещи тем, что главное внимание будет направлено не на украшение вещи художественными приемами (прикладничество), а на введение художественного момента организации вещи в принцип создания самой утилитарной вещи» (цит. по [6, с. 128]). Дух конструктивизма быстро распространился среди авангардистов, и многие из них отказались от станковых форм искусства в пользу конструирования объектов социальной среды – чистому жизнестроительству.

Е. Деготь отмечает, что задачи первой рабочей группы конструктивистов ИНХУКа, созданной в 1921 году могут удивить своей смелостью: «построение жизни по единому плану, внедрение техники, преобразование сознания людей, построение их в ячейки и преодоление индивидуализма, активизация субъектов и агитация в пользу нового» [5, с. 82]. Задачи эти, должные раскрываться в каждом предмете, в каждой «вещи», созданной художниками, практически полностью совпадают с задачами партии. Такая слитность партии и левых художников отражена в уставах многочисленных художественных группировок, про-революционной направленности. Высказывания о путях развития советского костюма носили очень резкий характер. На этом дискуссионном поле переплетались различные противоречивые и запутанные социологические аспекты костюма. Статьи на эту тему в многочисленных периодических изданиях тех лет публиковали М. В. Алпатов, В. М. Инбер, А. В. Луначарский, В. Шкловский, Г. Б. Якулов, Н. Форрегер, К. Ф. Юон и другие деятели культуры; в различных журналах появлялись рисунки костюмов, выполненные И. М. Зданевичем, Б. Г. Эрдманом, В. И. Козлинским, Л. С. Поповой, В. М. Ходасевич и др.

На этом обширном дискуссионном поле на первый план выходят несколько особенно острых вопросов, которые в общих чертах сводятся к следующим положениям. Во-первых, отрицание моды как явления, понятия и термина. Само слово приобретает резко негативную окраску. Термин «мода» в этот период становится крайне размытым: то сливается с понятием одежды, то разграничивается с ним, то воспринимается как процесс смены форм одежды. Во-вторых, происходит утверждение производственного искусства как способа создания новой реальности для советского человека. В-третьих, в искусстве и культуре складывается идеальный образ советского человека (Нового человека, Человека будущего, даже Сверхчеловека). Новый советский человек является олицетворением нового мира (будущего советского государства), для него создается новый быт, состоящий сплошь из «вещей» – произведений нового искусства, для него выстраивается новая жизнь посредством все того же нового искусства. Прежде всего, с образом советского человека связан проект прозодежды. С помощью костюма художники стремились выделить из толпы человека будущего.

Вопрос формирования образа советского человека носит междисциплинарный характер и является предметом исследования как с точки зрения культурологии, так и с позиций искусствоведения. Культурологами образ советского человека рассматривается как часть идеологии советского общества, а так же является предметом исследований антропологов с позиций гендерного подхода. Первые попытки историко-антропологических исследований в этой области были сделаны в странах Запада. А. Бородин и Д. Бородин отмечают, что «интерес этот в условиях “холодной войны” был сугубо прагматическим: чтобы одержать победу на идеологическом фронте, Запад хотел знать своего противника в лицо. Так в США и Западной Европе возникает особое направление в гуманитарных исследованиях, занимающееся изучением различных аспектов жизни коммунистических обществ (прежде всего СССР)» [1].

Отечественные исследователи обращаются к феномену «советского человека» несколько позже, пик исследовательской активности по данной тематике приходится на рубеж XX–XXI веков. Среди обилия материала особо стоит отметить исследования Н. Н. Козловой, М. Я. Геллер.

Для искусствоведения образ советского человека представляет интерес как художественный образ, выражающий некий идеал. Выявление идеального образа, как примера для подражания, становится

целью послереволюционного искусства. «Кроме демонстрации чудо-машин и обслуживающего обильного персонала большое место в книгах 1920-х годов занимало изображение положительного персонажа, – пишет Е. Штейнер, – создание нового героя, действующего активно и социально правильно, составляет существенную сторону поэтики того времени» [9, с. 104].

Первым идеалом новой советской женщины, что вполне закономерно, стала героиня, рожденная в огне революции и гражданской войны. Как отмечает Барбара Клеменс: «Советская героиня сначала появилась на страницах периодических изданий как медсестра, комиссар в армии, даже как боец. Она была скромна, тверда, преданна, отважна, смела, трудолюбива, энергична и часто молода. Она не задумывалась о своем личном благополучии. Если она была нужна на фронте, она могла, хотя и с сожалением, оставить своих детей; она могла мириться с физическими трудностями, не дрогнув принять бой, а в случае пленения – пытку и даже смерть, веря, что ее жертва стала вкладом в построение лучшего мира» (цит. по [1]).

Такой самозабвенной революционеркой изображена новая советская женщина в произведениях Н. Островского (Тая в романе «Как закалялась сталь»), Ф. Гладкова (Даша в романе «Цемент»), В. Вишневского (Комиссар в «Оптимистической трагедии»), Б. Лавренева (Марютка в рассказе «Сорок первый»).

Близкий образ транслировался в советских плакатах, таких как «Женщина! Грамотность залог твоего раскрепощения» (1920) Н. С. Изнар, «Знания и труд новый быт нам дадут!» (1924) Л. М. Емельянова, «Раскрепощенная женщина, строй социализм!» (1924) А. И. Страхова-Браславского, наконец, «Работать, строить и не ныть!» (1933) А. А. Дейнеки.

Здесь необходимо отметить, что в 1920-е годы искусство плаката переживает очередной расцвет. Советские плакаты тех лет, кроме характерных для плаката вообще лаконичности и броскости, обладают определенными качествами монументальности. Являясь частью «плана монументальной пропаганды», они оживляют улицы городов, стены домов, повседневную жизнь советского человека. Язык плаката – необыкновенно яркий, образный, доступный даже неграмотному, но в то же время лаконичный, резкий, скупой.

Если образ европейской женщины начала XX века воплощают знаменитые красавицы, запечатленные на киноплёнке, то образ русской женщины того же периода можно посмотреть на советском плакате. Советский плакат активно пропагандирует те преимущества, которые дала женщине революция. Ключевое из этих преимуществ – свобода, политическое равенство с мужчиной. Идея равенства была убедительно воплощена в лучших произведениях выдающихся мастеров агитационного искусства 1920–1930-х годов – Д. Моора, Н. Кочергина, Н. Когоута. Художники изображали женщину-работницу рядом с символической фигурой кузнеца, поставили ее в один ряд с мужчинами, на празднике 1 мая 1920 года. Кульминационное звучание идея равенства и единства мужчин и женщин обретет в одном из самых замечательных плакатов 1920-х годов – афише Э. Лисицкого к советскому павильону Международной выставки печати в Кельне 1928 года. На плакате изображены слитые в единое целое, подобно сиамским близнецам головы юноши и девушки, которые являются символом будущего молодого советского государства.

Государство, в лице партии большевиков, ставит перед женщинами сложную задачу – женщина, получившая свободу внешнюю, через декларацию, должна обрести свободу внутреннюю: стать активной в вопросах политики, участвовать в культурной революции, овладеть грамотностью. Женская тема в плакате 1920-х годов определяется именно этими задачами, и пропагандистами ее выступают сами женщины: это мастера станковой графики Е. Кругликова и Н. Изнар, участница оформления агитпоездов и агитпароходов А. Соболева.

Плакат Наталии Сергеевны Изнар «Женщина! Грамотность залог твоего раскрепощения» (1920) показывает нам эволюцию женских образов от прошлого, через настоящее, к будущему. Женщины прошлого изображены в правом нижнем углу, это самое темное место плаката. Они сгорбились, сутулились над своими типично женскими заботами – дети и дом. Женская работа по дому бесконечна, поистине беспросветна, и такой темной она предстает на этом плакате. Женщина настоящего –

внизу слева – также изображена склонившейся над трудной работой, но эта работа – чтение, образование, освоение грамотности. Склонившаяся над книгой женщина как бы освещена сиянием, исходящим от книги – самое светлое пятно плаката. Женщина будущего – центр композиции. Она возвышается над своими соратницами. Она раскрепощенная и свободная, ее руки не заняты ненавистной работой, ее спина прямая, а за ней возвышаются трубы заводов и фабрик, олицетворяющие будущее, когда труд будет механизирован. Эта раскрепощенная, светлая, будто светящаяся сочетанием желтого и белого цвета женщина будущего есть воплощение идеальных представлений о советском человеке, практически заменившее собой эстетический идеал.

Плакат дает идеальный образ советской женщины, являющейся частью идеального образа советского человека, через гиперболизацию отдельных сфер жизни. Так, плакаты 1920-х годов, очень часто идеализируют социальный статус женщины. «Каждая кухарка должна научиться управлять государством», – популярная фраза В. И. Ленина становится лозунгом и эпиграфом множества агитационных произведений. Призыв А. Страхова-Браславского «Раскрепощенная женщина, строй социализм!» (1924) конкретизируется во многих произведениях, указывающих на важную роль женщины на производстве, в кооперации, в выборах, в борьбе против мировой буржуазии. Женские образы советских плакатов затрагивают широкий спектр проблем. Идеальная гражданка советского государства, женщина-товарищ, призывает уничтожить проституцию, снять паранджу и овладеть навыками какой-нибудь профессии.

Женщина-работница 1920-х годов, представленная на плакатах тех лет, довольно аскетична. Пример тому – знаменитая пролетарка А. Страхова-Браславского «Раскрепощенная женщина, строй социализм!». Слово отлитая из стали, монохромная фигура, данная крупным планом на фоне труб заводов и солнечного диска, олицетворяющих будущее, в скромной, почти мужской косоворотке, сосредоточенна и спокойна, монументальна и значительна, уподоблена скульптуре. Важнейшими атрибутами образа являются косынка, красное знамя и дымящие трубы фабрик. Плакат решен практически монохромно, лишь красное знамя и красные буквы лозунга яркими пятнами притягивают внимание зрителя. Автор, скульптор по образованию, делает свою работницу близкой знаменитому образу В. Мухиной. Но в ней нет ничего женственного, черты женственности, мягкости, материнства, как и половые признаки полностью отсутствуют. Внутренняя сила и убедительность позволяют приблизить ее к героическому мужскому образу красноармейца в плакате Д. Моора «Ты записался добровольцем?» (1920). Революционная символика ставит женщину А. Страхова-Браславского в один ряд с мужскими героическими персонажами.

Характерной чертой плакатов 1920-х годов является подчеркнутое различие образов работницы и крестьянки, причем, главным образом в одежде, как, например, на плакате Л. Емельянова «Знания и труд новый быт нам дадут...» (1924). На плакате изображены две женщины – работница и крестьянка, на фоне городской и сельской школ соответственно, обе держат в руках книги. Работница одета в рубаху или блузу с закатанными по локоть рукавами, на подобие мужской, красную свободную юбку, на голове повязана косынка, из под которой выбиваются коротко стриженные волосы. Крестьянка же изображена в лаптях, темной юбке с орнаментом и телогрее, на голове ее платок – так художник пытается показать элементы традиционного русского костюма. Но есть в их образах нечто общее: красная косынка, завязанная у городской женщины узлом сзади, у сельской – под подбородком. Этот элемент женской одежды, встречавшийся в плакате еще до 1917 года, в революционно-ориентированном искусстве получает символический, знаковый смысл. Красная косынка и в реальной жизни оставалась модным элементом повседневной одежды.

В обобщенном и схематичном образе женщины-труженицы 1920-х годов, образ которой нам дан скупым и лаконичным языком плаката, аксессуары костюма имеют подчеркнуто символический характер. Кроме упомянутой красной косынки, знаковой функцией наделяется еще и фартук, сближающий женский облик с мужским, как элемент рабочей одежды. В качестве символического элемента используется красный цвет – он выделяет не только головной убор, но и платье, детали антуража, буквы. Он – символ революционной активности, символ свободы и будущего. Социальная функция женщины, которой ее наделяет новое общество и государство, заставляет ее быть активной, часто она выступает

в роли агитатора и пропагандиста, как, например, в плакате И. П. Макарычева и С. Б. Раева «Каждая кухарка должна научиться управлять государством!» (1925). Конструкция этого плаката символична: на темном фоне – круг с изображением Совета, будто лучом прожектора высвечено здание, символизирующее государство, над которым высится образ работницы им управляющей. Облик женщины подчеркнуто монументален и андрогинен. Женственность выявлена с помощью красной косынки, которая здесь не только символ революционной пропаганды, но и своеобразный признак женщины.

Односторонние, подчеркнуто социальные, острополитические черты плакатных женских образов проявляются и в коммерческой рекламе, расцвет которой приходится на вторую половину 1920-х годов. Она приоткрывает некоторые аспекты быта и досуга женщины, в ней обобщенность образа уступает место характерности, позволяющей покупательницам идентифицировать себя с героинями плаката. Так, огромной популярностью пользовалась веселая крестьянка, изображенная В. Баюскиным на рекламе галош Резинотреста. Она переиздавалась несколько раз в разных форматах, репродуцировалась в газетах и журналах. Широко улыбающаяся крестьянка в красной рубаше и цветастой косынке изображена, однако, на фоне все тех же дымящихся заводских труб. Индивидуализации женских образов способствовал фотомонтаж, введенный в полиграфию мастерами производственного искусства и конструктивистами, в первую очередь А. М. Родченко. В качестве основы для рекламы изданий Ленгиза (1925) Родченко взял фотографию Лили Брик.

Более многосторонне раскрывал образ современной женщины кинематограф. Сюжеты современной жизни, изобразительный ряд, построенный на реалиях действительности, давали богатый материал для женских персонажей, в которых индивидуальные характеристики преобладали над социальной функцией женщины. Кинематограф идеализировал внешность и костюм своих героинь, давал им более широкий спектр эмоций, психологических состояний и событийных коллизий, в том числе и тех, которые были немыслимы в политизированном советском плакате. Киноискусство предоставляло советскому человеку возможность запечатлеть не только современницу, но и представительниц прошлого и будущего. Хотя это было скорее исключением и редкостью в пропагандистской практике, рисующей облик современной советской женщины, прежде всего, как общественницы, освобождающейся от пут домашнего рабства.

Еще одной сферой трансляции и распространения идеального образа советского человека явились средства массовой информации. Что касается женских образов, то здесь следует обратиться прежде всего к дамским журналам. Как подметила Т. Дашкова, журналы 1930-х годов удивляют тем, что в них обнаруживается сосуществование двух совершенно противоположных друг другу типов женских образов, которые автор, весьма условно, называет «рабоче-крестьянский тип» и «артистический тип» [4]. «Артистический тип» – наиболее часто встречающийся в женских журналах, посвященных моде, а также в журналах по театру, кино. Это тип утонченной, чуть манерной актрисы, заимствованный из европейского кинематографа и европейских журналов. В журналах мод такой тип женственности особенно часто использовался в эскизах вечерних платьев – утомленное лицо с тонкими выразительными чертами, большие печальные глаза, тонкие брови и яркие, четко очерченные губы.

«Рабоче-крестьянский тип» характеризовался большей натуралистичностью, чаще всего он встречался на фотографиях, причем в таких женских журналах как «Крестьянка», «Работница». Для этого типа были характерны широкое лицо с крупными, выразительными чертами: широкие брови, ярко выраженные скулы, коротко стриженные волосы. Фигура обычно коренастая, крепкая, шея короткая, плечи широкие. На страницах журналов мод подобный тип – редкость. Чаще всего такого типа женские фигуры можно было заметить в эскизах спортивной и производственной одежды.

Конструктивный супрематический изобразительный язык 1920-х годов практически не коснулся эскизов для журналов мод за редким исключением, это связано с тем, что сфера моды являлась маргинальной, отрицаемой сферой. «Язык левого искусства был ярким, выразительным, убедительным и притягательным. Резкие ракурсы, динамические композиции, сдвинутые оси, наклонившиеся в быстром движении вертикали и горизонталы – все это заражало пафосом, тащило вперед, подстегивало

записываться добровольцем и строить пятилетку в четыре года. Простые яркие цвета без полутонов, плоские заливки одной краской, контрасты черного и белого, красного и черного кричали со стен и заборов, останавливали внимание, заставляли отбросить интеллигентские колебания, помогали дышать глубже, шагать шире и рубить с плеча» [9, с. 13–14].

Новый человек должен был внешне отличаться от человека, каким его создала история, и очевидным способом было бы облачить его в новый костюм. В сущности уже конец XIX века выдвинул положение о человеке в творческом всемогуществе равном, по крайней мере, богу. Представления о титане, сверхчеловеке было подготовлено Ф. Ницше, В. С. Соловьевым, Н. А. Бердяевым и др. Художник-революционер мыслил себя не иначе, как воплощением титанического образа. Одним из главнейших своих врагов художники-революционеры считали мелкобуржуазную стихию. Действительность, повседневно была выражена архаичным бытом, нуждавшемся в преобразовании. «Между возвышенными устремлениями и трезвой реальностью существовал чудовищный разрыв», – пишет И. Уварова в статье «Вещи тянут к себе в нору...», посвященной проблематике социального взаимодействия художника и среды в 1920-е годы [7, с. 30]. «Вещи были “обывательщины нити”, которые могли опутать революцию. Диванчик и блюда они ненавидели, как Чемберлена и Врангеля, классовой ненавистью. Александру Родченко мельхиоровый столовый нож казался белогвардейской шашкой» [7, с. 30]. Новая жизнь, реальность, действительность, должна утверждаться иными вещами. И конструктивисты создавали эти вещи, призванные создать новую действительность для нового человека. Это чистая, простая конструкция, близкая к манящим контурам вещей будущего. Даже самые простые вещи, выдержавшие критическую оценку и допущенные в «Новую жизнь» для Нового Человека подвергались полному переосмыслению. Эскизы тех лет представляют предмет сразу со всех сторон, будто привнося в композицию движение в пространстве. Эскизы костюмов представляют нам не человека в костюме, а обнажают конструкцию кроя, выявляют составные части костюма: рукава, манжеты, ворот, стан и т. д.

Художественная жизнь 1920-х годов была пропитана воздухом ожидания того, что скоро сформируется Человек Будущего, «титан, гигант мысли, навсегда похоронивший личные недостатки, гармонично развивший все свои достоинства. Это мог быть жилец дома коммуны, производственник-ударник, физкультурник и отличник учебы» [7, с. 31]. Этот человек еще обходился старым, дореволюционным чайником, спал на плюшевом диване, носил косоворотку с кожаной курткой. Но Александр Родченко уже проектировал для него функциональный и конструктивно-декоративный чайник, удобную функциональную, складную мебель. В. Степанова, Л. Попова, А. Экстер уже проектировали для него производственную и спортивную одежду для работы и отдыха, отвечающую принципам экономии, функциональности, гигиеничности.

Литература

1. Бородин А., Бородин Д. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20–30-х годах [Электронный ресурс] // Женские и гендерные исследования в Тверском государственном университете. – Тверь, 2000. – С. 45–51. – URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/borodini.htm#note4 (дата обращения: 06.07.2013).
2. Брик О. М. Дренаж искусству // Искусство коммуны. – 1918. – № 1. – С. 1–2.
3. Горбова Е. Н. Динамика трактовки культуротворческих идей в художественной жизни России 1920–1930-х годов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 23. – С. 101–106.
4. Дашкова Т. Трансформация женских образов на страницах советских журналов 1920–1930-х годов [Электронный ресурс] // Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века. – URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/dashkova.htm (дата обращения: 07.07.2013).
5. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
6. Мунипов В. М., Зинченко В. П. Эргономика: человеко-ориентированное проектирование техники, программных средств и среды: учеб. – М.: Логос, 2001. – 356 с.
7. Уварова И. «Вещи тянут к себе в нору...» // Декоративное искусство. – 1968. – № 9 (130). – С. 29–33.
8. Черняева Е. Н. Воплощение образа советского человека в эскизах костюмов журналов мод 1930-х годов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 24. – С. 163–167.
9. Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. – М.: Новое литератур. обозрение, 2002. – 256 с.

Литература

1. Borodina A., Borodin D. Baba ili tovarishh? Ideal novoj sovetskoj zhenshchiny v 20–30-h godah [Elektronnyj resurs] // Zhenskije i gendernye issledovanija v Tverskom gosudarstvennom universitete. – Tver', 2000. – S. 45–51. – URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/borodini.htm#note4 (data obrashchenija: 06.07.2013).
2. Brik O. M. Drenazh iskusstvu // Iskusstvo kommuny. – 1918. – № 1. – S. 1–2.
3. Gorbova E. N. Dinamika traktovki kul'turovorcheskikh idej v hudozhestvennoj zhizni Rossii 1920–1930-h godov // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2013. – № 23. – S. 101–106.
4. Dashkova T. Transformacija zhenskih obrazov na stranicah sovetskih zhurnalov 1920–1930-h godov [Elektronnyj resurs] // Zhenskij diskurs v literaturnom processe Rossii konca XX veka. – URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/dashkova.htm (data obrashchenija: 07.07.2013).
5. Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka. – M.: Trilistnik, 2000. – 224 s.
6. Munipov V. M., Zinchenko V. P. Ergonomika: cheloveko-orientirovannoe proektirovanie tehniki, programmnyh sredstv i sredy: ucheb. – M.: Logos, 2001. – 356 s.
7. Uvarova I. "Veshchi tjanut k sebe v noru..." // Dekorativnoe iskusstvo. – 1968. – № 9 (130). – S. 29–33.
8. Chernjaeva E. N. Voploshchenie obraza sovetskogo cheloveka v eskizah kostjumov zhurnalov mod 1930-h godov // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2013. – № 24. – S. 163–167.
9. Shtejner E. Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskusstvo sovetskoj detskoj knigi 1920-h godov. – M.: Novoe literatur. obozrenie, 2002. – 256 s.

УДК 725.94

Н. С. Попова

**ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АРХИТЕКТОРА
Й. Б. ВАН ЛОХЕМА
(на примере голландских периодов творчества)**

Статья посвящена исследованию биографических данных и обзору первого голландского периода деятельности голландского архитектора Йоханеса Бернардуса Ван Лохема. Целью публикации является исследование особенностей стиля архитектурных памятников и градостроительных проектов, созданных Й. Б. Ван Лохемом в Голландии в 1909–1926 годах. В число задач входит определение особенностей творческого почерка мастера и стилистических тенденций его архитектурной деятельности.

В ходе решения поставленных автором задач описаны основные этапы биографии и профессионального становления архитектора Й. Б. Ван Лохема.

Ключевые слова: градостроительство, функционализм, группа «Стиль», принципы рационального проектирования, жилой комплекс.

N. S. Popova

**FEATURES OF ARCHITECT J. B. VAN LOCHEM CREATIVE METHODS
(in his dutch creative period)**

The article reviews biographical data and the first period of Dutch architect Johannes Bernardus van Lochem activities. The purpose of this publication is the study of the peculiarities of architectural monuments style, and urban development projects created by J. B. Van Lochem in the Netherlands in 1909–1926. The tasks include determining artistic signature features and stylistic tendencies in his work.

The course of solving the problems posed by the author describes the main stages of the biography and professional development architect J. B. Van Lochem. Addition of a creative method and views on architecture from the J. B. Van Lochem occurred in the second half of the 1910s, at the time the architect joined the art group "Style" Until 1926 J. B. Van Lochem shared the principles of "Style".