

# Sztuka użytkowa awangardy rosyjskiej (wzornictwo tekstyliów i projektowanie ubiorów)

---

*Grażyna Bobilewicz*

**ABSTRACT:** The subject of the analysis is the Russian avant-garde art of textile and clothes design as a manifestation of the artists' desire for a change of the aesthetics of the surrounding environment and as an innovative form of artistic expression. Two models of textile and clothes design are discussed on the basis of works by supremacists (K. Malewicz, N. Sujetin, I. Cza-sznik), constructivists (W. Tatlin, A. Rodczenko, El Lissitzsky, O. Rozanowa, W. Stiepanowa, L. Popowa, A. Ekster, N. Gonczarowa, S. Delaunay, etc.) and textile artists employed by textile industry (W. Masłow, S. Burylin, M. Anufriewa, W. Łotonina, etc.). Apart from decorative textile art inspired by painting, which is described as abstract, geometrical design, there is also thematic and programme design based on propaganda motifs and visual narration which refers to important events and changes that took place in Russia in the 1920s and 1930s. Both models of textile and clothes design, which interpenetrate and complement each other, are shaped by cultural dialogue based on binary models: canonical — non-canonical, traditional — modern, rationalist — irrational (autonomy of creative consciousness), work — fashionable, male — female, manufactured — high-technology, unique — mass-produced. At the level of theory and artistic practice textile design is determined by such factors as: the concept of blurred boundaries between art and life, beauty and utility, Malewicz's suprematist philosophy of design, constructivist and industrial theory, and formal experiments.

**KEY WORDS:** Russian avant-garde artists, textile design ornaments

Sztuka tekstyliów należy do najdawniejszych rzemiosł artystycznych i jej estetyczna oraz użytkowa funkcja w życiu człowieka jest nie do przecenienia. Na przełomie XIX i XX wieku tkanina jako podstawowy nosiciel ornamentacji w istotny sposób wpływa na rozwój zachodnioeuropejskiej myśli teoretycznej i odgrywa ważną rolę w artystycznych procesach formotwórczych. Wpływowym projektantem tkanin staje się mistrz ornamentu — William Morris, który, aby osiągnąć najlepsze rezultaty w kompozycji, barwach i fakturze materiałów studiuje dawne techniki. Niemiecki architekt i teoretyk Gottfried Semper w książce *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhe-*

tik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (1860)<sup>1</sup> wysuwa tezę, iż ornament geometryczny, leżący u podstaw plastyczności, wywodzi się z technologii przeplatania/splatania nici lub wici. Jego oponent — wiedeński teoretyk i historyk sztuki Alois Riegl w dziele zatytułowanym *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) podnosi ornament (wyraz bezpośredniego związku form plastycznych z formami natury) do rangi formy artystycznej<sup>2</sup>. Rodowód ornamentyki i jej rozwój podobnie tłumaczy August Schmarsow, który z kształtów ludzkich i przyrodzonego człowiekowi zmysłu porządku i konstrukcji wyprowadza pojęcia symetrii, proporcji i rytmu<sup>3</sup>. Na konstruktywistyczne teorie awangardy rosyjskiej wpłyną przemyslenia niemieckiego teoretyka i historyka sztuki Wilhelma Worringera, który w książce *Abstraktion und Einfühlung* (1907) analizuje ornament w kontekście psychologii stylu. Projektowaniem wzornictwa tekstyliów w różnym czasie zajmują się również artyści, m.in. członkowie angielskiej grupy Bloomsbury, ruchu artystycznego Arts and Crafts Movement<sup>4</sup>, wiedeńskiej Secesji, czy też Niemieckiego Stowarzyszenia Twórczego (Deutscher Werkbund). Artystom szkoły Bauhaus (1919—1933), dążącym do jedności estetycznej i technicznej dzieła, przypisuje się wynalazek wzornictwa jako sposobu pracy z przedmiotem, poszukiwanie uniwersalnych zasad formotwórczych w projektowaniu masowej produkcji przemysłowej, także tkanin dekoracyjnych i dywanów z abstrakcyjnymi geometrycznymi ornamentami<sup>5</sup>. Ornament i tekstylia jako jego podstawowy nosiciel odegrają ważną rolę w rozwoju sztuki abstrakcyjnej lat 20. XX wieku.

W Rosji w złożonej sytuacji socjokulturowej wzornictwo tekstylne powstaje na przecięciu sztuki wysokiej i sztuki użytkowej, koncepcji teoretycznych i „gustu mas”, surowych czysto utylitarnych form funkcjonalizmu i przemysłu produkującego rzeczy „luks”. Priorytety i strategie artystyczne awangardy ukierunkowane są na zmianę estetyki form w otoczeniu człowieka. Kubofuturystom, suprematystom i konstruktywistom przestrzeń życiowa jawi się jako synteza ideologii społecznej i „kulturowego sensu”, w której sztuka teksty-

<sup>1</sup> Od Redakcji: G. Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt a.M. 1860; podano za: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860> [dostęp: 20.11.2016]. Autorka tekstu odsyła do drugiego tomu dzieła: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 2): Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. München 1863; podano za: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1863> [dostęp: 20.11.2016].

<sup>2</sup> A. Riegl. *Stilfragen*, 1893; podano za: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/riegl\\_stilfragen\\_1893](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/riegl_stilfragen_1893) [dostęp: 20.11.2016].

<sup>3</sup> *Zur Lehre vom Ornament von August Schmarsow*. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1922/0517> (dostęp: 24.10.2015).

<sup>4</sup> W teorii i praktyce artyści postulują odrodzenie wyrobów rzemiosła artystycznego inspirowanych sztuką gotycką, malarstwem prerafaelitów i motywami natury.

<sup>5</sup> Zob. G. Naylor: *Bauhaus*. Przeł. E.M. Biegańska. Warszawa 1977.

liów ma odegrać rolę znaczącą. Projektując tekstylny *design*, artyści z jednej strony reagują na wszystkie zmiany i zapotrzebowania ideologii oficjalnej, z drugiej — konceptualizują go według własnych pomysłów. Klasyczne wzory zastępują nowymi, których podstawę stanowi forma abstrakcyjna, prosta konstrukcja i nowoczesny materiał. Równoległe z pracami artystów awangardowych, z których wiele można określić mianem „tekstyliów autorskich” (o czym będzie mowa dalej), pojawia się tekstylny element zdobniczy (ros. *текстильдекор*), u którego podstaw leży określona narracja wizualna. W odróżnieniu od projektów abstrakcyjnego, bezprzedmiotowego, geometrycznego wzornictwa artystów awangardowych, którym krytyka tych czasów często zarzuca wysmakowanie, nadmiar formy nad treścią, narracyjny *design* otrzymuje nazwę tematycznego, agitacyjnego (ros. *агиттекстиль*). Zdominuje on głównie wzornictwo końca lat 20. i początku lat 30. XX wieku. Pojawiają się tkaniny użytkowe i odzież z wydrukowaną, wyszytą lub wrobioną motywiką propagandową zaprojektowane i wykonane głównie przez mistrzów sztuki włókienniczej. Należy przy tym podkreślić, iż materiały produkowane w ówczesnych fabrykach (m.in. kretonu drukowanego w Moskwie, Sierpuchowie, Leningradzie, Schlüsselburgu, Iwanowo-Wozniesensku) pod względem ich rodzajów i ornamentyki są zróżnicowane. Powstają zarówno kretony i satyny z tradycyjnymi różami na kumaczowym tle<sup>6</sup>, malwami, bukietami lub „ogórkami”, tradycyjne alizarynowe kretony z drukowanymi deseniami (ros. *набивная ткань*)<sup>7</sup>, jak i tkaniny z modnymi „bezprzedmiotowymi” wzorami. Produkuje się także materiały imitujące wyszywanie, desenie żakardowe, tkaniny o fakturze z wypukłym wzorem, zerówkę, krośniak (ros. *бязь* — płótno z bielonej przędzy), sarżę<sup>8</sup> (wł. *sargia*, franc. *serge*, łac. *sericus* — jedwabny) — bawełnianą, jedwabną lub sztuczną tkaninę z diagonalnym/ukośnym splotem nici lub gładko barwioną i drukowaną<sup>9</sup>. Na tle różnorodnych artystycznych konceptów wzorniczych i jakości asortymentu w latach 20. i 30. dominują tkaniny z agitacyjnymi wzorami, których do dnia dzisiejszego zachowuje się niewiele. W zbiorach muzeów rosyjskich przechowywane są fragmenty sukienkowych kretonów, flanel, armieur<sup>10</sup>, satyn z przedstawieniami pierwszych radzieckich emblematów sierpa i młota, purpurowych gwiazd, budionówek, motywiki przemysłowej, czy też kompozycje narracyjne odwołujące się do ważnych wydarzeń w Rosji. W tkaninach tematycznych uwidocznia się dąże-

<sup>6</sup> Kumacz — arab. *kumāš* — bawełniana tkanina (płótno) farbowana na kolor karmazynowy lub paśowy.

<sup>7</sup> Jest to rodzaj techniki, w której monochromatyczne i kolorowe wzory na tkaninie wykonywane są ręcznie przy pomocy form z wypukłym wzorem.

<sup>8</sup> Sarża to tkanina podkładowa, sukienkowa, techniczna, która prawie zupełnie pozbawiona jest artystycznego zdobnictwa/dekorowania.

<sup>9</sup> Materiał opracowany na podstawie wielu źródeł.

<sup>10</sup> Tkanina z włókien odcinkowych barwionych na kolor niebieski o splotie diagonalnym krzyżowym z zębatymi kólkami lub ze snopami.

nie artystów-włókniarzy do nadania im wyrazistego, sugestywnie wyrażonego charakteru agitacyjnego. W życiu codziennym mają one pełnić funkcję herolda zmian w kraju. Aktualna problematyka odzwierciedla się już na poziomie tytułów projektów wzorniczych, np.: *Demonstracja*, *Traktor*, *Elektryfikacja*, *Likbiez* (likwidacja analfabetyzmu), *Pionierzy*, *Budowa*, *Elektrownia*, *Radio*, *Fabryka*, *Przemysł*, *W jednolitym szeregu*, *Mechanizacja RKKK* (ros. *Рабоче-Крестьянская Красная Армия*) itp. Na tkaninach końca lat 20. dominuje tematyka związana z przemianami zachodzącymi na wsi radzieckiej, które symbolizuje traktor. W tekstylnym wzornictwie motyw ten funkcjonuje w wielu wariantach i interpretacjach. Jedną z ciekawszych propozycji jest satyna dekoracyjna (*Traktor*) autorstwa mistrza włókienniczego wzornictwa Władimira Masłowa (Iwanowo) przeznaczona na wystawę „Radzieckie tekstylia” (Moskwa, 1928). Na jasnym szarawo-błękitnym tle w szachowym porządku rozmieszczone są duże symbole figuralne obramowane gronami jagód, płodów i ciemnozielonego listowia, a w barwnych rezerwach tkaniny — sceny ilustrujące pracę na wsi. Masłow wykorzystuje tu schemat kompozycyjny dawnych dekoracyjnych jedwabnych francuskich tkanin XVII—XVIII wieku i wprowadza do niego nową, aktualną tematykę, łącząc ilustracyjną narrację z naiwną symboliką, graficzność z jaskrawym kolorystem. Pracę wyróżnia wielobarwność, pracowitość wykonania (zastosowanie dużej ilości drukowanych wałków i złożonych technik grawiurowych)<sup>11</sup>. W odróżnieniu od tkanin Masłowa, w których narracja wizualna traktowana jest dosłownie, kompozycję dekoracyjnej satyny zatytułowaną *Praca nowej przekształconej wsi* (artyści nieznani) cechuje uogólnienie i stylizacja, co stanowi warunek *sine qua non* każdego dzieła sztuki stosowanej. Wzór składający się z szerokich pasów odpowiada funkcji tkaniny jako dekoracyjnej, firanowej/zasłonowej. Duży raport i uogólnione motywy (traktory, ludzie, snopy) zapewniają pożądaną czytelność z określonej odległości, a rytmicznie połączone kontrastowe barwy (pomarańczowa, granatowa, różowa) nadają całości swoistą dynamikę. Wzór *Szkolenie traktorzystów* na tkaninę sukienkową Marii Anufriewej — uczennicy Oskara Griuna (autora rysunków na kretony z ornamentem uogólnionych przedstawień cewek, czółenek, szpuli/zwojnic) tworzą powtarzające się graficzne, drobne, rytmiczne, lakoniczne motywy agitacyjne. Zgodnie z *signum temporis* epoki — techniką, na tkaninach funkcjonują również motywy samolotów, parowozów, statków, kół zębatach, śmigieł, żarówek, rur fabrycznych itp. W dawnej konwencji komponowania kretonów utrzymana jest seria sukienkowych tkanin nieznanymi artystami, w których tradycyjne *mille-fleurs* (ros. *милльферы*)<sup>12</sup> zastępują motywy jaskrawych róż otoczone samolotami. Przy całej umowności

<sup>11</sup> *Soviet textiles of the 1920s—1930s* (1 часть). Автор-сост. И.М. Ясинская. Москва 1977. Zob. <http://solodilove.livejournal.com/21653.html> (dostęp: 16.10.2015).

<sup>12</sup> *Mille-fleurs* — tkanina dekoracyjna przedstawiająca sceny figuralne na tle motywów kwiatowych, wyrabiana dawniej we Flandrii.

właściwej podobnym pracom, serię wyróżnia dominujący w niej pierwiastek emocjonalny, który stanowi istotę rosyjskich tradycyjnych deseni włókienniczych. Do odnowy wzornictwa tekstylnego przyczynia się także artysta-włóknarz Siergiej Burylin (1876—1942), którego różnorodne kompozycje wzorów na tkaniny uważane są wówczas za wirtuozowskie. Wśród nich są zarówno klasyczne desenie wykonane białym konturem na czarnym tle, jak i błękitne budionówki z purpurowymi gwiazdami, fantazyjnie łączące się z przedstawieniami ryb i rybackich sieci, czy też lekkie sukienkowe armiury. Kretony z motywami kłosów, pięcioramiennymi gwiazdami, sierpami i młotami o subtelnym graficznym rysunku Burylin zaprezentuje na Światowej Wystawie w Paryżu (1925), gdzie zostają nagrodzone złotym medalem<sup>13</sup>. Za przykład ornamentyki agitacyjnej mogą posłużyć szkice wzorów na jedwabne szale Wiery Łotoninej — *Aeroflot* (1930, papier, tusz, gwasz), *Aerosygnalny posterunek* oraz na tkaniny dekoracyjne — *Flota wojenno-morska* i *Flota morska* (1933, kreton), czy też kreton sukienkowy R. Matwiejewej z drobnym pstrym deseniem, którego kompozycja opiera się na rytmicznym powtórzeniu motywu sierpa, młota i czarnych konturów kół zębatach. Wzornictwo agitacyjne, które służy jako reklama oficjalnych idei, tworzy symbolika herbowa (sierpy, młoty, gwiazdy), głównie na odzieży sportowej, splot raportowy<sup>14</sup> z semantycznie pojemnymi cyframi i literami występującymi w różnorodnej konfiguracji i rozmieszczeniu, oraz graficzne ideologemy i hasła itp. W wizualne pole tkaniny z wielokątami, wielobokami, kręgami, sektorami, łukami wpisują się bębny, spadochrony, figury pionierów. Propagandową stylistykę na markizety<sup>15</sup>, kretony i flanele opracowują artystki-włóknarki z Prochorowskiej Triochgornej manufaktury w Moskwie<sup>16</sup> — Ganina-Krawcowa — uczennica Ludmiły Majakowskiej (siostry poety Władimira Majakowskiego), Maria Szujkina-Ługowska, Helena Szapołowa. Ówczesna krytyka nie szczędzi sarkastycznych uwag pod adresem nowego wzornictwa, kpiąc z symboli postę-

<sup>13</sup> Г. Караева: *Ивановский агитационный текстиль. Орнамент и надписи*. <http://www.nlobooks.ru/node/2682> (dostęp: 23.11.2015).

<sup>14</sup> Raport — element tkaniny, który powtarza się w całym wyrobie. Raport splotu to najmniejsza liczba różnie splatających się nitok osnowy i wątku. Wielokrotnie powtarzany raport (zarówno wzdłuż osnowy, jak i wątku) daje wzór tkaniny.

<sup>15</sup> Są to tkaniny przypominające wyglądem siatkę, której oczka mogą być mniejsze lub większe w zależności od gęstości splotu.

<sup>16</sup> Od 1890 roku aż do zamknięcia fabryk rosyjskich w 1919 roku z powodu braku surowca i paliwa w Triochgornej manufakturze masowo produkowane są także tekstylia nawiązujące do wzornictwa zachodnioeuropejskiego modernizmu. Szkice i rysunki powstają głównie na bazie importowanych szablonów/wzorników. Kopiowanie zachodnioeuropejskich wzorów jest na tyle precyzyjne i wysokiej jakości, że dla określenia różnicy między tekstyliami modernistycznymi rosyjskich fabryk a produkcją zagraniczną potrzebna jest specjalistyczna ekspertyza (Н.П. Бесчастнов, А.Р. Коржуева: *Особенности формообразования текстильных композиций стиля модерн*. „Вестник ДИГУТ” 2004, ном. 2, s. 10).

pu. Pod koniec lat 30. wzornictwo tematyczne ostatecznie wyprze motywikę roślinną.

Dizajnerskie myślenie rosyjskich twórców awangardowych determinowane potrzebą stworzenia „modelu przyszłości”, pragmatyką socjokulturową (relacje człowiek — rzecz) kształtuje dialog kulturowy oparty na binarnych modelach: kanoniczne — niekanoniczne, tradycyjne — współczesne, racjonalistyczne — irracjonalne (autonomia twórczej świadomości), robocze — modne, męskie — kobiece, manufakturowe — wysokotechnologiczne, unikalne — seryjne. Na poziomie teorii i praktyki tworzenie projektowych podstaw designu związane jest z pragmatycznym aspektem konceptu zacierania granic między sztuką a życiem, suprematyczną filozofią projektowania Kazimierza Malewicza, teorią łączącą wzornictwo z działalnością artystyczną (Władimir Tatlin, Aleksander Rodczenko, Eliezar Markowicz Lisicki/El Lissitzky), teorią konstruktywistyczno-przemysłową (Boris Arwatow, Osip Brik, Aleksander Wiesnin, Aleksiej Gan, Nikołaj Tarabukin, Nikołaj Czuzak i in.) oraz eksperymentami formalnymi. Twórcy awangardowi przyczyniają się do rozwoju nowych projektowych zasad formotwórczych (bezprzedmiotowość, konstruowanie), przeniesionych ze sfery sztuki wysokiej w sferę przedmiotów użytkowych, a także zmian w estetyce — łączenie użyteczności i piękna. Ornament sztuki tekstyliów zainspirowany malarstwem abstrakcyjnym konstruowany jest z barwnych plam oraz elementów geometrycznych (kręgi, kwadraty, trójkąty), prostych, równoległych, niekiedy łamanych przecinających się linii, które tworzą system ostrokątnych zygzaków. Brak tła, abstrakcyjna geometria i ornamentyka równomiernie i rytmicznie wypełniające powierzchnię tkaniny są podstawą konstrukcji, którą charakteryzuje lekkość, matematyczna precyzja, lakoniczność kontrastów barwnych, energia, dynamika oraz twarda miarowość rytmów<sup>17</sup>.

Dla Malewicza i jego współwyznawców — Ilji Czasznika (1902—1929), Nikołaja Sujetina (1897—1954), tworzenie dizajnerskich obiektów staje się impulsem do wdrożenia w praktyce artystycznej teoretycznych założeń suprematyzmu, m.in. zasady „rozsadzania” ram obrazu. Wprowadzając biały kolor w tekst ikoniczny, Malewicz jakby nieskończenie poszerza przestrzeń. Dla płaskich suprematycznych elementów każda biała (lub umownie biała) powierzchnia staje się przestrzenią nieskończoną. Nie jest to jednakże przestrzeń realna, lecz iluzoryczna, którą może być powierzchnia każdej rzeczy (mowa tu o płaskim suprematycznym ornamencie na realnych przedmiotach). Właśnie w takiej ornamentalnie płaskiej formie suprematyzm zaczyna swoją ekspansję w przestrzeń realną. Według Malewicza „Wszystkie rzeczy, cały świat powinien pokryć się suprematycznymi formami — tkaniny, tapety, garnki, talerze, meble, szyldy, słowem wszystko powinno być z suprematycznymi rysunkami

<sup>17</sup> Г. Бобилевич: «Скрещение нитей — перекресток концепций». Язык текстильного дизайна русского авангарда. В: *Авангард и идеология: русские примеры*. Ред. проф. д-р К. Ичин. Белград 2009, s. 506.

jako nową formą harmonii/ładu<sup>18</sup>. Płaskie suprematyczne elementy jakby „wylatujące” z obrazu i przyklejające się do każdej powierzchni (ściany domu, plakatu, tramwaju, wazy, tkaniny, ubioru itp.) tworzą feerię prostych, jaskrawych elementów dekoracyjnych, które łączą stylistycznie wszystko, co nimi jest „ozdobione”. Podobnego zdania jest Sujetin, który uważa, że współczesny świat powinien składać się z tzw. elementów pierwszych (ros. *первоэлементы*), tj. kół, krzyży, trójkątów, przekątnych. Suprematyczne koncepcje artyści wcielają w życie, projektując głównie przedmioty użytkowe: porcelanę, ceramikę, meble; eksperymentują także w dziedzinie wzornictwa tkanin oraz ubiorów. Dla swoich innowacji wzorniczych Malewicz wybiera np. poduszki, ponieważ ich format powtarza zarys płótna malarskiego. W projektach tkanin i fasonów ubrań dąży do tego, by suprematycznym konceptom nadać wymiar funkcjonalny. Za przykład mogą posłużyć: *Pierwsza tkanina suprematycznej ornamentyki* (1919, płótno, tusz, gwasz); *Szkic ornamentyki tkaniny nr 10. Kreton. Wzory na tekstylia*; *Szkic ornamentu tkaniny nr 12. Wzory na tekstylia*; *Ornamentyka tkaniny nr 15. Batyst i kreton. Wzory na tekstylia*; *Motywy dla suprematycznej tkaniny. Wzory na tekstylia* (1919, papier, akwarela, grafitowy ołówek). Projekty ubrań, np. *Suprematyczne ubranie. Szkic garnituru* (1923, papier, akwarela, grafitowy ołówek) — to tradycyjne fasony odzieży konstruowanej z suprematycznych różnobarwnych płaszczyzn. Artystyczną konkretyzacją zasad suprematyzmu są też *Sportowcy. Suprematyzm w konturach sportowców* (1928—1932, papier, gwasz, olej) i *Cztery figury z sierpem i młotem. Szkic* (około 1930—1932, papier, piórko, atrament). Eksperymentując z suprematycznym ornamentem, Sujetin i Czasznik koncentrują uwagę głównie na kolorze i innowacyjnych formach. Proponują m.in. nowe wzory na tkaniny (Czasznik, *Suprematyczna kompozycja. Szkic na tkaninę*, 1920) oraz tapety, które mają zmienić charakter i zasady przestarzałej produkcji w przemyśle włókienniczym i tapetowym. System elementów formalnych z wykorzystaniem najprostszycy kształtów geometrycznych (łączenie prostokątów po równoległych i osiach wzajemnie równoległych, symetryczna powtarzalność) daje wiele możliwości w zakresie rozwiązań dekoracyjnych. Paleta barw z przewagą czerwonego, czarnego, białego, niebieskiego, zielonego pozwala osiągnąć maksymalnie dynamiczne napięcie. Dizajnerskie propozycje Czasznika odzwierciedlają surowy, chłodno-racjonalistyczny charakter jego myślenia artystycznego, w którym rozumienie praw suprematycznego wzornictwa nie dopuszcza przypadkowych, zbędnych linii zakłócających równowagę. W szkicach tkanin, bordiur, tapet (przechowywane są w Muzeum Rosyjskim w Petersburgu) dominuje minimalizm charakterystyczny dla suprematycznych powierzchni malarskich<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cyt. za: А.Д. Шаброва: *Советский стиль или начало эпохи „Москвошвей”*. <http://www.jurnal.org/articles/2014/kult1.html> (dostęp: 11.11.2015).

<sup>19</sup> Zob.: *В кругу Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920-х — 1950-х*. Сост. И. Карасик. Санкт-Петербург 2000.

Podstawą działalności konstruktywistów w dziedzinie wzornictwa tkanin, odzieży, ceramiki, naczyń, mebli, dekoracji wystaw, projektowania maszyn staje się postulat powiązania sztuki z przemysłem. Projekty nowych tkanin, modeli ubiorów, wzornictwa również determinuje duże uproszczenie (m.in. geometryzacja kształtów), ale charakter materiału i konstrukcję przedmiotów ujawnia ich funkcjonalizm. Koncepcja utylitarnego wzornictwa przemysłowego przenosi zatem punkt ciężkości z formy na funkcję/użyteczność rzeczy. Władimir Tatlin — malarz, architekt, designer, twórca oryginalnego, utopijnego wzornictwa (*Le-tatlin*, 1929—1932), hołdując zasadzie, iż każda rzecz ma być wygodna, trwała, racjonalna, ma się podobać, kładzie nacisk na rzeźbiarskość form, które łączy z artystyczną wyrazistością, racjonalnością i użytecznością. Forma jest zarówno nośnikiem określonych konceptów, jak i konstrukcji, która opiera się na realnych materiałach w realnej przestrzeni. Tatlinowskie projekty ceramiki, mebli, ekonomicznych pieców, ubrań, jak np. częściowo wymienialny „płaszcz modułowy”, ukierunkowane są na funkcjonalność i celowość<sup>20</sup>. Dążąc do udoskonalenia tradycyjnych płaszczy, kurtek, spodni, artysta opracowuje także modele wygodnej odzieży codziennej (ros. *нормаль-одежда*), w których łączy formy przemysłowe z modnym fasonem. Konstruktywista i produktywista Aleksander Rodczenko projektując otoczenie człowieka: szkice tkanin z powtarzającymi się linearnymi formami kół, podobnie dekorowane talerze i serwisy do herbaty, przedmioty użytkowe z metalu (lampy), drewna (meble), architekturę małych form, ubiory (autorski projekt kombinezonu roboczego), tworzy w oparciu o elementy systemu języka plastyki (kolor, faktura, płaszczyzna) i zawartych w nich możliwości kombinatorycznych kształtujących ruch, ciężar, odległość. El Lissitzky początkowo współpracujący w Witebsku z Malewiczem i Markiem Chagallem, a od 1919 roku z konstruktywistami, wraz z Ilją Erenburgiem wydaje w języku francuskim czasopismo „Rzecz” (1922), w którym publikuje autorskie projekty dizajnerskie. Dążąc do stylowej jedności, łączy w nich koncepcje suprematyzmu, konstruktywizmu i racjonalizmu. Przy tym kładzie nacisk na komunikacyjną formę wzornictwa jako języka międzynarodowego, zrozumiałego poza werbalną komunikacją<sup>21</sup>.

Postulat awangardy zbliżenia sztuki i życia realizują także artystki rosyjskie, które w różnych rodzajach sztuki użytkowej (projekty materiałów, wzorów na tkaniny i porcelanę, elementy wyposażenia wnętrz, modelowanie nowego typu odzieży i akcesoriów mody damskiej i in.) wprowadzają przetworzoną wiedzę z zakresu malarstwa, które uprawiają. W latach 1916—1917 Olga Rozanowa, odchodząc od bezprzedmiotowości Tatlina, w oryginalnych obrazach demonstruje indywidualne odczytanie suprematyzmu Malewicza. W przeciwieństwie do

<sup>20</sup> В.Е. Татлин (1885—1953). <http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=sowpage&pid=131> (dostęp: 8.11.2015).

<sup>21</sup> Л.П. Монохова: *Об отношении к конструктивизму*. В: *Мастерская конструктивизма. Геометрия. Структура. Орнамент. Цвет*. Москва 1998, s. 9—23.



mistrza, który absolutyzuje pojęcie formy, uczennica akcentuje kolor, stosując w plastycznych konstrukcjach wyszukane i subtelne połączenia barw. Kompozycje są wielobarwne, „święteczne”, charakteryzują się różnorodnością form. Każdemu z kolorów malarka nadaje geometryczny kształt (czerwonemu — kuli, granatowemu — trójkąta itp.). W odróżnieniu od Malewicza, który na elementy suprematyczne nakłada złożony filozoficzny podtekst, Rozanowa operuje barwnym, dynamicznym tłem. Geometryzm jej prac nie jest dogmatyczny, formy nie mają surowych i regularnych kształtów, nie unoszą się w przestrzeni i nie ma w nich transcendentnego ruchu założonego przez twórcę suprematyzmu. Jest to malarska dynamika rozrzuconych na płótnie lub łączonych w formę konstrukcji kolorowych płaszczyzn. Artystkę interesuje również dekoracyjno-użytkowy aspekt wzornictwa. Wraz z członkami założonego przez Malewicza „Supremusa” (1915—1916)<sup>22</sup> tworzy projekty ornamentów na tkaniny, hafty, aplikacje, koronki, szarfy, poduszki dla wiejskiej arteli Werbowka. Przechodzi w nich od kompozycji polichromicznych do takiego operowania barwą, która wypełnia kompozycje drobnymi liniami/kreskami i/lub łączy monochromatyczne płaszczyzny (ros. *цветопись*). Eksperymenty formalne z „przekształcaniem kolorytu” dają ciekawe efekty. Suprematyczne wzory na tkaniny sukienkowe i torebki damskie emanują świetlistymi barwami. Serię prac (1916—1918) przygotowaną na wystawy współczesnej sztuki dekoracyjnej w Moskwie charakteryzuje stylistyczna różnorodność, dynamiczna asymetria, harmonia lub kontrastowość barw, swobodny, „rękodzielniczy” kształt rytmicznych form geometrycznych. Transformując na język sztuki dekoracyjnej cały arsenał środków malarstwa bezprzedmiotowego, artystka koncentruje uwagę zarówno na użytkowej, jak i dekoracyjnej funkcji designerskiego obiektu. W jej projektach wzorniczych, odchodzących od kanonów suprematyzmu, surowe kontury form przeplatają się z formami rozmytymi, ostrokątne figury geometryczne mają zębate krawędzie, funkcjonują barwne tła. W szkicach deseni chustek dominuje kompozycja dośrodkowa. Wzory koronek realizują ornamentalno-dekoracyjne założenia, w których nie ma miejsca na surową harmonię konstrukcji. W kompozycjach szarf, w których podstawą raportu są różnorodne kształty i spoiistość konstrukcji, artystka eksponuje dekoracyjność. W innych rysunkach świadomie odwołuje

<sup>22</sup> Trudno dokładnie określić, kiedy i gdzie rodzi się idea utworzenia twórczego sojuszu malarzy „Supremus”, którego członkowie stają się aktywnymi współpracownikami chałupniczej spółdzielni (arteli) sztuki dekoracyjno-użytkowej założonej w 1910 roku przez ziemiankę Natalię Dawydową we wsi Werbowka. Uważa się, iż idea współpracy artystów profesjonalnych z artystami ludowymi powstaje w czasie kulturowych wypraw Malewicza, który wraz z uczennicą Niną Gienką i innymi artystami podróżuje po wsiach rosyjskich. W 1915 roku Dawydowa wraz z Aleksandrą Ekster i Gienką organizują w Moskwie pierwszą Wystawę Nowoczesnej Dekoracyjnej Sztuki Południowej Rosji. Ostatnia ma miejsce w moskiewskim salonie Klauddii Michajłowej. Zob.: A. Lavrentiev: *From Verbovka to the 1-st Textile Printing Factory: Ornaments and textile Design*. In: *Textile Design Ornaments by the Russian Avant-Garde Artists*. Moscow 1991, s. 135—147.

się do zasad suprematyzmu, np. w szkicach wzorów na torebki i oprawy, gdzie kompozycja suprematyczna jest izomorficzna w stosunku do pierwotnej formy przedmiotu. W dizajnerskich projektach Rozanowej nie ma ascetyzmu, bezprzedmiotowość nie burzy efektów wizualnych, a czysty kolor nie unieważnia formy. Szkice wzorów na tkaniny, pasy z suprematycznymi elementami lub projekty eleganckich, wieczorowych damskich torebek, gdzie jedwab, koralliki i koronka wykonane są w nowej estetyce form geometrycznych i czystych linii, interesujące są i z tego względu, że zachowują się na nich cenne uwagi artystki odnośnie rozmieszczenia detali i barw<sup>23</sup>.

Projektowaniem tkanin i modelowaniem odzieży nowego typu zajmuje się również Warwara Stiepanowa, Lubow' Popowa, Aleksandra Ekster, Natalia Gonczarowa i Sonia Delaunay w Paryżu<sup>24</sup>. Gonczarowa zdobywa rozgłos dzięki projektom nowoczesnych damskich toalet (publikują je m.in. czasopisma „Vanit l'air”, „Vogue”) oraz rysunkom ornamentów na tkaniny i dekoracyjne dywany. Jako znawczyni folkloru rosyjskiego malarka wykorzystuje i reinterpretuje elementy rosyjskiego stroju ludowego we współczesnej modzie. Jej talent dekoracyjnego zdobienia ujawnia się w projektach eleganckich szykownych sukien (głównie wieczorowych), które wyróżnia indywidualny styl. Są to suknie „przedstawiające”<sup>25</sup>, z których każda sygnowana jest autorską nazwą określającą jej stylistyczną swoistość: „Orchidea”, „Sandrilona”, „Królowa Maria”, „Maja”, „Miriam”. Artystka nie stosuje w nich geometrycznych stylizacji kolorów, greckich i egipskich ornamentów, modnych tematów *art deco*, czy powtarzających się raportów. Pozorna prostota konstrukcji i nieobecność złożonych detali kompensowane są ciekawymi rozwiązaniami kolorystycznymi oraz łączeniami tkanin o różnej fakturze. Ich wytworność przejawia się w mistrzowsko opracowanych i rozmieszczonych na sukni motywach roślinnych (damski płaszcz „Wodorosty”), kwiatowych lub geometrycznych<sup>26</sup>. Niektóre modele odzwierciedlają artystyczne poszukiwania w malarstwie tych czasów. Można w nich odnaleźć pewne elementy kubizmu czy też stylu Wasilija Kandinsky'ego. Delaunay przynosi

<sup>23</sup> Zob. В.Н. Терехина: *Ольга Розанова: «...увидеть мир преобразенным»*. В: *Ольга Розанова. ...увидеть мир преобразенным*. Сост. каталога Е.А. Полатовская, В.Н. Терехина, В.А. Шпенглер. Москва 2007, s. 8—29; Т.В. Горячева: *Розанова, Малевич, Крученых, супрематизм...* В: *Ольга Розанова...*, s. 30—47.

<sup>24</sup> Kubistka Nadieżda Udalcowa w szkicach wzorów na tkaniny przynosi akcent z tradycyjnego dla suprematystów nałożenia barwnych płaszczyzn różnych kształtów na oryginalne kompozycje „dywanowe”. Wyjściową strukturą jest w nich dominacja koloru nad pozostałymi komponentami. W latach 20. przez krótki okres wzornictwem tekstylnym zajmuje się rzeźbiarka Wiera Muchina.

<sup>25</sup> Suknie przekształcają się w fantazje na tematy historyczne, mitologiczne, literackie. Szkice Gonczarowej przechowuje paryskie Muzeum mody Gaillera i inne muzea świata, część jest w kolekcjach prywatnych.

<sup>26</sup> Е. Илюхина: *Гончарова и мода*. В: Т. Быкова, И. Дуксина, Л. Бобровская, Л. Квашина, А. Луканова, Е. Баснер, Ю. Солонович, Н. Штример, Е. Пролит, Н. Александрова: *Наталья Гончарова. Годы в России*. Санкт-Петербург 2002, s. 245—255.

na tkaniny, haft oraz aplikacje abstrakcyjne formy malarstwa symultanicznego (motywy geometryczne, kontrasty kolorystyczne). Projekty ubrań z wyrazistymi połączeniami barwnych wzorów, które malarka traktuje jako formę przestrzeni artystycznej, posiadają określony wymiar, formę i sens. Wykorzystując technikę kolażu kubistów, Delaunay łączy piękne z pożytecznym, np. samochód z ubiorem, które pokrywa symultanicznymi rysunkami. Popowa, która projektuje funkcjonalne stroje o konkretnym przeznaczeniu, stosuje technikę montażu. Surową formę jej sukni do jazdy samochodem (1924), której jedynym elementem dekoracyjnym jest czarna kokarda, podkreślają biegnące prostopadle do siebie szerokie pasy w kontrastowych barwach — czarnym, czerwonym i białym<sup>27</sup>. Oryginalne wzornictwo artystek rosyjskich, które jest kreatywnym przetworzeniem ich konceptów malarskich, nie tylko odnawia przemysł włókienniczy i wywiera wpływ na awangardowe eksperymenty innych twórców w tym zakresie, lecz pod wieloma względami wyprzedza zadania sztuki drugiej połowy XX wieku, m.in. minimalizmu i op-artu.

Konstruktywistyczne tekstylia są najwcześniejszym, konsekwentnym w swoich założeniach programowych, eksperymentem awangardowym w tzw. tekstyliach geometrycznych. Wdrożenie koncepcji połączenia pracy twórczej artysty z nowoczesnym przemysłem zapowiada innowacje estetyczne w codziennym otoczeniu człowieka oraz w produkcji. Pracując w latach 1923—1924 w Pierwszej Fabryce Kretonu Drukowanego w Moskwie (dawniej Zindel), Popowa i Stiepanowa wykonują ponad sto szkiców każda, lecz niewiele z nich zostanie wdrożonych do produkcji. Obie artystki są autorkami projektów z ciekawymi łączeniami form geometrycznych. Zgodnie z założeniem, iż wzornictwo powinno naśladować malarstwo, obie dizajnerki przenoszą na tkaninę bezprzedmiotowe konstrukcje ze swoich kubistycznych płócien. Przy tym kładą akcent na kompozycję, kolor oraz porządek rytmiczny, ściśle dopasowując wszystkie elementy do ogólnego wyglądu tkaniny w kawałku. Jedne wzory są proste, inne mają bardziej złożony kształt. Raport niektórych tkanin tworzy tłoczona na powierzchni kretonu motywika produkcyjna (zęby, koła, widełki, dzwignienki) lub znaczące symbole (sierpy, młoty, gwiazdy). W innych projektach ornamenty, które powstają z połączenia rozmaitych linii i figur (kół, zygzaków, różnych kątów, krat, kół zamachowych), płynnie przechodzą z jednej formy w drugą lub gwałtownie i niespodziewanie się krzyżują. Zawsze jednak tworzą zwięzłe kompozycje, choć w niektórych można zauważyć wpływy przemysłu maszynowego<sup>28</sup>. W jeszcze innych — surowych w swej konsekwentnej geometryzacji, harmonia kolorów (czerwonego, białego, czarnego, granatowego, żółtego) lub emocjonalna wyrazistość kontrastowych ich zestawień dają ciekawe efekty optyczne. Znajdą one zastosowanie w modzie lat 60. XX wieku, kiedy popularne stają się rytmiczne

<sup>27</sup> G. Lehnert: *Historia mody XX wieku*. Przeł. M. Mirońska. Red. M. Michałowska. Köln 2001, s. 29—31.

<sup>28</sup> Т. Стриженова: *Из истории советского костюма*. Москва 1972, s. 82—102.

rastrowe (siatkowe) wzory<sup>29</sup>. Nie wszystkie jednak propozycje awangardzistek są jednakowe pod względem ich wartości artystycznej. Interesujące są kompozycje tekstylne z subtelnie zakreślona linią półkola. Dzięki wielokrotnemu powtórzeniu odbierane są jako lekki i wyrafinowany ornament w formie dwulistników umieszczonych na pionowych pasach. Inne prace są surowe, suche, ciężkie. Ornament odrywa się w nich od faktury tkaniny, wzory są wyraźnie nakreślone i nasycone kolorem, brak wolnego tła nie łączy się z subtelną i lekką strukturą materiału (np. kretonu). W wielu projektach wzory są ostentacyjnie precyzyjne, jakby narysowane przy pomocy cyrkla i linijki, co spotyka się z krytyką. Zarzut matematycznego wyrachowania w conceptach tekstyliów konstruktywistki oprostują w pełnych humoru i ironii tekstach werbalnych. W poświęconym tekstyliom ostatnim numerze czasopisma „Nasz Gaz”/„Naszgaz”/„NASZGAZ” (1924) zamieszczają autoironiczne teksty na temat wzornictwa konstruktywistycznego. Szydercze artykuły pisze Rodczenko, a Stiepanowa opracowuje w formie parodii materiał poetycki (czastuszki, felietony w wierszach). W stylizowanym na czastuszkę tekście dizajnerka ironizuje na temat konstruktywistycznych kretonów we wzory geometryczne:

Эх ситчики  
Конструктивные  
Губят женщину  
Неповинную

Эх ситчики  
Да с крупным рап[п]ортом  
На Кузнецком из-за них  
Муж с женою в драку

Эх, вуаль, муслин  
На окне висит.  
Нашатырный спирт  
В магазине стоит.

Pełen humoru jest także stylizowany na marsz budionowców *Marsz włókniarek*.

Марш текстильщиц  
Смело, текстильщица,  
Смело вперед!  
Циндель на фабрику тебя зовет.  
От самого Оськи  
Из недр Инхука  
Красная текстильщица

Свой ситец  
Крепкою рукой!  
Конструктивисты  
Неустрашимо  
Уж ходят в ситцевых  
Штанах

<sup>29</sup> Zasadę ruchu ożywionego elementami gry optycznej Stiepanowej rozwiną artyści op-artu. W 1929 roku jej prace zostaną nagrodzone na wystawie „Codzienne radzieckie tekstylia” (Galeria Trietiakowska).

На фабрику пошла.  
Так пусть текстильщица  
Сжимает властно<sup>30</sup>

W myśl założeń Stiepanowej zadaniem artystki-włóknarki jest tworzenie oryginalnych tkanin poprzez wychodzenie od prawidłowości splotu nici i organiczne łączenie ich z graficznym ornamentem. Artysta-designer pracujący w przemyśle powinien uczestniczyć w opracowywaniu każdego elementu tkaniny aż do jej materiałowej faktury (*Задачи художника в текстильной промышленности. От костюма к рисунку и ткани*, „Вечерняя Москва”, 1928). Stiepanowa, która jako jedyna wśród konstruktywistów posiada profesjonalne przygotowanie w zakresie projektowania ubrań, publikuje także szereg artykułów na temat przyszłości mody rosyjskiej (*Костюм сегодняшнего дня — прозодежда*, 1923). Jako jedną z form racjonalizacji przemysłu włókienniczo-odzieżowego proponuje produkcję zróżnicowanej pod względem formy odzieży masowej, w której tradycyjne zdobnictwo (szczypanki, nakładki, mankiety) zastąpią ozdoby-konstrukcje (linie, szwy, zapięcia, kieszenie, pasy, kanty, odpowiednia ilość i rozmieszczenie guzików, połączenia kontrastowych barw). Mają one nadać ubiorom „techniczny”, racjonalistyczny wygląd. Dzięki nowatorstwu i oryginalności założeń w odzieży przeznaczonej do pracy zawodowej (ros. *прозодежда*) zasad artystycznych stają się one pierwowzorem tego typu ubrań w modzie drugiej połowy XX wieku.

Tkaniny Popowej odzwierciedlają związek artysty z produkcją i wpływ technologii na twórcze poszukiwania. Jej maniera odznacza się monumentalnością, surowością rytmicznego konstruowania form, wewnętrzną dyscypliną linii i koloru. Wzory geometryczne, konstruowane na zasadzie efektu optycznego, dobrze kładą się na strukturę tkaniny, składającą się z poziomych i pionowych linii. W zależności od odległości — linie zlewają się w jeden ton lub przyciągają wzrok do obiektu, na który zostały naniesione. Pomimo programowego ograniczenia środków plastycznych wzornictwo tekstylne Popowej charakteryzuje kompozycyjna, rytmiczna wariantowość, wzory nie zakłócają płaszczyzny tkaniny, a tworzą jednolite, organiczne struktury ornamentalne. W jej projektach (także Stiepanowej) mocno zaakcentowane jest łączenie wzoru tkaniny z fasonem ubioru. Dążąc do podporządkowania ornamentyki właściwościom konstrukcji, zrównoważenia ich proporcji i rytmów, ujawnienia związku z figurą nosiciela ubioru, Popowa oblicza jego formę i właściwości, często synchronicznie lokując model odzieży do wzoru tkaniny<sup>31</sup>. Surowe w wyrazie tekstylia konstruktywistek, przeznaczone dla masowej produkcji wygodnej i racjonalnej

<sup>30</sup> Oba teksty cytuję za: А.Н. Лаврентьев: *Пародия и юмор в работах Степановой*. В: *Амазонки авангарда*. Ответственный ред. Г.Ф. Коваленко. Москва 2001, s. 223.

<sup>31</sup> Tendencje konstruowania ubioru w oparciu o kształt sylwetki staną się dominujące w modzie światowej końca lat 60. XX wieku.

odzieży, charakteryzują się m.in. zbytnią twardością i „maszynowością”, niemal są ascetyczne, choć na swój sposób wyrafinowane. Wydaje się, iż na tle ogólnej produkcji włókienniczej w Rosji początku wieku XX dzięki wprowadzeniu intensywnych barw, śmiałości i oryginalności wzorów tkaniny te prezentują się sztywnie. Popowa nie tylko projektuje nowe wzornictwo tekstylne i racjonalistyczne modele odzieży powstałe na bazie wieloletniego eksperymentowania w zakresie koloru, formy, materiału, ale także je nosi<sup>32</sup>.

W sztuce tekstylnej oraz projektach ubiorów Aleksandry Ekster uwidoczniają się różnorodne eksperymenty artystyczne lat 20. Przedstawicielka kubizmu w malarstwie interesuje się sztuką dekoracyjno-użytkową jeszcze w drugiej dekadzie XX wieku (tworzy m.in. ornamentykę na szale, chusty, obrusy, abażury, parawany itp.). W projektach tkanin i ubiorów, w których przeważają surowe formy, proste geometryczne wzory (prostokąty, kwadraty, trójkąty) oraz rytm barw urozmaicający sens form, artystka wyznaje zasadę, iż mają one być piękne, funkcjonalne, wygodne, praktyczne, a przede wszystkim powinny umożliwiać ich modyfikowanie (*Простота и практичность в одежде*, 1923).

Swoistość tkanin i ubiorów determinowanych parametrami formalno-stylistycznymi polega na tym, iż nosiciel ubioru może dowolnie zmieniać jego kształty i kolory oraz poszczególne części. Tkanina dla Ekster jest zarówno podstawą, jak i elementem kompozycyjnym. Interesuje ją związek między nią a formą ubioru, którą tworzą różne geometryczne powierzchnie. Jego zarys jest prostokątem, co odpowiada ówczesnej modzie, rękaw — kwadratem lub prostokątem, ozdobne detale (kolorowe kółka, romby), podobnie jak aplikacje, są nakładane na tkaninę. Jako designer Ekster preferuje proste materiały: płótno, satynę<sup>33</sup>, tkaninę płócienną rzadko tkaną (ros. *редина*) do wyszywania/haftowania, wyrabianą z bardzo cienkich skręcanych nici (rzadziej z mieszanej przędzy), jedwab chałupniczy, surówkę, wełnę. W artykule zatytułowanym *В конструктивной одежде* (1923) artystka określa właściwości tych tkanin, m.in. szorstko obrobionej, cienkiej wełny oraz jedwabiu. Według Ekster każda struktura tkaniny dyktuje określoną formę ubrania: gruba wełna — formę zamkniętą, opartą na prostych kątach bez zbytecznego dodatkowego pionowego rytmu fałd, które zwykle trudno się układają. Miękkie, szerokie tkaniny (wełna i jedwab po odpowiedniej obróbce) czynią sylwetkę nosiciela ubrania bardziej złożoną i zróżnicowaną. Tkaniny o sprężystej fakturze umożliwiają łączenie kształtów ludzkich i elementów kinetycznych (stroje przeznaczone do tańca),

<sup>32</sup> Rodzenko często fotografuje się w wygodnej wojskowej bluzie z sukna wykończonej wypustką ze skóry własnego projektu.

<sup>33</sup> Dominację satyny i kretonu tłumaczy się ubóstwem społeczeństwa rosyjskiego, ale wygodnie na nie nanosić wzory. W latach 20. jedwab, atlas, panbarkhat (jedwabna tkanina, rodzaj cienkiego gładkiego aksamitu i brokatu z błyszczącą powierzchnią otrzymany w wyniku zaczesania włosa w jedną stronę i prasowania) zastępuje bawełna.

pozwalają też tworzyć bardziej złożone formy (okrąg, wielościan)<sup>34</sup>. Dla indywidualnych modeli ubioru wykonywanych dla „Pracowni mody” artystka wybiera drogie tkaniny — skórę i futra. Poprzez kontrastowe zestawienia faktur materiałów (jedwabiu, atlasu, brokatu, futra), efekty wizualne (łączenie koloru śliwkowego, pomarańczowego z czarnym, malinowego z czarnym, popielato-srebrzystego z fioletowym), dekoracyjność kompozycji, współzależność formy, rytmu linii i koloru Ekster nadaje strojom nieco ekstrawagancji. Indywidualne projekty odzieży są konstruowane według formalnych zasad sztalugowego malarstwa artystki. Powierzchnia dzieli się na dowolnie wybrane płaszczyzny, które mają różną konfigurację — romby, prostokąty, trójkąty. Każda z części wyróżnia się fakturą, rysunkiem, kolorem. Ostre przekątne przecinają ubranie w różnych kierunkach, tworząc dodatkowe wzory geometryczne.

Jeśli interpretować te projekty poza ich funkcjonalnym przeznaczeniem jako tekst sztuki, to dostrzegalna jest w nich wizualna wyrazistość, indywidualizm języka plastycznego, określona logika. Zwłaszcza aktywizuje się ciąg asocjacyjny łączący awangardowe stroje z historycznymi lub etnicznymi właściwościami stylowymi. W ich konceptualizacji malarka wychodzi od zadań emocjonalnej obrazowości rzeczy. Stosuje różnorodną motywikę, np. surową średniowieczną fantastykę, ciężkie, nasycone kolorem rytmy sztuki renesansowej, oryginalnie stylizowane, modne w tym czasie wzory egipskie lub detale ukraińskiego stroju ludowego. Przy tym nie posługuje się zasadą mimetyzmu; ubiór historyczny staje się źródłem inspiracji dla projektów odzieży nowoczesnej<sup>35</sup>. Każdy projekt wzornictwa tkaniny czy ubioru ma wartość artystyczną. W sposobie ich realizacji dominuje swoistego rodzaju teatralność, obrazowość i emocjonalność. Natomiast modele ubrań przeznaczone do produkcji masowej charakteryzują formy geometryczne, surowe przestrzeganie proporcji, logika, ścisły związek z właściwościami materiałów, praktyczność.

Okres projektowania tekstyliów awangardowych, jak i wzorów tematycznych i agitacyjnych na tkaniny nie trwa długo, ponieważ artystom trudno jest organicznie połączyć złożony temat z zasadami ornamentu, podporządkować fabułę i propagandowo-ideologiczne zadania dekoracyjnej naturze sztuki zdobniczej/ornamentalnej. Jednakże, mimo szeregu istotnych niedociągnięć, okres ten w rozwoju rosyjskiej sztuki tekstylnej należy rozpatrywać jako próbę stworzenia niemającego analogii nowego stylu, w którym ucieleśniają się główne kierunki epoki lat 1920—1930.

Należy podkreślić, iż przemysł tekstylny i odzieżowy w Rosji tych czasów (także później) nigdy nie wypuszcza z produkcji tkanin i ubiorów odpowiadających kierunkom mody i międzynarodowym standardom. Droga od stworzenia wzorów tekstyliów lub ubioru do ich zastosowania w produkcji jest

<sup>34</sup> А. Экстер: *В конструктивной одежде*. „Ателье” 1923, ном. 1, с. 4—5.

<sup>35</sup> Т. Стриженова: *Из истории советского костюма...*, с. 70—71.

zbyt długa, a w masowej produkcji projekty artystów awangardowych trudno rozpoznać. Ich śmiałe laboratoryjne eksperymenty znajdują praktyczne zastosowanie w zasadzie tylko w latach 20. Pozostałe projekty dizajnerskich obiektów przeznaczone do masowej produkcji w najlepszym razie spełniają rolę unikalnych modeli-wzorów. Jedną ze sfer realizacji koncepcji awangardowych tekstyliów i ubiorów jest, jak wiadomo, teatr, rzadziej żurnale mody. Wejście w świat dizajnerskich obiektów z jednej strony wzbogaca język formalny awangardy rosyjskiej, z drugiej — jest środkiem psychologicznej obrony przed realnym zagrożeniem.

**Grażyna Bobilewicz** — dr hab., prof. IS PAN, literaturoznawca, kulturoznawca. Zainteresowania badawcze: historia i teoria literatury rosyjskiej XIX, XX, XXI wieku; transmedializacja, intertekstualność: związki literatury z innymi sztukami – malarstwo, muzyka, architektura, rzeźba, taniec, balet, sztuka użytkowa, design i literatura rosyjska w kontekście kultury/literatury/sztuki polskiej i zachodnioeuropejskiej; sztuka rosyjska XIX, XX, XXI wieku; relacje między wiedzą o literaturze a estetyką; estetyka artystów — relacje między praktyką artystyczną a refleksją teoretyczną; mody kulturowe; artystowska obyczajowość i obrzędowość. Autorka monografii, m.in.: *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Blok i Andrzej Bieły* (Wrocław 1988); *Wyobraźnia poetycka. Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk* (Warszawa 1995); oraz licznych artykułów w publikacjach zbiorowych i naukowych periodykach. Adres e-mail: majkot@neostrada.pl