

УДК 391:685.34. D12: 687.5.D1:172 (477)«1920»

**Ю. С. Глушко**  
аспірантка кафедри  
новітньої історії України  
Запорізького національного університету,  
e-mail: [glushko\\_julia@meta.ua](mailto:glushko_julia@meta.ua)

## КОНСТРУКТИВІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ МОДІ 1920-Х РР.

*У статті аналізується вплив авангардної течії конструктивізму та соціокультурних процесів в радянському суспільстві на розвиток моди 1920-х рр. Досліджено спробу створення власної радянської моди в рамках державного ідеологічного замовлення. Визначено теоретичні засади стилю в інженерії костюму та схарактеризовано практичне втілення конструктивістських проектів в унікальних моделях одягу. Вказано, що явище конструктивістського одягу не набуло поширення серед населення країни через екстравагантність стилю та експериментальний характер по організації візуального оформлення повсякденного життя нового типу суспільства.*

**Ключові слова:** радянська мода, прозодяг, конструктивізм, виробниче мистецтво.

**Постановка проблеми.** Антропологічний поворот в історичній науці ХХ ст. привернув увагу істориків до явищ, які оформлюють життя «маленької людини». Зацікавленість повсякденними практиками значно розширила коло проблемних питань, які з незвичного ракурсу ілюструють історію. В цьому сенсі явище моди постає як універсальний маркер суспільно-історичних змін, що відбиває відношення між владою та соціумом, між членами суспільства тощо. Моду варто розглядати в подвійному ракурсі, оскільки вона пов'язана зі світом матеріального (наприклад, мода на одяг, меблі), і духовного (мода на певні думки, ідеї, висловлювання). Вона є продуктом взаємодії людини і середовища, людини і речі, людини і її «оболонки». Зв'язок з матеріальною культурою, а значить, – чинниками, що зумовлюють матеріальний розвиток соціуму, робить моду безумовно суспільним явищем. З цих позицій можна говорити про ідеологічність, соціологічність, економічність моди, про суспільне значення аспектів, що викликають її до життя. Таким чином, мода постає багатовимірним феноменом та являє собою складне поняття, а зміна силуету одягу досить часто відображає глибокі економічні, соціально-психологічні та політичні зміни, що відбуваються у суспільстві.

В умовах тоталітарного суспільства мода також виконує ідеологічну функцію, слугуючи режимові. Яскравим прикладом цього є СРСР 1920-х років, оскільки становлення молоді радянської держави органічно супроводжувалося не лише соціально-економічними змінами, а й трансформаціями у зовнішньому вигляді населення. У 1920-ті роки мода як і більшість соціальних явищ у країні була поставлена на агітаційну основу. Новий одяг розроблявся з урахуванням державних замовлень на пропаганду радянської дійсності. Прикладом такого замовлення став конструктивістський експеримент в одязі та тканинах. Послугуючись гаслом «ми світ зруйнуємо вщент, а потім ми новий світ збудуємо», авангардні художники повністю переглянули концепт одягу як такого, відкинули «буржуазні пережитки» костюму та в своїх ескізах втілили візуальний образ радянської людини, що відповідав реаліям нового типу суспільства. Україна, як складова частина СРСР, була втягнута в загальнорадянський контекст, і багато в чому дублювала соціокультурні

трансформації, підфарбовуючи їх національним відтінком. Так відбулося і з модою: наслідуючи модні зразки центру, в українському фешн-житті вони пристосовувалися до локальних потреб та накладалися на розробки вітчизняних майстрів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** показав, що комплексні праці з історії впливу авангардного мистецтва на українську радянську моду зазначеного періоду відсутні. Загальні питання радянської моди досліджені у роботах З. Тканко [1], Т. Стриженової [2-3], Дж. Бартлетт [4]. Розвиток конструктивізму як мистецької течії досліджують у своїх роботах О. Храмова-Баранова [5], С. Хан-Магомедов [6-7].

**Метою** статті є висвітлення впливу конструктивістської течії на формування нової інженерії українського радянського одягу та дослідження його особливостей.

**Виклад основного матеріалу.** Якщо говорити про генезу конструктивізму як мистецького явища, варто виділити його в системі культури ХХ століття. Будучи складовою частиною авангарду, конструктивізм відбивав в собі основні принципи модерного мистецтва. По-перше, авангардні стилі радикально поривають з минулим, традиція вже не несе ніякої цінності. По-друге, вони проголошують свободу творчості та експерименту. Можливо, саме тому в період 20-х років минулого століття з'являється безліч новаторських напрямків у мистецтві. По-третє, переглядаються взаємовідносини художника та публіки: митець прагне шокувати натовп, який не здатен оцінити нове слово в мистецтві, але поруч з цим майстер зацікавлений у реакції глядачів [8, 265]. До того ж, авангарду властиве утопічне уявлення про мистецтво як силу, що здатна змінити світ, зруйнувати стару і створити нову реальність. Наприклад, найрадикальніші з авангардистів – футуристи – прямо говорили про свою спільну місію з комунізмом: «Футуризм (революційне мистецтво) так само, як і марксизм (революційна наука) призначений за своєю природою жити революцією» [9, 7]. За допомогою мистецтва авангардисти намагалися знищити шаблон, під яким вони розуміли дореволюційну дійсність. Однак, після революції грань між мистецтвом і реальною дійсністю була зламана, а отже прийшов час для нового виду мистецтва-життєбудівництва, яке було тісно пов'язане з виробництвом.

На цій хвилі і з'являється конструктивізм з гаслом «Мистецтво повинне не прикрашати життя, а формувати його дійсність – речі, що оточують людину» [10, 77]. Країна зійшла з традиційного лінійного шляху, і стилі мистецтва, які могли б історично скластися, не відбулися. Замість цього, нав'язана комуністична модель розвитку створила штучний стиль-конструювання, «виробниче мистецтво».

У розвитку радянського конструктивізму виділяють два етапи: від кінця 1910-х рр. та з 1922 р. до початку 1930-х рр. [11]. На першому етапі стиль мав теоретичний характер: концепція напрямку була сформульована в статтях О. Гана, Б. Кушнера, В. Степанової та інших [2, 27]. Практичне застосування нові ідеї знайшли у декораціях театру В. Меєрхольда. О. Весніна, Л. Курбаса. Окрім цього, ранній конструктивізм застосовувався в агітаційному дизайні, в кіно, поліграфії та рекламі, та пов'язаний з іменами Д. Вертова, О. Родченка, Л. Попової.

Харків – столиця України в 1919-1934 рр. – був також і столицею конструктивізму, де активно розроблювали своє бачення напрямку Василь Єрмілов, Марія Синякова. У 1927-1930-х рр. тут виходять журнали «Нова генерація. Журнал лівих напрямків мистецтва» та альманах «Авангард» [12]. Саме в Харкові в цей час працює «батько українського конструктивізму» Вадим Меллер [13], якому надзвичайно близькою була ідея соціально-перетворювальної місії конструктивізму. Окрім Харкова, осередками авангардного мистецтва в Україні були Київ та Одеса. Російські конструктивісти – В. Маяковський, О. Родченко, В. Степанова – в цей час об'єдналися навколо журналу «ЛЕФ».

Відправною точкою другого періоду розвитку стилю стало видання міжнародного мистецького журналу «Вещь» [11], а наступні десять років стали періодом, коли класичний конструктивізм включили до радянської ідеологічної програми. Для формування нової радянської свідомості широко використовувалася трансформація побуту: з'являлись фабрики-кухні, будинки-комуни, робочі клуби. В цей же час конструктивізм проникає у промисловий дизайн – художниками створюється текстиль та новий тип одягу. Визначною

подією цієї фази розвитку на пряму стала Міжнародна виставка декоративних мистецтв і художньої промисловості в Парижі (1925 р.). На ній радянський павільйон дебютував з конструктивізмом в архітектурі, дизайні меблів та інтер'єру, текстильному дизайні. На виставці демонструвалися архітектурні розробки В. Татліна та братів Весніних, театральні проекти братів Стенбергів, фотомонтаж О. Родченка до поеми В. Маяковського «Про это» та багато іншого.

В цей же час бере початок історія конструктивістської реклами – плакати, вивіски, вітрини, кіноплакати – яскраві та сміливі, були виконані за ескізами В. Степанової, С. Семенова, Г. Вельського, братів Стенбергів. Особливою популярністю користувався творчий тандем О. Родченка та

В. Маяковського, які разом створювали рекламу для радянської промисловості.

Характерними ознаками конструктивізму стали раціоналізм, геометризм, точність і лаконічність форм, цілісність зовнішнього вигляду предмета. Показовим розкошам конструктивісти намагалися протиставити простоту утилітаризму речей. Художники-конструктивісти відкинули традиційне уявлення про мистецтво, замінивши його сучасним технологічним процесом, оскільки створення конструкцій, форм та матеріалів, необхідних для творчості, було можливе на виробництві.

В архітектурі та дизайні стильовими особливостями конструктивізму були акцентування технічних деталей – кріплень, ручок, просторове виділення об'ємів, що мали різне призначення. В графічних видах творчості широко застосовувалися фотографія та фотомонтаж (замість мальованої ілюстрації) та елементи наборної графіки (шрифти), композиція підкорювалася прямокутним ритмам. В кіномистецтві конструктивізм проявився в принципі монтажу та переважанні документальних кадрів над ігровими, в фотографії – геометризації композиції, специфічному ракурсі зйомки. Стабільною була і кольорова гамма конструктивізму – чорний, червоний, білий, сірий з невеликими вкрапленнями синього та жовтого.

Конструктивістський експеримент в одязі бере свій початок з розробок геометричних малюнків тканин, які отримали неофіційну назву «перша радянська мода».

До революції в Російській імперії переважна більшість одягу для широких верств населення виготовлялася кустарним способом з домотканого полотна. На текстильних фабриках виготовляли в основному ситець, який був зорієнтований на певну категорію споживачів: міщан, селян та зарубіжних покупців. За роки громадянської війни та революції стан легкої промисловості значно погіршився, і товарний голод на тканини відчувався аж до 1930-х рр.

З утвердженням радянського режиму, особлива увага почала приділятися естетичній стороні тканин. Для оновлення текстилю до розробки принципово нових малюнків тканин були залучені радянські авангардисти Л. Попова та В. Степанова, які вважали, що з революцією на перший план постали задачі створення сучасних та корисних речей на виробництві [14, 27]. Художниці розроблювали новий геометричний орнамент на заміну рослинному, який, на їх думку, застарів. Варвара Степанова виділила головні завдання, які стояли перед художником на виробництві: 1) боротьба з кустарщиною в роботі художників; прагнення органічно пов'язати художника з виробництвом; викорінення старого підходу до споживання; 2) встановлення зв'язків з модними журналами та кравецькими майстернями; 3) покращення смаку споживачів та залучення їх до активної боротьби за раціональну тканину та костюм [15, 137]. Тканини конструктивістів містили чітку «циркульну» орнаментику у вигляді кіл, квадратів, смуг, клітин з контрастними кольорами. Варто зауважити, що Степанова і Попова були художниками, а не працівниками промисловості, тому вони часто не брали до уваги специфіку тканини, з якою працювали, головним для них був малюнок. Саме тому дуже часто при розкрій тканини відбувалося небажане зміщення ритмів малюнка. Конструктивістські тканини протримались трохи більше року, після чого художники знову

почали включати в свої орнаменти рослинні мотиви. Паралельно зі Степановою і Поповою малюнки для тканин розробляли також О. Веснін, В. Мухіна та інші.

З 1923 р. головним напрямком у радянському дизайні стає розробка конструктивістами варіацій повсякденного одягу. Художники заявляли, що костюма «взагалі» не існує, а є спеціальний одяг, для певного функціоналу. Весь одяг конструктивісти поділили на три групи: прозодяг, («производственная одежда») тобто одяг для роботи, що розрізняється залежно від виду роботи, спецодяг, призначений для роботи в особливих умовах, та спортодяг [3, 82]. В розробці нових типів одягу митці прагнули втілити головну концепцію конструктивізму: замінити художні та стильові прийоми формотворення одягу на функціонально-раціональні.

Ця ідея чітко проявилася в текстах Варвари Степанової, головного теоретика конструктивістів в галузі проектування одягу. Художниця писала: «Мода, що психологічно відображала побут, звички, естетичний смак, поступається місцем одягу, що організований для роботи у різних галузях праці... одягу, який можна показати тільки в процесі роботи у ньому... Весь декоративний і прикрашаючий бік одягу знищується лозунгом «зручність і доцільність костюму для даної виробничої функції»... В організації сучасного костюма треба йти від завдання до його матеріального оформлення. Від особливостей роботи, для якої він призначений, до системи покрою» [16, 65]. Конструктивісти вважали, що прозодяг мав стати своєрідним інструментом працівника поряд з безпосередніми знаряддями праці, мав продовжувати лінії тіла та верстатів. Серед основних особливостей прозодягу вони виділяли функціональність і доцільність. Проектувалися костюми, які оформлювали різні функції: прозодяг вантажника, прозодяг вуглекопа, прозодяг інженера-конструктора. Такий «технічний» раціоналізм костюма мав підкреслювати рух людини. Окрім В. Степанової, практично розробляли ідею прозодягу Л. Попова та О. Родченко, чоловік Степанової. Разом вони виготовили виробничий одяг художника за ескізами Родченка, в якому і працював художник [7, 288]. Це був костюм дизайнера, що складався з комбінезону з великими кишнями та нашитими на них меншими кишнями для інструментів. Форма і розміри їх були ретельно продумані. Всі елементи костюма, що піддавалися зношенню в процесі роботи (комір, борти, манжети, кишень, пасок) були виконані зі шкіри.

Чільне місце в розробці прозодягу належить Олександрі Екстер. Принципи конструктивізму перш за все художниця втілювала в сценографії, в ескізах до театральних костюмів. Але найперший досвід проектування та дизайну одягу вона отримала працюючи в артілі декоративно-прикладного мистецтва «Вербівка» [17]. Створюючи одяг та аксесуари, художниця разом з митцями-авангардистами Любов'ю Поповою, Ніною Генке-Меллер (дружиною Вадима Меллера) та Казимиром Малевичем поєднували модерні художні течії з народною вишивкою. У 1915 р. майстрині влаштовують у Московській галереї Лемерсьє «Виставку сучасного декоративного мистецтва Півдня Росії», що викликала широкий розголос у пресі та серед публіки [18, 67]. В 1920-х роках Екстер захоплюється розробками побутового костюму, що було виявом цікавості до виробничого мистецтва. Художниця була прибічником функціонального костюма, що стає зрозумілим з її теоретичних розробок: «... так як у нас в більшості переважає трудовий елемент, то одяг повинен бути пристосований для трудящих і для того виду робіт, які в ньому виконуються» [19, 4-5].

Проекти раціонального одягу, розроблені Екстер, найяскравіше ілюструють основні засади конструктивізму: геометричність, зручність, функціоналізм. В журналі «Красная нива» художниця презентувала свої розробки раціонального одягу. «Костюм широкого вжитку мав складатися з простих геометричних форм – прямокутника, квадрата, трикутника; ритм кольору, закладений в них, цілком урізноманітнить зміст форми. Типи одягу... цілком утилітарні, бо складаються з ряду частин, і одягаючи чи знімаючи їх, людина видозмінює і саму форму одягу і його призначення. Виконаний з простих матеріалів (полотно, сатин, кустарний шовк, сирець, шерсть) цей одяг, легко видозмінюючись, не може набриднути, і людина, одягнена в нього, за бажанням завжди може змінити його силует та колір, оскільки окремі частини одягу різного кольору» [20, 31]. Описані моделі одягу – два жіночих комплекти та чоловіча робоча куртка зі шкіряними карманами. Перший жіночий ансамбль

(вихідний костюм) складався з прямої сукні, поверх якої одягалася біла блуза та безрукавка. Звільняючись поступово від елементів костюму, можна було отримати святкову сукню та робочий одяг відповідно. В основі другого комплекту лежала темна домашня сукня, на яку одягалася світла сорочка, що перетворювала одяг на святковий костюм. Жіночий службовий прозодяг складався з нижньої легкої сорочки [20, 31], яка доповнювалася шкіряними манжетами, що були найбільш доцільними для канцелярської роботи. Поверх сорочки надягалася довга безрукавка іншого кольору з кишнями і шкіряним поясом. Художниця вдало суміщала в одязі геометричні фігури, поєднувала різні за фактурою і візуальним ефектом тканини. Відмінною рисою розробок Екстер стали складні варіабельні комплекти, що трансформувалися, та намагання об'єднати ідеї прозодягу з загальним образним рішенням зовнішнього вигляду людини.

Другий стильовий напрямок конструктивного костюму – спецодяг. «Особливе місце... займає спецодяг, що має більш точні специфічні вимоги та деяку апаратну частину в костюмі. Такими є костюми хірурга, пілота, робітників кислотної фабрики, костюм для полярних експедицій» – пояснювала В. Степанова [16, 68]. По суті, це був різновид прозодягу для специфічних умов роботи. Так, конструктивісти запропонували різні варіанти виробничих костюмів для пожежників, будівельників, продавців. Серед них превальювали комбінезони з кишнями, із застібками на блискавці, що не втратили і в наші дні своєї актуальності. Вперше була запропонована форма комбінезона для жінок будівельних професій, що було сміливою новаторською пропозицією, оскільки до цих пір жінки не працювали в брюках [21, 118]. Для спецодягу пропонувались сині, сірі та коричневі кольори.

Окремо митці виділяли спортодяг, оскільки його вважали новим видом масового одягу для відпочинку. З 1920-х рр. фізична культура входила в державну концепцію оздоровлення людини, а особлива увага приділялась підтриманню і збереженню здоров'я жінок, які були ослаблені голодом і війною. За задумом конструктивістів, спорт одяг мав відповідати всім вимогам прозодягу, і знову ж таки, видозмінюватися в залежності від характеру спорту. Особливістю цього одягу мала стати обов'язкова наявність чітких розпізнавальних знаків у вигляді емблем або форми і кольору костюма, аби розрізнити команди між собою. Колір спортодягу був одним з найбільш ефективних чинників, адже спортивні змагання зазвичай відбувалися на великому просторі, а показові спортивні свята при величезній кількості глядачів. «Форма спортодягу повинна виходити з тих чи інших кольорових комбінацій. Головна ж вимога крою спортодягу всіх видів спорту – мінімум одягу і простота його одягання і носіння... майже повна відсутність застібок і примітивний крій» – наголошувала В. Степанова [16, 68]. Проекти спортодягу представляли собою комплекти з сорочок, футболок та шортів, які в жіночому костюмі замінялися спідницями. Кольорова гамма одягу була представлена червоним, чорним, сірим та білим кольорами з контрастними емблемами у вигляді зірок та смуг.

Осторонь від концепції прозодягу знаходяться проекти Володимира Татліна, однак саме вони заклали основи дизайнерського підходу до конструювання практичного одягу. Татлін займався проектуванням речей побуту, але у 1923-1924 рр. він створює ескізи чоловічого та жіночого «повсякденного нормаль-одягу», який мав випускатися масово і призначався для щоденного носіння. Дизайнер намагався удосконалювати традиційні речі – пальта, куртки, брюки. Моделі Татліна вважалися зручними, ретельно продуманими і цілком підходящими для життя, оскільки він користувався лозунгом «Ні до нового, ні до старого, а до потрібного» [6, 367]. Художник розробив ряд елементів чоловічого одягу, при створенні якого головна увага приділялась раціоналізації моделей. Так, чоловіче пальто за ескізом Татліна було трохи розширене в плечах і корпусі і звужене донизу, що дозволяло утримувати тепло за рахунок створення повітряного прошарку. Крій пальта був виконаний таким чином, аби не обмежувати природнього положення тіла: кишень розташовуються відповідно довжини рук. До того ж, пальто мало дві змінні пристібні підкладки – фланелеву на осінь, та

хутряню (баранячу) на зиму, які кріпилися до верхнього непромокаючого чохла. Чоловічий костюм для повсякденного використання мав звужені донизу рукава та брюки і комбінований комір. За задумом митця «цей одяг виконаний з розрахунком: бути теплим та гігієнічним, не сковувати рухи та носитися довше» [7, 284].

Час авангардного мистецтва добігав кінця. В 20-ті рр. ХХ ст. відбулася полеміка між конструктивістами та їх опонентами. Всього кілька років по тому сталінська культура повернулася до канонів традиційної естетики, а модний конструктивізм був повністю знищений.

**Висновки.** Попри вагомі розробки конструктивістів, прозодряг не набув значного поширення серед населення. Причиною цього було небажання робітничого класу змінювати свій звичний зовнішній вигляд на незрозумілий пафосний авангардний костюм. Спортодряг взагалі залишився лише розробкою на папері.

Розроблені конструктивістами нові зразки одягу стали специфічною модою в прямому сенсі слова, адже були створені для неелітарних верств суспільства і мали виконувати виключно захисну функцію, не були престижними, бо призначалися для роботи. Модерний експеримент конструктивістів варто розглядати лише як надану творчій інтелігенції задачу формування нового образу нової людини.

Однак прозодряг – це перша спроба проектування власної лінії одягу, що не дивлячись на оригінальність та новизну, виконувала все-таки замовлення влади. Розрив з минулим світом у будь-яких його проявах вимагав створення таких зразків, які б за формою та змістом виконували консолідуєчу функцію для молодого суспільства.

#### Література

1. Тканко З. О. Мода в Україні ХХ століття / З. О. Тканко. – Львів : Артос, 2015. – 236 с.
2. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма / Т.К. Стриженова. – М. : Советский художник, 1972. – 112 с.
3. Стриженова Т.К. Советский костюм за 50 лет / Т.К. Стриженова // Журнал МОД. – 1967. – № 3 – С. 25-31.
4. Бартлетт Дж. FashionEast: призрак, бродивший по Восточной Европе / Дж. Бартлетт. // Пер. с англ. Е. Кардаш. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 360 с.
5. Храмова-Баранова О. Л. Український конструктивізм, його особливості і представники / О. Л. Храмова-Баранова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2006. – № 10. – С. 109-113.
6. Хан-Магомедов, С. О. Конструктивизм – концепция / С.О. Хан-Магомедов. – М. : Стройиздат, 2003. – 576 с.
7. Хан-Магомедов, С.О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. — М. : Галарт, 1995. — 424 с.
8. Бранская Е. В., Панфилова М. И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) / Е. В. Бранская, М. И. Панфилова // Международный научный журнал «Инновационная наука». – 2015. – № 3. – С. 264-266.
9. Горлов Н. О футуризмах и футуризме: (По поводу статьи тов. Троцкого) / Н. Горлов // ЛЕФ. – 1923. – № 4. – С.6-15.
10. Филочева Н. В. К вопросу о художественном стиле 20-30-х гг. ХХ века в России и Западной Европе (конструктивизм) / Н. В. Филочева // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. – 2001. – № 2. – С. 75-83.
11. Конструктивізм [Електронний ресурс] / Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=5014](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=5014)
12. Карта провінціального авангарда [Електронний ресурс] / Арзамас. – Режим доступу : <http://arzamas.academy/materials/646>
13. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера [Електронний ресурс] / Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу : <http://uartlib.org/ekspresivniy-konstruktivizm-vadima-mellera/>
14. Брик О. М. От картины к ситцу / О.М. Брик // ЛЕФ. – 1924. – № 2. – С. 27-34.
15. Советское декоративное искусство 1917-1945: очерки истории / [В. Василенко, В. Толстой и др.]; отв. ред. В.П. Толстой. – М. : Искусство, 1984 – 256 с.
16. Варст. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда / Варст // ЛЕФ. – 1923. – № 2. – С.65-68.
17. Екстер та її студія [Електронний ресурс] / Бібліотека українського мистецтва. – Режим доступу : <http://uartlib.org/oleksandra-ekster-ta-yiyi-studiya-kiyiv-1918/>
18. Пригоди авангарду: Вадим Меллер, Ніна Генке-Меллер, Ніна Ветрова-Робінсон: каталог виставки / [авт.-упоряд. О. Петрова, С. Папета, Г. Коваленко]. – Київ : Національний художній музей, 2004. – 104 с.
19. Экстер А. А. В конструктивной одежде / А. А. Экстер // Ателье. – 1923. – № 1. – С.4-5.

20. Экстер А. А. Простота и практичность в одежде / А. А. Экстер // Красная нива. – 1923. – № 21. – С.31.
21. Каминская Н. М. История костюма / Н.М. Каминская. – М. : Легкая индустрия, 1977. – 128 с.

#### References

1. Tkanko, Z. O. (2015). Fashion in Ukraine of the XX century. L'viv: Artos (in Ukr.)
2. Stryzhenova T. K. (1972). About the history of the costume. Moscow: Sovetskyi khudozhnyk (in Rus.)
3. Stryzhenova T.K. (1967). Soviet costume for 50 years. Zhurnal MOD (Fashion journal), 3, 25-31 (in Rus.)
4. Bartlett, Dzh. (2011) FasionEast: the Ghost, which wandered through Eastern Europe Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie (in Rus.)
5. Khramova-Baranova, O. L. (2006). Ukrainian Constructivism, its features and representatives. Visnyk Kharkivskoi. derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv (Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts bulletin), 10, 109-113 (in Ukr.)
1. Khan-Mahomedov, S. O. (2003). Constructivism – concept. Moscow: Stroiizdat (in Rus.)
2. Khan-Mahomedov, S.O. (1995). Pioneers of Soviet design. Moscow: Halart (in Rus.)
3. Branskaia, E. V., Panfylova, M. Y. (2015) Modern, modernizm, postmodern (to the definition of concepts). Mezhdunarodnyi nauchnyi zhurnal «Ynnovatsyonnaia nauka» (International scientific journal «Innovative Science»), 3, 264-266 (in Rus.)
4. Horlov, N. (1923). About Futurists and Futurism: (Concerning the Article of Comrade Trotsky). LEF (Left art's front), 4, 6-15 (in Rus.)
5. Fylycheva, N. V. (2001). To the question of the artistic style of the 20-30-ies. XX century in Russia and Western Europe (constructivism). Nauchno-tekhnycheskyi vestnyk ynformatsyonnykh tekhnolohyi, mekhanyky y optyky (Scientific and Technical Bulletin of Information Technologies, Mechanics and Optics), 2, 75-83 (in Rus.)
6. Encyclopedia of Modern Ukraine. Constructivism. Retrieved from [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=5014](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=5014) (in Ukr.)
7. Arzamas. Map of the Provincial Avant-Garde. Retrieved from <http://arzamas.academy/materials/646> (in Rus.)
8. Library of Ukrainian Art. Vadim Meller's Expressive Constructivism. Retrieved from <http://uartlib.org/ekspresivniy-konstruktivizm-vadima-mellera/> (in Ukr.)
9. Bryk, O. M. (1924). From painting to chintz. LEF (Left art's front), 2, 27-34 (in Rus.)
10. Vasylenko, V., Tolstoi, V. et. al. (1984). In V. Tolstoi (Ed.). Soviet decorative art 1917-1945: essays of history. Moskva : Yskusstvo (in Rus.)
11. Varst (1923). Today's costume is working clothes. LEF (Left art's front), 2, 65-68 (in Rus.)
12. Library of Ukrainian Art. Exter and her studio. Retrieved from <http://uartlib.org/oleksandra-ekster-ta-yiyi-studiya-kiyiv-1918/> (in Ukr.)
13. Petrova, O., Papeta, S., Kovalenko H. (2004). Avant-Garde Adventure: Vadym Meller, Nina Muller-Henke, Nina Vetrova-Robinson: Exhibition Catalog. Kyiv : Natsionalnyi khudozhnii muzei (in Ukr.)
14. Exter, A. A. (1923). In constructive clothes. Atelie (Atelier), 1, 4-5 (in Rus.)
15. Exter, A. A. (1923). Simplicity and practicality in clothes. Krasnaia Nyva (Red field), 21, 31 (in Rus.)
16. Kamynskaia, N. M. (1977). History of the costume. Moscow: Lehkaia yndustryia (in Rus.)

**Glushko Yulia Sehiivna**, Postgraduate student of modern history of Ukraine Department, Zaporizhzhya National University.

#### CONSTRUCTIVIST STREAM IN UKRAINIAN SOVIET FASHION OF 1920

##### Abstract.

**Introduction.** The article traces the impact of the art constructivism on the fashion's advancement in the Soviet state in 1920ies.

**Purpose.** This research aims to analyze the role of the avant-garde art in the branch of the fashion clothes' industrial projecting.

**Results.** In totalitarian societies, fashion is the instrument of the new social consciousness's, mass-views' and tastes' formation. During the first decades of USSR's existing, the constructivist artists were involved in these tasks' realization because they assert the art's transforming role. The goal of constructivism was changing of the Soviet society's everyday surrounding by the implementation of utilitarian working clothes for different branches of industry.

During the realization of the new vision of industrial art, the first attempt of constructivists was creating of the specific textile concept. Using the constructivist textile, they wanted to solve the problem of

industrial producing of clothes for defeating the deficiency of goods. But the modern textile samples had been very soon ousted by traditional ornaments.

The artists also created the samples of clothes which, on the one hand, embodied the art and style principles of constructivism – bright and contrast colors, regular geometric forms, and removable parts. On the other hand, these samples were in accordance with the state demands – full absence of décor, asceticism, economical.

**Originality.** This research article doesn't pretend on the exhaustive disclosure of Ukrainian Soviet fashion's advancement. It clarifies the details of the interaction between fashion, state demands, and constructivism.

**Conclusion.** The achievements of constructivists in new types' of Soviet clothes creation weren't fully implemented in the everyday life sphere. In general, these achievements stayed in the sketch form. The submission of the art to the state and traditional esthetic's returning reduced the impact of constructivism on the textile and clothes industry. But this art experiment was the first attempt of the own unique conception's creation for the young Soviet state.

**Keywords:** Soviet fashion, working clothes, constructivism, industrial art.

Одержано редакцією 10.02.2017  
Прийнято до публікації 02.05.2017

УДК 94 (477) «1941 – 1945» – 0. 58. 244

**О. Г. Перехрест**

д. і. н., професор кафедри  
всесвітньої історії та  
міжнародних відносин  
Черкаського національного  
університету ім. Б. Хмельницького  
e – mail : [cherkassy\\_2013@ukr.net](mailto:cherkassy_2013@ukr.net)

## ДЕМОГРАФІЧНІ ТА МАТЕРІАЛЬНІ ВТРАТИ В СІЛЬСЬКІЙ МІСЦЕВОСТІ В РЕЗУЛЬТАТІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО ПРОТИБОРСТВА ПІД ЧАС ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ.

*У статті в контексті українсько-польського військово-політичного протиборства під час Другої світової війни зроблена спроба оцінити людські та матеріальні втрати в сільській місцевості на Волині, Поліссі та в Галичині.*

**Ключові слова:** українсько-польське військово-політичне протиборство, селянський сегмент протиборства, масові вбивства, нищення житла і господарств, трагедія українців і поляків.

**Постановка проблеми.** Одним із вагомих досягнень вітчизняної історичної науки останніх десятиліть стало дослідження тих аспектів історії України, які з ідеологічних мотивів або зовсім замовчувалися, або ж подавалися у версіях, що не відповідали дійсності. У переліку таких тем – трагічні події, пов'язані з українсько-польським військово-політичним протиборством на західноукраїнських землях у роки Другої світової війни. У контексті зазначеного особливо актуальним є дослідження селянського сегменту цього протиборства, адже саме сільські мешканці української та польської національностей зазнали багатотисячних людських жертв та величезних матеріальних втрат. Важливість дослідження цього сегменту зумовлюється й тією обставиною, що він є складовою історії власне ОУН і УПА, й без його висвітлення вона буде неповною, адже в загонах УПА і збройних польських формуваннях, які нищили селянські господарства й безвинних й беззахисних селян, більшість особового складу становив селянський контингент.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українсько-польському протистоянню в період Другої світової війни у вітчизняній історіографії вже присвячено самостійний блок [1]. Серед праць, в яких селянський аспект у контексті українсько-польського протистояння одержав певне висвітлення, слід назвати дослідження І. І. Ільюшина, С. А. Макаруча, Ю. Ю. Сливки, В. В. Трофимовича та ін. [2]. Разом з тим, вказані автори не ставили завдання спеціально дослідити демографічні та матеріальні втрати в сільській місцевості в рамках означеної події, то ж розглядають це питання фрагментарно або на дотичному рівні. Водночас є необхідність, використовуючи наявні документальні та інші джерела, спробувати встановити загальну кількість загиблих сільських мешканців в українсько-польській війні та окреслити розміри завданої матеріальної шкоди селянським господарствам.