

УДК 745/749

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ОБУЧЕНИИ ДИЗАЙНЕРОВ

© 2009 Н.И.Сабилло

Самарский государственный архитектурно-строительный университет

Статья поступила в редакцию 10.02.2009

В статье рассматриваются исторические и методологические предпосылки супрематического метода проектирования орнаментальной композиции в текстиле и костюме. Исследуются примеры формотворчества российских художников-авангардистов в пропедевтическом курсе формальной композиции студентов-дизайнеров.

Ключевые слова: формотворчество, креативность, историческая преемственность, супрематизм, методология творчества, дизайн текстиля, профессиональное образование.

Многочисленные художественные течения в начале XX века до сих пор поражают свежестью эстетического и жизнестроительного поиска, инновационной энергией и находятся в поле зрения современных дизайнеров¹. Известно, что такие течения в искусстве, как импрессионизм, символизм, фовизм, кубизм, кубофутуризм и многие другие, возникли в живописи, а затем распространились на сферу пространственных видов искусств: архитектуру, дизайн, включая текстиль и костюм. Русское же беспредметное искусство 1915 – 1920-х годов во всём многообразии стилистических течений представляет собой прекрасное пространство изучения композиционных приёмов формотворчества и пластических категорий во всех сферах проектной деятельности².

Первый и решающий этап существования беспредметного искусства и формирования его в программные документы в начале XX века демонстрируется в уникальном явлении русской жизни и новой культуры в городе Витебске. Здесь 90 лет назад ученики и последователи Казимира Малевича в 1919 году объединились в организацию под названием Утвердители Нового Искусства (УНОВИС). Инициатором, идеологом, лидером этой институции был Малевич, создатель супрематизма – идеалистической художественной утопии, провозглашённой им в середине 1910-х годов и активно ищущей дальнейшего воплощения³. Прибыв в октябре 1919 года в Витебск, творец

этого направления свято верит в его универсальность и имеет неискоренимую потребность распространить супрематизм на все виды художественной деятельности в витебском «педагогическом эксперименте», превратив маленький провинциальный город в «столицу супрематизма». «И как только обрисовалась форма новой инициативы, она будит других к её умножению или развитию по радиусу основы, так образуется коллектив вокруг основы инициатора главной магистрали. Каждая индивидуальность коллектива сохраняет личное». Очень скоро по «радиусу основы» уже «образовался ряд индивидуумов» – К.Богуславская, О.Розанова, Л.Попова, Н.Удальцова, Л.Лисицкий, И.Чашкин, Н.Суетин и другие, которые на разных этапах творчества много сделали для развития искусства в целом и прикладного искусства, в частности.

Но началом всему был Витебск. «В Витебске мы продвинулись на века» (Л.Лисицкий). В 1919 году комиссия в составе педагогов под началом К.Малевича выработала «План совета», в котором были впервые сформулированы основные направления деятельности УНОВИСА, свидетельствующие о стремлении совершить экспансию практически во все области культурного строительства. В перечне многочисленных задач, в разделе 1 мы обнаружим «... 3) создание нового орнамента (тканого, набивного, литого и др. производств)». По сути, это была первая попытка организации центра формирования и обучения нового специалиста на этапе, когда основную роль брали на себя предметно-художественные виды творчества. Это было комплексное учебное заведение, в котором сформировалось одна из первых уникальных дизайнерских школ. Методически

Сабилло Наталья Ивановна, доцент кафедры дизайна.

E-mail: academy@ssaba.smr.ru

¹ Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. Моделирование и художественное оформление одежды. – М.: Академия, 2000.

² Наков А. Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – С. 6.

³ Жиль Нерее. Казимир Малевич. – TASCHEN: 2003.

объединённая система общих художественно-пропедевтических дисциплин для всех специальностей играла главную роль в первоначальной подготовке будущих дизайнеров. Этими дисциплинами были «Пространство», «Цвет», «Графика», «Объём». Комплекс пропедевтических дисциплин должен был помочь выявить художественные законы, приёмы и средства, необходимые дизайнерам различной специализации, абстрагироваться на начальном пути от конкретных задач будущей профессии⁴. Студенты учились проектировать задачи формирования новой предметно-пространственной среды (текстиль и костюм в том числе) не только с углубления в утилитано-конструктивные и функциональные проблемы, но также проектирования новой проектной стилистики. Обучение будущих дизайнеров проходило несколько стадий, актуальность которых до сих пор очевидна.

Понимая активную роль орнамента в социально-художественной и идеологически-агитационной жизни населения нового государства, многие преподаватели производственного искусства занимались этой проблемой, особенно проблемами агитационно-декоративного текстиля. Приняв на себя функции официального художественного центра Витебска, школа УНОВИС получала задания от местных властей: декорировала улицы, театры и праздничные помещения, изготавливала знамёна и костюмы и др., исполняя просветительскую миссию, неся супрематическую истину в массовое сознание. «Большой интерес вызвали супрематические знамёна. Толпами приходили рабочие смотреть в мастерскую, где работницы вместе с художниками с увлечением шили цветные куски по шёлку. Тут же проходили и лекции»⁵.

Под руководством Малевича и Удальцовой в мастерских при училище были изготовлены первые опытные образцы супрематических тканей. Один из подобных образцов вклеен в «Альманах УНОВИС». В основе первых текстильных эскизов 1919-го года была *супрематическая* композиция из треугольника, круга, прямоугольника и квадрата. Сохранились эскизы рисунков Удальцовой для раппортных тканей этого периода, а также рисунки свободных, безраппортных композиций для вышивок. Цвета в композиции выбираются активные и контрастные: красный, синий, зелёный, чёрный. Проектировщики провозглашают но-

вую концепцию беспредметничества, когда «раскрашенная плоскость есть живая реальная форма... любая супрематическая форма – это целый мир». Орнаментальная форма создаётся с помощью «чистых» плоскостей, новой метафизики цвета, освобождённых от всякой неживописной реальности. Художники называют это новое состояние творчества «супрематизмом», то есть превосходство новой стилистики над всем, что ей предшествовало, причём не только в творчестве, а в философии мира и существования. Стиливым модулем супрематизма является геометрическая форма и плоскость иллюзорного или реального пространства в различных художественных интерпретациях.

Стилистика супрематизм, в отличие от кубизма, претендует не на структуру, а на орнаментальное украшение поверхности формы. Поэтому первые опыты внедрения беспредметного искусства (кубизма и супрематизма) происходят успешно именно в орнаментации тканей. К сожалению, многие супрематические пожелания той поры остались чисто формальными экспериментами. Разработанные также в Витебске новые геометрические композиции для тканей Малевичем, Чашкиным, Суециным, можно считать большим успехом супрематизма, потому что в них наглядно и убедительно нашло отражение стилистика преобразования предметного мира, в частности, текстильного орнамента. Несмотря на то, что эти экспериментальные проекты тканей остались на бумаге, мы знаем, что именно супрематизм явился источником поиска и реализации выразительного беспредметного, геометрического орнамента в текстиле.

Возрастающий интерес к художественному оформлению практических потребностей человека в окружающей среде привели в начале XX века некоторых русских художников – авангардистов к поиску новых средств художественной выразительности в привычных формах предметов декоративно-прикладного искусства, в частности, относящихся к текстилю и костюму⁶. В традиционной летней выставке 1917го года «Современное декоративное искусство» беспредметники участвовали в большом составе. Наиболее ярко среди супрематистов проявили себя Розанова, Удальцова, Экстер, Давыдова, Попова в проектах платьев по русским мотивам, а также в эскизах для вышивок, тканей и дамских сумочек, в которых можно видеть опыт соединения их художественных идей с ремеслом крестьянских женщин. Даже Малевич выставляет проекты сумок и подушек. Супрематические рисунки в

⁴ Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1999. – С. 83.

⁵ Наков А. Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – С. 14.

⁶ Там же. – С. 19 – 21.

этих проектах не связаны со структурой изделия, а лишь используют поверхность как картинную плоскость в качестве чисто орнаментального украшения нового, необычного звучания. Это находит подтверждение в сохранившихся эскизах Розановой и Удальцовой. Принципы супрематической стилистики, когда выразительность орнаментальной поверхности первична над традиционной формой, нашли в этих проектах максимальный успех. Динамика беспредметной композиции и колористическая радость зримо соединяет эти работы с традиционным звучанием декоративно-прикладного искусства, его активной выразительностью. Это объясняется, среди других, тем обстоятельством, что приходу некоторых русских художников к кубизму предшествовало их органичный интерес к народному творчеству. Родившейся на Украине Малевич, на протяжении всей своей многоликой карьеры, всегда подчёркивал влияние на него крестьянского творчества: «Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке. Им мастерски удавались изображения петухов, лошадок и цветов. Краски готовились здесь же, используя различные сорта глины». Экстер была землячкой Малевича, она также родилась в Киеве. Она активно участвует так же в выставке «Народное искусство Буковины и Галиции», организованной в 1917 году. «Декоративный инстинкт никогда не умолкал в Экстер. Её кубистические холсты всегда задуманы, как густо заполненные, равномерно насыщенные формой ковры»⁷. Серия декоративных работ Ольги Розановой подтверждает поиск автором «закона неизбежности» цветовых форм и соотношение их с замыслом. Особенностью розановских орнаментов тканей, подушек др. была динамическая асимметрия и цветовая гармония. Геометрические формы орнаментов организованы, но приобретают «рукодельное» начертание. Рассматривая эскизы, можно понять, что это была мечта о яркой, «цветочно-алой» жизни. Поразительно, но по инициативе Н.Давыдовой на юге России в художественно-торговом предприятии «Вербовка» многие эскизы платьев, предметов быта и деталей интерьера были осуществлены. «Вышивки были действительно изумительны, на белом шелку сияли цветные вышивки шелком же, изумительное мастерство». Некоторые изделия были показаны в Москве в декабре 1917 года, имели успех, что явилось редким образцом воплощения проекта

в жизнь в тот исторический период. «Большинство художников, по эскизам которых исполнены вышивки, примыкают к «левым» течениям. Любопытно, что публика, возмущающаяся их картинами, охотно раскупает подушки, переплётки и т.д., которые очень часто являются, чуть ли не точной копией картин «супрематистов». Что бросается в глаза на этой выставке, так это ликующий блеск ослепительных красок шелков, скомбинированных в самых смелых сочетаниях, – работы А.Экстер, Н.Давыдовой, К.Богуславской и других».

Позже, на новом этапе развития супрематизма, задачи реализации проектов орнаментов на ткани в производстве особенно ярко находят своё отражение в творчестве художников-конструктивистов Л.Поповой, В.Степановой, А.Родченко, А.Экстер и др., которые позднее объединятся под названием «Конструктивисты»⁸. В своём творчестве они отходят от концептуального супрематизма с целью «немедленной общественной пользы». Итак, конструктивисты объявили о смычке искусства и производства. Но в какое производство в России они могли пойти в 1922 году? У них был лишь опыт работы как художников. Поиски новой тематики и выразительности художественной формы ставили своей задачей идеологи «производственного» искусства Любовь Сергеевна Попова и Варвара Фёдоровна Степанова. Воплощение романтической идеи слияния творческого труда художника с производством предполагалось во время работы на 1-ой ситценабивной фабрике в Москве в 1923-1925 годах. Художницы добровольно и сознательно берут на себя обязательства промышленного проектирования текстиля и одежды как задачу проектирования универсальных зрительных форм и художественных стереотипов, способных удовлетворить широкие покупательские требования.

Ставится задача создания художественной культуры широкого демократического звучания, причём не на основе традиционной стилистики, но на основе предложений новаторских, непривычных, современных. Для Поповой и Степановой было важно не только дать необходимое количество новых рисунков, но организовать комплексную работу художников по текстилю. Поэтому они добивались своего участия в утверждении образцов для производства, контролировали технологические процессы колористики и печатания, участвовали в разработке рекламы и витрин магазинов, в установлении контактов со швейными предпри-

⁷ Коваленко Т.Ф. Александра Экстер. – М.: Галант, 1993. – С. 32 – 34.

⁸ Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галант, 1999. – С. 86 – 88.

ятиями. В попытке организовать производство и сбыт текстиля целесообразно и конструктивно, они впервые предложили систему, где художник становится одной из основополагающих фигур, систему, которую бы мы сейчас назвали – комплексной системой проектирования промышленной продукции.

Но основной частью их работы на предприятии были всё же текстильные орнаменты. Используя свои достижения в изобразительном искусстве супрематизма, Степанова и Попова создали новое направление в текстильном рисунке, решительно отказавшись от пышных, реалистически выполненных цветочных и сюжетных орнаментов, характерных для текстильных орнаментов конца XIX начало XX века. Степанова провозглашает «искоренение внедрившегося взгляда на идеал художественности рисунка как на имитацию и подражание живописи»⁹. Варьируя только геометрическими формами (круг, прямоугольник, треугольник), используя всего несколько цветов, эти талантливые художницы создали прекрасные, разнообразные, выразительные композиции, которые высоко оценили и коллеги, и покупатели. Попова и Степанова часто выполняли эскизы рисунков для тканей в технике аппликации, наклейки из цветной бумаги. В текстильном орнаменте этих художниц нашло реальное продолжение художественных экспериментов в беспредметной живописи. Эскизы же текстильных композиций являются сами по себе прекрасными образцами графического воплощения проекта, достойными изучения и подражания для студентов-дизайнеров. Организация плоскости пространства происходит как организация изобразительной поверхности картины, которую надо наполнить определённым образом при помощи геометрических элементов, усилив моменты композиционной и колористической упорядоченности. В чередовании однотипных элементов, полос и линий оказались неожиданные оптические эффекты, иллюзия формы. «Живопись – это не «картины», а вся совокупность живописного оформления быта. Ситец – такой же продукт художественной культуры, как картина, – и нет оснований проводить между ними какую-то разделительную черту» (О.Брик).

При выполнении общих художественных и социальных задач, каждая из художниц имела собственную творческую манеру проектирования геометрического рисунка. Здесь можно найти отражение их творческих предпочтений в станковой живописи: рисунки Степановой

плоскостные, пространство работает как многослойный фон, геометрические композиции являются продолжением эксперимента соотношения форм, ритмов, контрастных гармоний, где пробел между элементами – тоже самостоятельная форма. Попова чаще использовала в рисунке белый или цветной фон как исходную, несущую плоскость для нанесения поверх неё рисунка. «Попова понимала ткань не как поверхность, на которую наносился рисунок и, либо её разрушает, либо с неё «ссыпается». Для неё ткань была таким же пространственным явлением, как и изобразительная поверхность картины, которую надо обогатить, организовать и решить при помощи определённых пространственных элементов. Ткани Поповой пространственны, хотя узор в них, конечно, никогда не разрушает плоскость»¹⁰. Трудности заключались также в овладении технологии печатного рисунка ситценабивного производства, в специфике фабричных красителей. Но именно целесообразность и функциональность художественного творчества в промышленности были важнейшими принципами конструктивистов-производственников. Задача усложняется спецификой раппортного, повторяющегося рисунка, сложная композиция которого должна органично ложиться на крой и изготовление одежды.

Отличительным подходом к орнаментации тканей у Поповой и Степановой является их понимание непосредственной связи художественной формы текстильного рисунка и костюма, поэтому многие эскизы тканей сопровождаются эскизами одежды. «Рисунки конструктивистов были, в сущности, первой советской модой». На этих эскизах можно видеть тонкое понимание композиционных соотношений масс текстильного рисунка, однотонного материала, каймы. Степанова заявляет: «Мы подходим уже к такому моменту, когда разрыв между тканью и готовым костюмом из неё становится серьёзным препятствием на пути улучшения качества нашей продукции. Нельзя больше говорить о компоновании рисунка, пора идти от проектировки костюма к проектированию структуры ткани. Рисунок будет подвержен в одинаковой мере со всем прочим стандарту материала и выльется, в конце концов, в обработку структуры ткани». Такое отношение к текстилю отличается от подхода к орнаментации тканей супрематистов, для которых рисунок существует эстетически формально, без отношения к структуре и к назначению ткани. «Опыт Поповой был ценен тем, что в этих новых рисунках явственно учитыва-

⁹ Стриженова Т. Из истории советского костюма. – М.: Советский художник. 1992. – С. 12 – 17.

¹⁰ Там же. – С. 22.

лись те требования, которые предъявляются к ткани со стороны пошивочной техники». Известны около двадцати эскизов платьев для определённого проекта текстильного орнамента, где, прежде всего, раскрывается декоративный и конструктивный замысел автора. В этих эскизах художница делает следующий шаг по пути построения жизнеутверждающей идеи: поиска человеческого идеала новой эпохи. Эскизы моделей отличают изысканную корректность, деловитость, скромность, но они далеки от суровой прозаичности рабочей жизни. Это тип женщины круга художницы – чрезвычайно распространённый в те годы тип служащей советского учреждения, учительницы, студентки и т.п. «Артистичные» модели Поповой раскрывают другие возможности супрематических тканей. Эти модели не для работниц «пролетарского» быта, а для эlegantной дамы артистического склада, может быть кинозвезды, чрезвычайно характерный для двадцатых годов не только в нашей стране, но и в мировой моде. «Этой весной женщины Москвы – не нэпманки, но работницы, кухарки, служащие поприоделись. Вместо прежних мещанских цветочков замелькали на тканях новые, неожиданно крупные и броские узоры. Л.Попова пробила брешь в той китайской стене, которая существовала между промышленностью и искусством» (Я.Тугендхольд)¹¹.

Производственную деятельность Степановой и Поповой, которая была так коротка (1923 – 1925 годы), трудно переоценить. Им первым удалось выйти за рамки формальных поисков в условиях весьма скудных производственно-технических возможностей. Более 100 эскизов ткани и более 20 воплощённых в производство принадлежат Степановой, а количество работ Поповой и того больше. Но это бесконечно мало для творцов такого потенциала, и, прежде всего, мало времени: после скоропостижной смерти Поповой, Степанова уходит с фабрики. Тем не менее, опыт художниц, во-первых, «... внёс в обработку ткани черты, объединяющие ткань с общими стилевыми устремлениями нашей современной художественно-бытовой культуры (моменты чёткости, ясности, простоты), и, во-вторых, что в этих новых рисунках явственно учитывались те требования, которые предъявляются к ткани со стороны дальнейшего процесса обработки – со стороны пошивочной техники»¹².

В начале профессионального обучения студенты-дизайнеры Самарского государственного архитектурно-строительного университета с большим увлечением обращаются к эпохе раннего формализма и конструктивизма в нашей стране. Этот период при проектировании орнамента показателен для чистых, ясных уроков понимания формотворчества, когда структурированные работы очищены от изобразительности, и когда активно работает формообразующая энергия линий, плоскостей, ритма, объёма, цвета, фактуры, пространства. Знания методов, принципов и средств проектирования, разработанных первым поколением авангардистов начала XX века, являются основополагающей задачей, существенной составляющей профессиональной грамоты и творческого мышления будущего дизайнера. Необходимость изучения исторических специальных знаний о проектировании текстильного орнамента позволяют владеть идеями и методами прошедшего века, которые и сегодня вызывают интерес.

Основные принципы проектирования формообразования, в том числе текстиля и костюма, активно применяются в образовательной методике нашей школы. Этими принципами являются:

- нахождение новых приёмов формообразования в области простой геометрической формы и локальных цветово-тоновых сочетаний;
- поиск символики и смыслового содержания стилизованной формы, цвета, образа, общей композиции в проектной вещи;
- выразительность текстуры и структуры материалов и особенности влияния их на формообразование.

Глубокое понимание многообразия функций орнаментальной ткани и её взаимодействие с костюмом художников-авангардистов до сегодняшнего дня является примером для изучения будущих проектировщиков текстиля. Превращение теории в метод позволяет не только объяснить историю исследования с целью поиска художественной формы, но и прогнозировать, трансформировать, моделировать процесс его дальнейшего функционирования. Это приводит работу проектировщика на тот уровень, который мы понимаем под единой системой проектной деятельности, включая технологическое, морфологическое и функциональное проектирование.

Такая система проектной деятельности, полноценно охватывает дизайнерскую стилистику в едином ключе: 1) формы художественной взаимосвязи орнамента, костюма, интерьера; 2) модульных принципов работы с орна-

¹¹ Родченко А., Степанова В. – Мюнхен: Изд-во. Престель, 1998. – С. 24 – 26.

¹² Наков А. Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – С.103 – 105.

ментом с целью выделения композиционных членений костюма; 3) методов графического решения моно-орнамента (эмблематика, текст, кайма), пропорциональное взаимоотношение с пропорциями костюма; 4) характера построения орнамента – основа стилистики костюма; 5) взаимосвязи технических возможностей производства и графических предложений.

На основании изложенного материала можно убедиться в безусловной полезности

изучения исторических аспектов творчества «пионеров советского дизайна», русских художников-авангардистов, достижения которых оказали огромное влияние на развитие проектного искусства. Это неоценимый урок универсальности культуры, который необходим в творческом преобразовании с целью получения методологических приёмов обучения будущих дизайнеров.

SUPREMACIC METHOD OF DESIGNING THE ORNAMENTAL COMPOSITION, TRAINING DESIGNERS

© 2009 N.I.Sabilo[°]

Samara State University of Architecture and Civil Engineering

The historical and methodological prerequisites of the suprematic method of designing the ornamental composition in the textile and the suit are examined in the article. Examples of creation in the region of the new forms of Russian artist-avant-gardists are investigated in the propaedeutic course of the formal composition of student-designers.

The keywords: creations in the region of the new forms, creativity, historical continuity, methodology of creation, design of textile, vocational education.

[°] *Sabilo Nataliya Ivanovna, associate professor of Design chair.*