

MARINA GAŁKINA

Tradycyjny rosyjski strój ludowy jako symbol kultury rosyjskiej

W historii rosyjskiej kultury i sztuki uważny badacz natychmiast znajdzie dużą liczbę cech charakterystycznych i typowych dla tradycyjnej rosyjskiej sztuki ludowej, które stanowią o jej wyjątkowości. W okresie kształtowania się tożsamości rosyjskiej w kulturze (wieki VII–X) produkcja rzemieślnicza na terytorium europejskiej części Rosji rozwijała się w całkowitej izolacji od jakichkolwiek zewnętrznych wpływów. Rosyjska kulturowa autentyczność została ukształtowana przez wewnętrzne czynniki kulturowe: wierzenia pogańskie, niedostępną dla innych wiedzę, jak również specyfikę zaplecza i zasobów (na tym terenie królowała obróbka drewna). Kontakty kulturalne najpierw z ludami z Europy Północnej, Bizancjum, Kaganatem Chazarskim, Bułgarią Wołżańsko-Kamską, krajami arabskimi, a później z plemionami koczowniczymi Złotej Ordy doprowadziły do interesującego zjawiska socjokulturalnego: kultura rosyjska aktywnie zasymilowała najistotniejsze elementy kultur obcych. Wielu badaczy (B. Rybakov, G. Maslowa, V. Bulankin itd.) zauważyło korelację między zmianami w rzemiośle rosyjskim a przemianami społecznych aspektów cywilizacji rosyjskiej. Znaczące wpływy różnych kultur ukształtowały elastyczny, samoprzekształcający się system – zróżnicowane stylistycznie zdobnictwo rosyjskie. Kultura rosyjska w okresie tworzenia narodowości stanowiła *tabula rasa* i każda nacja mogła wnieść do niej własne tradycje obróbki drewna czy kamienia, własne ozdobne motywy i sztukę izograficzną. Kontakty z różnymi narodami zaowocowały nie tylko asymilacją elementów ich kultur, ale także dalszym rozwojem nowych wyjątkowych cech dodanych do tych tradycji.

Główne rosyjskie ośrodki kultury ludowej w dziedzinie sztuki i rzemiosła

Tradycyjnie najstarszymi ośrodkami kultury i sztuki są liczne zbiorowiska ludzkie. Różnią się one między sobą, jednak można powiedzieć, że pierwsze osady na Rusi Południowej, Stara Ładoga i wiele innych, czerpały z tradycji lokalnych, w zależności od miejscowego zaplecza i zasobów. Większość badaczy (O. Orfinskaya, V. Koval', I. Kuzina) z archeologii, historii i kulturoznawstwa uznaje, że daleko idący wpływ na rosyjską kulturę i sztukę miało powstanie największego szlaku handlowego od Waregów do Greków. Wszystkie



Od lewej: Tamara Michajłowskaja w tradycyjnym XIX-XIX-wiecznym stroju z guberni penzeńskiej (koszula z haftem na rękawach, poniowa, nawiersznik, nakrycie głowy zamężnej kobiety – kika, amulet na klatkę piersiową – gierdan); Olga Aliksandrowna w pieriednikie-nagrudnikie (fartuchu-napierśniku) z guberni wołogodzkiej i w kokoszniku mężatki; Darja Szutowa prezentuje strój panny młodej guberni wołogodzkiej (koszula, sarafan, pieriednik i chustka na głowę)

najważniejsze starożytne ośrodki kulturalno-historyczne można znaleźć na tej trasie¹. Prężnie rozwijało się rękodzieło, a Nowogród szczylił się ponad 250 różnymi rzemiosłami. Nowe materiały i technologie przywożone przez kupców były katalizatorami rozwoju rosyjskiej tradycyjnej sztuki ludowej. Semiotyka, która bada znaki i symbole w dziełach sztuki z tamtego okresu

1 M. Derevyankina, *Embassy of the Union of the Soviet Socialist Republics in the USA, "Soviet life" 1968 (June)*, p. 12

(wieki X–XIV), wywodzi ich początki z tych wpływów. Metaloplastyka i techniki rzeźbienia w kamieniu pochodzące z Północy przyczyniły się do przejścia od sztuki kameralnej do monumentalnej. Południe ze swymi kolorami i tkaninami przyniosło nowe trendy w strojach i malarstwie (pisanie ikon).

Rzeźba w drewnie ze swymi symbolicznymi znaczeniami dla rosyjskich Słowian Wschodnich zajmuje wyjątkowe miejsce w tradycyjnej rosyjskiej ludowej sztuce i rzemiośle. Snycerstwo było powszechnym i podstawowym rzemiosłem we wszystkich grupach etnicznych na Rusi, z powodu obfitości drewna. Gdy teraz widzimy rozległe pola i puste tereny, efekt stuleci cywilizacji, powinniśmy spojrzeć wstecz i przypomnieć sobie, że w opisywanym okresie terytorium Rosji było terenem zalesionym, na którym gdzieś tam tylko znajdowały się niewielkie osady. Obróbka drewna i rzeźba w drewnie były najważniejszymi integralnymi elementami kultury, zdolnymi zachowywać dawne tradycje i przyjmować wpływy kultur obcych. Proste geometryczne ozdoby, typowe dla wczesnej sztuki rosyjskiej, zostały wzbogacone o tradycje południowe i wschodnie (motywy kwiatowe), jak również północne i zachodnie (zwierzęta heraldyczne i monumentalne rzeźby). „Zdobnictwo budynków rozwijało się w wioskach przez długi okres i ze znacznymi regionalnymi odmianami; formy i style ewoluowały razem z innymi aspektami sztuki chłopskiej, szczególnie tymi związanymi z wystrojem wnętrz i umeblowaniem izb oraz zadaniami i czynnościami wykonywanymi w danym miejscu”².

Znaczenie materiałów naturalnych w życiu i codziennych zajęciach rosyjskich grup etnicznych

W okresie kładzenia podwalin pod kulturę rosyjską, gdy ludność prowadziła gospodarkę naturalną, rzemiosło służyło niemal całkowicie celom praktycznym; w ozdobnych częściach przedmiotów z tamtego okresu można znaleźć elementy amuletów. Natura i zjawiska naturalne, nieznan i przerażający świat, jak również niezamieszkane rozległe tereny, musiały mieć wpływ na religijne wierzenia Słowian. Ludzie przenosili obrazy słońca, wody, ziemi, zwierząt na swoje domy, ubrania i narzędzia, i te przedstawienia, wszystkie antropomorficzne, były reprezentowane na słowiańskim panteonie jako bogowie, duchy i przodkowie.

Niektóre wzory tradycyjnej północnej sztuki rzeźbienia w kości przypominają wzory rzeźb w drewnie z regionów centralnych, techniki tkania płótna mają wiele wspólnego z wyplataniem z wikliny, dekoracje na dzbankach na mleko i kwas oraz niektóre zabawki

wyglądają jak ołonieckie ściegi wyszywane³. Dostępność naturalnych materiałów wpływała na rozwój specyficznych tradycji regionalnych, co prowadziło do wymiany socjokulturalnej, gdzie produkcja rzemieślnicza znajdowała się w centrum rozwoju i gromadzenia tradycji kulturalnych. Można to zauważyć w płynnych przeniesieniach motywów rzeźby w kości na wzory koronek; rzeźba w białym kamieniu przypominała rzeźbę w drewnie. Techniki przedzenia wełny pozwoliły na powstanie unikalnych tradycji tworzenia elementów ubioru. Symbolika, obrazy i historia rosyjskiego zdobnictwa reprezentowały to, co najlepsze w rosyjskim stroju ludowym. Zdobienia rzeźby w kamieniu i drewnie, jak również zdobienia architektoniczne posłużyły jako podstawa czy też struktura rosyjskiej ponioży, ale w stroju dodano jeden z najbardziej ekspresyjnych elementów ornamentacji – kolor. Czerwień to kolor skrajności. To kolor namiętnej miłości, młodości, nadziei na szczęśliwe życie, jest to też kolor ognia i krwi – energii i pierwotnych sił życiowych. Czerwień symbolizuje siłę męską (produktywność, płodność, obronę)⁴. Biel oznacza czystość, gotowość do przemian, i jest symbolem macierzyństwa. Kolor niebieski jest kolorem nieba, a czarny – ziemi, jest symbolem żyzności/płodności, gotowości do tworzenia życia⁵. Motywy zdobnicze także niosą głębokie symboliczne znaczenia: falista lub zygzakowata linia symbolizuje wodę, równoległoboki i trójkąty – ziemię, czworokąt w kratkę – zaorany grunt. Niektóre elementy życia codziennego Słowian Wschodnich oraz zauważone cechy charakteru znalazły odzwierciedlenie w obrazach zwierząt i ptaków: weselne łabędzie, wiosenne ptaki, silne i władcze lwy, panteiry. Kobiety z Północy Rosji nosiły lniane koszule bez wzorów lub wzorzyste, zazwyczaj wyszywane wokół szyi i ramion, oraz sarafan – długi strój bez rękawów krojony ze skosu. Najelegantsze sarafany były wzmocnione sztywną podszewką i ozdobione złotą nicią, guzikami i szerokimi wstążkami; na co dzień sarafan był mniej sztywny, zszyty z klinów lub sześciu prostych pasów materiału zebranych karczkiem. Najważniejszym symbolem, który przetrwał przez stulecia, jest Mokosz, słowiańska Matka Ziemia, lub esencja życia na Ziemi. Jest ona przedstawiana w świętym symbolu – jedności Drzewa Życia i Słońca.

Jak możemy interpretować ukryte znaczenia różnych elementów zdobniczych? Każdy szczegół stroju – kolorystyka, akcesoria, kształt i rozmiar – ulegał przez lata wielu zmianom, ale zawsze utrzymywał godny i kompletny wizerunek. Kokosznik, którego nazwa wywodzi

2 A. Hilton, *The Peasant House and Its Furnishings: Decorative Principles in Russian Folk Art*, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 11, Russian/Soviet Theme Issue 2 (Winter 1989), pp. 10–29 (20 pages, pg. 16).

3 A. Hilton, *Russian folk art* / A. Hilton. – Bloomington: Indiana Univ. press, Cop. 1995. – XXI, 356 (Indiana-Michigan series in Russian and East European studies), p. 96.

4 *Red The Meanings of Red*, <https://www.colormatters.com/the-meanings-of-colors/red>.

5 *Color Code of Russian Outfit*. *Color code of a traditional outfit had two meanings*, http://traditionalrussiancostume.com/costumeinfo/xru_en.php?nametxt=7.

się od starorosyjskiego słowa „kokosz” (kurzy grzebień), jest jednym z najdawniejszych akcesoriów w historii mody rosyjskiej. To nakrycie głowy pojawiło się w czasie kształtowania się kultury rosyjskiej i przetrwało nawet reformy Piotra Wielkiego, stając się niezastąpionym elementem strojów noszonych przez bohaterów rosyjskich baśni. Strój rosyjski, ozdobiony ornamentami, wizerunkami ptaków, zwierzętami heraldycznymi, nabrał statusu samodzielnego motywu ludowego.

Wiele rosyjskich muzeów szczyci się kolekcjami rosyjskich strojów ludowych, tkanin i haftów. Najśłynniejszy i największy zbiór to kolekcja rodziny Szabelskich. Pochodzi z 1877 roku, kiedy to Natalia de Szabelski⁶ (1841–1905) zaczęła wyszukiwać i nabywać unikalne przedmioty do swojej kolekcji, podkreślającej piękno i harmonię rosyjskiego stroju ludowego. Zbiór rozrósł się z kilkunastu elementów do 20 000 eksponatów i zachował piękne przykłady sztuki włókienniczej, nakryć głowy, ręcznie tkanych materiałów, całych zestawów i elementów stroju. Kolekcja stała się filarem wystaw rosyjskiej tradycyjnej kultury ludowej zarówno w Rosji, jak i za granicą⁷. Wiele artykułów było wystawianych na Targach Światowych w Chicago (1892), Antwerpii i Brukseli (1894), Paryżu – na wystawie w 1900 roku kolekcja została doceniona przez czołowych ekspertów w tej dziedzinie i otrzymała liczne nagrody. Ten zestaw dzieł utrzymuje się na topie najlepszych kolekcji u K.D. Dolmatova, P.I. Schukina i M.K. Tenishevej. Koniec XIX wieku przyniósł powrót zainteresowania tematem i odkrycie rosyjskiego talentu ludowego. Fala zainteresowania starym rosyjskim zdobnictwem – poszukiwanie okazów zanikających haftów, technik przedzenia, wytwarzania bezcennych koronek – najpierw dała się zauważyć wśród zamożnych ludzi, którzy tworzyli własne kolekcje.

Nie tylko kolekcjonerzy, ale i archeolodzy, artyści, malarze badali różne aspekty sztuki ludowej. Szczyt zainteresowania tradycyjnymi strojami rosyjskimi przypadł na początek XX wieku. Luksusowy Bal Zimowy 1903 roku w czasie rządów rosyjskiego cara Mikołaja II otrzymał etykietkę „nieprzyzwoicie wystawnego balu kostiumowego”⁸ i stał się kluczowym pretekstem do ponownego uznania znaczenia tradycji w rosyjskiej sztuce. Uroczystości 300. rocznicy dynastii Romanowów były „pełną niezwykle przepychu paradą ubiorów XVII-wiecznych”. Kostiumy zostały uszyte przez najlepszych krawców, którzy korzystali ze szkiców wykonanych przez artystę Siergieja Solomkę. Inspirację stanowiły kostiumy historyczne trzymane w zbrojowni na

Kremlu; plejada strojów ukazała olśniewającą wspaniałość ubiorów cara i księżniczki. Zainteresowanie ludową sztuką i rzemiosłem wykazywało wielu wybitnych artystów, malarzy i osobistości artystycznych – tych, którzy nie usiłowali uciekać w przeszłość, ale mieli dojmującą świadomość ogromnej mocy pochodzenia i narodowego kolorytu sztuki ludowej. Wielu z nich czerpało inspirację z narodowej tradycji sztuki ludowej, wykorzystując oryginalne prymitywne projekty, nowe motywy, kolory i style. W epoce *art nouveau*, czasie elektryczności i postępu, artyści rosyjscy tworzyli swoje dzieła w stylu „rosyjskiego epickiego marzenia”.

Najwspanialszy przykład gloryfikacji rosyjskiego dziedzictwa kulturowego w XX wieku jest związany z „sezonami rosyjskimi” Siergieja Diagilewa i jego dwudziestoletnią historią tworzenia wspaniałych baletów. Diagilew, we współpracy ze swoimi projektantami kostiumów i artystami teatralnymi – Leonem Bakstem i Aleksandrem Benois oraz genialnym kompozytorem Igorem Strawińskim, zademonstrował rozwój syntezy artystycznej muzyki, koloru i ruchu. Fenomen Diagilewa pozostawał w zgodzie z dominującymi społecznymi, artystycznymi i filozoficznymi konceptami epoki (myśli rosyjskiej początku XX wieku). Słynny rosyjski poeta i filozof Andriej Biły (N. Khrenov, A. Migunov) opisał ten okres jako powrót do *sacrum*, do kluczowych pierwotnych tradycji, do autentycznej harmonijnej czystości: „prawdziwie nowy symbolizm to próba objaśnienia najgłębszych sprzeczności współczesnej kultury widzianej przez pryzmat różnych kultur: teraz doświadczamy jakby całości przeszłości: Indie, Persja, Egipt, Grecja... W istocie próbujemy coś nowego, ale stare musi być wzięte pod uwagę; nowe kryje się w obfitości przeszłości”. Aleksandr Benois, główny doradca artystyczny Diagilewa, zwracał szczególną uwagę na projekty kostiumów wykonywanych do nowych baletów; były one albo replikami, albo autentycznymi modelami tradycyjnych rosyjskich strojów ludowych. Wiele z nich odzwierciedlało swym bogactwem bizantyjskie pochodzenie rosyjskiej sztuki chłopskiej; krytycy za uważali ich „barbarzyńską chromatyczną kolorystykę, żywiołową w swej intensywności”⁹. Dogłębna znajomość historii Rusi, jak również gruntowne badania, pomogły grupie Diagilewa oddać istotę epoki dawnej Rusi. Widzowie byli do głębi poruszeni siłą i autentycznością kultury rosyjskiej, oglądając balety Igora Strawińskiego *Pietruszka* czy *Święto wiosny*. Kostiumy były tak żywe, że odznaczały się nawet wśród barwnej scenarii jarmarków, straganów, wiejskiej kultury ludowej na scenie, wnosząc wkład w różnorodność etnograficzną. Dziennikarze i publiczność zachwycali się „orientalnymi meblami, dywanami, kolorowymi poduszkami, żywymi tkaninami i innymi „egzotycznymi” przedmiotami. Rzecz jasna orientalne ozdobne projekty, nakrycia głowy

6 *High Style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art*, New York, May 5 – Aug. 15, 2010, and at the Brooklyn Museum, May 7 – Aug. 1, 2010. Jan Glier Reeder, 256c.

7 National Russian Art (De Shabelsky Collection), March 04, 1931 through March 25, 1931.

8 L. Rowan, *The Winter Ball of 1903: This Obscenely Opulent Costume Party Will be the Last Hurrah for Imperialist Russia*, 2017.

9 Ch. Lodder, Liubov Popova: *From Painting to Textile Design*.

w formie turbanów zaraz weszły w modę. „Najwięksi paryscy projektanci – Worth, Paquin, Poiret – opierali swoje suknie na kostiumach Baksta. Bakst nieoczekiwanie dla siebie stał się arbitrem mody paryskiej... Chęć wprowadzenia elementu piękna i estetycznego gustu do życia codziennego skłoniła go do projektowania tkanin i odzieży damskiej”¹⁰.

Leon Bakst jako jeden z pierwszych zrozumiał wówczas rozwój postmodernizmu w sztuce i wprowadzał do swoich kostiumów idee rosyjskiego konstruktywizmu. „Bakst umieszczał swoich tenisistów na romantycznym tle stylizowanych drzew, rezydencji wiejskich i elektrycznych latarni, ubierając ich w proste, oszczędne, praktyczne stroje, będące zapowiedzią konstruktywistycznych projektów odzieży lat 20. XX wieku autorstwa Lubow Popowej i Warwary Stiepanowej”¹¹. Udało mu się stworzyć wyraźny kontrast między romantycznym otoczeniem a geometrią kostiumów, muzyki i tańca.

Praca Lubow Popowej i Warwary Stiepanowej w Pierwszej Fabryce Tkanin Drukowanych była przełomem w rozwoju rosyjskiego konstruktywizmu lat 20. XX wieku¹².

W Fabryce Tkanin Drukowanych w Moskwie wprowadzano wiele innowacji w projektach, technologii i produkcji. Członkowie Grupy Roboczej Konstruktywistów mieli obsesję na punkcie znajdowania nowych podstawowych form i tworzenia projektów użytecznych przedmiotów dla produkcji masowej. „Przemysł tekstylny, który praktycznie w tym czasie się kończył, dotkliwie ucierpiał z powodu przerwania połączeń z zagranicznymi dostawcami (głównie francuskimi). Przemysł bardzo potrzebował artystów i projektantów, którzy mogliby zastąpić i zaadaptować wzory i rozpocząć nową produkcję tkanin z użyciem lokalnych materiałów. Lubow Popowa i Warwara Stiepanowa prowadziły w tym względzie eksperymenty. W efekcie swoich nowatorskich działań zdobyły unikalne doświadczenie w projektowaniu wzorów przemysłowych i pracy jako projektantki. Stworzyły nowe podejście do wprowadzania kompozycji z grą odcieni barw dopełniających. Udało im się wypromować nowatorski pomysł używania elementów geometrycznych otwartej uniwersalnej kompozycji. Wykorzystywały swoje artystyczne umiejętności w projektowaniu funkcjonalnych modeli ubrań roboczych dla produkcji masowej. Skutkiem ich eksperymentów była radykalna zmiana asortymentu i pewien wzrost produkcji tekstylnej.

Pierwsze Rosyjskie Atelier Mody w Moskwie zostało założone w 1923 roku przez firmę włókienniczą

„Moskvochvey”. Jego oficjalna nazwa brzmiała Ośrodek Rozwoju Nowej Radzieckiej Odzieży. Nazwa była efektem dyskusji na temat przyszłości mody radzieckiej



Kolekcja na podstawie motywów staroruskich kostiumów książęcych – na pierwszym planie Jana Fiłatowa w białym letniku z opleczem (naramiennicą) i z wiankiem-koroną (wieniec-koruna), ozdobioną naczółkową nicią ozdobną z pereł; Aliona Komarowa i stroje w niebieskiej tonacji: sarafany z duszegrejami, wyhaftowanymi złotą nitką, ozdobionymi perłami i kamieniami szlachetnymi; z lewej strony w czerwonym stroju – Anastasija w kokoszniku z północnych guberni Rosji, w kształcie sierpa; studenci z kierownikiem pracowni stroju rosyjskiego, honorowym członkiem Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych, profesor Mariną Władimirowną Gałkiną

w masowej produkcji odzieży jako opozycji dla dominacji trendów zachodnich w modzie. Równocześnie z tymi dyskusjami rozwijały się dwa główne trendy: tworzenie modeli dla „stroju masowego” i promocja zindywidualizowanego stroju dla konkretnego klienta.

Mimo że po wprowadzeniu NEP-u (nowej polityki ekonomicznej) i przejściu na komunalny styl życia, gdy wiele atelier i magazynów mody zostało zamkniętych, a jakość produkcji odzieżowej uległa pogorszeniu, wielu projektantów odzieży nadal ulepszało konstruktywne i funkcjonalne cechy charakterystyczne modeli dla przyszłej produkcji masowej w poszczególnych regionach ZSRR. W ramach tego scentralizowanego systemu, przy znormalizowanych rozmiarach odzieży, projektanci sztuki mieli za zadanie dostarczać prototypy do

10 T.K. Strizhenova, I.A. Alpatova, *Khudozhestvennaia promyshlennost. Tekstil*, [w:] V.P. Tolstoi, *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 1917–1945*, Moscow 1984, p. 135.

11 J.E. Bowlit, *Stage Design and the Ballets Russes*, „The Journal of Decorative and Propaganda Arts” 1987 (Summer), vol. 5, Russian/Soviet Theme Issue, p. 28–45 (18 pages, pg. 33).

12 A. Rainey, *Leon Bakst – Brilliant Russian Colorist*, „The Century Magazine” (New York) 1914, vol. 87.

produkcji masowej, a „kopie” tych próbnych modeli miały być reprodukowane przy ścisłych ograniczeniach opłacalności kosztów i materiałów z minimalnym użyciem dodatków. Nic dziwnego, że zamiast eleganckich i ładnych ubrań klienci dostawali modele, które pozostawiały wiele do życzenia – rezygnowano z piękna na rzecz rozwoju produkcji masowej; kiepskie efekty były często wykorzystywane przez autorów satyrycznych. Ośrodek Rozwoju Nowej Radzieckiej Odzieży posyłał prototypy do fabryk, gdzie niewielu przedsiębiorców wprowadzało w nich jakiekolwiek zmiany. Znormalizowane rozmiary pozwalały odpowiadać na potrzeby regionów w ramach wąskich ram tabeli rozmiarów.

Motto słynnej projektantki mody Nadieżdy Pietrowny Łamanowej: „Tylko nowe, proste i wygodne” – było charakterystyczne dla zmiany stylu na przełomie wieków. Nadieżda Łamanowa, moskiewska królowa *haute couture* epoki modernizmu, odkryła nową inspirację w czasach radzieckich i „na marginesie ruchu konstruktywistów lat 20. XX wieku” wymyśliła sobie na nowo jako projektantkę awangardową. Inspirowała ją idea „zrewolucjonizowania odzieży”. Nadieżda Łamanowa odegrała zasadniczą rolę w tworzeniu podstaw radzieckiej szkoły projektowania, wykorzystując zasady stroju ludowego w tworzeniu projektów ubrań gotowych. Będąc jedną z pierwszych nauczycielek na Wchutiemas (Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne), stworzyła podłoże teoretyczne do produkcji masowej takich modeli. Niektóre z jej projektów, stworzone we współpracy z rzeźbiarką Wierą I. Muchiną, wygrały „Grand Prix za narodową oryginalność w połączeniu ze współczesnym designem” w 1925 roku na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu. Projektanci mieli za zadanie tworzyć modele-etalony do powielenia w ramach produkcji masowej w ZSRR, a Nadieżda Łamanowa jako pierwsza przedefiniowała koncept produkcji masowej. Wzięła udział w tworzeniu Pracowni Stroju Nowoczesnego Wydziału Produkcji Artystycznej Ludowego Komisariatu Oświaty. Nadieżda Łamanowa interesowała się wszystkim – od kostiumów teatralnych, przez „strój masowy” odpowiedni dla każdego, do odzieży dla kluczowych postaci radzieckiej socjety. A jednocześnie śmiało wprowadzała do projektów mody motywy ludowe, ponieważ była „głęboko przekonana, że takie popularne motywy, jak ręcznie robione tkaniny i szczegóły zdobnicze (jak koronka czy haft), mogą uczynić modę bardziej demokratyczną, syntetyzując strój ludowy z *haute couture*”. Jej modele były i nadal są przykładem znakomitego stylu, smaku i piękna – to prawdziwe dzieła sztuki. Nic dziwnego, że modele Łamanowej są nadal aktualne i nowoczesne – ze względu na zakorzenienie w stroju ludowym, rosyjskiej awangardzie i idei patriotycznej.

Słynny rosyjski projektant Wiaczesław (Sława) Zajcew – „Czerwony Dior”, zainspirowany motywami

rosyjskiego folkloru, również włączył do swego stylu koncepcje rosyjskiego tradycyjnego stroju ludowego; jego osobista percepcja obrazów i symboli kultury rosyjskiej jest widoczna we wszystkich jego projektach. Sława Zajcew nie tylko stworzył w nich żywe obrazy rosyjskich bohaterów ludowych – Łabędzicę, Pawicę, Pana i Panią, ale także specyficzne sylwetki z typowymi dla rosyjskich tradycyjnych strojów ludowych kolorami i dodatkami. Sława Zajcew był pierwszym, który użył chust z Pawłowskiego Posadu, aby ożywić szarobure codzienne ubrania typowe dla tego okresu – i był to prawdziwy przełom w próbie połączenia tradycji i nowoczesnych trendów. Jego kolekcja „Źródła”, prezentowana w Paryżu, Londynie i Mediolanie w 1986 roku, odniosła ogromny sukces; typowa dla rosyjskiego stroju wytworność linii, pomysłowość złotego haftu, wielowarstwowe projekty, zostały wynalezione na nowo przez tego mistrza mody rosyjskiej. „Kobiecość, plastyczność ruchów, powab młodości, głębia i szczerość złożyły się na charakterystyczny styl Zajcewa rozpoznawalny we wszystkich jego kolekcjach i brzmiały jak ekspresyjna i precyzyjna melodia śpiewana w różnych tonacjach”¹³. Wiaczesław Zajcew stworzył własne Laboratorium Mody – szkołę dla młodych projektantów. Szkoła ta wypuściła plejadę projektantów, którzy poszli w jego ślady pod względem transformacji i wprowadzania estetyki rosyjskiego tradycyjnego stroju do ubrań nowoczesnych.

Warsztaty Rosyjskiego Stroju Ludowego na Moskiewskim Regionalnym Uniwersytecie Państwowym to rezultat gruntownych badań rosyjskiego stroju ludowego w całej jego złożoności – poczynając od szczegółów funkcjonalnych, możliwości zastosowania wielu rozwiązań konstrukcyjnych i intensywnej kolorystyki. Szczególną uwagę poświęcono wycinankom i wielowarstwowym aranżacjom. Studenci, którzy brali udział w warsztatach pod kierunkiem profesor Mariny Gałkiny, uczyli się, jak wydobyć ekspresyjną siłę każdej sztuki odzieży, jak znaleźć różne zastosowania dla swoich twórczych koncepcji. Kolejnym logicznym krokiem było stworzenie oryginalnych kostiumów z elementami sztuki ludowej, zaczynając od poszukiwania artystycznie ekspresyjnych elementów, aż do zharmonizowania w tej konwencji całości ubioru. Zajęcia na warsztatach są postrzegane jako ważny przyczynek do zachowywania kulturalnego i historycznego środowiska stroju ludowego dla przyszłych pokoleń.

Teatr młodzieżowy stroju rosyjskiego „Kniażna”, który zrodził się z idei warsztatów na Moskiewskim Regionalnym Uniwersytecie Państwowym, stara się odnawiać i rozwijać rosyjskie tradycje, łącząc estetykę historycznego stroju z autentyczną rosyjską choreografią ludową. Teatr szczyci się unikalną kolekcją bogatych starych strojów rosyjskich księżniczek, jak również nowoczesnych kreatywnych interpretacji ludowych

13 Bakst, Aurora Art Publishers, Leningrad 1986, p. 25.

strojów odświętnych. We wszystkich zestawach występują nakrycia głowy, zdobione perłami, paciorkami, klejnotami i złotym haftem. Wszystkie części zestawów odgrywają znaczącą rolę w integrowaniu akcji na scenie, przyczyniając się do jej rozwoju i tworząc baśniową atmosferę. Zmiany kolorystycznego ułożenia strojów i intensywności haftów podkreślają efekt dramatyczny na scenie. Te elementy scenografii pozwalają na wizualną zmianę geometrii przestrzeni, tworzenie akcentów graficznych i przemianę miejsca akcji w magiczną historię Wielkiego Księstwa Moskiewskiego.

Zakończenie

Tradycyjny strój rosyjski stanowi kronikę historycznego rozwoju i preferencji artystycznych narodu. Społeczne i kulturalne doświadczenie jest gromadzone i przeniesione przy pomocy systemu semiotycznego na tradycyjną odzież. Należałoby więc prowadzić badania nad strojem ludowym jako szczególnym językiem kultury, który odzwierciedla tradycje, wyzwania estetyczne, społeczne i psychologiczne, mentalność, i pozwala ukazać życie Rosjan w całej jego etnicznej różnorodności.

Znaczenie rosyjskiego stroju ludowego dla zachowania tożsamości kulturowej na przestrzeni stuleci wydaje się zatem nie do przecenienia.

Słowa klucze: rosyjski strój ludowy, historia sztuki, sztuka dekoracyjna i rzemiosło

MARINA GAŁKINA

Russian traditional folk costume as a symbol of russian culture

Summary

Russian cultural authenticity has been shaped by internal factors: pagan beliefs, knowledge unavailable to others as well as specific facilities and resources. A lot of researchers have noticed a correlation between changes in Russian crafts and transformations of social aspects of Russian civilization. Contacts with various nations resulted in assimilating elements of those cultures and also in further development of new unique qualities added to the traditions. The article presents oldest major traditional culture centers of Russian arts and crafts. It shows the importance of natural materials in everyday life and activities of Russian ethnic groups and describes leading Russian fashion designers. The text proves that the traditional Russian costume is a chronicle of historical development and artistic preferences of the nation. On the other hand, social and cultural experience of Russians is accumulated and transferred via a semiotic system to traditional dress.

Key words: Russian folk costume, history of art, decorative arts and crafts

Bibliografia

- Rainey A., *Leon Bakst – Brilliant Russian Colorist*, "The Century Magazine" (New York) 1914, vol. 87.
- Bakst, Aurora Art Publishers, Leningrad 1986, p. 25.
- Bowlit J.E., *Stage Design and the Ballets Russes*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts" (Summer) 1987, vol. 5, Russian/Soviet Theme Issue, p. 28–45 (18 pages, pg. 33).
- Color Code of Russian Outfit. Color code of a traditional outfit had two meanings*, http://traditionalrussiancostume.com/costumeinfo/xru_en.php?nametxt=7.
- Derevyankina M., *Embassy of the Union of the Soviet Socialist Republics in the USA*, "Soviet life" 1968 (June), p. 12.
- High Style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art, New York, May 5 – Aug. 15, 2010, and at the Brooklyn Museum, May 7 – Aug. 1, 2010. Jan Glier Reeder, 256c.
- Hilton A., *Russian folk art* / Alison Hilton. Bloomington: Indiana Univ. Press, Cop. 1995. – XXI, 356 (Indiana-Michigan series in Russian and East European studies), p. 96.
- Hilton A., *The Peasant House and Its Furnishings: Decorative Principles in Russian Folk Art*, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 11, Russian/Soviet Theme, Issue 2 (Winter, 1989), pp. 10–29 (20 pages, pg. 16.)
- Rowan L., *The Winter Ball of 1903: This Obscenely Opulent Costume Party Will be the Last Hurrah for Imperialist Russia*, 2017.
- Lodder Ch., *Liubov Popova: From Painting to Textile Design*, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design>.
- National Russian Art (De Shabelsky Collection) March 04, 1931 through March 25, 1931.
- Red The Meanings of Red, <https://www.colormatters.com/the-meanings-of-colors/red>.
- Strizhenova T.K., Alpatova I.A., *Khudozhestvennaia promyshlennost. Tekstil*, [w:] V.P. Tolstoi, *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo 1917–1945*, Moscow 1984, p. 135.