

MODERNA UMETNOST I SCENSKI KOSTIM - SLUČAJ DRAGILJEVOG RUSKOG BALETA

Dragana Frfulanović^{1*}, Aleksandra Jevtović², Milena Savić¹

¹ Akademija strukovnih studija Južna Srbija,
Odsek za tehnološko umetničke studije, Leskovac,

² Akademija strukovnih studija Južna Srbija,
Odsek Visoka škola za poslovne studije, Blace,

*e-mail: djolekam@gmail.com

Review paper

UDC: 391:792.8

DOI: 10.5937/tekstind2202040F



Apstrakt: *Sergej Dragiljev je prepoznao vitalnost moderne umetnosti koja je unosila svežinu u kulturu, zato su svi inovativni umetnici tog vremena bili pozvani da se priključe njegovoj kampanji i postavljenom cilju. A on se ogledao u tome da se baletu skinu okovi tradicionalnog koncepta u izvođenju plesa, muzike, kostimografije, scenografije i nametne elemenat izazova uvođenjem aktuelnih savremenih tendencija nastalih u umetnosti i kulturi. Sva poznata imena umetnosti toga doba unela su najnovija dostignuća moderne umetnosti u svet igre: Pablo Pikaso, Natalija Gončarova, Anri Matis, Đorđo de Kiriko. A sa njima dizajn scenografije i kostimografije je dobio obličje kubizma, futurizma, nadrealizma i drugih avangardnih pokreta, paralelno se osvežavajući i temema, što je sveukupno uticalo da balet postane deo popularne kulture.*

Ključne reči: Ruski balet, scenski kostim, dizajn, moderna umetnost.

MODERN ART AND STAGE COSTUME - THE CASE OF DRAGILEV'S BALLETS RUSSES

Abstrakt: *Sergei Dragilev recognized the vitality of modern art that brought freshness to the culture, so all innovative artists of the time were invited to join his campaign and goal. And he reflected on the fact that ballet breaks the shackles of the traditional concept in the performance of dance, music, costume design, and scenography and imposes an element of challenge by introducing current contemporary tendencies in art and culture. All the famous names of the art of that time brought the latest achievements of modern art into the world of dance: Pablo Picasso, Natalia Goncharova, Henri Matisse, and Giorgio de Chirico. And with them, the design of scenography and costume design took the form of cubism, fauvism, futurism, surrealism, and other avant-garde movements, while refreshing the themes, which overall influenced ballet to become part of popular culture.*

Key words: Ballet Russes, stage costume, design, modern art.

1. UVOD

Dragiljev je kroz svoju umetničku grupu Ruski balet (Ballets Russes) uneo promene u dotadašnje interpretiranje baleta otvarajući novu opciju u stvaranju i nastupu umetnika. Na internacionalnom nivou, postojanjem Ruskog baleta ruska kultura je doživela svoju moderu prezentaciju pred evropskim društvenim miljeom u trenutku kada je kulturna scena tragala za novim umetničkim izrazom. Sergej Dragiljev (*Сергей Павлович Дягилев*) je još tokom svog boravka u carskoj Rusiji ispoljavao nameru za osnivanjem umetničkih društava

kojim bi se izvršile, u tom trenutku, neophodne promene u ruskom društvu. Njegovo delovanje počinje od kraja XIX veka u Sankt Peterburgu (*Санкт-Петербург*), koji je postao evropski grad i svojevrsni prozor ka Zapadu, najpre povezivanjem sa grupama umetnika koji su imali ideju raspravljati o umetnosti [1].

Presedan u koncipiranju konkretne aktivnosti kod Dragiljeva načinio je Sava Ivanovič Mamontov (*Савва Иванович Мамонтов*), koji je na svom imanju osnovao umetničku koloniju i prvu privatnu operu. Mamontov je uz pomoć velikih finansijskih sredstava, koja su mu stajala na raspolaganju usled njegovog

rada u industriji, finansirao koloniju tokom sedamdesetih i osamdesetih XIX veka i okupljao umetnike čije je polje delovanja bilo usmereno ka negovanju ruske nacionalne kulture i umetnosti, obnavljanju i isticanju njenih kvaliteta. Ruskom privatnom operom, kako je nazvao operu u kojoj je sam lično bio reditelj, dirigent i nastavnik pevanja, Mamontov je okupio kompozitore poput Čajkovskog, Korsakova, Borodina, Musorskog, podjednako stavljajući akcenat i na kvalitetnu saradnju sa producentima i scenografima, sve sa namerom prezentovanja ruske folklorne tradicije. Opera je doživela veliki uspeh, ali i krah usled nedostatka finansija koji je usledio nakon Mamontovog hapšenja [2].

Podstaknut ovakvim aktivnostima, Dragiljev se uključuje u organizovanje izložbi i uzima učešće u likovnoj kritici, da bi od 1898. god konkretizovao svoje angažovanje osnivanjem umetničkog časopisa Svet umetnosti (Мир искусства). Njegova osnovna namera ovim časopisom bila je uticati na oblikovanje umetničkog ukusa ruske publike i poklonika umetnosti, ali i na razvijanju odnosa domaće javnosti prema savremenoj evropskoj umetničkoj sceni. Časopis je imao široko polje delovanja objavljujući članke o muzici, umetnosti, književnosti, filozofiji i pozorištu. Ovim poslednjim posebno je postignut uspeh na polju reforme koncepta scenskog dizajna, ne samo u Rusiji, već i širom sveta. Usled toga, respekt časopisa nije bio zanimljiv, dostigao je nivo poređenja sa prestižnim evropskim časopisima poput The Studio, Die Kunst, Pan. Domaći umetnici koji su se svojim radovima pojavljivali u časopisu prihvatili su ideju apsorbovanja novih tokova koji su se uplivavali sa Zapada, ali i njihovog sintetizovanja sa restauriranim tradicionalnom ruskom narodnom umetnošću [3].



Slika 1: Kostimi za balet Uspavana lepotica, Leon Bakst, 1909.

fotografija © Victoria and Albert Museum, London, [21]

Dragiljev je osnovao baletsku kompaniju Ruski balet 1909., tri godine po svom preseljenju iz Sankt Peterburga u Pariz, uključujući u nju renomirane ruske emigrante, poput koreografa Mišela Fokina (*Михаил Михайлович Фокин*), plesača Vaslava Nižinskog (*Вацлав Фомич Нижинский*), Leona Baksta (*Леон Николаевич Бакст*) kao kostimografa i kompozitora Igora Stravinskog (*Игорь Фёдорович Стравинский*). Namera je bila privući širu publiku, a ne do tada samo zainteresovanu aristokratiju, ali i ponuditi nov koncept koji bi zadržao pažnju publike. "Nema interesa da se postigne moguće, ali je izuzetno interesantno



Slika 2: Kostim za balet Žar-ptica, Leon Bakist, 1909.

fotografija © Victoria and Albert Museum, London, [21]

izvesti nemoguće”, bile su Dragiljeve reči [4]. U skladu sa tim je i njegov “Program za umetnike” kojim je pozvao vodeće avangardne umetnike da učestvuju u produkciji baleta kroz kubističke, futurističke, nadrealističke i druge avangardne forme u scenografiji, kostimografiji, muzici [5]. Uz već standardno poznate teme u baletskom repertoaru, Dragiljev je tokom vremena uključivao u program i savremene teme približavajući balet popularnoj kulturi.

Prvi početni uspesi ohrabрили su Dragiljeva da rad Baleta proširi na celogodišnji program, kojim bi se obuhvatili nastupi širom Evrope i Amerike [6]. Početak Prvog svetskog rata i umanjenje finansija su nakratko načinili zastoj u radu Baleta, ali ne zadugo. Produkcija se nastavila, kao i konstantni problemi sa finansijama [5], ali to nije umanjilo kredibilitet Dragiljeva, kome je primarno ostalo angažovanje talenata uz nove umetničke izražaje, podstičući stalno na najsmelije i najprovokativnije ideje.

2. IZAZOV NOVINA – DRAGILJEVA SARADNJA SA UMETNICIMA

U vreme Prvog svetskog rata, počev od 1915. godine, izvršena je reorganizacija u kadrovskom segmentu rada Ruskog baleta time što se polje dizajna obogatilo saradnjom sa već priznatim umetnicima poput Natali-

je Gončarove, Mihaila Larionova, Roberta i Sonje De-lone, Pabla Pikasa (*Натáлья Сергеевна Гончарова, Михаи́л Фёдорович Ларио́нов, Robert and Sonia De-launay, Pablo Ruiz Picasso*) [7]. Originalnost u pristupu pri organizaciji i realizaciji svakog segmenta jedne baletske predstave činilo je da se iznedre apsolutno originalna ostvarenja. Za nadrealističku predstavu Parada (Parade) vezuju se neka od najpoznatijih imena: Žan Kokto (Jean Cocteau), Pablo Pikaso, Erik Sati (Eric Alfred Leslie Satie), i posledično tome reakcija umetničke kritike i publike, u čemu je Dragiljev posebno uživao [8]. Kostimi koje su radili Gončarova i Larionov nosili su etno elemente, tačnije odlike ruske narodne tradicionalne odeće, koji su bili ekspresivni po boji, ali i inovativni u formi koja je ponekad opstruisala slobodu pokreta plesača. Dragiljev je lično znao pratiti funkcionalnost kostima, tražeći da plesači izvode zadatu koreografiju kako bi se utvrdile potrebe za promenom.

Dizajneri su inspiraciju nalazili u kulturama dalekih i manje poznatih zemalja, ali i u koreografiji i ličnostima samih plesača. Tako je Pablo Pikaso na probama posmatrao Tamaru Karsavinu (*Тамáра Плато́новна Карсáвина*), utvrđujući stepen njene pokretljivosti u kreaciji. Nekada su i sami plesači sugerisali dizajnerima; Bronislava Nižinska (Bronislava Fominična Niežińska), plesačica i sama dizajnerka, pozivala je Gončarevu na probe kako bi prilagodili kostime potrebama pokreta



Slika 3: Crtež za kostim baleta Šeherezada, Leon Bakst, 1910, poreklo priloga: [3]



Slika 4: Crtež za kostim baleta Kleopatra, 1909, Leon Bakst, poreklo priloga: [3]

pri plesu. Konstantne korekcije na kostimima su bile potrebne i u slučaju izmene koreografije, jer je potencijalno postojalo ograničenje usled novog pokreta, koji se u kostimu nije mogao izvesti ili pri promeni plesača radi prilagođavanja novoj veličini [7].

Prvobitno do 1910. godine, kostimi za Ruski balet bili su izrađivani u Rusiji, da bi od predstave *Žar-ptica* (*The Firebird*) saradnja bila započeta sa pariskom firmom *La Maison Muelle*, a potom i sa drugima na prostoru zapadne Evrope. Izrada ovih kostima je bila složena i zahtevna, te je u procesu nastanka bilo nužno uključiti brojne zanatlije koji bi pokrili radnje od bojenja, krojenja, šivenja, dekorisanja, kao i rad na konstantnim prepravkama ili doradama usled promene plesača ili habanja. Posle Prvog svetskog rata Dragiljev se okrenuo pozorišnim kostimografima iz Londona, ali ove saradnje nisu uvek bile uspešne. Više firmi je moralo biti uključeno u izradi kostima, pojedini kostimi su kasnili gotovo do početka predstave, a stizale su i delimično realizovane porudžbine ili pak nisu bile izvedene naručenom tehnikom u segmentu dekoracije [7].

Tokom dvadeset godina svog upravljanja Ruskim baletom, Sergej Dragiljev je angažovao skoro četrdeset različitih umetnika sa područja Rusije, Evrope i SAD-a, koji su učestvovali u dizajniranju kostima, izradi scenografije, njenih setova, promotivnog materijala. Njihova različita etnička pripadnost, kulturna svrsrdnost, kao i uža stručnost na polju dekoraterstva, slikarstva ili vajarstva je doprinela složenosti i inovativnosti u formiranju vizuelnog identiteta Ruskog baleta i promociji nove umetnosti [7].

Od brojnih umetnika koji su sarađivali sa Dragiljevim za Ruski balet, najveći doprinos kao dizjaneri načini su Leon Bakst, Natalija Gončarova i Pablo Pikaso.

3. IZAZOV DIZAJNA NOVOG DUHA

Brojni umetnici su bili slikari po svom obrazovanju i vrlo često bez velikog poznavanja potreba scenografije u pozorištu ili dizajna odeće, ali to nije umanjilo vrednost njihovog rada za Ruski balet, već su ovim izletima dali značajan doprinos u Dragiljevoj ideji o razbijanju tradicionalnog koncepta baleta i građenju respekta prema savremenom umetničkom stvaralaštvu. Pozornica je postala arhitektonski medij, ostvarena je virtuelna interakcija i cirkulacija publike.

Poseban segment je uticaj novog dizajna na samo okruženje, odnosno prihvatanje novina kod publike. Dotadašnji ženska odeća, koja je ograničavala telo korsetom i pripijenim formama naglašavajući liniju gornjeg dela tela, sada postaje opuštена i daje se sloboda većem pokretu. Posle predstave *Šeherezada* (*Schéhérazade*), Bakstov orijentalni dizajn nije više bio samo predmet interesovanja prema drugačijem i stranom, kako je već bilo prisutno u visokom društvu zapadne Evrope, već prihvaćeni deo u modernom odevanju [9]. Kostimi Andrea Derena, koliko god u crtežu delovali naivno i tek ovlaš skicirano, nosili su dizajn koji je kupcu, engleskim damama bio privlačan i potreban [7]. Nužno je uzeti u obzir činjenicu da se rad na dizajnu scenskog kostima, u ovom slučaju za balet, razlikovao od uobičajenog modnog dizajna. Kreator je morao voditi računa da kreacija po oblinama bude prigodna zadatoj koreografiji, adekvatnog materijala, a opet dopadljivo dekorisana i u skladu sa fizičkim odnosom publika – scena. Raskošnost pojedinih kostima samo je govorila o stepenu njihove važnosti za Dragiljeva, ali i o uloznim finansijskim sredstvima u kostimografiju Ruskog baleta. Ekstravagantnost ukrasa je bila gotovo neizbežna na kostimima koji su po prirodi uloge nosili položaj; kao što je na dvorskim kostimima u predstavi *Uspavana Lepotica* (*The Sleeping Prince*



Slika 5: Kostim za balet Kleopatra, Leon Bakst, 1909, fotografija: C. Bauer, [22]



Slika 6: Kostim za balet Šeherezada, Leon Bakst, 1910, fotografija: fotografija © Victoria and Albert Museum, [21]

ss) ili Pisma slavu (Le Chant du rossignol). Zamena aplikacija ili složenih formi veza radila se slikanjem po materijalu što je stvaralo efekat bogate dekorativnosti bez masivnosti samog materijala kako bi pokret plesača bio slobodniji. To se najbolje uočava kroz složenu i smelu dekoraciju Natalije Gončarove i Mihaila Lariova floralnim i geometrijskim oblicima stilizovanim u fantastičnu razigranost jarkih boja.

Opet, iako se najviše koristila svila, kao najlakša, posvećivala se pažnja materijalu tekstila po potrebi scenografije i zadate priče. Koristilo se od autentičnog etno tekstila, preko somota, do najfinijeg pamuka. Neretko su teži materijali korišćeni radi isticanja pokreta za razliku od lakših koji su se teže kontrolisali, pa su fina vuna ili pamuk bili čest izbor. Ostalo je zabeleženo da je za ženske kostime u predstavi Princ Igor (Prince Igor) korišćena ručno tkani tekstil iz Uzbekistana, kupljen na petrogradskoj pijaci. Nažalost, mnogi od kostima su ostali nesačuvani u svom originalnom izdanju usled kasnijih prepravki, kada je izostajao prvobitno korišćen materijal. Za Baksta, koji je otvorio vrata novom dizajnu Ruskog baleta, izbor tkanina i boja bio je od vitalnog značaja [7].

Složenost dizajna u kombinaciji sa materijalom ogledala se posebno u segmentu pokrivanja tela, u slučaju kostima koji su se mogli nazvati "erotičnim". Skandalozna erotičnost se zapazila u predstavama Šeherezada, Kleopatra i Plavi bog (Le Dieu bleu), ali to je posledica prvog utiska publike. Plesači-glumci su nosili trikoe kojima su bili pokriveni svi delovi njihovog tela, osim lica i šaka, čak su pojedini trikoi-hulakopke, stečeni otkupom baletskih kostima iz Rusije, imali

umetke za svaki prst na nozi. Ova pokrivenost tela je bila i iz praktičnih razloga, jer glumci nisu morali da menjaju šminku, obzirom da su se za jedno izvođenje morali, neretko, po 3-4 puta presvući. Po sačuvanim inventarima saznaje se da su ovi trikoi bili različitih boja, ali opet dovoljno kvalitetno urađeni da su mogli kod publike stvoriti sliku ogoljenog tela. U Kleopatri za Nižinskog korišćena je siva svila, za sluge i robove pamuk boje kestena; u predstavi Plavi bog trikoi su bili u tonovima plavo-crne, maslinasto-crne ili braon-maslinaste. U periodu posle 1912. godine Dragiljev je izvršio izmene i pored negodovanja glumaca, oslobodivši ruke i noge od trikoa, dok je predeo grudi i stomaka i dalje ostao pokriven, što je posledica slobode koja nastupa u odevanju [10]. U slučajevima ovako pripijene odeće da bi se izbeglo izobličavanje, umetnici-dizajneri su se odlučivali za dizajniranje tekstila, odnosno oslikavanje materijala, tek pošto se nađe na plesaču i uskladi sa oblikom njegovog tela. Za predstavu Bal (Le Bal) Đorđo de Kiriko (Giorgio de Chirico) je dizajnirao dva ženska trikoa čijem se oslikavanju pristupilo po oblačenju od strane plesačica [7].

Primenjena sloboda u stvaralaštvu modernog dizajna baletske predstave, uticala je na slobodni izraz plesača, kao njenih nosioca, ali i na samu koreografiju. Teški materijali, složene konstrukcije, obimni dekorativni elementi, perike činili su da plesači bivaju "oklopljeni" i primorani za dodatnom vežbom pokreta u koreografiji kako bi se sinhronizovali sa kostimom koji je znao da ih usporava, ili je sam koreograf morao da menja program. U predstavi Plavi voz (Le Train bleu) iz 1924. godine, za koju je kostime radila Koko Šanel



Slika 7: Kostim na plesaču i kostim iz baleta Plavi bog, Leon Bakst, 1912, poreklo priloga: [23]



Slika 8: Kostim za balet Plavi bog, Leon Bakst, 1912, poreklo priloga: [23]



Slika 9: Kostimi za balet *Cout*, Mihail Larionov, 1921, fotografija: ©The National Gallery of Art, [24]

(Gabrielle Bonheur "Coco" Chanel), plesači su se susreli sa problemom nedovoljno sigurnog odnosa među plesačima zbog pletenih komada odeće koji su činili da balerina može iskliznuti iz ruku plesača. Naravno, segment aktuelnosti i prihvaćenosti od publike, takođe je podjednako bitan, pa se pri redizajniranju predstava vodilo računa o modnoj aktuelnosti kostima, frizura, nakita. Naravno, plesačima su stalno smetali glomazni i teški kostimi, steznici i perike kojima se sputavala sloboda njihovog pokreta i prilagođavanje je išlo teže u slučajevima onih koji su došli iz baletskih kuća gde je i dalje bilo prisutno tradicionalno kostimiranje sa tutusima i helankama [7].

4. POČETAK GLAMURA – DOPRINOS LEONA BAKSTA

Začetnik u vizuelnoj promeni baleta kroz Dragiljev Ruski balet je Leon Bakst koji je uneo ekstravagantni dizajn, jarke tonove na kostimima bogatih boja i slovenski orijentalizam vešto isprepletan sa elementima moderne umetnosti, polazeći od trenutno prisutnog *art nuova*. Kao presudan i u redizajnu pozorišne scenografije takođe, svrstava se među najuticajnije moderne umetnike ranog XX veka. Bakst je usmerio svoju pažnju ka kostimu kao funkcionalnoj stavci u plesu, koja je trebalo da ponudi opciju boljeg i šireg pokreta plesača, a ne da postane maska iza koje bi se skrivalo telo [11].

Iako školovan kao slikar u Rusiji, Bakst se posvetio pozorišnoj scenografiji još u prvoj deceniji XX veka, da

bi od 1909. godine, po prelasku u Pariz, počeo da radi za Ruski balet, unoseći duh modernizma koji je upravo njegov osnivač i tražio. Cilj je bio udaljiti se od konvencionalne koreografije, scenografije, kostimografije ukoliko, dotadašnju tradicionalnu postavku transformisati u pozornicu novog kreativnog izraza sa avangardnim eksperimentisanjem. Ova saradnja Leona Baksta sa Ruskim baletom pokazala se uspešnom i zadivila je parisku publiku prikazom mističnog sveta dalekih zemalja ispunjenim arhitektonskim elementima antičke Grčke, starog Egipta ili orijentalnog Istoka [12].

Dizajnom za predstavu *Kleopatra* (*Cléopâtre*) iz 1909. godine Bakst je uspešno dočarao sliku starog Egipta, od scenografije ispunjene monumentalnim predstavama skulptura do kostima bogatih detaljima u vidu veza i dragog kamenja, jakih boja, linearnog dizajna koji je pratio liniju tela. Uskovitlane forme raskošnih tkanina, lepršavi oblici i živopisne, intezivne i kontrastne boje kostima prošle su vrlo zapaženo kod publike, što je značilo apsolutni raskid sa dotadašnjom tradicionalnom postavkom. Ovo prvo postignuće pokazalo se ustvari kao početak vrlo uspešnog napretka, jer je namera o modifikaciji scenskog kostima postojala u umetniku, ali do tada nedovoljno uobličena. Bakstovo dotadašnje poznavanje smelih formi i zasićenih boja francuskog postimresionizma je sučeljeno sa italijanskim manirizmom sa kojim se Bakst upoznaje tokom svog boravka u Veneciji [14]. Naredne, 1910. godine baletom *Šeherezada* (*Schéhérazade*) uspeh Bakstove kostimografije je bio apsolutno potpun. Osim što je zadivio parisku publiku, Bakst je uticao na



Slika 10: Crtež za kostim baleta Zlatni Petao, Natalija Gončarova, 1914, poreklo priloga: [24]



Slika 11: Kostim za balet Zlatni petao, Natalija Gončarovna, 1914, fotografija: ©National Gallery of Australia, [15]

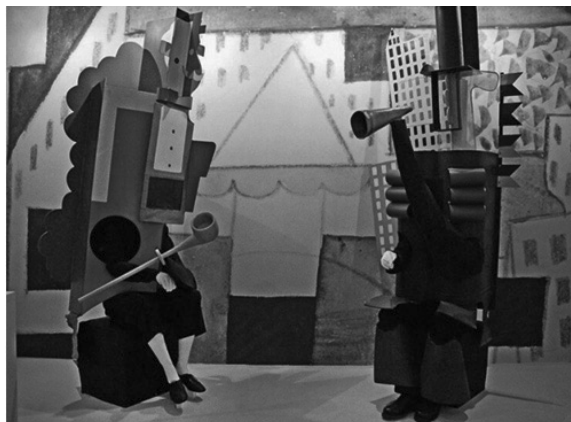
tadašnju parisku visoku modu [7]. Kostimi ove predstave nosili su odlike tada aktualne secesije kroz ornamentiku ostvarenu aplikacijama, šljokicama, perlama, metalnim dodacima, biserima, šavovima, realizujući bogatu floralnu ili linearnu, zamršenu formu [15]. Bakst je uspешan dizajn izneo uz prethodno obimne studije persijske, turske i kineske umetnosti, a učinak je dizajn neuporedivog ukusa, kakvom je upravo publika sa početka veka na zapadu Evrope težila – orijentalan, mističan, luksuzan i senzualan. Orijentalizam je postao popularan i posve prihvaćen, u nameštaju, enterijeru, arhitekturi, filmu, modi. Pariski dizajner Pol Poare (Paul Poiret) je usvojio orijentalne elemente u svoj modni dizajn, a čuveni proizvođač nakita Kartijer (Cartier) preuzeo je plave i zelene teme veličanstvenih ogrlica [3]. Te iste 1910. godine trijumfalnu premijeru je imala i predstava Karneval (La Carneval), za koju je Bakst dizajnirao kostime koji su bili u radikalnoj suprotnosti u odnosu na prethodni balet. Inspiraciju je našao u stvaralaštvu Gogena i Matisa, a njihova ekspresivnost u tonovima posebno se istakla u narednim godinama tokom rada na kostimima predstave Obred proleća (The Rite of Spring) iz 1912. godine koji nose odlike tradicionalnog ruskog kostima [3].

Kruna njegovog uspeha tih godina (1911.) je bilo izlaganje sto dvadeset scenskih dizajna u Muzeju društva i postavljanje od strane Dragiljeva za umetničkog direktora Kompanije. Iako je ovaj umetnik u narednim

godinama svoj rad posvetio i drugim institucijama, nesumnjivo je njegov doprinos u razvoju baletske kostimografije kroz saradnju sa Dragiljevim bila najveći i presudan za dalji napredak i kroz uključivanje drugih umetnika [12]. U periodu od 1909. do 1921. godine Bakst je dizajnirao za Dragiljev Ruski balet više nego i jedan drugi saradnik [3].

5. OSOBENOST UMETNIKA I DIZAJN

Mihail Larionov, takođe Dragiljev zemljak, načinio je doprinos u Ruskom baletu svojom kostimografijom i scenografijom iznoseći uspeli spoj poštovanja prema ruskom folkloru i evopskoj avangardi. Počev od 1915. godine Dragiljev je, fasciniran slikarstvom Larinova koje je nosilo osoben spoj ruskog tradicionalnog stvaralaštva i kubofuturizma, dobio podsticaj da baletski repertoar svoje grupe obogati tematikom ruskih narodnih priča i narodnom igrom. To je vodilo ka formiranju modernizovane folklorne forme, ali i oblikovanju novog brenda ruskog identiteta. Larionov unosi eksperimentalnu formu spajajući scenografiju i kostimografiju pokretima plesača koji kroz oblik svojih kostima izlaze iz okruženja na sceni, što je bio njegov lični izražaj beleženja pokreta i odnosa prema futurističkom slikarstvu (Dečije pripovetke - Contes Russes, 1917) [5]. Smelliju formu u dizajniranju kostima Larionov je primenio za eksperimentalni balet Priča o bufo-



Slika 12: Kostimi za balet Parada, Pablo Pikaso, 1917, poreklo priloga: [24]

nu-glupanu (Cout) iz 1921. godine [4], dajući ruskoj seljačkoj odeći obeležja kubističkog stvaralaštva. Prisutnost intezivnih boja i šara, ugaoni oblici, a posebno dodaci u vidu našivaka sa postavom ili konstrukcijom radi učvršćivanja, su elementi kojima se kostimi dobili potrebnu kubističku trodimenzionalnost.

Sa već koncipiranom idejom o reperotoaru i izgledu vizuelnog identiteta, Dragiljev je program rada Ruskog baleta zaokružio saradnjom sa Natalijom Gončarovom, koja je već imala formiran odnos prema ruskoj tradicionalnoj kulturi. Natalija Gončarovna je do tada pokazala svoju osobenost na polju slikarstva, što je Dragiljevu bio dovoljni potencijal za prenošenje avangardnih elemenata u scensku postavku Ruskog baleta. Ona nastavlja, u već započetom maniru, inspiraciju da crpe iz tradicionalnih elemenata ruske narodne kulture, dalje obilikujući brend Ruskog baleta. Već sa predstavom Zlatni petao (Le Coq D'Or) iz 1914. godine ona je potvrdila svoj doživljaj tradicionalnog ruskog stvaralaštva kroz dizajn upečatljiv za ondašnju publiku Zapada. Sa tako jasno izraženom namerom, ne slučajno ona postaje glavni dizajner Ruskog baleta (1915) i narednih petnaest godina u saradnji sa Dragiljevim predstavlja evropskoj publici magiju ruske kulture kroz prizmu avangardne umetnosti. Kostimi Gončareve su bili smelih boja sa istaknutim dezenima inspirisanim ruskim narodnim stvaralaštvom, a opet uokvireni kubofuturističkim elementima, dobijajući pečat savremenosti i produženog života. Ovo poslednje je bilo presudno da se, posle velikog uspeha baletske predstave Venčanje (Les Noces) iz 1923. godine, Dragiljev 1926. godine odluči za redizajn kostimografije i scenografije Žar-ptice, koju je poverio upravo Gončarevoj. Ovog puta, njen stil, proistekao iz ikona i ruskog folkloru sa smelim bojama i pojednostavljenim oblicima, bridirao je kroz uspehu kombinaciju crvene, plave i oker boje sa blistavom zlatnom stvarajući osećaj radosti i poleta u očima gledalaca [14]. Gončare-



Slika 13: Crtež i kostim za balet Parada, Pablo Pikaso, 1917, poreklo priloga: [23]

va je, zajedno sa Larinovim, ostavila poseban pečat u radu Ruskog baleta, nastavljajući saradnju i po smrti Dragiljeva (1929), ali i interesovanje za scenski kostim kroz saradnju sa drugim grupama [15].

Eksperimentalni segment u radu Ruskog Baleta kroz uključivanje „novih“ umetnosti je postao element izazova brojnim umetnicima. Nadrealističar Žan Kokto, podstaknut Dragiljevim, dao je značajan doprinos kao libretista, u dizajnu postera i kostima, ali i u dovođenju novih umetnika [8]. Na njegov podsticaj Pablo Picaso se 1917. godine uključio u rad Ruskog baleta [5], najpre kroz izradu scenografije, a potom izradom kostima, dajući novo obličje na sceni kroz spoj svoje umetnosti i plesa, i obeležavajući narednih deset godina rad ovog baleta. Scena je za Pikasa postala nova arena za proširenje kubizma i fragmentarne forme, nepovezane uglove i višestruku perspektivu [17]. Iako je svaka, od sedam ukupno baletskih predstava na kojima je radio Picaso, nosila osoben likovni izraz, a opet svojstven ovom umetniku, posebnu pažnju privlače kostimi izrađeni za predstavu Parada iz 1917. godine. Oni su kubističke forme, trodimenzionalni, konstruisani kao objekti i predmeti, dominantni po veličini sa izuzimanjem vrednosti linije ljudskog tela u odnosu na tradicionalno viđenje, odnosno nošenje kostima.

Fovista Anri Deren se uključuje u rad ruskog baleta kao kostimograf na kraćoj baletskoj predstavi, jednočinki, Čarobna prodavnica igračkaka (La Boutique fantasque) 1919. godine. Šarenilo prisutno kroz brojnost likova različite društvene i nacionalne osnove bili su izazov za Derena u kreiranju tako brojnih kostima, ali i prilika da se upusti u kombinovanje materijala poput somota, svile, čipke, čak slame i perja, ali i njihove teksture sa načinom dekorisanja. Tradicionalni element ni ovde nije izostao, Deren je inspiraciju crpeo iz poljske narodne nošnje, pa dominiraju bele pamučne bluže, steznici i široke suknje što je umetnik vešto povezao sa tradicionalnim dizajnom baleta [18].



Slika 14: Kostimi za balet Bal, Đorđo di Kiriko, 1929, fotografija: ©The National Gallery of Art, [24]



Slika 15: Plesači u Kirikovim kostimima, 1929, fotografija: ©V&A Museum, London, [19]

Prenošenje ličnih umetničkih afiniteta iz likovne umetnosti na polje modnog dizajna vrlo uspešno je načinio italijanski slikar Dordó de Kiriko. Iako je njegova saradnja sa Ruskim baletom bila kratka i vezana za samo jednu baletsku predstavu Bal 1929.godine, nastalu neposredno pred Dragiljevu smrt, rezultati su višestruko značajni. Dizajn kostimografije je poneo obličje metafizičkog slikarstva i uvrstio se u grupu ek-

sperimentalnog stvaralaštva ove baletske grupe, a Kiriko je ovim otvorio opciju novog puta svoje karijere u scenskom dizajnu. Dramatičan, ali tihi svet de Kirika je u Dragiljevom baletu je oživeo antičke skulpture kroz avangardnu viziju metafizičkog slikarstva [18]. Plesači su kroz dizajn Kirikovih kostima postali produžetak pozadine, njen oživljeni elemenat. Umetnik je ovaj efekat postigao dizajnirajući kostime koji su u dizajnu



Slika 16: Kostim za balet Čarobna prodavnica igračaka, Anri Deren, 1919, poreklo priloga: [25]



Slika 17: Kostim iz baleta Čarobna prodavnica igračaka, Anri Deren, 1919, fotografija: ©Musée Français de la Carte à Jouer / François Doury, [26]

tekstila nosili arhitektonske elemente antičkih građevina, stubove, volute, konstrukcije od cigala, skladno raspoređeni po površinama određenih delova tela. Uz kombinaciju sa perikama i bradama, kod plesača se postigao efekat pokretnih skulptura.

6. ZAKLJUČAK

Brojni su kostimi koji nisu uspeli da nadžive baletске predstave. Konstantne probe, menjanje, habanje, više ili manje pažljivo prepravljanje, učinili su da se mnogo izgubi od njihovog prvobitnog sjaja. Nažalost, Dragiljev koliko god bio spreman za prihvatanje i iniciranje novina, nije nikada prihvatio film kao medije, tako da ne postoje filmski zapisi sa proba ili predstava, kojima bi se dobila celovita slika scene, pa i kostima. Ipak, upravo zbog saradnje sa brojnim umetnicima u dizajnu kostima, mnogi od sačuvanih kostima spremno su prihvaćeni od strane muzeja. Podjednako interesovanje postoji i u segmentu samog dizajna, odnosno izrade kreacija na papiru. Na žalost, činjenica je da su najbolje očuvani kostimi oni koji nisu bili primarni u predstavama, dok su najvredniji bitno manje sačuvani ili su poznati preko rimejkova. Nakon velike prodaje kostima Ruskog baleta šezdesetih godina prošlog veka, ova bogata galerija scenskog dizajna se rasula po svetskim muzejima i privatnim kolekcijama [7].

Dragiljeva inovativnost se ogledala u razbijanju monotone slike kostima baleta kroz ženske tutuse ili muške helenake, sa po nekim detaljem kojim bi se označila pripadnost određenom tipu u predstavi. Njegovi kreatori morali su da razmišljaju dinamički, a dizajn je sugerisao raspoloženje nosioca, odnosno lika na sceni i izazivao emocije kod publike. Istovremeno, vizuelni identitet formiran na postulatima savremene umetnosti gde su stvaraoci kroz prizmu ličnog doživljaja promicali tradicionalne forme narodnog odevanja, među njima dominantno ruskog, stvorili su osvežen brend ruske kulture atraktivne čoveku sa šireg podneblja, a istovremeno zadržali ga u kontekstu modernog iz njegovog okruženja.

REFERENCE

- [1] Winestein, A. (2008). Quiet Revolutionaries: The "Mir Iskusstva" Movement and Russian Design, *Journal of Design History* 21 (4), 315-333.
- [2] Буцаева, А. (2015). О династии железно-дорожних магнотов со слов внука внука „Девочкики с персиками“ Чудаки Мамонтовы, Московское наследие 2 (38), 56-61.
- [3] Ingles E. Bakst, Sirrocco, London, UK, Confidential Concepts, Worldwide, USA.
- [4] *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929, When Art Danced with Music*, (2013). National Gallery of Art, May – September 3, 2013, Victoria and Albert Museum, London, National Gallery of Art, Washington.
- [5] Гарафола, Л. (2021). Дягилев русский балет, Издательская Группа Азбука-Аттикус.
- [6] Garafola, L. (2017), Diaghilev's Ballets Russes: A New Kind of Company, *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered*, ed. Danuser H., Zimmermann H., 25-41, DOI: 10.7916/D84M9H1J.
- [7] *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929: When Art Danced with Music*, (2013). ed. Prichard J., Victoria and Albert Museum, London, National Gallery of Art, Washington.
- [8] Lesso, R. (16.May,2021). The Magic of Storytelling: Diaghilev and Cocteau (<https://blog.fabrics-store.com/2021/05/16/the-magic-of-storytelling-diaghilev-and-cocteau/>, dostupno: 9.05.2022.)
- [9] The loss of Gesamtkunstwerk (part 3 of 5), (3. May, 2016.), (<https://blogs.dickinson.edu/quallsk/2016/05/03/the-loss-of-gesamtkunstwerk-part-3-of-5/>, dostupno: 9.05.2022.)
- [10] Kertakova M., Jordeva S., Mojsov K. (2019). Moda tokom posleratnog perioda 20. veka, *Tekstilna industrija*, 67(3), 29-38. doi:10.5937/tekstind1903029K.
- [11] Ayvazoğu, S. (2016), An Artistic Revolution Phenomenon: Diaghilev's Ballet Russes, *ART-SANAT* 5, 151-152.
- [12] Lesso, R. (30. May, 2021). A World of Escapist Wonder: Diaghilev and Bakst. (<https://blog.fabrics-store.com/2021/05/30/a-world-of-escapist-wonder-diaghilev-and-bakst>, dostupno: 9.05.2022.)
- [13] Pagni, P. M. Léon Bakst, (25. October, 2018.) The Eclectic Genius Of The Ballets Russes: A Documentary Exhibition In Venice, (thetheatretimes.com/leon-bakst-the-eclectic-genius-of-the-ballets-russes-a-documentary-exhibition-in-venice/, dostupno: 9.05.2022.)
- [14] Tsaneva M. (2014). Leon Bakst: 106 Design and Painting (<https://www.scribd.com/read/479687268/Leon-Bakst-106-Designs-and-Paintings>, dostupno: 9.05.2022.)
- [15] Lesso, R. (23. May, 2021.). From Russia with Love: Diaghilev and Goncharova.

- (<https://blog.fabrics-store.com/2021/05/23/from-russia-with-love-diaghilev-and-goncharova>, dostupno: 9.05.2022.)
- [16] Yoon-Jeong P. (2010). A Study on the Stage Costume Design in Natalia Goncharova - Focused on Early 20th Century Ballets Russes, *The Research Journal of the Costume Culture* 18 (1), 29-43.
- [17] Lesso, R. (27. April, 2021.). Masters of Illusion: Diaghilev and Picasso.
(<https://blog.fabrics-store.com/2021/04/27/masters-of-illusion-diaghilev-and-picasso/>, dostupno: 9.05.2022.)
- [18] Lesso R. (27. June, 2021). Fantastical and Free: Diaghilev and Deren.
(<https://blog.fabrics-store.com/2021/06/27/fantastic-and-free-diaghilev-and-derain/>, dostupno: 9.05.2022.)
- [19] Lesso R. (13. June, 2021.). Ancient Meets Modern: Diaghilev and De Chirico.
(<https://blog.fabrics-store.com/2021/06/13/ancient-meets-modern-diaghilev-and-de-chirico/>, dostupno: 9.05.2022.)
- [20] Kertakova M. (2019) Uticaj ideja nadrealizma u modnom dizajnu, *Tekstilna industrija*, 67(4), 36-51. doi:10.5937/tekstind1904036K.
- [21] Léon Bakst – design for the ballet.
(<https://www.vam.ac.uk/articles/l%C3%A9on-bakst-design-for-the-ballet>, dostupno: 10.05.2022.)
- [22] Bauer, C. (14. October, 2018). It's a First in Italy: Léon Bakst, Acclaimed Set & Costume Designer of the Ballets Russe, at Palazzo Cini in Venice.
(<https://venetiancat.blogspot.com/2018/10/its-first-in-italy-leon-bakst-acclaimed.html>, dostupno: 10.05.2022.)
- [23] Costumes of The Ballets Russes.
(<https://tyrannyofstyle.com/costumes-of-the-ballets-russes/>, dostupno: 10.05.2022.)
- [24] Lesso, R. (18. April, 2021.). Beyond the Studio: Serge Diaghilev's Artistic Collaboration.
(<https://blog.fabrics-store.com/2021/04/18/beyond-the-studio-serge-diaghilevs-artistic-collaborations/>, dostupno: 10.05.2022.)
- [25] Fashion from history.
(<https://fashionsfromhistory.tumblr.com/post/165005769843/costume-c1919-le-boutique-fantastique-was-a>, dostupno: 10.05.2022.)
- [26] Ministere de la Culture.
(<https://www.culture.gouv.fr/en/Regions/Drac-Ile-de-France/Actualites/Actualite-a-la-une/Exposition-Quand-Derain-fait-danser-les-cartes-Musee-Francais-de-la-Carte-a-Jouer>, dostupno: 10.05.2022.)

Primljeno/Received on: 10.05.2022.

Revidirano/ Revised on: 28.05.2022.

Prihvaćeno/Accepted on: 31.05.2022.

© 2021 Authors. Published by Union of Textile Engineers and Technicians of Serbia. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)