

Русский авангард как художественная система моделирования костюма

Александра Л. Маркова

*Школа-студия (институт) им. Вл.И. Немировича-Данченко
при Московском художественном академическом театре
им. А.П. Чехова, Москва, Россия, markova.artwork@gmail.com*

Аннотация. Русский авангард выступил уникальным феноменом переломной культуры начала XX в., представляя целостную эстетическую систему, объединившую радикальные художественные эксперименты, социальную утопию и индустриальный прогресс. Это новая историческая эпоха, когда художник, утрачивая статус творца-индивидуалиста, видит искусство средством формирования нового мира и «нового» человека. Теперь искусство должно служить обществу, выполняя практические задачи. Для костюма, который в новых условиях стал символом преобразующего воздействия, поистине декларативными оказались идеи производственного искусства, конструктивизма и супрематизма. Анализ этих направлений лег в основу настоящего исследования. Оно базируется на сочетании формально-стилистического и иконографического анализа, сравнительного и семиотического подходов. В результате наглядно демонстрируется новая эстетика костюма русского авангарда. Ее основу составили три взаимосвязанных начала: функциональность (центральный принцип теории производственного искусства), геометризация силуэты (прямой силуэт и прямоугольный крой, акцент на плечевом поясе, упрощение и схематизация), комбинаторность. Параллельно анализируется визуальный язык авангарда: контрастные цветовые блоки, супрематический орнамент и инкорпорация буквенно-цифровых элементов, которые превращали костюм в средство визуальной коммуникации и агитации. Все элементы дизайна – от конструкции до цвета – были подчинены идеологическим задачам унификации, коллективности, динамики и революционного оптимизма (понимаемая здесь как модульный принцип, универсальность и экономия, имеющие идеологическое значение). Новая эстетика стала ответом на социальные и экономические вызовы эпохи.

Ключевые слова: XX век, Россия, конструктивизм, супрематизм, производственное искусство, декоративно-прикладное искусство

Для цитирования: Маркова А.Л. Русский авангард как художественная система моделирования костюма // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2026. № 1. С. 102–115. DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-102-115

The Russian avant-garde as an artistic system in costume design

Aleksandra L. Markova

Moscow Art Theatre School (Institute)

named after V.I. Nemirovich-Danchenko at the Moscow Art Academy

Theatre named after A.P. Chekhov, Moscow, Russia

markova.artwork@gmail.com

Abstract. The Russian avant-garde was a unique phenomenon of the transitional culture of the early 20th century, representing a holistic aesthetic system that combined radical artistic experiments, social utopia, and industrial progress. This is a new historical era, when artists, losing their status as individual creators, saw art as a means of shaping a new world and a “new” human. Now art supposed to serve society by fulfilling practical tasks. For costume, which became a symbol of transformative influence in the new conditions, the ideas of industrial art, constructivism, and suprematism proved to be truly declarative. The analysis of these trends formed the basis of this research. It is based on a combination of formal-stylistic and iconographic analysis, comparative and semiotic approaches. As a result, the new aesthetics of Russian avant-garde costume clearly demonstrated. Its basis consisted of three interconnected principles: functionality (the central principle of the theory of production art), the geometrization of the silhouettes (straight silhouette and rectangular cut, emphasis on the shoulder line, simplification and schematization), and combinability. At the same time, the visual language of the avant-garde is analyzed: contrasting color blocks, suprematist ornament, and the incorporation of alphanumeric elements that turned the costume into a means of visual communication and agitation. All design elements – from construction to color – were subordinated to the ideological tasks of unification, collectivity, dynamism, and revolutionary optimism (understood here as the modular principle, universality and economy, having ideological significance). The new aesthetic was a response to the social and economic challenges of the era.

Keywords: 20th century, Russia, constructivism, suprematism, industrial art, decorative and applied art

For citation: Markova, A.L. (2026), “The Russian avant-garde as an artistic system in costume design”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 1, pp. 102–115, DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-102-115

Начало XX в. стало переломным периодом в истории отечественной культуры. Классические направления прошлого уступали место новому и необычному авангарду. Изменения в государственном строе отразились и в формах искусства и культуры: в литературе, живописи, архитектуре и скульптуре, кинематографе, музыке, театре, и конечно же, в костюме и текстиле. Результат этого процесса суммировал русский авангард – уникальный феномен в истории мировой культуры, который представляет целостную художественную эстетическую систему¹, сформировавшуюся на пересечении радикальных художественных экспериментов, социальной утопии и индустриального прогресса. Искусство русского авангарда стало одним из первых примеров яркого развития новой культуры.

В конкретно-исторических условиях этой новой эпохи формирование новой материальной среды понималось как непосредственное участие в строительстве нового мира и «нового» человека. Процесс происходил в условиях глубокого социального перелома, что обусловило особый характер взаимодействия искусства и повседневности. Для костюма, который в новых условиях стал символом преобразующего воздействия, наиболее декларативными оказались идеи производственного искусства, конструктивизма и супрематизма.

Временные рамки исследуемого явления обозначены согласно автору фундаментального труда по истории русского авангарда Андрею Крусанову:

В узком смысле, толкование термина «авангард» основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений... При этом классический период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907–1932 гг. [Крусанов 1996, с. 4–5].

Социально-исторический контекст формирования эстетики авангарда

Послереволюционная Россия представляла собой уникальную лабораторию социальных и художественных экспериментов. Революция, гражданская война, разруха, острая нехватка материалов диктовали необходимость утилитаризма и переосмысления ценностей во всех сферах жизни. Одновременно с этим существовала вера

¹ Дюрренматт Ф. Духовная культура – сильнейшее оружие России // Литературная газета. 1988. 6 апр. С. 15.

в то, что через новую, рационально организованную материальную среду можно сконструировать нового, коллективного, освобожденного от «буржуазных» пережитков человека.

Период новой экономической политики (нэп) создал парадоксальную ситуацию: с одной стороны, происходило некоторое оживление частной инициативы, с другой – усиливалось идеологическое давление на искусство. По словам Алексея Гана, советского художника и теоретика искусства и современника русского авангарда, «социально-политический строй, обусловленный новой экономической структурой, вызывает новые формы и средства выражения» [Ган 1922, с. 21].

Конструктивизм, идеологами которого выступили уже упомянутый Алексей Ган, Александр Родченко, Варвара Степанова, Владимир Татлин, стал доминирующим направлением в советском искусстве 1920-х гг. Его философской основой послужили идеи технического прогресса, индустриализации и научной организации труда. «Конструктивизм – явление наших дней. Возник он... в среде левых живописцев и идеологов “массового действия”» [Ган 1922, с. 1].

Как художественное направление, конструктивизм был основан на ряде четко сформулированных принципов, имевших не только эстетическое, но и социально-утилитарное значение. Его идеология заключалась в соединении искусства с индустриальным производством, а также в стремлении заменить декоративность рациональной организацией формы.

В своем манифесте «Конструктивизм» (1922) Ган подчеркивал необходимость перехода от чисто эстетических экспериментов к реальному преобразованию материальной среды, формулируя триаду основных категорий новой художественной дисциплины: тектонику, фактуру и конструкцию:

...вот дисциплины, при помощи которых можно выйти из тупика эстетствующего профессионализма традиционного искусства на путь целесообразных осуществлений новых задач художественной деятельности в полосе возникающей коммунистической культуры [Ган 1922, с. 56].

Эта декларация выразила философию конструктивизма: отказ от искусства как автономной творческой сферы, ориентация на интеллектуально-материальное производство и интеграция художника в пролетарскую культуру.

Ключевыми для конструктивистской методологии стали принципы функциональности, конструктивности, технологичности и экономии выразительных средств.

- 1) принцип функциональности – красота определяется целесообразностью формы, ее соответствием практическому назначению предмета;
- 2) принцип конструктивности – художественная ценность заключается не в декоре, а в выявлении внутренней структуры объекта, логики его устройства;
- 3) принцип экономии – отказ от всего избыточного, минимизация средств выражения, строгость и лаконизм форм;
- 4) принцип технологичности – ориентация на промышленное производство, учет возможностей современной техники и материалов.

Эти принципы, сформулированные теоретиками производственного искусства (О.М. Брик, А.М. Ган, Н.М. Тарабукин), наглядно продемонстрировали современность, лаконичную выразительность, удобство для массового машинного производства. Они стимулировали развитие дизайна – художественного конструирования нового типа мебели (А.М. Родченко, братья В.А., Л.А., А.А. Веснины), armатуры, посуды (А.М. Родченко, А.М. Ган), создания новых тканей (В.Ф. Степанова, Л.С. Попова), рабочей одежды (В.Е. Татлин, В.Ф. Степанова)². Названные начала образовали целостную систему художественного мышления, где утилитаризм, конструкция, лаконизм и социальная направленность слились в единый идеологический и эстетический код.

Супрематизм (от лат. *supremus* – наивысший), провозглашенный Казимиром Малевичем в брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916)³, представлял собой другую важнейшую ветвь авангарда. Если конструктивизм акцентировал функциональность и утилитарность, то супрематизм утверждал главенство чистого чувства в искусстве, выраженного через элементарные геометрические формы (квадрат, круг, крест, линия) и открытую палитру контрастных цветов. Они демонстрировали абсолютные, «высшие» начала реальности, постигнутые интуицией художника⁴.

Как отмечает один из ведущих исследователей истории русского авангарда Селим Хан-Магомедов, современный анализ роли супрематизма в стилеобразующих процессах требует понимания

² Конструктивизм // Словарь терминов / Российская академия художеств. URL: <https://rah.ru/science/glossary/?ID=20547&let=%D0%9A> (дата обращения 30 октября 2025).

³ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Пг.: [б. и], 1916. 31 с.

⁴ Супрематизм // Словарь терминов. URL: <https://rah.ru/science/glossary/?ID=19528&let=%D0%A1> (дата обращения 30 октября 2025).

того, как формировался его стилевой модуль – в какой последовательности включались в него цвет, геометрические фигуры, динамика, пространство и объем, и какие из этих элементов составили основное стилеобразующее ядро. Он также подчеркивает важность изучения процесса расширения супрематического модуля – от живописной композиции к архитектуре, предмету и костюму, где геометрия, ритм и цвет начинают выполнять конструктивную роль [Хан-Магомедов 2007b, с. 180–183].

Такая пространственная логика – «внедрение супрематизма в реальную среду» – служит ключом к пониманию его влияния на костюм начала XX в. В костюме супрематизм проявился как стремление к абстрактной гармонии плоскостей, геометрической чистоте композиции, ритмическому соотношению цвета и формы, а также как отказ от декоративности в пользу пластической автономности силуэта. Эти принципы нашли отражение в эскизах костюмов Малевича, в сценографии балетных спектаклей и особенно – в моделях конструктивистских художников 1920-х гг., стремившихся объединить супрематическую эстетику с утилитарной функцией одежды.

Хотя супрематизм возник в станковой живописи, его эстетика быстро вышла за ее рамки. Геометрический абстракционизм стал универсальным языком для проектирования новой реальности. Потенциал супрематизма для развития культуры и строительства жизни провозглашался Малевичем так: «супрематизм – начало новой культуры»⁵,

...супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цветпознавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения [Лаврентьев 2024, с. 18].

Для текстильного орнамента супрематизм предложил революционный подход: динамичные композиции из прямоугольников, кругов и полос заменили традиционные цветочные узоры, олицетворяя собой не природу, а ритм и энергию индустриальной эпохи. Можно только согласиться со словами Хан-Магомедова:

Супрематизм и конструктивизм – творческие течения, зародившиеся в живописи в середине второго десятилетия XX века, стали теми формообразующими концепциями, которые через беспредметность вышли в предметно-пространственную среду и оказали большое влияние на формирование стиля XX века [Хан-Магомедов 2007b, с. 12].

⁵ Малевич К. Указ. соч. С. 27.

*Теория «производственного искусства»
как идеологическая основа русского авангарда*

В условиях непрекращающегося поиска новых форм, сопровождавшегося осознанным отрицанием традиций и «старого искусства», представители авангарда провозгласили отказ от принципа «искусства ради искусства». Творчество должно было стать не эстетической самоцелью, а практическим инструментом преобразования материальной среды, способным обслуживать нужды нового общества и производства. Сторонники этого направления мечтали о формировании нового, гармоничного человека, живущего в рационально организованном, эстетически выверенном пространстве, где красота и польза неразделимы.

Теория «производственного искусства» стала практическим развитием идей конструктивизма. Ее сторонники призывали к полному упразднению станкового искусства и переходу художников на фабрики для непосредственного создания полезных вещей, способных преобразовать быт масс. Борис Арватов, один из теоретиков «производственного искусства», предвещал:

...будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармоничного человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены картинами, а окрашивать эти стены...⁶

Ключевые положения производственного искусства включали:

- 1) отрицание искусства как самостоятельной сферы – искусство должно раствориться в производстве, стать его неотъемлемой частью;
- 2) принцип «художественной квалификации вещи» – любая промышленная продукция должна создаваться с участием художника-конструктора;
- 3) концепция «социального заказа» – искусство должно отвечать на конкретные запросы общества, а не на абстрактные эстетические идеалы;
- 4) идея «жизнестроения» – через создание новой материальной среды конструируется новый тип социальных отношений.

В области костюма эти принципы легли в создании специальной рабочей одежды (прозодежды), разработанной с учетом конкретных производственных процессов. Художники-конструкторы изучали особенности различных профессий, анализировали

⁶ Цит. по: *Алиев Э.Т.* Архитектура Баку эпохи конструктивизма: 1920–1930-е годы XX века. Баку: Шагр-Гарб, 2013. С. 55.

движения рабочего, условия труда, чтобы создать максимально функциональную и удобную одежду.

Теория производственного искусства была порождена объективными процессами, происходившими в советской действительности. Как отмечал Хан-Магомедов, к числу ключевых предпосылок ее формирования следует отнести резкое возрастание стилеобразующей роли новых технических форм и материалов, а также изменение характера взаимосвязи между «чистым» искусством и предметно-производственной сферой.

Взаимодействие искусства и промышленности

Развитие конструктивизма в 1920-е гг. сопровождалось активным поиском путей сближения искусства с промышленным производством. Этот процесс знаменовал собой коренной сдвиг в понимании социальной роли художника: творчество рассматривалось не как индивидуальный акт самовыражения, а как форма коллективного труда, направленного на преобразование материальной среды.

Борис Арватов видел в этом слиянии закономерный этап общественного развития, при котором художественное и производственное начала объединяются в едином процессе. Он писал:

Творчество форм сольется с творчеством практическим, прекратится гигантская растрата энергии, упадут скелетные цепи, тормозившие общественную эволюцию, – темп социального развития станет небывалым по размаху⁷.

Особое значение эти идеи получили в практике ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) – высшего художественно-технического училища, ставшего, по выражению Хан-Магомедова,

...важнейшим центром формирования нового стиля на этапе, когда основную роль в стилеобразующих процессах брали на себя предметно-художественные виды творчества [Хан-Магомедов 2007а, с. 7].

Здесь, в атмосфере взаимодействия различных художественных дисциплин, происходило «сближение и даже слияние про-

⁷ Арватов Б.И. Искусство и быт // Арватов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей. М.; Л.: Пролеткульт, 1926. С. 117.

фессионального искусства с производственным» [Хан-Магомедов 2007а, с. 8]. ВХУТЕМАС стал

...мощным формообразующим центром нового стиля», где «происходила передача эстафеты от левого изобразительного искусства предметно-художественным видам творчества» [Хан-Магомедов 2007а, с. 7].

Именно во ВХУТЕМАСе формировались принципы художественного конструирования, определившие визуальный язык индустриальной эпохи.

Концепция производственного искусства исходила из идеи преобразования труда в творчество, превращения утилитарной деятельности в форму эстетического самовыражения. Индустрия осмыслялась как новая художественная сфера, где синтез искусства и техники должен был породить единую пластическую культуру.

Идеологизация костюма и проблема индивидуальности

Важным аспектом авангардного подхода к костюму стала его идеологизация. Одежда рассматривалась не только как элемент быта, а как средство формирования нового сознания. Художники авангарда стремились придать костюму преобразующую функцию, превратив его в инструмент создания «нового» человека. Однако подобный подход порождал внутреннее противоречие между идеей унификации, стремлением создать «коллективное тело», и естественной потребностью человека в индивидуальности. Универсальный авангардный костюм, лишенный декоративности, зачастую воспринимался современниками как чрезмерно аскетичный и обезличенный.

Конструктивисты рассматривали повседневную, производственную и спортивную одежду как основные сферы экспериментирования, где «в максимальной степени обострена задача рационального конструирования» [Хан-Магомедов 2003, с. 368]. Именно утилитарные функции должны были определять формообразование костюма.

Производственный, специальный и спортивный костюмы стали для них своеобразной экспериментальной площадкой – здесь оттачивались дизайнерские приемы конструирования одежды и теоретические положения [Хан-Магомедов 2003, с. 368]

Степанова, Попова и Родченко практически реализовали идею «прозодежды» (производственной одежды), применяя ее как

в промышленном, так и в театральном проектировании. Конструктивистский костюм тогда воплотил в себе основные принципы авангардной эстетики – функциональность, рациональность, технологичность – и одновременно стал символом идеологического стремления искусства к интеграции в производственный процесс. В нем выразилось характерное для эпохи стремление соединить коллективное и индивидуальное, утилитарное и эстетическое, что сделало костюм одной из ключевых форм художественного эксперимента 1920-х гг.

Так русский авангард предложил: концепцию функционального, рационального костюма; принципы модульности и трансформации; новый визуальный язык на основе геометрических форм и контрастных цветовых сочетаний; наконец, идею социальной ориентированности дизайна.

*Эстетика костюма русского авангарда.
Форма и конструкция: геометрические силуэты,
функциональность, комбинаторность*

Эстетика костюма русского авангарда базировалась на радикальном пересмотре традиционных представлений о форме и конструкции. Художники-конструкторы подходили к моделированию одежды как к инженерной задаче, где красота рождалась не из декоративности, а из логики конструкции, целесообразности формы и точного соответствия ее функции. В основе их метода лежали три взаимосвязанных принципа: геометризация силуэта, функциональность и комбинаторность.

Отказ от исторически сложившегося кроя, подчеркивающего естественные линии тела, стал манифестацией разрыва с буржуазным прошлым. Художники авангарда предлагали заменить «органичный» костюм на конструктивный, основанный на простых *геометрических формах*.

Прямой силуэт и прямоугольный крой. Доминирующей формой стал прямой, не приталенный силуэт. Этот принцип был наиболее последовательно реализован в проектах прозодежды Варвары Степановой. Ее эскизы костюмов строились на сочетании прямоугольных и трапециевидных элементов. Такой крой упрощал раскрой и пошив, минимизировал отходы ткани и был пригоден для массового производства.

Акцент на плечевом поясе. Важнейшим конструктивным элементом стали плечи. Линия плеча искусственно расширялась и подчеркивалась. Это создавало ощущение монолитности, силы

и устремленности вверх, визуально конструируя образ нового, активного и коллективного человека.

Упрощение и схематизация. Костюм максимально упрощался до своей схемы. Исчезли сложные вытачки, драпировки. Форма выявлялась через конструктивные швы, подчеркивающие геометрию. Это был сознательный уход от индивидуального к универсальному.

Принцип *функциональности* означал, что костюм рассматривался как инструмент, повышающий эффективность работы. Его форма должна была быть подчинена анализу конкретных движений и условий труда.

Анализ профессии. Варвара Степанова в своей статье «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда»⁸ призывала изучать производственный процесс каждой профессии, чтобы выявить специфические требования к одежде: эргономику движений рабочего, условия среды, разрабатывать функциональные детали.

Материал как определяющий фактор. Конструкция костюма вытекала из свойств материала. Художники авангарда провозглашали принцип: «материал определяет форму»⁹. Они работали с простыми, доступными тканями, которые диктовали лаконичность, простоту кроя и отсутствие мелких деталей.

Идея комбинаторности, или сочетаемости элементов, была ответом на социальные и экономические вызовы эпохи. Она решала две задачи: утилитарную (создание универсального и экономичного гардероба) и идеологическую (отказ от буржуазного излишества и индивидуального кокетства).

Модульный принцип. Костюм мыслился как система взаимозаменяемых элементов-модулей. Его внешний вид и назначение менялись с помощью съемных деталей.

Универсальность и экономия. Комбинаторный подход позволял создать минимальный гардероб, максимально подходящий для разных ситуаций.

Идеологическое значение. Отказ от уникального костюма в пользу сборного, комбинированного знаменовал собой отказ от буржуазного культа индивидуальности. Одежда становилась универсальным кодом, обозначающим принадлежность к новому, коллективному обществу.

⁸ Степанова В.Ф. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2.

⁹ Принципы ламановской теории // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой. URL: https://lamanova.com/16_formula.html (дата обращения 16 декабря 2025).

Идеологичность визуального языка

Визуальный язык костюма русского авангарда характеризовался радикальным переосмыслением роли цвета и графики, которые превратились из декоративных элементов в инструменты концептуального высказывания и социальной коммуникации. Цвет применялся как самостоятельный структурный элемент, следуя принципу локального пятна: ровные, чистые цветовые плоскости создавали эффект «блоков», разрушающих целостность традиционного силуэта и сообщавших форме динамику. В прозодежде цвет выполнял и утилитарную функцию, кодируя различные профессии, а его смысловая нагрузка была очевидна в насыщенной, часто диссонирующей палитре, выражавшей энергию и революционный пафос, – классическим стало сочетание красного, черного и белого. Параллельно орнамент текстиля претерпел революционную трансформацию: традиционные мотивы были замещены геометрическими абстракциями. Художники, такие как Попова и Степанова, создавали ткани, становившиеся «передвижными выставками» супрематизма, где конструктивистский подход к орнаменту подчинял рисунок задаче подчеркивания конструктивных швов и будущей формы изделия. Наиболее радикальной новацией стала инкорпорация в костюм букв, цифр, лозунгов и аббревиатур, превращавшая одежду в агитационный объект, где текст служил одновременно указанием профессиональной принадлежности, идеологическим призывом и чистым графическим элементом визуальной поэзии, что было жестом демистификации и утилитаризма, направленным против «сакральности» традиционного искусства.

Все эти формальные средства были подчинены четкой идеологической программе, превращавшей костюм в материальное воплощение утопического проекта. В ее основе лежал принцип радикальной унификации, направленный на отказ от индивидуального в пользу типового; костюм-униформа, будь то прозодежда или модели для нового быта, стирал индивидуальные черты, борясь с «мещанством» и буржуазным прошлым через типизацию и стандартизацию. Такая унификация служила конструированию коллективности, созданию чувства общности через визуальную идентичность, где одинаковость одежды символизировала единое «мы» и осуждала индивидуализм. Статичному костюму «старого мира» противопоставлялся динамичный образ человека действия, достигнутый через кинетизм форм, иллюзию движения, свободный крой и регулируемые детали, которые ассоциировались со скоростью и ритмом индустриального прогресса. Визуальный язык был пронизан революционным оптимизмом, выраженным в яркой, плакатной цветовой гамме, которая

вместе с графическими элементами визуализировала утопию будущего, выполняя агитационную функцию и воплощая мажорный, жизнеутверждающий пафос эпохи.

Заключение

Итак, эстетика русского авангарда представляет собой синтез художественных и социальных утопий, направленных на преобразование повседневности. Конструктивизм, супрематизм и теория производственного искусства предложили принципиально новую парадигму, в которой костюм переосмысливался как инструмент преобразования быта и формирования «нового» человека. Ключевой особенностью этого процесса стало слияние художественного авангарда с производственной практикой.

В формально-стилистическом отношении костюм представлял радикальное переосмысление традиций: геометризация, модульность отражали коллективный характер эпохи. Цвет и графика выполняли структурную и идеологическую функции, создавая визуальный язык динамики и конструктивной ясности. Идеологический аспект был ключевым: унификация и коллективизм противопоставлялись буржуазному индивидуализму, костюм стал средством формирования новой социальной идентичности. Несмотря на ограниченное промышленное воплощение, значение авангарда – в концептуальной революции, формулировке дизайна как метода организации среды и социального высказывания.

Источники

Арватов Б.И. Искусство и быт // Арватов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей. М.; Л.: Пролеткульт, 1926. С. 113–120.

Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Пг.: [б. и], 1916. 31 с.

Степанова В.Ф. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2.

Литература

Ган 1922 – Ган А.М. Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922. 70 с.

Крусанов 1996 – Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор: В 3 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 324 с.

Лаврентьев 2024 – Лаврентьев А.Н. Степанова и ее подруги. Место встречи // Подруги. К юбилею Варвары Степановой: Каталог выставки. М.: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2024. С. 10–22.

- Хан-Магомедов 2003 – Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм. Концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. 576 с.
- Хан-Магомедов 2007a – Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. М.: Архитектура-С, 2007. 343 с.
- Хан-Магомедов 2007b – Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007. 520 с.

References

- Gan, A.M. (1922), *Konstruktivizm* [Constructivism], Tverskoe izdatelstvo, Tver, Russia.
- Khan-Magomedov, S.O. (2003), *Konstruktivizm. Kontsepsiya formoobrazovaniya* [Constructivism. The Concept of Form-making], Stroizdat, Moscow, Russia
- Khan-Magomedov, S.O. (2007a), *VKHUTEMAS* [VKHUTEMAS], Arkhitektura-S, Moscow, Russia.
- Khan-Magomedov, S.O. (2007b), *Suprematizm i arkhitektura (problemy formoobrazovaniya)* [Suprematism and Architecture (Problems of Form-making)], Arkhitektura-S, Moscow, Russia.
- Krusanov, A.V. (1996), *Russkii avangard: 1907–1932. Istoricheskii obzor. V 3 t. T. 1* [The Russian Avant-garde: 1907–1932. A Historical Review, in 3 vols., vol. 1], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Lavrentyev, A.N. (2024), “Stepanova and Her Friends. Meeting Place”, *Podrugi. Kyubileyu Varvary Stepanovoi. Katalog vystavki* [Friends. To the Anniversary of Varvara Stepanova, Exhibition Catalogue], GMII, Moscow, Russia, pp. 10–22.

Информация об авторе

Александра Л. Маркова, магистр искусствоведения, Школа-студия (институт) им. Вл.И. Немировича-Данченко при Московском художественном академическом театре им. А.П. Чехова, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, Камергерский пер., д. 1; markova.artwork@gmail.com

Information about the author

Aleksandra L. Markova, master of Arts, Moscow Art Theatre School (Institute) named after V.I. Nemirovich-Danchenko at the Moscow Art Academy Theatre named after A.P. Chekhov, Moscow, Russia; bld. 1, Kamergerskii Lane, Moscow, Russia, 125009; markova.artwork@gmail.com