

GRAŻYNA BOBILEWICZ

PAN Warszawa

Ubiór modernistów rosyjskich w życiu codziennym i na portretach

W Rosji końca XIX i początku XX wieku ubiór / strój artysty funkcjonuje w ramach kilku modeli ówczesnej kultury. W przestrzeni salonów z charakterystycznymi formami życia towarzyskiego, jakie związane są z tradycją rosyjską¹, w stroju artysty pojawiają się trendy mody zachodnioeuropejskiej. Plastycy i literaci hołdują modzie na estetyzm w wyglądzie. Ubranie w eleganckim stylu, modnie skrojone, uszyte przez krawca-profesjonalistę, z dobrych jakościowo materiałów, zharmonizowane kolorystycznie, w przekonaniu artystów ma idealizować ciało (tuszować wszelkie niedoskonałości) i osobowość (niwelować brak równowagi wewnętrznej, wprowadzać w dobry nastrój). Ma pozwolić odnaleźć siebie poza sobą, wnieść w szare, nudne i monotonne życie twórcy akcent piękna. *De facto* życiu salonowemu odpowiada konwencjonalność ubioru. Można więc mówić o pewnej, wymuszonej niejako, poprawności przeznaczonego na tę okoliczność stroju. W przestrzeni salonów obowiązujący ubiór / strój artysty charakteryzuje jedność stylowa. Jej istota wyraża się w orientacji na nieoryginalność

¹ Na ten temat zob. J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przekład i posłowie R. Żyłko, Gdańsk 1999; *Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории*, ред.-составитель Е.В. Дуков, С.-Петербург 2000; *Литературные салоны и кружки: Первая половина XIX века*, pod red. Н.Л. Бродского, Москва 2001. W Rosji przełomu XIX i XX wieku życie artystyczne przybiera interesujący kształt. Odradzają się należące do epok dawniejszych zewnętrzne formy ruchu artystycznego: kółka, towarzystwa artystyczne, salony literackie, organizowanie koncertów, seansów spirytystycznych, prywatnych spektakli teatralnych, balów, dionizyjskich wieczorów i maskarad. Rytuał spotkania może rozgrywać się wszędzie – w redakcjach czasopism, kawiarniach, na ulicy, modne są tzw. herbaciane żurfiksy, audycje itp. Zob. G. Bobilewicz, *Kultura, sztuka i życie towarzyskie*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 2002, s. 25–47. Zagadnienie mody i sztuki rozwijam w przygotowywanej do druku książce *Muza mody. Strój artysty w Rosji końca XIX i początku XX wieku*.

jako na najwyższy ideał ubrania. W sposobie doboru stroju, by mógł on zaistnieć jako fakt estetyczny, tworzy się sztuczna atmosfera kultu piękna. Ubiór koncentruje na sobie uwagę, zmusza właściciela do życia na zewnątrz, narzucając określone zachowanie. Podkreślany estetyzm w wyglądzie i zachowaniu pozbawia elegancki ubiór swojego wyrazu i prowadzi do pewnej szablonowości, a manierom jego właściciela dodaje chłodu, wytwarzając wokół niego dystans. Zastygły w formie i czarno-białych barwach – odwiecznych żywiołach mody, które wspomagają się i zwalczają jednocześnie, styl salonowego ubioru jest obyczajowo poprawny, ale estetycznie nudny. Nikt się jednak z niego nie wyłamuje, bo jest obowiązującym elementem ówczesnego życia towarzyskiego. W kulturowej przestrzeni ubiorów rosyjskich modernistów uwidoczniają się i inne wpływy: panuje moda na antyk i Orient². Przeciwny model tworzy kultura rodzima. W życiu prywatnym artyści ubierają się bądź w stroje stylizowane na ludowe, bądź odwołują się do trendów panujących w modzie epok wcześniejszych. Ubiór na tym poziomie zrównany jest z pojęciem antymody lub ekstrawagancji. Artystowski strój wpisuje się w dwa modele estetyki modernizmu, w tzw. tworzenie życia teatralizację / karnawalizację życia, co wiąże się z grą w maskaradę i przywdzianiem przez twórców kostiumu. W sposobie projektowania i noszenia ubiorów funkcjonują dwie zasady – *mimesis* i kreacja, które wzajemnie się uzupełniają.

Malarze ugrupowania „Świat Sztuki” („Мир искусства”) na oficjalne spotkania ubierają się zgodnie z modą obowiązującą w rosyjskich kręgach elitarnych; noszą czarny cylinder, czarny smoking lub frak, do tego białe koszule z mocno krochmalonymi kołnierzykami, które zdobią krawaty o rozmaitej formie i kroju, oraz modne fasony kamizelek w dwóch obowiązujących kolorach – białym i czarnym. Ubiór ten ma być wyrazem programowych założeń grupy: wysokiego wyobrażenia o sztuce i wiary w jej siłę przeobrażającą życie oraz konceptualizowanego estetyzmu, który ma przydać twórczości i samemu artyście statusu godności, powagi i stateczności. Warto podkreślić, iż w Rosji końca XIX i początku XX wieku elitarnie ubranie i nieodłączny jego dodatek – cylinder nie są już ucieleśnieniem statusu społecznego, lecz również zewnętrznymi znakami intelektualnej erudycji, co widać na licznych portretach ówczesnej inteligencji. Na portrecie (1897) mecenasa sztuki Sawwy Mamontowa pędzla Michaiła Wrubla czarne sukno fraka i mocno wyciętej kamizelki, podkreślone oślepiającą bielą nakrochmalonego, sztywnego plastronu i mankietów koszuli, to widoczne znaki przynależności do wyższych sfer – elity finansowej, intelektualnej i towarzyskiej.

Oryginalnie, choć nieco groteskowo, Boris Grigorjew w 1916 roku sportretuje reżysera teatralnego Wsiewołoda Meyerholda. Przewodnią myślą i zasadą

² Swoje stroje artyści komponują z wybranych elementów egzotycznych kostiumów, odwołując się do orientalnej kolorystyki. Popularnością cieszy się marokańska czapeczka fez. W czerwonej z kutasikiem Aleksander Gołowin sportretuje (1917) Wsiewołoda Meyerholda. Fez włączył do swojego groteskowego, egzotycznego kostiumu poeta Nikołaj Gumilow, znany ze swych zainteresowań Wschodem. Cytrynowy kolor czapeczki połączył z liliową barwą skarpet.

artystyczną portretu jest ukazanie rozdwojenia tego, co stanowi jedność. Za pomocą ubioru malarz prezentuje reżysera w jego dwóch życiowych rolach – modnego eleganta i aktora. Jako mężczyzna światowy Meyerhold ma na sobie programowo wytworny strój w dobrym guście: czarny cylinder, czarne – idealnie skrojone i dopasowane do szczupłej sylwetki – frak i spodnie oraz czarne, lśniące lakierki. Dominująca w tle postaci i z tyłu ubrania przestrzeń czerni, z przodu kontrastuje z dużą powierzchnią nieskazitelnie czystej bieli, którą tworzą: koszula z usztywnionym gorsem i krytym zapięciem, stójka z łamanym kołnierzykiem, muszka i mankiety, mocno wycięta kamizelka z piki, zapięta na cztery guziki, oraz glansowane rękawiczki. Jako aktor Meyerhold ubrany jest w kostium w stylu orientalnym. Długi kaftan z krótkimi rękawami i szerokie szarawary w tonacji czerwieni ożywiają barwne akcenty – bieli (szerokie rękawy koszuli z ornamentem przy mankietach, białe buty) i złota (szeroki pas w poprzeczne białe prążki, skarpety). Włączony w przestrzeń oficjalnego ubrania dyskurs gry (wkomponowana w rękaw fraka maska teatralna, pantomimiczne gesty) oraz umiejętne odczytanie przez malarza sztuczek krawieckich we fraku wywołują nieoczekiwany efekt. Meyerhold w oficjalnym ubraniu nie sprawia wrażenia wymuskanego, pedantycznego, sztywnego, konserwatywnego mężczyzny. Malarz powołuje do życia nowy język ubrania i tworzy nowe relacje między nim a zachowaniem jego właściciela. Aktywną rolę odgrywa tu sprzeczność między oficjalnym ubiorem a gestem. Jedwab na klapach fraka i lampasach spodni, mocno rozchylone poły fraka i gest uniesionych rąk w białych rękawiczkach wystrzelują sylwetkę portretowanego w górę, wymuszając zachowanie sprzeczne z wszelką etykietą. W portrecie ujawnia się odwieczny temat sztuki – „aktor i człowiek”. Gesty Meyerholda zawsze zdradzają aktora, nawet wtedy, gdy nakłada na siebie elegancki ubiór dżentelmena. Nieodpowiednie do stroju gesty i zachowanie powiększają przestrzeń informacji – ubiór w eleganckim stylu może być maską, teatralnym kostiumem, w którym reżyser-aktor gra samego siebie.

W końcu XIX i na początku XX wieku „prawdziwą światowość” właściciela eleganckiego ubrania określa się i ocenia nie tylko na podstawie kroju, rodzaju i jakości materiału fraka. Ważny jest sposób jego noszenia, siadania w nim tak, by nie odchyłać pól oraz umiejętność łączenia poszczególnych dodatków³. Do dobrego tonu należy zakładanie do fraka krawata w białym kolorze, przeważnie muszki, oraz kamizelki uszytej ze specjalnego rodzaju materiału, odpowiedniej barwy, długości i kroju wycięcia, liczby kieszeni, rodzaju i charakteru zapięcia. Elegancja i wytworność, z jaką artyści stowarzyszenia „Świat Sztuki” noszą smokingi lub fraki, mają akcentować elitarność reprezentowanej przez nich sztuki oraz określać wysoki status artysty w społeczeństwie. Dla wielu wzorem do naśladowania staje się dziewiętnastowieczny elegant i dandys George Bru-

³ W niektórych restauracjach fraki noszą kelnerzy. Od grona męskich elegantów odróżniają ich dodatki: rękawiczki niciane (a nie glansowane) i czarny krawat wiązany na kokardę.

mell, który, jak wiadomo, narzuci Europie uniform demokracji – czarny garnitur. Nie traci na aktualności i jego powiedzenie: „Orły są szare”, co oznacza, iż dobrze ubrany petersburski esteta dostosowuje ubiór do okoliczności i jest w jego komponowaniu dyskretny. Eleganckie ubranie ma zbliżyć artystę-estetę do ideału modnego mężczyzny. Za „ubraniowy manifest” można uznać *Grupowy portret członków towarzystwa „Mir Iskusstwa”* (Групповой портрет художников „Мир искусства” – szkic do niezrealizowanego obrazu, 1916–1920) Borisa Kustodijewa z rodzaju *Sacra Conversazione* artystów – malarzy z poetami. Warto przypomnieć, iż portrety zbiorowe opierają się na określonych, dość sztywnych zasadach. Przedstawione postaci często skupione są wokół patrona symbolizującego wartości, które pragną osiągnąć i mają wyglądać jak przedstawiciele jednolitej grupy, także społecznej. Na portrecie Kustodijewa, podobnie jak w *Hołdzie dla Cézanne’a* Maurice’a Denisa (1900), petersburscy artyści plastycy prezentują się po mieszczańsku, dostatnio, ale znikają hieratyczne pozy i nastroj wzajemnej kontemplacji. Portret Kustodijewa przywołuje dawny typ kolacji, wspólnego zebrania artystów w męskim gronie. Nawiązując do wzoru ikonograficznego wypracowanego przez Rafaela w *Parnasie*, potem Nicolasa Poussina i Eustache’a Le Sueura w jego *La Reunion d’Amis*, portret miriskusników ma podkreślać cnotę łączącej ich przyjaźni, grupową solidarność, manifestującą się m.in. w wyglądzie zewnętrznym. Bystre oko i wprawny pędzel Kustodijewa uchwyci jednakże zarówno zindywidualizowanie w ubiorach członków ugrupowania, jak i swobodę w sposobie zachowania. Malarz Konstantin Somow z zasady ubiera się z szykiem, ale lubi też wyszukane, niekiedy ekstrawaganckie, prowokujące stroje, w których często zawarta jest „strategia uwodzenia”. Na portrecie ma na sobie oryginalną koszulę w czarne groszki, którą zdobi gustowny krawat-motylek. Malarz i kostiumolog teatralny Iwan Bilibin, wznoszący toast, pretenduje do miana eleganckiego mężczyzny, nosząc śnieżnobiałą chusteczkę w butonierce. U innych indywidualizm w ubiorze podkreślony jest niestandardową barwą kamizelki lub krawata. Interesująca jest tu obecność malarki Anny Ostroumowej-Lebidiewej. Postaci kobiet bowiem w portretach zbiorowych pojawiają się bardzo rzadko (dawniej występowały tylko jako figury alegoryczne). Dopuszczenie Ostroumowej do męskiego grona jest formą akceptacji i wysokiej oceny jej twórczości ze strony kolegów. Ona sama dokumentuje programową więź z grupą przez odpowiedni na tę okazję strój (ubrana jest w skromną, ale bardzo elegancką sukienkę w kolorze śliwki z dużym, białym, wykładanym kołnierzem i wpiętą w dekolt ozdobną broszą) oraz swobodną pozę (do części kolegów jest odwrócona tyłem, z dwoma prowadzi ożywioną konwersację, w ręce trzyma filiżankę na spodeczku).

Petersburscy esteci mają w swojej garderobie również tzw. wizitki, to jest męski jednorzędowy garnitur wyjściowy, z odcinaną talią i zaokrąglonymi połami, który w przeciwieństwie do fraka i surduta nigdy nie był w Rosji uniformem. Na przełomie XIX i XX wieku modny kolor takiego ubrania to czarny i ciemnopopielaty, cudzoziemca rozpoznaje się natomiast po jasnopopielatym. Do te-

go typu garnituru nosi się melonik, sztuczkowe spodnie, białe, krochmalone kołnierzyki i stonowane w barwie krawaty, w które wpinano ozdobną szpilkę. Większość artystów z tego *decorum* rezygnuje, zadowolając się formą i barwą krawata. Petersburskich estetów w wizytowych czarnych ubraniach, kamizelkach w kolorze słomkowym, z monoklami namaluje w nieco pretensjonalnym, pastorałnym stylu paciorkowych wyszywanek Siergiej Sudiejkin – *Spacer do młyna* (*Прогулка на мельницу*, 1910).

Większość członków ugrupowania „Świat Sztuki” otrzymuje od swoich współbraci tytuł *magister elegantiorum*, który jest symbolem wyrafinowania, wytworności, wykwintności, gustu, elegancji w ubiorze i manierach. W przypadku niektórych twórców tytuł ten okazuje się pojęciem względnym, jak pokazuje akwarelowy portret Waltera Nouvela (1895) przedstawionego jako „dżentelmena” przez Leona Baksta. Artysta ma na sobie czarną, rozpiętą wizytową marynarkę, spod której widoczna jest kamizelka w tym samym kolorze. Białą koszulę z krochmalonym kołnierzykiem zdobi niebieski krawat z atłasu typu „salon” (wąska wstążka zawiązana na płaską kokardę). Całość uzupełniają spodnie w nieco jaśniejszym odcieniu niebieskiego i męskie dodatki, wyrachowane i wyrafinowane – złote spinki wpięte w mankiety koszuli oraz sygnet z błękitnym kamieniem na piątym palcu prawej ręki, w której Nouvel trzyma palącego się papierosa. W tym stroju i dostosowanej do niego nonszalanckiej pozie, z czytelnym odniesieniem do modnej na przełomie wieków postawy dandyś⁴, artysta prezentuje się jako piękny obiekt, przeznaczony do estetycznej kontemplacji. Pastelowy portret patrona miriskusników Aleksandra Benois (1898) autorstwa Ba-

⁴ W Rosji przełomu XIX i XX wieku modne jest naśladowanie w strojach i w sferze obyczajów innego wyznawcy wykwintu, luksusu i piękna – londyńskiego dandyś Oscara Wilde’a. Ocena owej stylizacji w środowiskach twórczych jest zróżnicowana. W ubiorze i zachowaniu akceptowany jest raczej dandyzm w ujęciu baudelaire’owskim, to jest surowa, prawie heroiczna postać dandyzmu. Ubrania skrojone à la Wilde też muszą być z jakościowo dobrych tkanin, dopuszczalne są kwiaty wpięte w klapy, ale tylko szlachetne. Konwencję ubioru o wyszukanej, ekskluzywnej elegancji i styl życia Wilde’a przejmuje m.in. poeta Konstantin Balmont. Na portrecie Walentina Sierowa (1905) prezentuje się w stroju *ultra-fashionable* z wpiętym w klapę czerwonym goździkiem, z zarostem w hiszpańskim stylu, z dumnie wypiętą klatką piersiową i podniesioną głową, usztywnioną dodatkowo niewiarygodnie wysoką stójką białego kołnierza koszuli. Natomiast przesadną barwność i nadmiar ozdób w ubiorze uważa się za przejaw raczej złego gustu niż wyszukanej elegancji. Wygląd artysty na granicy kiczu i karykatury sytuują: mocno jaskrawe krawaty, wzorzyste kamizele, makijaż (pudrowanie twarzy, kładzenie cieni pod oczy), obfite perfumowanie się, wyrafinowane, ekstrawaganckie drobiazgi, na przykład wachlarz widoczny na portrecie poety Nikołaja Gumilowa autorstwa Mstisława Farmakowskiego (1908). Pospolita imitacja dandyzmu, która przystoi artystycznej bohemie lub zwykłym zjadaczom chleba, obniża status artysty-estety. Narażony jest on na kpiny i ironię w ocenie swego artystowskiego image’u i otrzymuje mało szacujące miano firycka, modnisi, strojnisi – człowieka niepoważnego, lekkomyślnego, trzpiota i lekkoducha. W zachowaniu negatywnej ocenie podlega prowokacja, arogancja, impertynencja i grubiańskość na pokaz, nieliczenie się z „konwenansami” obowiązującymi w środowisku, jawna demonstracja homoseksualnych skłonności. O to wszystko oskarżano m.in. twórcę rosyjskich baletów Siergieja Diagilewa.

ksta ukazuje, jak zmienia się ubiór artysty w zależności od okazji. Benois na artystycznych salonach i wystawach nosi się elegancko, co wpisuje go w model artysty-estety. Ale w sytuacjach na poły prywatnych, choć tych artysta przełomu wieków w zasadzie nie doświadcza, bo zawsze musi być przygotowany na przyjęcie gości, przywdziewa bardziej praktyczny ubiór. Jest to jednobarwny, trzyczęściowy garnitur z grubej tkaniny, składający się z obszernej marynarki o prostym kroju, z bardzo szerokimi klapami, z kamizelki i dobrej kolorystycznie koszuli (według wymogów ówczesnej mody do marynarki nie można zakładać krochmalonych koszul i białych krawatów) oraz z luźnych, jakby nieco zmiętych, spodni. Mało szykowny garnitur zaskakuje głównie tych, którzy oceniają malarza według walorów estetycznych jego obrazów. Na nich bowiem prezentuje całą galerię wytwornie ubranych postaci z XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. W tym ubraniu Benois pozuje do portretu, który jest interesującym przykładem odmienności interpretacji ze względu na różne odczytania barwy garnituru malarza. Nasuwa się w związku z tym pytanie – czy i jak zmieni to układ komunikacyjny ubioru i sytuację odbioru artysty w tym odzieniu? Jeśli przyjmiemy za jednymi, iż Bakst rozgrywa cały portret w tonacji czerni, to wtedy garnitur męski jest tu czymś więcej. W planie tekstowym czarna barwa ubrania znaczy, jak czarna broda oraz czarny, głęboki skórzany fotel, w którym Benois siedzi pogrążony w lekturze. Teza ta ma dodatkowe wsparcie zarówno w planie biograficznym – współbracia obdarzą malarza przezwiskiem „czarny żuk”, jak i estetycznym. W środowiskach twórczych symbolika czerni odgrywa niezwykle ważką rolę, podobnie jak sposób manifestowania artystycznych zainteresowań (na portrecie określają je zgromadzone we wnętrzu przedmioty). Jeśli, jak na wielu reprodukcjach, kolor garnituru malarza jest brązowy, podobnie jak fotela czy zarostu, który rozświetla złoto bijące od ram portretu carycy Jelizawiey Pietrowny, wówczas na plan pierwszy wysuną się pierwiastki scenki rodzajowej z postacią inteligenta w roli głównej, nawiązujące do tendencji dziewiętnastowiecznego rosyjskiego malarstwa portretowego.

Nie mniej konwencjonalny jest ubiór poetów tych czasów. Obowiązujący w życiu codziennym surdut ma swoją formę kanoniczną. Gdy zakłada go artysta, przybiera wiele form, stając się elementem serii – tekstem odnoszącym się do konwencjonalnego ubioru i uprzednio obowiązujących kanonów mody. W czasie biesiad literackich, filozoficzno-estetycznych dysput w salonach artystycznych przyjęty jest czarny surdut rozmaicie wykończony, przez niektórych zapinany na wszystkie guziki. Do niego literat zakłada czarne spodnie szyte ze sztywnych materiałów, zawsze nienagannie wyprasowane, czarne buty, niekiedy lakierki, ciarne białe kołnierzyki koszuli z wiązanymi na kokardę czarnymi jedwabnymi szalami. Jest to jakby mundur epoki. Artyści jednakże próbują wprowadzać wariacyjność do struktury tego ubrania, która z natury jest jej pozbawiona. Pewne zróżnicowanie można zauważyć w formach artystowskich kołnierzyków i krawatów. Niektórzy poeci preferują styl epoki rosyjskiego biedermeieru i wiążą krawaty à la Michaił Lermontow, jak Innokientij Annienski, inni odwołują się do

wzorów zachodnioeuropejskich. Aleksander Błok lubi byronowskie wykładane kołnierze.

Interesującą ikonografię fasonów kołnierzyków, sposobów wiązania krawatów, modnych fryzur, nakryć głowy oraz charakterystycznych gestów w istotny sposób wzbogacających wizualną funkcję komunikacyjną ubioru ówczesnego artysty stworzy malarzka Jelizawieta Kruglikowa w seriach sylwetkowych portretów z czarnego papieru dla niezrealizowanego w całości projektu wydawniczego *Sylwetki Moskwy (Москва в силуэтах)*. W 1922 roku w wydawnictwie „Альцион” ukazały się portrety poetów – *Sylwetki współczesnych (Силуэты современников)*, a w roku 1925 w wydawnictwie „Полярная звезда” seria pod tytułem *Powołanie poety (Призвание поэта)*. Wspomniane portrety, fotografie tego okresu oraz źródła pisane pokazują, iż dla artystów ubiór, dołączone do niego dodatki, odpowiednio wymodelowana fryzura i zarost oraz szeroki repertuar wystudiowanych gestów tworzą przestrzeń gry o siebie. Wszystkie elementy wyglądu zewnętrznego tworzą system znaków i są istotnym źródłem informacji o twórcy, mają walory autokreacyjne i autoanalityczne. Znaczą zarówno wygląd i barwa włosów, jak i brody oraz wąsów. Dobrze być brunetem lub blondynem. To robi odpowiednie wrażenie, zostaje dostrzeżone, szczególnie kiedy włosy są długie i kręcone. Modny jest też starannie zaczesany przedziałek, włoski przy włosku. Niektórzy skłonni są nawet ponieść ofiarę, aby tylko móc pochwalić się takim uczesaniem. Na przykład Meyerhold przedziałek modeluje domowym sposobem: sypia w specjalnie uszytych czepkach, składających się z dwóch połówek, na środku rozdzielonych szeroką taśmą. Przy każdym nakładaniu czepka taśma mocno wbija mu się w czoło, przyprawiając reżysera o silne bóle głowy⁵. Modny jest też akuraty lub fantazyjnie ułożony loczek, którym świadomie kokietuje poeta Siergiej Jesienin. Ozdobnie spadająca na czoło grzywka może urosnąć do rangi dzieła sztuki, na przykład grzywka poety Georgija Iwanowa wykonana przez malarza Sudiejkina, podobnie jak wielokształtne muszki Somowa naklejane na różne części ciała przez poetę Michaiła Kuzmina. Także długość, barwa oraz rozmaity kształt brody i wąsów są mocno zróżnicowane. Najmodniejszy jest zarost czarny różnie modelowany, starannie przystrzyżony lub poetycko rozwichrzony. W funkcji komunikatu występują też okulary w rogowej lub złotej oprawie, monokle lub binokle zawieszane na sznurku, aksamitnych wstążkach, łańcuszkach, zegarki, laski, męskie parasole itp. Twórcze głowy zdobią malownicze kapelusze rozmaitego fasonu; najmodniejszy jest czarny kapelusz z szerokim rondem. Jest to kapelusz artystowski, który nosi się na wiele sposobów, pretenduje on bowiem do bycia akcesorium twórcy. Gdy na rynku z jakichś przyczyn kapelusz jest niedostępny, wówczas poeci, choć niechętnie, zastępują go cylindrem lub melonikiem. Na wierzch literat zarzuca lub wkłada czarny płaszcz rozmaitych fasonów. Zimą zdobi go futrzanym kołnierzem, mniejszym lub większym, uzupełniając całość czapką z bobra. Zamożniejszych stać na płaszcz podbi-

⁵ Вл. Пяст, *Встречи*, Москва 1997, s. 121.

ty futrem lub samo futro. Problemem są buty, które często demaskują artystów tych czasów. Nie wszystkich stać na luksusowe, drogie obuwie. Jednakże potrzeba dbałości o uzupełnienie stroju odpowiednimi dodatkami jest niezwykle istotna. Aby nie naruszyć obowiązujących norm w ubiorze, niektórzy artyści są gotowi zaprzeczyć źródłom własnego pochodzenia, jak choćby poeci chłopscy, którzy zamieniają wysokie buty z cholewami na miejskie trzewiki. Nakładanie modnych butów to często przekora ze strony twórców, przede wszystkim jednak jest to pragnienie akceptacji w środowisku. Przedkładając estetyzm nad funkcjonalność, artyści gotowi są rozmaitymi sposobami zmienić status noszonych przez siebie rzeczy, obdarzyć je symbolicznym znaczeniem. Na przykład brzydotę mało eleganckich kaloszy, niezbędnych podczas deszczowej aury, poeci za wszelką cenę starają się przemienić w fakt estetyczny. Sposobem na to jest „ucieczka z bytu w tekst artystyczny”. Kalosze stają się tematem licznych wierszy i anegdot, prowokują grę i rodzaj śmiech.

Literacki uniform traktowany jest przez poetę tych czasów jako przedłużenie ciała i staje się częścią jego istoty. Artysta identyfikuje się z ubraniem. Poeta Wiaczesław Iwanow przez całe życie nosi ten sam staromodny czarny surdut, z nieodłącznym rekwizytem – *pince-nez*. Staroświecka elegancja stroju i sposobu bycia ma go jednoznacznie określać jako poetę, uczonego i filozofa. Tylko na początku kariery literackiej Iwanow zakłada do surduta fantazyjnie wiązaną, poetycką czarną kokardę, którą uwiecznia na portretach poety V. Holdsworth (1905) i Konstantin Somow (1906). Staroświecki styl przejawia się również w wierzchnim nakryciu Iwanowa, w płaszczu z otworami na ręce i długą peleryną (ros. „kryłatka”), w czarnym berecie lub popielatym, zwykłym kapeluszu. Niekiedy poeta stara się urozmaicić strój, nakładając na głowę czarną jarmułkę, od której otrzyma literackie przezwisko „Abbat” (opat, przeor, ksiądz). Ale i wówczas nie jest oryginalny. Ubranie artysty wtedy bowiem utrwała się jako pewna indywidualna norma, gdy jest dozwolone tylko dla niego, gdy jest nie do naśladowania i powtarzania. Wyjątkowość ubrania uwarunkowana jest zatem tym, iż zostaje ono zespolone z osobą artysty. Tymczasem czarną jedwabną jarmułkę nosi symbolista Andriej Bieły. Jej znaczenie jest jednakże inne. Przez podobieństwo do czapeczki średniowiecznego alchemika jarmułka ma kreować poetę na maga. Tę samą funkcję pełni czarny surdut, mocno skoordynowany z ruchami ciała. Bieły, chodząc w określonym rytmie, tanecznym krokiem, wprawia poły surduta w ruch. Rozlatują się one we wszystkie strony, przybierając najmniej spodziewane kształty. Surdut mający właściwości kinetyczne kreuje poetę za każdym razem na kogoś innego: magistra, sztukmistrza, dyrygenta itp.

Odczytując znaczenia artystowskiego ubioru, należy być świadomym, że w założeniu artysty-modernisty jest on i chce być częścią tekstu-twórczości. W eksperymentach z kreacją ubioru system mody przekształca się z systemowości kodu lub języka semiotycznego w systemowość „pragma-gry”, performacyjnych inscenizacji, dyskursywnych masek. Obraz siebie i innych artysta tych cza-

sów tworzy na podstawie rozmaitych gier, w które włącza swój strój i poetykę wystudiuowanych gestów. Każdy dołączony do ubioru element ma pełnić funkcję wieloznacznego symbolu, ma się z czymś określonym kojarzyć, ma zadziwiać artystyczną celnością, przede wszystkim jednak, podobnie jak słowo, ubiór ma działać magicznie. Modne w środowiskach twórczych jest więc kreowanie się w ubiorze i zachowaniu na kogoś – Barda, Zwiastuna Burzy, słowiańskiego Zeusa, Rycerza, Greka. Na tego ostatniego stylizuje się poeta i malarz – Maksymilian Wołoszyn, który najchętniej chodzi w lekkich, przewiewnych sandałach, mocowanych na stopach rzemieniami, niekiedy boso. Bujne, kręcone włosy podtrzymuje opaskami, między innymi z piołunu, kawałka materiału lub rzemienia. Gęsty zarost, w którym gustuje, ma mu dodawać powagi. Na potężnie zbudowane ciało nakłada długą lub krótką płócienną koszulę / worek, uszytą chałupniczym sposobem, z całości materiału lub z kawałków zszytych po bokach. Koszula / worek ma kształt prostokąta z otworami na szyję i ramiona. Dekolt może mieć różne wykończenia, na przykład charakterystyczne dla rosyjskiej koszuli rozcięcie, tyle że umieszczone na środku. Całość przepasana jest paskiem lub rzemieniem tak, że powyżej linii talii tworzy się wałek z fałd. To odzienie ma przypominać grecki chiton / chlamidę – strój noszony zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Dołączony do niego rekwizyt – kij pastuszy – czyni poetę wędrującym rapsodem z czasów Homera. Na wzór starożytnych na bardziej uroczyste okazje, jak spotkania w towarzystwie pięknych poetek, Wołoszyn wkłada barwny chiton sięgający do stóp (pomarańczowy lub liliowy – ten jest już mocno wypłowiały). Na co dzień nosi krótszy – do kolan, niekiedy ma on formę chałata; jest mocno postrzępiony na dole, przewiązany powrozem. W środowisku artystycznym strój ten interpretuje się na wszystkie możliwe sposoby. Jedni widzą w nim odwołanie się do mody na antyk, jaka panuje w kręgach twórczych, co przejawia się w kolekcjonowaniu przedmiotów, urządzaniu wnętrz i w strojach zarówno damskich, jak i męskich. Inni interpretują chiton poety w kategoriach brudny / miejski / przypadkowy / modny – czysty / funkcjonalny / estetyczny. Płótno żaglowe, wianek z piołunu, sandały kojarzą się z tym, co czyste / zmienne i niezienne / wieczne. W wyborze swojego ubrania artysta ma być człowiekiem wolnym. Może zatem przedkładać czyste, coś, co łatwo się pierze i często można zmieniać, ale co w swoich wartościach jest niezienne (sandały, piołun) nad to, co brudne / miejskie i przypadkowe / modne, jak standardowe ubranie ówczesnego artysty. „Bezplciowy” strój Wołoszyna, którego treścią jest „zniesienie płci”, wpisuje się w szeroko dyskutowany na przełomie wieków problem żeńskich i męskich elementów w człowieku, to jest w ideę androgynii, jako idealnego połączenia obu elementów. Także odsłonięcie fragmentów nagiego ciała (torsu, rąk i nóg – nagość tych ostatnich Wołoszyn eksponuje również w spodniach typu pumpy) nie jest bezinteresowną kategorią estetyczną, podobnie jak długie, mocno kręcone włosy. Owa nagość nacechowana i znacząca wpisuje się w model modnego w Rosji przełomu wieków symbolistycznego Erosa.

Nagość-wyzwanie, nagość-prowokacja zderzona z normą obyczajową, niekoniecznie jako jawna opozycja w stosunku do mieszczańskiego ubioru, staje się znakiem nieobyczajności, erotycznych sygnałów (tę funkcję w strojach Wołoszyna pełni i aksamit, z którego szyje sobie eleganckie, zmysłowe ubrania), a nawet „prywatnych” obsesji artysty. Odmienny ubiór, który przybiera formę stroju „obcego” w odniesieniu do oficjalnego stroju artysty, ewokuje postawy krytyczne, szydercze, niechętne, i, co ciekawe, tylko ze strony mężczyzn. Wołoszyn należy do twórców, którzy najczęściej się przebierają, by przez ubiór zmieniać swój *image*. Dostosowuje go przy tym nie tylko do okoliczności, lecz również do otoczenia, innej przestrzeni geograficznej, na czas pobytu za granicą poeta wybiera strój w stylu zachodnioeuropejskim.

Warto jeszcze raz podkreślić ważką rolę symboliki koloru czarnego w ubiorach artystów. W Rosji z barwą czarną wiąże się bowiem wiele uprzedzeń i wierzeń⁶. Czerń zarówno w ubiorach męskich, jak i damskich aż do drugiej połowy XIX wieku uważana jest za złą wróżbę, zły omen, dlatego też surduty, fraki, niekiedy żakiety szyje się z wielobarwnego sukna: popielatego, czerwonego, zielonego, ciemnoniebieskiego. Artyści miriskusnicy o „barwności” okresu puszkiniowskiego pamiętają programowo, gdyż jest to związane z główną zasadą ich twórczości, czyli retrospektywizmem. Jasnogranatowy „onieginowski” surdut z długimi połami i olbrzymim kołnierzem uszyje sobie między innymi Iwan Bilibin. Sportretuje go w nim i ukaże jako człowieka należącego do wybranego kręgu Boris Kustodijew. Wytworność i elegancję ubioru portrecista wydobędzie poprzez mocne skontrastowanie barwy surduta ze śnieżnobiłą koszulą, białym krawatem zawiązanym na kokardę, które podkreślają matową bladość twarzy. Jedynym akcentem kolorystycznym jest tu czerwony goździk w butonierce. W oczach miriskusników „onieginowski” surdut Bilibina nie zyskuje jednakże aprobaty i zostanie uznany za przejaw ekstrawagancji oraz snobizmu. Ubiór ten bowiem wyróżnia malarza w grupie. Barwą ochronną, emblematem twórców tych czasów, zarówno plastyków, jak i literatów, jest czerń – purytańska, romantyczna, niekiedy buntownicza. Ona najlepiej odzwierciedla niuanse eleganckiego stroju. To barwa, która zawiera w sobie wszystkie kolory, rysuje sylwetkę, stylizuje twarz, upraszcza życie, pozwala się skupić. W przestrzeniach, w których toczy się błyskotliwy i nieustający dyskurs o sztuce, kolorowe ubrania rozpraszają. Poza czernią jest jeszcze szarość, brązy, beże, biel. Poza te barwy artyści-esteci wychodzą raczej niechętnie.

Preferencja czarnej barwy w ubiorach wiąże się z innym jeszcze aspektem „bycia artysty w odpowiednim stroju”, to jest z panującym na przełomie wieków klimatem dekadencji i kreacyjną funkcją ubioru. W sytuacji gry-mody barwa, fason ubioru, sposób wiązania krawata, zachowanie artysty, język konwersacji mo-

⁶ G. Bryś [Bobilewicz], *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich – Aleksander Błok i Andrzej Bieliy*, Wrocław 1988, s. 17–72.

gą być rozumiane jako elementy kodu – istotne, napełnione wieloznaczną treścią symbole, lub być oznaką łączącej się z nimi władzy, zawłaszczeniem prestiżu. Za przykład może posłużyć pedantycznie pozapinany na wszystkie guziki czarny surdut Walerija Briusowa, który, w połączeniu z wyreżyserowaną gestykulacją i zachowaniem, urasta do rangi symbolu poety tych czasów, ale i niepodważalnego autorytetu. W tym stroju, i nieodłącznym od niego geście skrzyżowanych na piersiach rąk, poeta-dekadent usurpuje sobie prawo do bycia dyktatorem mody i twórczego środowiska. Ale wszystkie elementy tej gry stają się zbyt radykalne, traktowane są zbyt poważnie. Briusow niszczy w grze element „paidia”, to jest infantylną radość życia, i „ludus”. Ciągłe w tym samym ubraniu, pozie i geście przekracza granice w stronę powagi i konieczności. Rezultat takiej gry może grozić utratą autorytetu, ostracyzmem.

W epoce fin de siècle’u manifestuje się dominacja artysty nad ubiorem. Panuje moda na czarny romantyzm w ubiorze, który ma ucieleśniać dekadencjne nastroje. Czarny surdut, kiedy indziej czarny frak, lakierowane pantofle, kwiat w butonierce Briusowa staje się ograną na przełomie XIX i XX wieku maską artysty – wyznawcy Szatana / Mefistofelesa. Poeta uwieczni ją w wierszach *Memento mori* i *Wszedł szatan we fraku* (*Вошел сатана во фраке*). Pod tą diaboliczną maską ucieleśnioną w ubiorze twórca ukrywa swe prawdziwe wnętrze, stawiając barierę między sobą a otoczeniem. Z kolei dekadent Aleksander Dobrolubow, ogłaszając się czcicielem diabła, nie tylko chodzi ubrany na czarno, dołączając do surduta czarne dodatki, jak: koszulę, glansowane rękawiczki, płaszcz, cylinder, tworzy też wokół siebie chtoniczną przestrzeń w tym kolorze. Pokój wykleja czarnym papierem, dekoruje czarnymi meblami i w tym ubiorze, i w dostosowanym do niego wystroju wnętrza, pali opium. W kręgu miriskusników rolę Mefistofelesa gra Alfred Nurok, znawca literatury i muzyki francuskiej, co doskonale uchwyci Walentin Sierow na litografii (1899), ukazującej „petersburskiego paryżanina”, jak go określano, całego w czerni i w „uczonych” okularach.

Nowym i modnym zjawiskiem życia artystycznego jest samoreklama. I w tym względzie poeta Briusow jest prekursorem. Surowa elegancja jego surduta, blada twarz i charakterystyczna czarna bródka (z powodu których przyłgna do niego rozmaite epitety: inkwizytor od literatury, manekin w czarnym surducie, czarodziej, mag, astrolog) mają na celu zaistnienie w życiu artystycznym, podniesienie w nim swojego prestiżu, nagłośnienie nazwiska. Jednakże, traktując ubiór jako sens wszelkich wartości i jako część kodu, artysta popełnia tu „błąd żywych”. Ubiór jest bowiem dla niego nadzieją na zainteresowanie swoją osobą innej osoby. Briusow, występując w roli aranżera własnej osobowości i jednocześnie w roli organizatora życia artystycznego, w jakimś sensie „sprzedaje” też sam siebie. W modernizmie fenomen mody służy jako metafora (demonicznie lub ironicznie); określa nową rynkową funkcję sztuki. Artysta tych czasów stale marzy o lustrze, które nie kłamie, ale czy na pewno ujrzy w nim to, co wyda-

je się, iż mógłby w nim ujrzyć? Czy jest w stanie znieść wiedzę o samym sobie? Złudzenia pomagają żyć i przetrwać. Imażynista Siergiej Jesienin ma nadzieję, iż, nakładając czarny cylinder i czarny frak, przeistoczy się z poety chłopskiego w twórcę-estetę. Eleganckie stroje otwierają co prawda przed nim drzwi rodzimych i europejskich salonów artystycznych, ale w nowym ubraniu, które jest tylko okolicznościowym przebraniem, czuje się skrępowany, nie żyje z nim w zgodzie. Przysłowiowe „cudze piórka” nic nie łączy z osobowością noszącego je poety, choć zaczyna w końcu utożsamiać się ze swoim wyglądem. Elegancki ubiór nie jest również odpowiedni do aroganckiego zachowania (wszczynanie awantur po pijanemu, niecenzuralny język). Pod maską mody Jesieninowi nie udaje się odegrać ani roli estety, ani znaleźć pełnej akceptacji w środowisku twórczym.

Niejako antymodą artystowskiego ubioru w stylu światowego *comme il faut*, który z czasem uosabia światową szarżyznę, jest ubranie *à la Russe*. Plastycy i literaci są świadomi, iż podkreślany w ubiorze estetyzm w rzeczywistości nie odróżnia ich od obowiązujących trendów w ówczesnej modzie i nie wyzwala spod władzy obowiązującej etykiety. Skonwencjonalizowany ubiór jest ucieleśnieniem niewygody, skrępowania, sztywności, kojarzy się z pancerzem. Jak bowiem swobodnie siadać w nim na poduszkach rozłożonych na podłodze w domu gospodarza, stylizującego siebie i otoczenie na antyk? W ubraniu tym artysta może wydawać się elegancki, modny, ale pozbawia go ono indywidualizmu, prywatności, „bycia sobą w ubiorze”. Dlatego też w opozycji do oficjalnego stylu, w sytuacjach, w których elegancja liczy się mniej niż wygoda, na przykład w plenerze, wiejskich posiadłościach, w rodzinnym lub blisko zaprzyjaźnionym gronie, artyści nakładają ubrania w ich przekonaniu luźne, wygodne i praktyczne. Chodzą w rosyjskich koszulach wypuszczanych na wierzch spodni. Koszule są najrozmaitszych fasonów, krojów, jednobarwne i kolorowe, gładkie i z haftem (koszulę tę nazywano „wirchnicą”, a haft na niej miał znaczenie magiczne), szyte z jedwabnych, bawełnianych, lnianych i innych tkanin. W środowisku inteligencji rosyjskiej modna jest „kosworotka” – koszula z zapięciem na piersi przesuniętym w lewo, którą nosi się też w mieście. Malarze i rzeźbiarze przywdziewają różne warianty „tołstojówki”, popularnej w okresie chłopomanii autora *Wojny i pokoju*, którą wiernie naśladowano według portretów pisarza pędzla Iwana Kramskoja, Ilii Riepina czy Michaiła Niestierowa. Plastycy traktują ją przede wszystkim jako roboczą bluzę, jak to widać na autoportrecie (1917) malarza Aleksandra Jakowlewa. Czarny kolor salonowego ubrania zastępuje głównie czerwony, który w rosyjskim stroju ludowym dominuje i jest symbolem radości oraz synonimem piękna. Do czerwonej rubachy, w której Riepin sportretuje w 1905 roku pisarza Leonida Andriejewa, artyści nakładają luźne spodnie szyte z lekkich materiałów, wpuszczając je w rosyjskie „sapogi”, długie buty z cholewami z chromowej, lakierowanej skóry (za szczyt elegancji uchodzi obuwie skrzypiące). Z wierzchnich okryć popularna jest „poddiewka” – krótki kaftan / kapota, odcinany i marszczony w talii, z zapięciem na haftki, niekiedy bez rękawów

(pierwsi rozmaite warianty rosyjskiej kapoty noszą dziewiętnastowieczni pisarze słowianofile). Za bardzo wygodny uchodzi „ormiak” – przestronny, prosty w kroju długi kaftan przepasany pasem. Malarz Arkadij Ryłow preferuje „aziam” – kaftan z długimi rękawami, który łączy z białymi walonkami. I na te stylizowane stroje artyści nakładają swoją sygnaturę, rozmaicie je po artystowsku kreując. Aby mieć pański wygląd, noszą koszule ze złotogłowi; by kokietować zgrabną męską talią, kapoty bardziej suto marszczą, na przykład Kuzmin; również wszelkie dodatki mają stygmat twórcy. Nikołaj Gumilow, entuzjasta etnicznego stylu, łączy wszystko to, co do siebie nie pasuje – rosyjską koszulę oraz spodnie z sandałami i orientalnym nakryciem głowy. Pomimo że dla wielu przedstawicieli ówczesnej inteligencji strój rosyjski jest symbolem męskości i dumy narodowej, środowisko artystyczne odbiera go niejednoznacznie, często ze szczerą ironią traktując jako przebranie⁷. Funkcja kreacyjna artystowskiego stroju najlepiej ujawnia się w oryginalnym, niezwykłym, dewaluującym normy przez łączenie skrajności kostiumie, przeznaczonym na wszelkie okazje związane z rozrywką – bale, maskarady, wieczory artystyczne, domowe spektakle itp. Problem ten jednakże wymaga oddzielnego omówienia.

In the Russian modernists' dress in everyday life and on portraits

Summary

At the turn of the 19 and 20 centuries Russia witnessed artists' *garderobe* functioning effectively in each of the then-contemporary culture models. The artist's dress and its style varied according to the particular cultural environment. In the *salon*, the western European trends influenced that dress and the environment profoundly. Artists and writers obeyed rules of aestheticism in preparing their appearance. Elegant apparel, cut en vogue, hand-tailored by a professional master of the craft, made of high-quality fabrics, and in colours carefully selected and perfectly matching, was supposed to make the body wearing the dress look ideal (i.e. to correct any imperfections) and present psyche apparently balanced perfectly and free from moods and humours. It was to aid the owner in liberating himself or herself from any carnal limitations, and to enlighten the grey and boring everyday life of the artist with the sparkle of beauty. In the orbits of the salons, both the court and art salons, the artist's dress and style by rule were characteristically stylistically unified.

⁷ W tym kontekście odżywa romantyczna antyteza „geniusz i tłum” oraz odwieczny spór między okcydentalistami i słowianofilami, jak zwykle się określać podziały w łonie inteligencji rosyjskiej. Do paradoksów dochodzi przy niespodziewanym zetknięciu się stylizowanego stroju rosyjskiego ze strojem konwencjonalnym. Paradoks jest tu inspirowany wstydem i nieprzewidywalnością reakcji. Za przykład może posłużyć wizyta Diagilewa na daczcy Ryłowa. Pierwszy, jak zawsze wytwornie ubrany, w cylindrze, stając nieoczekiwanie przed malarzem przebrany za chłopca, wprowadza siebie i jego w konsternację. Ryłow zamiast powitać gościa – milczy, a Diagilew w nieeleganckim geście chowa cylinder pod pachę, jakby chciał go ukryć. Zob. А. РЫЛОВ, *Воспоминания*, Москва 1954, s. 118.

The essence of similarity originated from tendency to deprive oneself of exquisite features, and that was considered the ultimate apparel ideal.

In the cultural orbit of Russian modernists' dress it was apparent, though, that other influences were also present: the antique and Oriental styles were in fashion. The native culture produced model in opposition. Should one look at an artist 'at home', his or her dress would seem certainly stylised to folk, or reminiscent of trends of fashion from the past. In that realm, the dress equals the notion of anti-fashion or eccentricity. Artists' apparel fits within two models of the modernist aesthetics, in the so-called „creation with one's own life” as well as in the notion „life is a theatre, a cabaret”, that so well relates to the game of masquerade and assuming the (artist's) costume. Mutually complementing *mimesis* and creation are inherent in the way the apparel is designed and worn.