

PROGRAMME OFFICIEL
DES
BALLETS RUSSES



Dansende Matroesjka's

De Ballets Russes als uitdrukking van Russisch
nationalisme



Nelleke de Vries

3940675

KU3V14010: Bachelor Eindwerkstuk

02-04-2015

Eerste lezer:

Prof. dr. Saskia de Bodt

Tweede lezer:

Dr. Herwig Todts



INHOUDSOPGAVE

	Pagina
Proloog	3
Inleiding	4
1. De Russische kunst aan het einde van de negentiende eeuw	8
2. Het gedwongen begin van de Ballets Russes	13
3. Een Russisch repertoire 1910-1914	17
Conclusie	24
Epiloog	27
Literatuurlijst	29
Afbeeldingenlijst	33
Bijlagen	36

PROLOOG

Tijdens het vak Excursie Buitenland aan het einde van het tweede jaar van mijn studie, werd voor het eerst mijn interesse in de Russische kunst gewekt. De excursiebestemming was Moskou/Sint Petersburg en in het kader daarvan kregen wij de opdracht onderzoek doen. Vooral de Russische kunst aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw interesseerde mij. Ik besloot daarom onderzoek te doen naar een kunstenaarsgroep en tijdschrift genaamd *Mir Iskoestva*, De Wereld van de Kunst, en een van de leden van deze groep, Mikhail Vroebel (1856-1910). We reisden af naar Sint Petersburg en Moskou, plaatsen waar veel van zijn kunst en van andere leden van de *Mir Iskoestva* te zien waren. Ik had met veel plezier aan mijn onderzoek gewerkt en mede door de reis en het onderzoek groeide mijn interesse in de verschillende Russische kunstenaarsgroepen die actief waren aan het einde van de negentiende eeuw. Voor mijn bachelorscriptie wilde ik dit onderwerp graag verder uitdiepen. In overleg met Saskia de Bodt, mijn scriptiebegeleidster, besloot ik daarom om verder te gaan waar mijn onderzoek voor de excursie was geëindigd en mij te richten op de *Ballets Russes*, het gezelschap dat onder leiding stond van Sergei Diaghilev (1872-1929). Diaghilev was in 1898 de drijvende kracht achter *Mir Iskoestva*. Tijdens het onderzoek voor deze scriptie heb ik mij volledig kunnen richten op een onderwerp dat mij enorm interesseert en hierdoor heb ik met veel plezier aan dit onderzoek gewerkt. Mijn dank gaat uit naar prof. dr. Saskia de Bodt voor haar begeleiding tijdens het schrijven van deze scriptie. Mijn tweede lezer dr. Herwig Todts verdient hierin eveneens mijn dank. Daarnaast ben ik Ellen de Vries, Syfra van de Loo en Milou Terpstra zeer dankbaar voor alle hulp.

INLEIDING

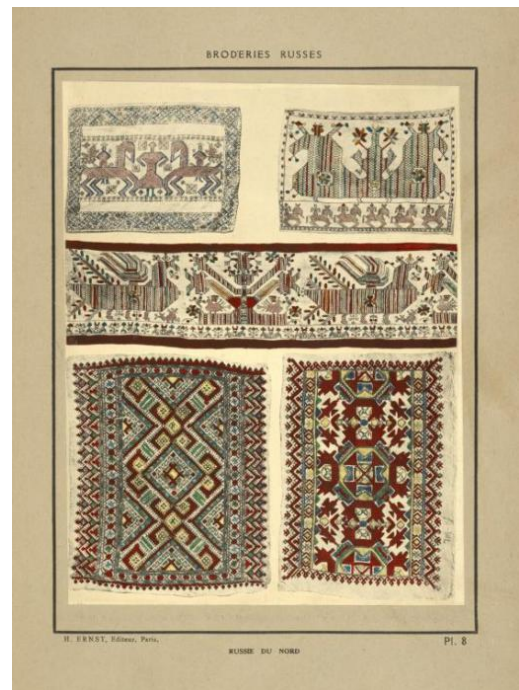
Wie aan Rusland en de Russische cultuur denkt, ziet al snel de bekende Matroesjka-poppen voor zich (zie afb. 1). De grote pop waar steeds kleinere poppen uit komen, stelt een boerin met haar gezin voor.

Weinig mensen zullen echter weten, dat deze poppen een symbool zijn van het Russische equivalent van de Engelse *Arts & Crafts Movement*, dat wil zeggen dat ze bewust ontworpen zijn in het kader van een idee om de kunst en kunstnijverheid te vernieuwen.¹ De pop werd aan het einde van de negentiende eeuw ontwikkeld als nieuw speelgoed en paste binnen het algemene beeld van de vernieuwing van de Russische kunst.²

Zowel beeldend kunstenaars als componisten en choreografen zochten naar een stijl die zich onderscheidde van West-Europese stijlen. De Matroesjka-poppen maakten deel uit van die bredere beweging die naar een nationale stijl zocht en die zich in Rusland aan het einde van de negentiende eeuw baseerde op volkskunst. Kleuren en patronen van borduurwerk, houtsnijwerk en tapijten werden gebruikt ter inspiratie voor verschillende kunstvoorwerpen (zie afb. 2).



Afb. 1. Matroesjka-poppen.



Afb. 2. Russisch borduurwerk. Tentoongesteld op het Russische paviljoen op de Wereldtentoonstelling in 1925, te Parijs.

¹ Wendy Salmond, 'A matter of Give and Take: Peasant Crafts and Their Revival in Late Imperial Russia', *Design Issues* 13 (1997) nr. 1 (lente), p. 10.

² Salmond 1997 (zie noot 1), p. 10.

Nationalisme is een term die voor verschillende doeleinden wordt gebruikt. Het heeft een politieke en sociale connotatie, maar ook een culturele connotatie. Over nationalisme in de culturele zin van het woord schrijft Joep Leerssen in zijn boek *National Thought in Europe. A Cultural History*.³ Net als in het boek van Leerssen, wordt in deze scriptie het culturele fenomeen bedoeld, wanneer er over nationalisme wordt gesproken. Dit nationalisme hangt samen met de politieke ontwikkelingen binnen een land en de manier waarop intellectuelen en kunstenaars hierop reflecteren.⁴



Afb. 3. Gebouw op het Abramtsevo-landgoed.



Afb. 4. Detail van een gebouw op het Talashkino-landgoed.

Russisch nationalisme en kunst met een typisch Russische uitstraling spreekt nog altijd tot de verbeelding. Hier is door de jaren heen veel onderzoek naar gedaan en over gepubliceerd. In verschillende wetenschappelijke artikelen van onder anderen Wendy Salmond is te lezen waarom er een heropleving van deze boerenkunst en volkskunst ontstond en hoe onder anderen de mecenasen prinses Maria Tenisheva (1858-1928) en Savva Mamontov (1841-1918) hun eigen kunstenaarskoloniën opstartten in respectievelijk Talashkino en Abramtsevo om deze nationale kunst verder tot bloei te laten komen (zie afb. 3 en afb. 4). John E. Bowlt is een kenner op het gebied van Russische kunst uit het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Hij heeft in de jaren '80 en '90 van de twintigste eeuw veel gepubliceerd over de Russische avant-garde stromingen en in het bijzonder over Mir Iskoestva. Binnen deze onderzoeken van Bowlt ligt de nadruk op de beeldende kunst. Rutger Helmers, docent aan de Universiteit van Amsterdam, heeft in 2012 zijn promotieonderzoek gedaan naar nationalisme in de Russische opera, en dit gepubliceerd in zijn proefschrift *Not Russian Enough. The Negotiation of Nationalism in Nineteenth-Century Art*.⁵ Hier is in 2014 een boek van verschenen. In het proefschrift en het boek onderzoekt Helmers vier opera's uit de periode

³ J. Leerssen, *National Thought in Europe. A Cultural History*, Amsterdam 2006, pp. 13-14.

⁴ Leerssen 2006 (zie noot 3), p. 14.

⁵ Informatie over het proefschrift van Rutger Helmers komt uit: R. Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-century Russian Opera*, Suffolk 2014, pp. 1-4.

1836-1899, van onder andere Pjotr Tsjaikovski (1840-1893) en Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), die als niet-Russisch en daarmee als te westers werden bestempeld. Aan de hand van deze opera's onderzoekt hij de manieren waarop nationalisme tot uiting kwam binnen de opera en waarom deze vier opera's en de componisten van deze opera's als te westers werden beschouwd. Met andere woorden gaat Helmers juist op zoek naar de westerse elementen binnen de operamuziek.

Hoewel weinig onderzoeken en tentoonstellingen het Russisch nationalisme in verband brengen met de Ballets Russes, zijn deze wel regelmatig onderwerp van tentoonstellingen. In 2009 was er in München en Wenen een tentoonstelling te zien genaamd *Zwanen en Vuurvogels. De Ballets Russes 1909-1929: Russische Afbeeldingen Binnen de Beweging*. In deze tentoonstelling werd aandacht geschonken aan de onderwerpen die door het balletgezelschap gekozen werden en aan de manier waarop deze onderwerpen verbeeld werden. Er was enige aandacht voor het zogenaamde Russische nationalisme binnen de tentoonstelling, maar vooral de westerse invloeden op de Ballets Russes speelden de hoofdrol. Het Russisch nationalisme werd summier toegelicht in de tentoonstelling.⁶ Eveneens in 2009 organiseerde John E. Bowlt de tentoonstelling *A Feast of Wonders. Sergey Diaghilev and the Ballets Russes* in het Nouveau Musée de Monte Carlo te Monaco en het Tretyakov Staatsmuseum te Moskou.⁷ De drie vroegste balletten die door de Ballets Russes waren uitgevoerd hadden binnen deze tentoonstelling een centrale plaats. Bowlt was ook verantwoordelijk voor de gelijknamige tentoonstellingscatalogus. Momenteel is Bowlt bezig met de voorbereiding van een overzichtstentoonstelling in 2016 van het werk van Léon Bakst voor het Poesjkin Staatsmuseum voor Schone Kunsten te Moskou. Tot slot was er in 2010 in Londen de tentoonstelling *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*. In deze tentoonstelling werd vooral de nadruk gelegd op de invloed die de Ballets Russes op de rest van Europa hebben gehad gedurende hun bestaan.⁸ In de gelijknamige tentoonstellingscatalogus van onder andere Jane Pritchard en Geoffrey Marsh staan verscheidene artikelen over verschillende aspecten van de Ballets Russes. Het ontstaan, de kostuums en de muziek komt allemaal ter sprake, maar ook binnen deze tentoonstelling en deze catalogus was weinig aandacht voor het Russisch nationalisme.

⁶ C. Jeschke & N. Haitzinger, 'Dancing Swans and Firebirds. Russianness Exhibited', *Dance Chronicle* 32 (2009) nr. 3 (November), p. 468.

⁷ <<http://www.ekaterina-fondation.ru/eng/exhibitions/2009/diaghilev/>> (25-03-2015).

⁸ <<http://www.vam.ac.uk/whatson/event/734/diaghilev-and-the-golden-age-of-the-ballets-russes-1909-1929-1513/>> (31-03-2015).

De Ballets Russes was een gezelschap dat aan het begin van de twintigste eeuw onder leiding van Sergei Diaghilev ontstond. Aan de ontwikkeling van de balletten die door de Ballets Russes werden opgevoerd, werkten avant-garde kunstenaars van verschillende nationaliteiten mee. Onder anderen Pablo Picasso (1881-1973), toen nog in zijn klassieke periode, en de impressionistische componist Claude Debussy (1862-1918) hebben meegewerkt aan de Ballets Russes. Juist door die artistieke uitwisseling worden de Ballets Russes gezien als een fenomeen dat belangrijk is geweest voor de ontwikkeling van de moderne kunst in West-Europa. Mede daardoor worden zij niet snel in verband gebracht met Russisch nationalisme, waar de wortels lagen. De Ballets Russes ontstonden uit een andere groep, Mir Iskoesstva. Deze groep en het gelijknamige tijdschrift stonden ook onder leiding van Diaghilev en werden gefinancierd door de eerder genoemde prinses Tenisheva en Mamontov, stichters van nationalistische kunstenaarskoloniën, waar de Russische volkskunst centraal stond, wat de artistieke beïnvloeding lijkt te versterken. Toen Mir Iskoesstva in 1904 ophield te bestaan, was dat een van de aanleidingen voor het ontstaan van de Ballets Russes.

In dit onderzoek zullen de Ballets Russes in verband worden gebracht met het Russisch nationalisme. Is Diaghilev door zijn tijd bij Mir Iskoesstva zodanig beïnvloed door kunst afkomstig van de Russische kunstenaarskoloniën, dat hij het Russisch nationalisme en de volkskunst als inspiratiebronnen gebruikte voor het project waarmee hij aan het begin van de twintigste eeuw een van de belangrijkste figuren in West-Europa werd? Om een zo duidelijk mogelijk antwoord te krijgen op de hoofdvraag is het essentieel om verschillende deelonderwerpen te behandelen en deelvragen te beantwoorden. Zo zal in het eerste hoofdstuk, *De Russische kunst aan het einde van de negentiende eeuw*, de nationalistische beweging binnen de Russische kunst besproken worden. In het tweede hoofdstuk, *Het gedwongen begin van de Ballets Russes*, zal het ontstaan van de Ballets Russes worden behandeld en in het laatste hoofdstuk, *Een Russisch repertoire 1910-1914*, zal aandacht geschonken worden aan de uiterlijke kenmerken van, en de verhalen achter de verschillende balletten bij het ontstaan van de Ballets Russes. Om dit te kunnen onderzoeken zal worden gekeken naar zowel de decor- en kostuumontwerpen als de onderwerpen van de balletten en de verhalen die ter inspiratie dienden. Uiteindelijk zal antwoord worden gegeven op de hoofdvraag: *“In hoeverre kunnen de vroege Ballets Russes op grond van zowel hun uiterlijke kenmerken als hun onderwerpskeuze worden beschouwd als een uitdrukking van Russisch nationalisme?”*

1. DE RUSSISCHE KUNST AAN HET EINDE VAN DE NEGENTIENDE EEUW

Op 31 maart 1872 werd op een landgoed in de Oeral Sergei Diaghilev geboren (zie afb. 5).⁹ In 1890 vertrok Diaghilev naar Sint Petersburg om rechten te gaan studeren. Tijdens zijn studie kwam Diaghilev via zijn neef Dmitri Filosofov (1872-1940) in contact met een groep kunstenaars en critici.¹⁰ Deze groep kwam regelmatig samen om over kunst en literatuur te discussiëren en noemde zichzelf de *Nevsky Pickwickians*, een naam die lijkt terug te grijpen op Charles Dickens (1812-1870) en zijn eerste roman *The Pickwick Papers* uit 1836. De groep bestond onder andere uit Alexandre Benois (1870-1960), Léon Bakst (1866-1924) en Nikolai Roerich (1874-1947), die zelf goede contacten onderhielden met West-Europa en met wie Diaghilev bevriend zou raken en zijn hele leven zou blijven samenwerken. Diaghilev werd geïnspireerd door deze vriendschappen en de uitwisselingen van ideeën binnen de groep en reisde vanaf 1895 zelf ook vaak naar West-Europa. Daarnaast begon Diaghilev in deze periode met het organiseren van tentoonstellingen waarop zowel Russische als Europese kunstenaars te zien waren, soms zelfs naast elkaar.¹¹ Over het algemeen was de groep westers georiënteerd en waren ze vooral geïnteresseerd in het bediscussiëren van westerse kunst.



Afb. 5. Portret van Sergei Diaghilev in New York, 1916, foto, afmetingen niet teruggevonden, Bibliothèque Nationale de France, Parijs.

De *Nevsky Pickwickians* groeide uit tot een steeds grotere groep die zichzelf *Mir Iskoesstva*, De Wereld van de Kunst, ging noemen. In 1898 besloot Diaghilev een gelijknamig tijdschrift op te richten.¹² *Mir Iskoesstva* verdiepte zich vooral in de beeldende kunst en de kunstgeschiedenis. De leden van de groep geloofden in een pluriforme kunst en mede door hun publicaties had de groep een belangrijke, langdurige invloed op de modernistische Russische cultuur. De leden van *Mir Iskoesstva* interesseerden zich zowel voor West-Europese kunst als voor hun eigen Russische kunst en cultureel erfgoed. Via het tijdschrift wilde Diaghilev de Russische samenleving kennis laten maken met zowel de Russische als de westerse cultuur. De groep was van mening dat de Russische kunst meer bekendheid moest verwerven en een van de

⁹ A. Raev, 'In dienst van Diaghilev – Een inleiding', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, p. 8.

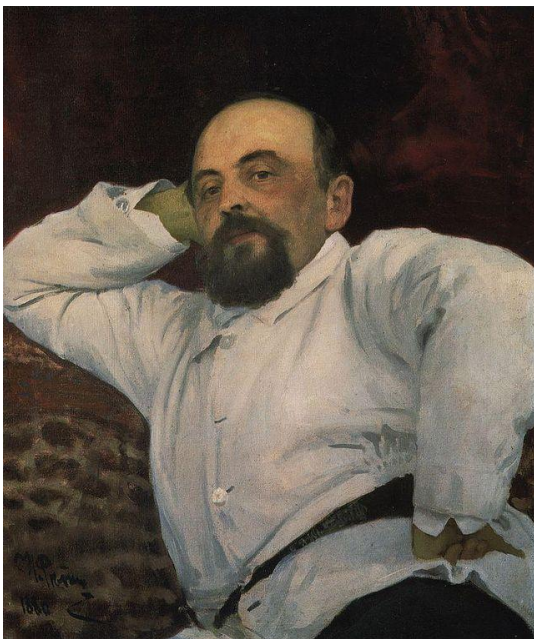
¹⁰ J.E. Bowlt, *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*, Newtonville 1982, p. 49.

¹¹ Raev (red.) 2004 (zie noot 9), p. 8.

¹² Raev (red.) 2004 (zie noot 9), pp. 8-9.

doelstellingen van de groep was dan ook de Russische kunst en cultuur zo te vormen dat het gelijkwaardig zou zijn aan de westerse kunst. Er werd daarom binnen de groep en het tijdschrift veel aandacht besteed aan de eigen Russische kunst en cultuur. De groep zorgde daarnaast voor vernieuwing in de grafische kunst en in de boekillustratie in Rusland.¹³

Een andere reden dat er in het tijdschrift en binnen de groep aandacht werd besteed aan Russische kunst en cultuur kan verklaard worden door het feit dat Savva Mamontov en prinses Maria Tenisheva het tijdschrift het eerste jaar financierden (zie afb. 6 en afb. 7).¹⁴ Zowel Mamontov als Tenisheva hadden kunstenaarskoloniën gesticht in respectievelijk Abramtsevo en Talashkino.¹⁵ Mamontov en Tenisheva zorgden met deze kunstenaarskoloniën voor een heropleving van Russische toegepaste kunst en handwerk en beiden propageerden de Russische folklore.¹⁶ Hun landgoederen werden gebruikt als plaats van samenkomst voor kunstenaars en waren bovendien plekken waar jonge kunstenaars konden exposeren. Mede door deze koloniën kwam er bewustwording van het eigen Russische erfgoed. Zo kwamen kunstenaars tot inzicht dat een nieuwe artistieke stroming kon ontstaan door dit erfgoed nieuw leven in te blazen.¹⁷



Afb. 6. Ilya Repin, *Portret van Savva Ivanovich Mamontov*, 1880, olieverf op doek, 93 x 56,7 cm, Staatsmuseum van Theater, Moskou.



Afb. 7. Ilya Repin, *Portret van prinses Maria Klavdievna Tenisheva*, 1896, olieverf op doek, 197 x 120 cm, Isaak Izrailevich Brodsky Museum, Sint Petersburg.

¹³ A. Lemmens en S. Stommels, *Russian Artists and the Children's Book 1890-1992*, Nijmegen 2009, p. 11.

¹⁴ J. Kennedy, *The Mir Iskusstva Group and Russian Art. 1898-1912*, New York/Londen 1977, pp. 30-39.

¹⁵ Bowlt 1982 (zie noot 10), pp. 28-29.

¹⁶ J.E. Bowlt, *Russian Art 1875-1975. A Collection of Essays*, Austin 1976, p.21.

¹⁷ W. Salmond, 'The Russian Avant-Garde of the 1890s: The Abramtsevo Circle', *The Journal of the Walters Art Museum* 60/61 (2002/2003), p. 8.

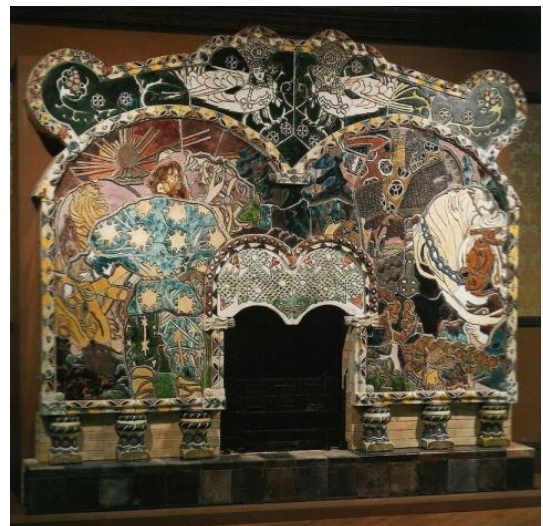
Interesse in het Russische boerenleven en –kunst volgde in zekere zin de internationale trend van vaderlandsliefde in de kunst aan het einde van de negentiende eeuw, maar had daarnaast ook te maken met de afschaffing van het lijfeigenschap in 1861.¹⁸ Boeren konden hierdoor hun eigen leven opbouwen. Kunstenaars van de Russische kunstenaarsgroep *Peredvizhniki*, zoals Ilya Repin (1844-



Afb. 8. Ilya Repin, *Feest*, 1881, olieverf op doek, 116 x 186 cm, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou.

1930), gingen in de jaren '70 en jaren '80 van de negentiende eeuw gedetailleerde genrestukken schilderen met folklorescènes en scènes van boerengewoonten als onderwerp (zie afb. 8).¹⁹ Architecten gingen daarnaast op zoek naar manieren om aan de vraag naar gebouwen in oud-Russische stijl te voldoen en namen hiervoor het boerenhuis, de *izba*, als voorbeeld.²⁰ Ook de gebouwen op de landgoederen van zowel Mamontov als Tenisheva waren in deze stijl gebouwd (zie afb. 3 en afb. 4). Beide landgoederen werden ook gebruikt om de vrijgekomen boeren te helpen met het heropbouwen van hun bestaan en boden de boeren een plek om te kunnen werken. Zo werden ze onder andere ingezet in keramiek- en tapijtwerkplaatsen, wat zorgde voor een extra dimensie in de kunst die geproduceerd werd in de koloniën.²¹

Mamontov beschreef zichzelf als een 'Slavofiel' en propageerde een 'Slavofiele' kunst, gebaseerd op volksverhalen en volkskunst van boeren.²² Hij had een grote groep kunstenaars om zich heen verzameld die hij opdrachten gaf om verschillende kunstvoorwerpen te vervaardigen. Daarnaast wilde hij een synthese van de kunsten bewerkstelligen en daarom werd er een privé operagezelschap op het Abramtsevo-landgoed gevormd. Russische componisten als Nikolai Rimsky-Korsakov



Afb. 9. Mikhail Vroebel, *Mikula Selyaninovich*, 1898-1899, keramiek, afmetingen niet teruggevonden, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou.

¹⁸ Salmond 1997 (zie noot 1), p. 6.

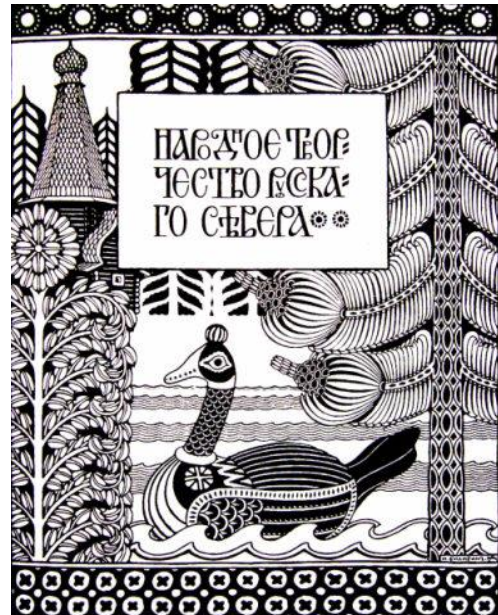
¹⁹ Salmond 1997 (zie noot 1), p. 6.

²⁰ Salmond 1997 (zie noot 1), p. 6.

²¹ Salmond 1997 (zie noot 1), p. 8.

²² A. Schouvaloff, 'Oriëntalisme en exotisme. Diaghilev en zijn Russische ontwerpers', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, p. 24.

componeerden opera's met sprookjes en volksverhalen als onderwerp, zoals *Sadko of Het Sneeuwmeisje*, en kunstenaars van de Abramtsevo-kring als Mikhail Vroebel en Viktor Vasnetsov (1848-1926) zorgden voor de decors en kostuums.²³ Mamontov wilde met zijn Abramtsevo-kring laten zien dat het eigen Russische culturele erfgoed veel te bieden had en dat de Russische kunst nieuw leven kon worden ingeblazen door een heropleving van dit erfgoed. Mamontov propageerde een nationalistische en nieuwe Russische stijl.²⁴ Kunstenaars van de Abramtsevo-kring verwerkten deze nieuwe Russische stijl zowel in schilderijen als in toegepaste kunst (zie afb. 9). Inspiratie voor onderwerpen haalden de kunstenaars bijvoorbeeld uit volksverhalen en voor de stijl en de materiaalkeuze werd naar de boerenkunst gekeken.



Afb. 10. Ivan Bilibin, *Titelpagina voor Mir Iskoesstva. Nummer 2: Volkskunst van het Russische Noorden*, 1904, inkt op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen.

De inhoud van *Mir Iskoesstva* werd duidelijk beïnvloed door de artistieke uitingen van de Abramtsevo-kring en de kunstenaars op Talashkino. Zo werden er reproducties van verschillende kunstenaars die met deze kunstenaarskoloniën geassocieerd werden gepubliceerd en kregen kunstenaars die zich veel bezig hielden met de Russische folklore een plek binnen het tijdschrift en soms zelfs binnen de groep. Een van deze kunstenaars was Ivan Bilibin, een kunstenaar die de kunstenaarskoloniën bezocht en zich liet inspireren door volkskunst en – verhalen. Hij was lid van *Mir Iskoesstva* en ontwierp meerdere omslagen voor het tijdschrift (zie afb. 10).²⁵ Op zijn omslagen en prenten zijn regelmatig verwijzingen terug te vinden naar volkskunst en volksverhalen. Zijn stijl lijkt erg geïnspireerd te zijn door Russisch borduurwerk en de illustraties die hij maakte voor verschillende sprookjesboeken getuigen van een kennis van volksverhalen. Bilibin was een belangrijke schakel tussen de latere Ballets Russes en de kunstenaarskoloniën, onder andere doordat hij zowel boekillustraties als kostuum- en decorontwerpen maakte.²⁶ Bilibin bleef bij zowel zijn boekillustraties als zijn theaterontwerpen voor de Ballets Russes trouw aan de Russische nationalistische stijl.²⁷

²³ Schouvaloff 2004 (zie noot 22), p. 24.

²⁴ Bowlt 1982 (zie noot 10), p. 36.

²⁵ Bowlt 1982 (zie noot 10), pp. 234-235.

²⁶ Lemmens en Stommels 2009 (zie noot 13), p. 11.

²⁷ Lemmens en Stommels 2009 (zie noot 13), p. 55.

Door gebrek aan geld hield Mir Iskoesstva in 1904 op te bestaan.²⁸ Kunstenaars werden in deze periode beïnvloed door de kunst die door de rijke en vooraanstaande Russische verzamelaars vanuit het westen naar Rusland werd gehaald. Sergei Shchukin (1854-1936), was een van de bekendste Russische verzamelaars. Hij woonde in Moskou en was in het bezit van meerdere werken van Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) en Henri Matisse (1869-1954).²⁹ Kazimir Malevitsj (1879-1935), bekend van het latere suprematisme en het kunstwerk *Zwart Vierkant* uit 1910, verbleef in deze periode in Moskou en schilderde in die periode in een impressionistische stijl.³⁰ Kunstenaars die aan Mir Iskoesstva verbonden waren gingen hun eigen weg en Diaghilev vertrok meerdere malen naar Parijs. Hij kwam in contact met prominente tijdgenoten in het buitenland en dit, samen met het einde van het tijdschrift markeerde een keerpunt in het leven van Diaghilev. Vanaf dat moment ging Diaghilev nog meer aandacht besteden aan zijn reputatie en contacten buiten Rusland en ging hij op zoek naar nieuwe platformen en nieuwe uitingen van kunst. Al deze ontwikkelingen leidden uiteindelijk tot de start van de Ballets Russes.

²⁸ C. Hudson, 'Mir Iskusstva (World of Art)', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 44-45.

²⁹ A. Kostenevich, 'Matisse and Shchukin: A Collector's Choice', *Art Institute of Chicago Museum Studies* 16 (1990) nr. 1, pp. 26-28.

³⁰ R. Crone en D. Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Londen 1991, pp. 52-53.

2. HET GEDWONGEN BEGIN VAN DE BALLETS RUSSES

In 1904 heerste er veel onrust in Rusland. De oppositie tegen de tsaar en het Russische koninkrijk en de politieke spanningen groeide. Door het verliezen van de Japans-Russische oorlog, en daarmee overwonnen te zijn door een kleine, niet-westerse grootmacht, werd de tsaar het mikpunt van de oppositie.³¹ Dit werd versterkt door 'Bloedige Zondag' in januari 1905, waarbij een opstand onder het volk gewelddadig de kop werd ingedrukt door troepen van de tsaar. Diaghilev was aanvankelijk positief over het nieuwe liberalisme, maar hij was zich ervan bewust dat dit zorgde voor instabiliteit en minder culturele kansen. Hoe meer de onrust groeide, hoe minder positief hij werd. Mede door het verlies van de Japans-Russische oorlog werd Rusland aan het begin van de twintigste eeuw meer en meer afhankelijk van Franse leningen en het was voor de Russische tsaar van groot belang om de relatie tussen Rusland en Frankrijk goed te houden. Rusland wilde daarom culturele initiatieven in Parijs ondersteunen en vanwege zijn successen met onder andere Mir Iskoesstva werd Diaghilev gedurende zes jaar gesubsidieerd door de tsaar. De mogelijkheid om culturele initiatieven in Parijs op te starten bood Diaghilev de kans om de onrust in Rusland te ontvluchten en hier maakte hij dan ook dankbaar gebruik van. In 1906 organiseerde Diaghilev een enorme expositie van Russische kunstenaars als onderdeel van de Salon d'Automne in Parijs, onder andere om Rusland en Russische kunst te propageren. Er werden meer dan 700 kunstwerken naar Parijs vervoerd. De tentoonstelling was een groot succes en daarmee was de missie van Diaghilev om Russische cultuur in het buitenland te promoten geslaagd.

In datzelfde jaar ontmoette Diaghilev comtesse Marie Joséphine Greffuhle (1860-1952). Zij bood Diaghilev de mogelijkheid om historische Russische opera's te organiseren en vanaf 1907 hield hij zich vooral bezig met Russische muziek en het organiseren van opera's in onder andere de Opéra Garnier. Hij organiseerde vijf concerten in mei 1907 en deze werden alle vijf door publiek en pers goed ontvangen. Tijdens de eerste zeven jaar van zijn publieke leven en zijn periode bij Mir Iskoesstva, schreef Diaghilev vooral kritieken over beeldende kunst en organiseerde hij kunsttentoonstellingen. Maar zijn ontmoeting met comtesse Greffuhle zorgde ervoor dat hij zich minder ging bezig houden met beeldende kunst en zich meer ging richten op opera.

³¹ Informatie uit de volgende vier alinea's komt, tenzij anders vermeld, uit: G. Marsh, 'Serge Diaghilev and the Strange Birth of the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 20-26.

Vanwege de instabiele situatie in Rusland stopte de tsaar in 1909 met het subsidiëren van culturele initiatieven in het buitenland en dit was voor Diaghilev de aanleiding om het geheel anders aan te pakken. Diaghilev was tijdens zijn periode bij Mir Iskoesstva al gefascineerd geraakt door het wagneriaanse Gesamtkunstwerk en zag theater, muziek en decoratieve kunst als een bron van een nieuwe esthetiek.³² Diaghilev was van mening dat opera te duur zou worden om te blijven organiseren en hij ging daarom op zoek naar andere platforms. Kort na de eeuwwisseling raakte hij gefascineerd door klassiek ballet. Hij zag de mogelijkheden van een klassiek balletgezelschap in Parijs, maar keerde zich af van het Russische Koninklijk Ballet.³³ Mede door zijn succes met Russische opera's wist Diaghilev dat typisch Russische onderwerpen en kunst met een Russische uitstraling aantrekkingskracht hadden op het Parijse publiek. Hij wilde daarom balletten creëren die, in tegenstelling tot het Russisch koninklijk ballet dat volgens hem te westers was, deze typisch 'Russische' uitstraling hadden.

Diaghilev was in de periode dat de subsidies stopten in Sint Petersburg met een balletgroep aan het repeteren. Omdat hij in Rusland geen financiering meer kreeg, besloot hij de balletgroep naar Parijs te verplaatsen. Hij stuurde een bericht naar zijn promotor in Parijs en hierin gaf hij aan dat het dat jaar geen opera zou worden, maar een ballet met acht solisten en vijftien optredens. Daarop ging de groep dansers, choreografen en kunstenaars samen met Diaghilev op weg naar Parijs. De beslissing om naar Parijs te vertrekken luidde het begin van de Ballets Russes in. Diaghilev was in de gelegenheid om dansers van het Russisch Koninklijk Ballet veel geld aan te bieden. Dit zorgde ervoor dat dansers als Vaslav Nijinski (1889-1950) en Anna Pavlova (1881-1931) met hem meereisden naar Parijs (zie afb. 11). De relaties die Diaghilev tijdens zijn periode bij de Nevsky Pickwickians en de Mir Iskoesstva had opgebouwd met onder andere Alexandre Benois, Nikolai Roerich, en Léon Bakst waren onmisbaar voor deze onderneming. Ook zij reisden met hem mee. Diaghilev was zich ervan bewust dat de inhoud van de balletten moest beantwoorden aan de interesse van



Afb. 11. Anna Pavlova en Vaslav Nijinsky in *Le Pavillon d'Armide*, 1909.

³² J. E. Bowl, 'Stage Design and the Ballets Russes', *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 5 (zomer 1987), p. 29.

³³ Bowl 1987 (zie noot 32), p. 30.

het westerse publiek, namelijk die in het exotische oosten, het onbekende Rusland.³⁴ Het eerste ballet dat door het nieuwgevormde gezelschap de Ballets Russes werd opgevoerd was *Le Pavillon d'Armide* (1909)(zie afb. 11).³⁵ De decors en kostuumontwerpen waren van Alexandre Benois.³⁶ *Le Pavillon d'Armide* was gesitueerd in het zeventiende-eeuwse Frankrijk.³⁷ Benois had een voorliefde voor Versailles en bij de ontwerpen voor de decors en kostuums hield hij rekening met elk detail. Hoewel dit ballet een Frans onderwerp had en niet direct binnen het Russische nationalisme lijkt te passen, zou er wel een parallel kunnen worden getrokken tussen het onderwerp van het ballet en de gala's en bals van het Russische tsarendom. Diaghilev en Benois zouden in Versailles het Franse equivalent van de Russische paleizen zoals het Peterhof kunnen hebben gezien en dit zou de reden kunnen zijn dat onderwerp hun aansprak.³⁸ Het ballet zou voor de Fransen herkenbaar zijn, maar tegelijkertijd zou er een Russische sfeer gecreëerd kunnen worden.

Doordat Rusland en de Russische cultuur relatief onbekend waren voor het Parijse publiek, propageerde Diaghilev zijn balletten als Russisch nationalistisch.³⁹ Russen werden gezien als barbaren en hun kunst werd barbaars genoemd en hier waren de Parijzenaren juist gek op. Het werd als vooruitstrevend gezien om naar Russische kunst en muziek te kijken en te luisteren. In West-Europa werd ballet steeds minder populair, vanwege het stoffige imago. Het was niet aantrekkelijk om een hele avond naar ballet te kijken. De balletten waren korter dan in Rusland en werden soms zelfs als scènes binnen opera's, operettes en musicals verwerkt.⁴⁰ Diaghilev ontwikkelde voor zijn Ballets Russes een nieuw stramien, waarin de balletten niet langer duurden dan een half uur. Hierdoor konden er meerdere verschillende balletten op één avond worden opgevoerd en dit beantwoordde aan de behoeften van het West-Europese publiek.

Voor de aankleding van deze nieuwe balletten deed Diaghilev een beroep op de vriendschappen die hij had opgebouwd tijdens zijn tijd bij Mir Iskoestva. Omdat de aangesloten kunstenaars niet als decor- of kostuumontwerper waren opgeleid, waren hun decors en kostuums vernieuwend voor hun tijd en kon Diaghilev al zijn ideeën in deze ontwerpen kwijt.⁴¹ De

³⁴ J. Pritchard, 'Creating Productions', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, p. 71.

³⁵ J. Pritchard, 'Serge Diaghilev's Ballet Russes – An Itinerary. Part 1. 1909-1921', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27 (2009) nr. 1 (zomer), p. 115.

³⁶ Pritchard 2010 (zie noot 34), p. 71.

³⁷ J.E. Bowlt, 'Diaghilev en de achttiende eeuw', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, pp. 39-40.

³⁸ Bowlt 2004 (zie noot 37), p. 40.

³⁹ C.M. Joseph, *Stravinsky's Ballets*, Londen 2011, p. 29.

⁴⁰ J. Pritchard, 'The Transformation of Ballet', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, p. 49.

⁴¹ Bowlt 1987 (zie noot 32), p. 31.

kunstenaars werden niet beperkt door de ideeën van de academie. Voor de compositie van zijn nieuwe balletten haalde Diaghilev gevestigde componisten over tot het schrijven van balletmuziek, iets wat daarvoor alleen gedaan werd door componisten die zich specialiseerden in balletmuziek.⁴² Ook had Diaghilev nieuwe componisten nodig. Zoals Rutger Helmers in zijn dissertatie schrijft, werden verschillende componisten, zoals Pjotr Tsjaikovski en Nikolai Rimsky-Korsakov, als te westers gezien.⁴³ Pjotr Tsjaikovski was ook in de ogen van Diaghilev te westers. Hij ging daarom op zoek naar componisten die speciaal voor hem kenmerkende Russische muziekstukken wilde componeren, zoals Igor Stravinsky (1882-1971) en Sergei Prokofiev (1891-1953).⁴⁴

In 1909 zat Diaghilev in het publiek bij de opvoering van het stuk *Scherzo Fantastique* door Igor Stravinsky.⁴⁵ Diaghilev zag direct potentie in hem en vroeg hem zich aan te sluiten bij de Ballets Russes. Een aantal maanden eerder had Diaghilev componist Anatoli Lyadov (1855-1914) gevraagd om een typisch Russisch balletmuziekstuk te componeren.⁴⁶ Lyadov en anderen verloren interesse en Diaghilev wendde zich daarom in wanhoop tot Stravinsky.

Dit was risicovol, aangezien Stravinsky tot dan toe vrijwel onbekend was. Stravinsky accepteerde de uitnodiging van Diaghilev om zich aan te sluiten bij de Ballets Russes en kreeg meteen de zware taak om *l'Oiseau de Feu* (1910) te componeren (zie afb. 12). Stravinsky droeg *l'Oiseau de Feu* op aan zijn goede vriend Rimsky-



Afb. 12. Tamara Karsavina als de Vuurvogel in *l'Oiseau de Feu*, 1910, foto, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen.

Korsakov. Ook Rimsky-Korsakov wordt in

het proefschrift van Helmers behandeld als een van de componisten die te westers georiënteerd waren. Het is daarom ook opvallend, dat iemand die beïnvloed is door een westerse componist, wel Russisch genoeg was om een ballet voor Diaghilev te componeren. *l'Oiseau de Feu* groeide uit tot een groot succes en na dit ballet kreeg Stravinsky opdracht voor nog twee andere balletten, *Petroesjka* (1911) en *Le Sacre du Printemps* (1913).⁴⁷

⁴² S. Scheijen, 'Diaghilev en de beeldende kunst', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, pp. 14-15.

⁴³ Helmers 2014 (zie noot 5), pp. 1-4.

⁴⁴ S. Franklin & E. Widdis, *National Identity in Russian Culture*, Cambridge 2004, p. 130.

⁴⁵ Joseph 2011 (zie noot 39), p. 26.

⁴⁶ Joseph 2011 (zie noot 39), p. 31.

⁴⁷ H. Goodall, 'Music and the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, p. 174.

3. EEN RUSSISCH REPERTOIRE 1910-1914

Extra afbeeldingen ter illustratie van de vier balletten zijn terug te vinden in de bijlage op pagina 36 tot en met pagina 49.

Door de interesse van het Franse publiek in de onbekende Russische kunst, kon Diaghilev in de periode voor het begin van de Ballets Russes al een aantal jaren Russische opera's organiseren.⁴⁸ Omdat deze Russische kunst zo in de smaak viel bij het publiek, wilde Diaghilev hiervan gebruik maken bij het ontstaan van de Ballets Russes. Daarom moesten de balletten zo Russisch mogelijk zijn. Mede hierdoor kwam Diaghilev in 1910, één jaar na de oprichting van de Ballets Russes, op het idee voor *l'Oiseau de Feu* (zie afb. 13). Het verhaal dat als inspiratie diende voor dit ballet, was een Russisch volkssprookje over een betoverde vogel met magische krachten wiens veren de nacht konden verlichten.⁴⁹ Het sprookje was oorspronkelijk een verhaal, opgebouwd uit meerdere Slavische volksverhalen, dat door Afanasjev samen met zeshonderd andere sprookjes in de negentiende eeuw was gebundeld.⁵⁰ Het verhaal komt uit het sprookje *Het verhaal van Ivan Tsarevich, de Vuurvogel en de Grijze Wolf*.⁵¹ Voor het ballet werden er aan het sprookje personages uit andere sprookjes toegevoegd, zoals Kashchei. Kashchei was de belichaming van het kwaad en zijn ziel was onsterfelijk. Hij zat verscholen in een ei en degene die hem kon verslaan zou grote beloningen ontvangen. Het verhaal gaat als volgt. Prins Ivan vangt op een dag de Vuurvogel in de tuin van Kashchei. De vuurvogel biedt de prins een van haar veren aan, mits hij haar vrijlaat. De prins laat haar daarop vrij, ontvangt een veer en wordt verliefd op een meisje, Tsarevna (zie afb. 14). Kashchei neemt echter bezit van de ziel van het meisje. De prins gebruikt de veer van de Vuurvogel en vraagt om hulp. De Vuurvogel vertelt hem dat de ziel van Kashchei in het ei in de tuin zit. De prins vertrapt daarop het ei en de vloek van Tsarevna wordt opgeheven, waarna zij elkaar de eeuwige liefde verklaren.



Afb. 13. Léon Bakst, *l'Oiseau de Feu*, 1910, waterverf op papier, 25 x 18 cm, Béarn-verzameling, Parijs [?].



Afb. 14. Léon Bakst, *Kostuumontwerp voor Tsarevna*, 1910, waterverf, gouache en indische inkt op papier, afmetingen niet teruggevonden, Staatsmuseum voor Theater en Muziek, Sint Petersburg.

⁴⁸ Informatie uit dit hoofdstuk komt, tenzij anders vermeld, uit: C.M. Joseph, *Stravinsky's Ballets*, Londen 2011, pp. 26-101.

⁴⁹ A.N. Afanasjev, *Russian fairy tales*, New York 1973, pp. 612-624.

⁵⁰ Pritchard 2010 (zie noot 34), pp. 75-77.

⁵¹ Afanasjev 1973 (zie noot 49), pp. 612-624.

Het verhaal en de aankleding van *l'Oiseau de Feu* bezaten verschillende elementen waardoor Diaghilev dacht dat het ballet het Franse publiek zou intrigeren. Het was een verhaal over de tegenstellingen tussen goed en kwaad en donker en licht en over de liefde die alles overwint. Bovendien was het een typisch Russisch volkssprookje, een onbekend verhaal in Frankrijk. De kostuums en decors werden deels ontworpen door Alexander Golovin (1863-1930), met wie Diaghilev bij Mir Iskoesstva bevriend was geraakt, en deels door Léon Bakst. Bakst nam onder andere het kostuum voor de Vuurvogel voor zijn rekening en Golovin ontwierp onder andere het decor (zie afb. 13 en 15).



Afb. 15. Alexander Golovin, *Decorontwerp voor l'Oiseau de Feu*, 1910, gouache en waterverf op papier, 82,5 x 102 cm, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou.

Voor de muziek en de choreografie werd een beroep gedaan op de Russische folklore. Stravinsky was erg beïnvloed door Yuly Melgunov en Evgeniya Leniva, die enkele jaren eerder reeds bezig waren geweest met het componeren van typisch Russische muziek.⁵² Zij gebruikten volksliederen en vertaalden die naar typisch Russische composities. Dit deden zij in navolging van Béla Bartók (1881-1945), die een typisch Hongaarse stijl ontwikkelde en Cecil Sharp (1859-1924), die dat in Engeland deed.⁵³ Stravinsky raakte hierdoor geïnspireerd en gebruikte volksmuziek uit Rusland bij het componeren van *l'Oiseau de Feu*. Mikhail Fokine (1880-1942) ontwikkelde de choreografie voor het stuk. Voor zijn choreografie haalde hij inspiratie uit Russische volksdansen. Zo klikten de mannen met hun hielen tegen elkaar en haakten de vrouwen de armen in elkaar.

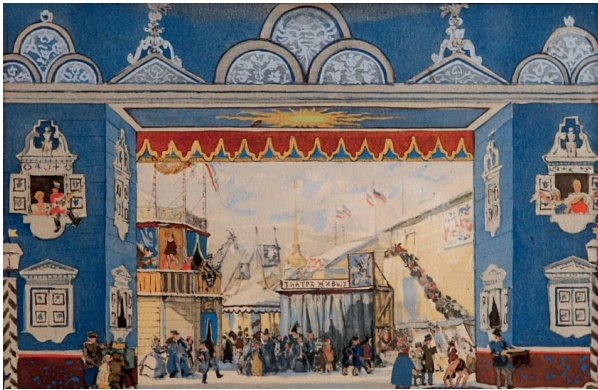


Afb. 16. Alexandre Benois, *Kostuumontwerp voor Petroesjka*, 1911, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen.

⁵² Goodall 2010 (zie noot 47), p. 175. NB: Jaartallen van zowel Yuly Melgunov als Evgeniya Leniva niet teruggevonden.

⁵³ Goodall 2010 (zie noot 47), p. 175.

Het idee van Diaghilev bleek te kloppen en het Franse publiek liep weg met *l'Oiseau de Feu*. Omdat het ballet een groot succes was, wilde Diaghilev een vervolg. Hij wilde dit typisch Russische uiterlijk en karakter doorvoeren in de balletten die zouden volgen. Het vervolg op *l'Oiseau de Feu* kwam in de vorm van *Petroesjka* in 1911. De protagonist van dit ballet was een populaire pop uit de Russische folklore (zie afb. 16). De pop had het uiterlijk van een clown, wat voor verschillende nationaliteiten herkenbaar was, maar was daarnaast toch een echt Russisch onderwerp. De pop was in Rusland onderdeel van het Boterweek-festival. Diaghilev vroeg wederom Stravinsky voor de compositie en Fokine voor de choreografie van het stuk. Beiden verwerkten ook in dit ballet volksliederen en volksdansen. Stravinsky gebruikte bijvoorbeeld het populaire volkslied *Lied van de Volochebniki* en Fokine verwerkte volksdansen en stereotypen, zoals een boer met een beer, in zijn choreografie. De decors en kostuums werden ontworpen door Alexandre Benois. Benois greep de kans om decors en kostuums te ontwerpen voor een ballet met als onderwerp het Boterweek-festival met beide handen aan. Het festival was zijn lievelingsmoment in het jaar en dit was zijn kans om het festival en daarmee zijn jeugd tot leven te wekken op het podium. Benois beeldde het Rusland aan het einde van de negentiende eeuw af in zijn decor. In het decor is een markt te zien, met op de achtergrond de Admiraliteit van Sint Petersburg (zie afb. 17). Op het doek dat voor het podium hing tijdens de pauze, was naast de Admiraliteit ook de St. Isaacskathedraal te zien (zie afb. 18). Ook dit ballet werd een groot succes, mede door het realistische Russische karakter dat het had.



Afb. 17. Alexandre Benois, *Decorontwerp voor Petroesjka met op de achtergrond de Admiraliteit*, 1911, waterverf en gouache op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen.



Afb. 18. Alexandre Benois, *Decorgordijn voor Petroesjka*, 1911, materiaal en afmetingen niet teruggevonden. Collection Nikita & Nina Lobanov-Rostovsky, Londen.

Tegelijkertijd met *Petroesjka* werkte Stravinsky aan de compositie voor *Le Sacre du Printemps*. Stravinsky wilde een Russisch prehistorisch ballet maken. Het ballet moest het Rusland uitbeelden van voor het schrift. Dit idee kreeg Stravinsky naar eigen zeggen tijdens het afronden van de compositie van *l'Oiseau de Feu*. Zelf zei Stravinsky later hierover: 'Ik had op een dag, toen ik met de laatste pagina's van *l'Oiseau de Feu* bezig was, een vluchtig visioen, dat mij volledig verraste. Mijn hoofd liep op dat moment over van allerlei gedachten. Ik zag een plechtig en heidens ritueel voor me. Wijze ouderlingen zaten in een cirkel en keken naar een jong meisje dat zichzelf de dood in danste. De ouderlingen wilden haar offeren om de god van de lente tevreden te stellen. Dit werd het thema van *Le Sacre du Printemps*.'⁵⁴ De god van de lente waar Stravinsky over spreekt zou de Slavische godheid Yarilo zijn, die in veel verschillende mythologieën voorkwam. Stravinsky werd door Diaghilev, mede door zijn successen met *l'Oiseau de Feu* en *Petroesjka*, volledig vrijgelaten bij het componeren van *Le Sacre du Printemps*. Voor de compositie gebruikte Stravinsky ditmaal geen volksliedjes en Fokine gebruikte voor de choreografie geen volksdansen. Het was de bedoeling dat de uitvoering simpel zou blijven. Nikolai Roerich kreeg de taak om de decors en kostuums te ontwerpen. Roerich was bekend met de Slavische geschiedenis en archeologie, mede door zijn eigen expedities en opgravingen. Roerich kende de mythologieën en dus ook de god van de lente die Stravinsky bedoelde. Hij was, net als Stravinsky en Fokine, geïnteresseerd in de Russische volkskunsten. Zijn inspiratie voor de kostuums haalde hij uit de stoffen en volkskunst uit de collectie van prinses Maria Tenisheva, die hij had bestudeerd tijdens zijn bezoeken aan haar landgoed, Talashkino.⁵⁵ De geometrische vormen die op het kostuum waren aangebracht, droegen bij aan de primitiviteit en onrust van de choreografie van Fokine (zie afb. 19). Bij de première van *Le Sacre du Printemps* in 1913 ontstond een rel. Mensen waren geschokt door de primitieve kostuums en choreografie en begonnen door de opvoering heen te schreeuwen. Voorstanders schreeuwden tegen de tegenstanders in, wat voor een complete chaos zorgde. Deze avond bracht een golf van recensies voort en alles bij elkaar maakte van Stravinsky een van de meest befaamde en beroemde componisten van Europa.



Afb. 19. Naar ontwerp van Nikolai Roerich, *Kostuum voor Le Sacre du Printemps*, 1913, Victoria & Albert Museum, Londen.

⁵⁴ Igor Stravinsky, *An Autobiography*, E-book 2014, p. 31.

<<http://www.gutenberg.org/files/36169/36169-h/36169-h.htm>> (20-03-2015).

⁵⁵ S. Woodcock, 'Wardrobe', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, p. 131.

Een andere beeldend kunstenares die geïnspireerd werd door Russisch handwerk en textiel was Natalia Goncharova (1881-1962). Diaghilev ontmoette Goncharova en haar man Mikhail Larionov (1881-1964) in Moskou en in 1914 droeg zij bij aan het ballet *Le Coq d'Or*, gecomponeerd door Nikolai Rimsky-Korsakov. Haar naam werd door Benois als suggestie genoemd voor het ontwerpen van de decors en kostuums en Diaghilev ging hiermee akkoord. Zowel Goncharova als Larionov waren gefascineerd door Russische iconen en volkskunst. Larionov verzamelde zogenaamde lubki. Een lubok, meervoud lubki, was een zeventiende-eeuws fenomeen.⁵⁶ Het was een houtsnede, afgedrukt op dun en goedkoop papier, die met de hand was ingekleurd (zie afb. 20).⁵⁷ De lubki gaven vaak morele of religieuze verhalen weer. Het waren afbeeldingen die, net als de westerse *Biblia Pauperum*, bedoeld waren voor analfabeten. Het waren populaire prenten met een eenvoudige lijnvoering en herkenbare afbeeldingen. De lubok was goedkope versie van het Russische icoon en werd vaak gebruikt om de boerenhut te decoreren.⁵⁸ Goncharova was geïnspireerd door de lubki en baseerde haar decor- en kostuumontwerpen voor *Le Coq d'Or* dan ook op deze kleine afdrukken. Er zijn veel overeenkomsten te ontdekken tussen de lubki en de decorontwerpen van Goncharova (afb. 21 en afb. 22). In de kostuumontwerpen zijn duidelijk referenties naar boerenkostuums en –textiel te zien. Zo komen de bloemmotieven die te zien zijn op zowel de lubok als de negentiende-eeuwse Matroesjka's terug in de kostuums en decors van Goncharova (zie afb. 1 en afb. 21).



Afb. 20. Kunstenaar onbekend, *De kat van Kazan*, eerste helft achttiende eeuw, lubok, houtsnede, afmetingen niet teruggevonden, origineel van Hoover Instituut, Stanford Universiteit, Stanford.



Afb. 21. Natalia Goncharova, *Kostuumontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra.

⁵⁶ Lemmens en Stommels 2009 (zie noot 13), p. 18.

⁵⁷ D.E. Farrell, 'Medieval Popular Humor in Russian Eighteenth Century Lubki', *Slavic Review* 50 (1991) nr. 3 (herfst), pp. 551-552.

⁵⁸ Lemmens en Stommels 2009 (zie noot 13), p. 18.

Alle vier de balletten die in dit hoofdstuk besproken zijn, hebben op hun eigen manier iets te maken met Russische cultuur en volkskunst. Bij *L'Oiseau de Feu* en *Petroesjka* grijpt de inhoud terug op Russische cultuur, bij de andere twee is bij het ontwerpen van de decors en kostuums gekeken naar Russische cultuur en volkskunst. Uitgaande van deze kenmerken vertonen de Ballets Russes veel overeenkomsten met de

kunstenarskoloniën in Rusland aan het einde van de negentiende eeuw. Hoewel de Ballets Russes twintig tot dertig jaar later plaatsvonden, gingen de componisten, choreografen en kunstenaars, net als de kunstenaars die bijvoorbeeld verbonden waren aan Abramtsevo en Talashkino, terug naar wat volgens hen pure Russische kunst was. De heropleving van Russische volkskunst en folklore, die aan het einde van de negentiende eeuw was begonnen, werd als het ware voortgezet tijdens de Ballets Russes. Sprookjes en volksverhalen, die voor de kunstenaars op de kunstenaarskoloniën al zo belangrijk waren, speelden ook een belangrijke rol bij de Ballets Russes. Zo maakte Ivan Bilibin in zijn periode bij de kunstenaarskoloniën al de prent van de Vuurvogel, het onderwerp dat zo belangrijk is geweest voor de Ballets Russes (zie afb. 23). Hiermee werden de balletten van

de Ballets Russes een bekend en populair fenomeen. De kostuums en decors van bijvoorbeeld Nikolai Roerich en Natalia Goncharova waren gebaseerd op folkloreprints en volkskunst. Roerich haalde zijn inspiratie uit artefacten die hij vond tijdens zijn expedities, maar ook uit Slavische stoffen en volkskunst waarmee hij in aanraking kwam op het Talashkino-landgoed. Ditzelfde geldt voor Goncharova. In haar naaste omgeving waren allerlei artefacten van volkskunst en folklore beschikbaar, waardoor zij zichtbaar beïnvloed werd. Haar man Larionov bezat een grote collectie lubki, maar ook was zij bekend met de kunst van de kunstenaarskoloniën. In haar decor voor *Le Coq d'Or* zitten bijvoorbeeld personages verstopt. Zij lijken op de protagonisten uit het sprookje dat Viktor Vasnetsov, ook verbonden met de koloniën, een aantal jaren eerder schilderde (zie afb. 22 en 24).



Afb. 22. Natalia Goncharova, *Decorontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, privécollectie.



Afb. 23. Ivan Bilibin, *Illustratie voor Het verhaal van Ivan Tsarevich, de Vuurvogel en de Grijze Wolf*, 1901, prent, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen.



Afb. 24. Viktor Vasnetsov, *Sirin en Alkonost, vogels van verdriet en vreugde*, 1896, olieverf op doek, 133 x 250 cm, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou.

CONCLUSIE

De hoofdvraag waarmee dit onderzoek begon was: *“In hoeverre kunnen de vroege Ballets Russes op grond van zowel hun uiterlijke kenmerken als hun onderwerpskeuzes worden beschouwd als een uitdrukking van Russisch nationalisme?”* Naar aanleiding van de overeenkomsten in onderwerpskeuze en uiterlijke kenmerken tussen de kunst van de Russische kunstenaarskoloniën en de Ballets Russes kan worden gesteld dat, hoewel het een bewuste marketingkeuze van Diaghilev was, de Ballets Russes wel degelijk kunnen worden beschouwd als een uitdrukking van Russisch nationalisme.

Diaghilev wist dat Rusland en Russische kunst en cultuur relatief onbekend waren in West-Europa. Hij had met het organiseren van opera's in Parijs in de periode 1907-1909 al ervaren dat het onbekende oosten en Rusland tot de verbeelding van het publiek sprak. Daarom had hij ook een sterk vermoeden dat balletten met een Russische achtergrond, geïnspireerd op volkskunst en -verhalen, goed in de smaak zouden vallen. In zekere zin is Diaghilev altijd een pionier in de kunstwereld geweest. Hij hield zich ten tijden van de oprichting van Mir Iskoestva al bezig met het propageren van zowel westerse als Russische kunst en organiseerde regelmatig tentoonstellingen. Hij was vernieuwend met de kunst die hij en de andere leden van Mir Iskoestva toonden. Het lijkt erop dat zijn behoefte om de Russische kunst meer aanzien en bekendheid te bezorgen tot ver in zijn carrière een belangrijke drijfveer is geweest. Diaghilev is zowel tijdens Mir Iskoestva als tijdens het begin van de Ballets Russes omringd geweest met kunstenaars en mecenasen die zich interesseerden voor de Russische volkskunst en -verhalen die afkomstig waren van de kunstenaarskoloniën die aan het einde van de negentiende eeuw floreerden. Deze kunst en deze kunstenaars zette Diaghilev in om de Russische kunst bekend te maken bij het publiek.

De stelling dat de kunstenaarskoloniën en hun producten invloed hebben gehad op Sergei Diaghilev, kan na voorgaand onderzoek als waar aangenomen worden. Reeds tijdens zijn periode bij Mir Iskoestva schonk Diaghilev veel aandacht aan de kunst en kunstenaars die van de koloniën afkomstig waren. Hij wilde het Russische volk via het tijdschrift kennis laten maken met de Russische cultuur en mede door de financiering van het tijdschrift door Savva Mamontov en prinses Maria Tenisheva kwam hij veel in aanraking met nationaal georiënteerde kunst die door de kunstenaars en boeren op de landgoederen van Mamontov en Tenisheva gecreëerd werd. Het is dan ook aannemelijk dat Diaghilev, toen hij niet meer gefinancierd werd door de tsaar, dit cultureel erfgoed met zich meenam naar Parijs. Diaghilev was zich ervan bewust dat het onbekende Rusland en de onbekende Russische cultuur tot de verbeelding spraken van het

Franse publiek. Zij hadden een grote aantrekkingskracht en daar speelde Diaghilev met het oprichten van de Ballets Russes handig op in.

Bij de oprichting van de Ballets Russes en de balletten die in de periode 1910-1914 door het gezelschap ontwikkeld werden, is de invloed van de Russische nationale kunst duidelijk zichtbaar. Toch zijn er tegenstellingen te ontdekken bij de creatie van de balletten. Diaghilev wilde geen componisten die in zijn ogen te westers waren, maar toch gebruikte hij *Le Coq d'Or* van Rimsky-Korsakov voor een ballet in 1914. Rimsky-Korsakov wordt door Helmers in zijn proefschrift ook genoemd als componist die in zijn tijd als te westers gezien werd. Het lijkt er op dat Diaghilev de 'te westerse' compositie van Rimsky-Korsakov heeft willen compenseren met de Russisch nationalistische kostuum- en decorontwerpen van Goncharova. Zo lijkt het Russisch nationalisme in elk ballet terug te komen. Zelfs bij het eerste ballet dat door het gezelschap opgevoerd werd in 1909, *Le Pavillon d'Armide*, wat eigenlijk een Frans onderwerp heeft, zouden parallellen kunnen worden getrokken tussen het verleden van de Russische en de Franse hoven.

Diaghilev wist dat zijn Russische identiteit hem kon helpen om de balletten tot een succes te maken. Om deze reden liet hij balletten creëren met een typisch Russisch onderwerp, zoals *l'Oiseau de Feu* en *Petroesjka*. Zowel in onderwerpkeuze als in uitvoering vertonen de balletten veel overeenkomsten met de kunstzinnige uitingen die op de kunstenaarskoloniën plaatsvonden. De keuze van Diaghilev om bijvoorbeeld een sprookje als onderwerp te nemen voor *l'Oiseau de Feu*, is alles behalve vernieuwend. Enkele tientallen jaren daarvoor werden deze sprookjes en volksverhalen namelijk door kunstenaars op de landgoederen van Mamontov en Tenisheva al gebruikt als onderwerp voor hun kunst. Ook de uiterlijke kenmerken van de Ballets Russes vertonen veel overeenkomsten met de uiterlijke kenmerken van de kunst die van de Russische kunstenaarskoloniën afkomstig was. Dit is vooral goed te zien in de kostuumontwerpen van Nikolai Roerich en Natalia Goncharova. Roerich heeft zich voor zijn kostuums voor *Le Sacre du Printemps* laten inspireren door Slavische stoffen en volkskunst, waarmee hij op het landgoed van Tenisheva in aanraking kwam.

In verband met de omvang van het onderzoek en het tijdsbestek waarbinnen het afgerond moest zijn, is dit onderzoek bewust afgebakend en zijn een aantal onderwerpen niet verder uitgediept. Waar geen ruimte meer voor was in dit onderzoek, maar wat nog wel ter sprake komt in het epiloog, is de invloed van de Ballets Russes op de rest Europa. Het blijkt dat de Ballets Russes vandaag de dag nog steeds tot de verbeelding spreken en in verschillende facetten binnen zowel de kunst- als de modewereld terug blijven komen. Daarnaast is er nog genoeg ruimte voor ander aanvullend onderzoek. Zo zouden de manier waarop Diaghilev de Ballets Russes heeft

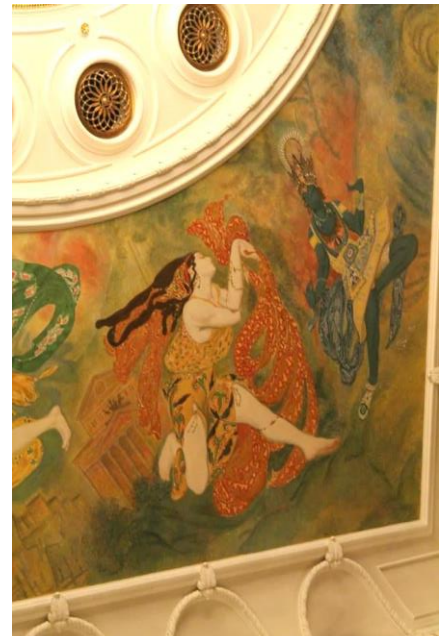
gefinancierd en in hoeverre zijn geaardheid en jeugd invloed hebben gehad op zijn verdere carrière interessante onderwerpen kunnen zijn om verder uit te diepen.

EPILOOG

De balletten van de Ballets Russes hebben een grote en langdurige invloed gehad op de rest van Europa. Diaghilev introduceerde met de Ballets Russes voor het eerst balletten die niet langer duurden dan een half uur en hij zorgde ervoor dat het schrijven van balletmuziek weer meer aanzien kreeg. Al sinds het begin van de Ballets Russes hadden de kunstenaars die Diaghilev meenam naar Parijs invloed op verschillende aspecten in de kunstwereld. Ze bliezen ballet, dans en decorontwerpen nieuw leven in, introduceerde nieuwe kleuren en kleurencombinaties en hadden een grote invloed op de mode.⁵⁹ De Ballets Russes hadden daarnaast ook invloed op de perceptie van de mannelijke dansers. De mannelijke danser kreeg een centrale rol binnen het ballet, in tegenstelling tot de balletten aan het einde van de negentiende eeuw.⁶⁰ Hoewel de balletten in Europa zeer gewaardeerd werden, was dat aan de andere kant van het continent anders. De Russen zelf konden de balletten van de Ballets Russes een stuk minder waarderen dan de West-Europeanen. Verschillende Russische critici hadden ten tijden van de Ballets Russes felle kritiek op de uitvoering en de onderwerpskeuze van de balletten.⁶¹ De Russen konden zich niet identificeren met wild, exotisch en barbaars, termen waarmee de Ballets Russes zich wel identificeerden. Zij zagen zichzelf op het gebied van ballet als een voorloper op het westen en konden het daardoor ook niet waarderen dat Russische dansers zich identificeerden met dit soort denigrerende termen.⁶² Tegenwoordig lijkt



Afb. 25. Plafond in het Bolshoi-theater, Moskou.



Afb. 26. Detail van het plafond in het Bolshoi-theater, Moskou.

⁵⁹ J. Pritchard, 'A Giant that Continues to Grow. The Impact, Influence and Legacy of the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, p. 187.

⁶⁰ Pritchard 2010 (zie noot 59), p. 187.

⁶¹ S.J. Rabinowitz, 'From the Other Shore. Russian Comment on Diaghilev's Ballets Russes', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27 (2009) nr. 1 (zomer), pp. 2-3.

⁶² H. Järvinen, 'The Russian Barnum. Russian Opinions on Diaghilev's Ballet Russes. 1909-1914', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26 (2008) nr. 1 (zomer), pp. 19, 26.

deze houding tegenover de Ballets Russes in Rusland te zijn veranderd. In het Bolshoi-theater in Moskou is bijvoorbeeld een groot monument voor de Ballets Russes gecreëerd. Het plafond in de kleinere zaal van het theater is beschilderd met de kostuumontwerpen van Léon Bakst voor de Ballets Russes (zie afb. 25, afb. 26 en afb. 27).

De balletten van de Ballets Russes hebben altijd tot de verbeelding gesproken. Ten tijden van de opvoeringen van de balletten namen verschillende modeontwerpers elementen uit de kostuums en decors over in hun eigen creaties. Paul Poiret (1879-1944), Parijse modeontwerper, schreef in zijn autobiografie dat de kostuumontwerpen van Léon Bakst van grote invloed op hem waren geweest.⁶³ Vanaf de eerste keer dat hij ze zag gebruikte hij de kostuums ter inspiratie voor zijn eigen kleding. En zelfs vandaag de dag halen modehuizen hun inspiratie uit de kunst van de Ballets Russes. Zo heeft modehuis Hermès in 1996 de kunst van Bakst en Benois gebruikt bij de ontwerpen van de beroemde shawls. Ook in de literatuur en het theater spreken de Ballets Russes nog tot de verbeelding. Zo schreef Arthur Japin (1956) in 2010 de roman *Vaslav*, over één van de meest bekende dansers van de Ballets Russes, Vaslav Nijinski.⁶⁴ Het boek kreeg erg goede recensies en in 2014 is het boek door Japin zelf bewerkt tot toneelstuk, dat een aantal weken in het DeLaMar-theater is opgevoerd.⁶⁵ Ook ditmaal waren de recensies lovend, van onder anderen NRC Handelsblad, Het Parool en De Volkskrant. Kortom, de Ballets Russes leven nog steeds.



Afb. 27. Léon Bakst, *Kostuumontwerp voor Narcisse*, 1911, materiaal niet teruggevonden, 34,4 x 26,2 cm, Staatsmuseum voor Theater en Muziek, Sint Petersburg.

⁶³ C. Wilcox, 'Paul Poiret and the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 64-65.

⁶⁴ <<http://www.arthurjapin.nl/web/artikelpagina/Vaslav-1.htm>> (21-03-2015).

⁶⁵ <<http://www.theaterkrant.nl/recensie/vaslav/>>(21-03-2015).

LITERATUURLIJST

Artikelen en boeken

Afanasjev, A.N., *Russian fairy tales*, New York 1973.

Bowlit, J.E., 'Diaghilev en de achttiende eeuw', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, pp. 38-48.

Bowlit, J.E., *Russian Art 1875-1975. A Collection of Essays*, Austin 1976.

Bowlit, J.E., 'Stage Design and the Ballets Russes', *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 5 (zomer 1987), p. 28-45.

Bowlit, J.E., *The Silver Age. Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group*, Newtonville 1982.

Crone, R. en D. Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Londen 1991.

Farrell, D.E., 'Medieval Popular Humor in Russian Eighteenth Century Lubki', *Slavic Review* 50 (1991) nr. 3 (herfst), pp. 551-565.

Franklin, S. & E. Widdis, *National Identity in Russian Culture*, Cambridge 2004.

Goodall, H., 'Music and the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 169-181.

Helmerts, R., *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-century Russian Opera*, Suffolk 2014, pp. 1-4. Bron:

<<https://books.google.nl/books?id=KEJ3BQAAQBAJ&pg=PA14&dq=not+russian+enough&hl=nl&sa=X&ei=s-cTVdaIFKPR7Qas64DoCg&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=not%20russian%20enough&f=false>> (25-03-2015).

Hudson, C., 'Mir Iskusstva (World of Art)', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 44-45.

Järvinen, H., 'The Russian Barnum. Russian Opinions on Diaghilev's Ballet Russes. 1909-1914', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26 (2008) nr. 1 (zomer), pp. 18-41.

Jeschke, C. & N. Haitzinger, 'Dancing Swans and Firebirds. Russianness Exhibited', *Dance Chronicle* 32 (2009) nr. 3 (November), p. 468-475.

Joseph, C.M., *Stravinsky's Ballets*, Londen 2011.

Kennedy, J., *The Mir Iskusstva Group and Russian Art. 1898-1912*, New York/Londen 1977.

Kostenevich, A., 'Matisse and Shchukin: A Collector's Choice', *Art Institute of Chicago Museum Studies* 16 (1990) nr. 1, pp. 26-43 & 91-92.

Leerssen, J., *National Thought in Europe. A Cultural History*, Amsterdam 2006.

Lemmens, A. en S. Stommels, *Russian Artists and the Children's Book 1890-1992*, Nijmegen 2009.

Marsh, G., 'Serge Diaghilev and the Strange Birth of the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 15-29.

Pritchard, J., 'A Giant that Continues to Grow. The Impact. Influence and Legacy of the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 187-205.

Pritchard, J., 'Creating Productions', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 71-91.

Pritchard, J., 'Serge Diaghilev's Ballet Russes – An Itinerary. Part 1. 1909-1921', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27 (2009) nr. 1 (zomer), p. 108-198.

Pritchard, J., 'The Transformation of Ballet', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, tent. cat. Londen (Victoria & Albert Museum) 2010, pp. 49-63.

Rabinowitz, S.J., 'From the Other Shore. Russian Comment on Diaghilev's Ballets Russes', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27 (2009) nr. 1 (zomer), pp. 1-27.

Raev, A., 'In dienst van Diaghilev – Een inleiding', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, pp. 8-13.

Salmond, W., 'A matter of Give and Take: Peasant Crafts and Their Revival in Late Imperial Russia', *Design Issues* 13 (1997) nr. 1 (lente), pp. 5-14.

Salmond, W., 'The Russian Avant-Garde of the 1890s: The Abramtsevo Circle', *The Journal of the Walters Art Museum* 60/61 (2002/2003), p. 7-13.

S. Scheijen, 'Diaghilev en de beeldende kunst', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, pp. 14-23.

Schouvaloff, A., 'Oriëntalisme en exotisme. Diaghilev en zijn Russische ontwerpers', in: S. Scheijen (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004, pp. 24-37.

Wilcox, C., 'Paul Poiret and the Ballets Russes', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, Londen 2010, pp. 64-65.

Woodcock, S., 'Wardrobe', in: J. Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, Londen 2010, pp. 129-163.

Websites:

Igor Stravinsky, *An Autobiography*, E-book 2014, p. 31:
<<http://www.gutenberg.org/files/36169/36169-h/36169-h.htm>> (20-03-2015).

Tentoonstelling *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*:
<<http://www.vam.ac.uk/whatson/event/734/diaghilev-and-the-golden-age-of-the-ballets-russes-1909-1929-1513/>> (31-03-2015).

Tentoonstelling *A Feast of Wonders. Sergey Diaghilev and the Ballets Russes*:
<<http://www.ekaterina-fondation.ru/eng/exhibitions/2009/diaghilev/>> (25-03-2015).

Vaslav het boek:

<<http://www.arthurjapin.nl/web/artikelpagina/Vaslav-1.htm>> (21-03-2015).

Vaslav het toneelstuk:

< <http://www.theaterkrant.nl/recensie/vaslav/>> (21-03-2015).

AFBEELDINGENLIJST

Afb. 1. Matroesjka-poppen. Foto: Auteur.

Afb. 2. Russisch borduurwerk. Tontoongesteld op het Russische paviljoen op de Wereldtentoonstelling in 1925, te Parijs. Foto:
<http://amnesia.pavelbers.com/simvol_epohi%204.htm> (18-03-2015).

Afb. 3. Gebouw op het Abramtsevo-landgoed. Foto:
<<http://www.abramtsevo.net/eng/index.php>> (18-03-2015).

Afb. 4. Detail van een gebouw op het Talashkino-landgoed. Foto:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teremok_in_Talashkino_fragment.JPG> (18-03-2015).

Afb. 5. Portret van Sergei Diaghilev in New York, 1916, foto, afmetingen niet teruggevonden, Bibliothèque Nationale de France, Parijs. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.

Afb. 6. Ilya Repin, *Portret van Savva Ivanovich Mamontov*, 1880, olieverf op doek, 93 x 56,7 cm, Staatsmuseum van Theater, Moskou. Foto: Staatsmuseum van Theater.

Afb. 7. Ilya Repin, *Portret van prinses Maria Klavdievna Tenisheva*, 1896, olieverf op doek, 197 x 120 cm, Isaak Izrailevich Brodsky Museum, Sint Petersburg. Foto: Isaak Izrailevich Brodsky Museum.

Afb. 8. Ilya Repin, *Feest*, 1881, olieverf op doek, 116 x 186 cm, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou. Foto: Tretyakov Staatsmuseum.

Afb. 9. Mikhail Vroebel, *Mikula Selyaninovich*, 1898-1899, keramiek, afmetingen niet teruggevonden, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou. Foto: Tretyakov Staatsmuseum.

Afb. 10. Ivan Bilibin, *Titelpagina voor Mir Iskoesstva. Nummer 2: Volkskunst van het Russische Noorden*, 1904, inkt op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.

Afb. 11. Anna Pavlova en Vaslav Nijinsky in *Le Pavillon d'Armide*, 1909, foto, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.

Afb. 12. Tamara Karsavina als de Vuurvogel in *l'Oiseau de Feu*, 1910, foto, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.

Afb. 13. Léon Bakst, *l'Oiseau de Feu*, 1910, waterverf op papier, 25 x 18 cm, Béarn-verzameling, Parijs [?]. Foto: National Gallery of Australia.

Afb. 14. Léon Bakst, *Kostuumontwerp voor Tsarevna*, 1910, waterverf, gouache en indische inkt op papier, afmetingen niet teruggevonden, Staatsmuseum voor Theater en Muziek, Sint Petersburg. Foto: Staatsmuseum voor Theater en Muziek.

Afb. 15. Alexander Golovin, *Decorontwerp voor l'Oiseau de Feu*, 1910, gouache en waterverf op papier, 82,5 x 102 cm, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou. Foto: Tretyakov Staatsmuseum.

Afb. 16. Alexandre Benois, *Kostuumontwerp voor Petroesjka*, 1911, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.

Afb. 17. Alexandre Benois, *Decorontwerp voor Petroesjka*, 1911, waterverf en gouache op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.

Afb. 18. Alexandre Benois, *Decorgordijn voor Petroesjka*, 1911, materiaal en afmetingen niet teruggevonden. Collection Nikita & Nina Lobanov-Rostovsky, Londen. Foto: Collection Nikita & Nina Lobanov-Rostovsky.

Afb. 19. Naar ontwerp van Nikolai Roerich, *Kostuum voor Le Sacre du Printemps*, 1913, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.

Afb. 20. Kunstenaar onbekend, *De kat van Kazan*, eerste helft achttiende eeuw, lubok, houtsnede, afmetingen niet teruggevonden, origineel van Hoover Instituut, Stanford Universiteit, Stanford. Foto: Farrell, D.E., 'Medieval Popular Humor in Russian Eighteenth Century Lubki', *Slavic Review* 50 (1991) nr. 3 (herfst), pp. 551-565.

Afb. 21. Natalia Goncharova, *Kostuumontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: National Gallery of Australia.

Afb. 22. Natalia Goncharova, *Decorontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, privécollectie. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.

Afb. 23. Ivan Bilibin, *Illustratie voor Het verhaal van Ivan Tsarevich, de Vuurvogel en de Grijze Wolf*, 1901, prent, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.

Afb. 24. Viktor Vasnetsov, *Sirin en Alkonost, vogels van verdriet en vreugde*, 1896, olieverf op doek, 133 x 250 cm, Tretyakov Staatsmuseum, Moskou. Foto: Tretyakov Staatsmuseum.

Afb. 25. Plafond in het Bolshoi-theater, Moskou. Foto: Auteur.

Afb. 26. Detail van het plafond in het Bolshoi-theater, Moskou. Foto: Auteur.

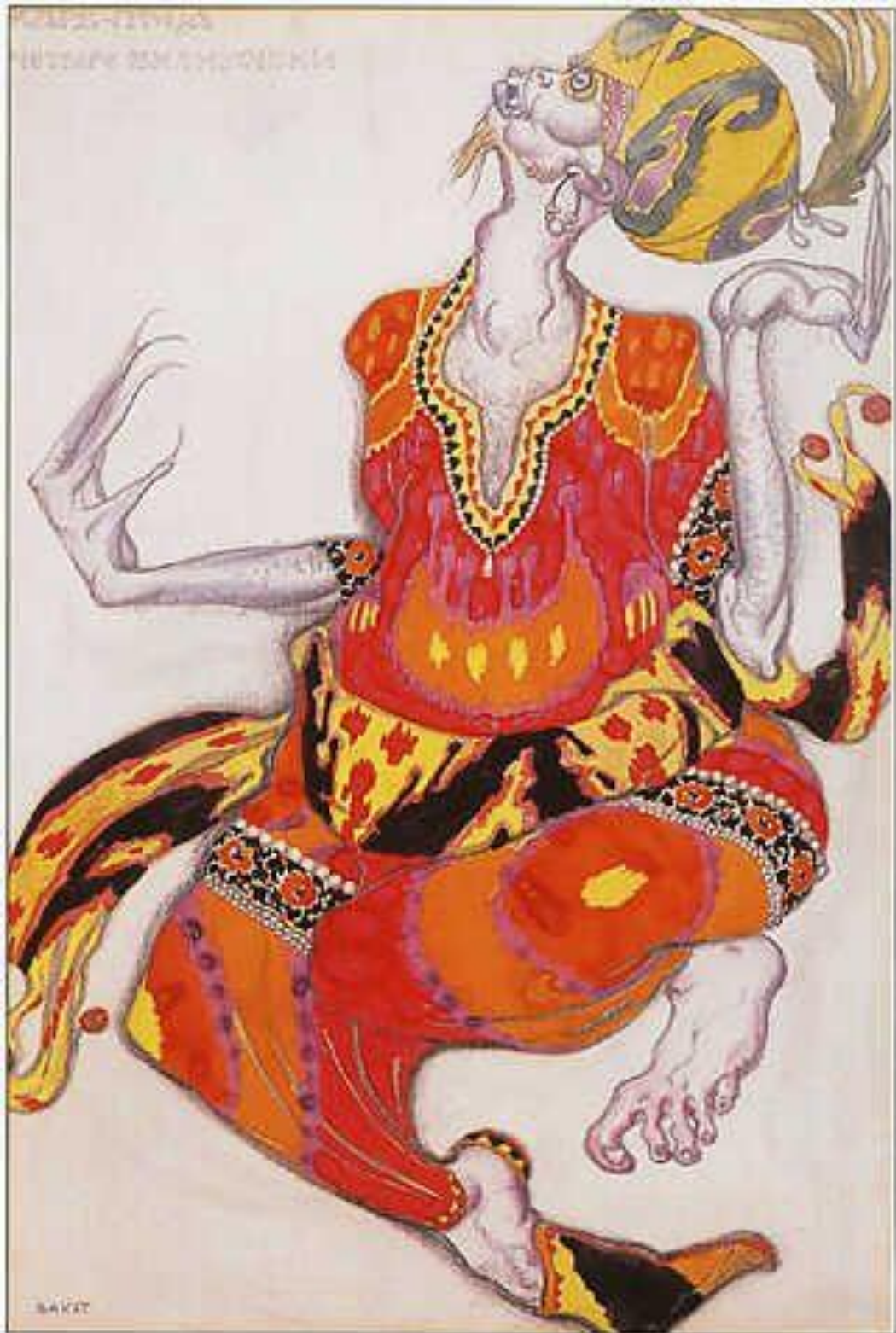
Afb. 27. Léon Bakst, *Kostuumontwerp voor Narcisse*, 1911, materiaal niet teruggevonden, 34,4 x 26,2 cm, Staatsmuseum voor Theater en Muziek, Sint Petersburg. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.

BIJLAGEN

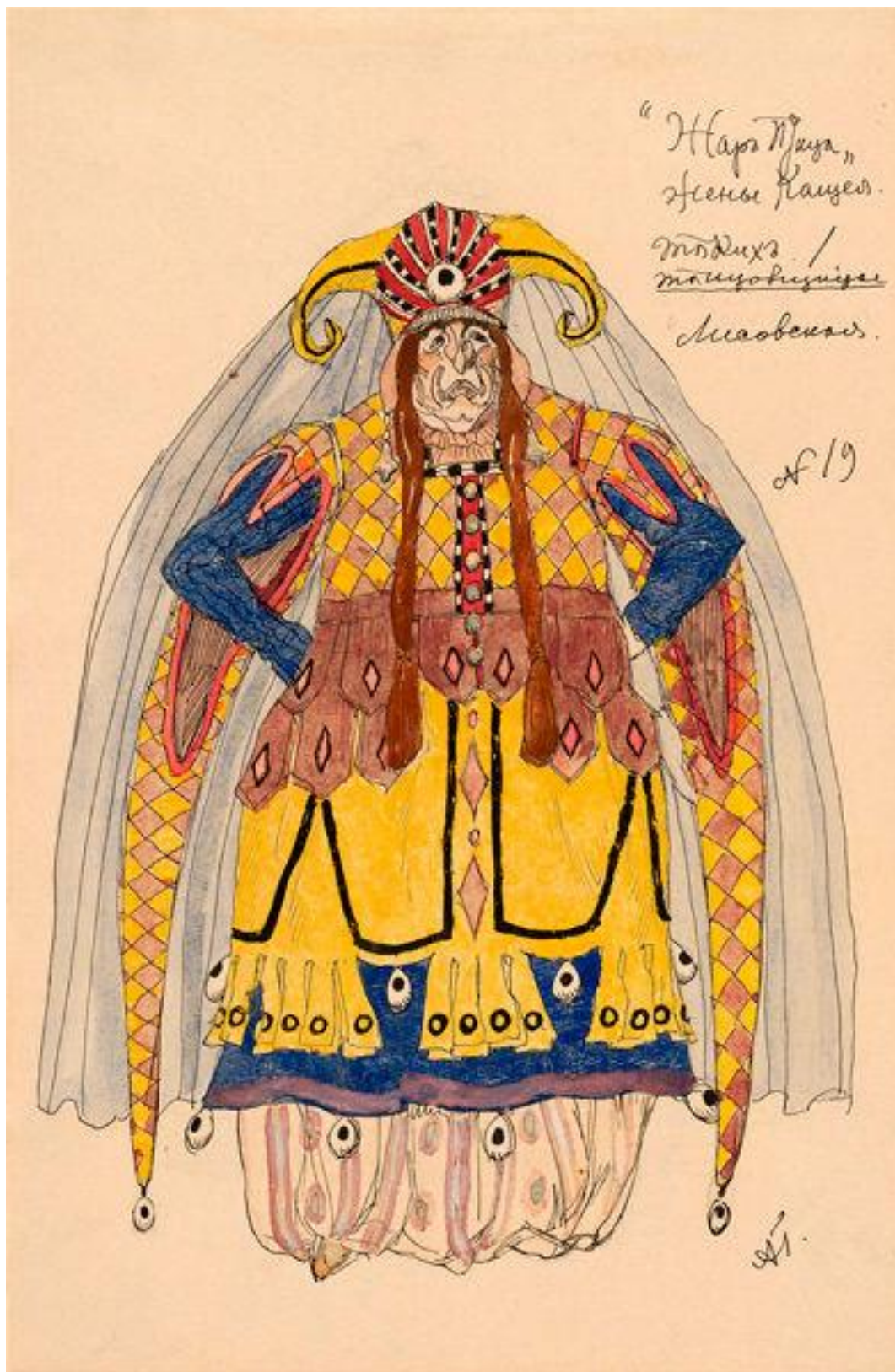
L'OISEAU DE FEU



Afb. 1. Léon Bakst, *Kostuumontwerp voor l'Oiseau de Feu*, 1910, waterverf en gouache op papier, afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1910-bl-oiseau-de-feu-the-firebird-b.html#photo>> (21-03-2015).



Afb. 2. Léon Bakst, *Kostuumontwerp voor l'Oiseau de Feu*, 1910, waterverf en gouache op papier, afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1910-bl-oiseau-de-feu-the-firebird-b.html#photo>> (21-03-2015).



Afb. 3. Alexander Golovin, *Kostuumontwerp voor l'Oiseau de Feu*, 1910, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1910-bl-oiseau-de-feu-the-firebird-b.html#photo>> (21-03-2015).



Afb. 4. Alexander Golovin, *Kostuumontwerp voor l'Oiseau de Feu*, 1910, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1910-bl-oiseau-de-feu-the-firebird-b.html#photo>> (21-03-2015).

PETROESJKA



Afb. 4. Alexandre Benois, *Kostuumontwerp voor Petroesjka*, 1911, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.



Afb. 5. Alexandre Benois, *Kostuumontwerp voor Petroesjka*, 1911, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.



Afb. 6. Alexandre Benois, *Decorontwerp voor Petroesjka met op de achtergrond de Admiraliteit*, 1911, waterverf en gouache op papier, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.

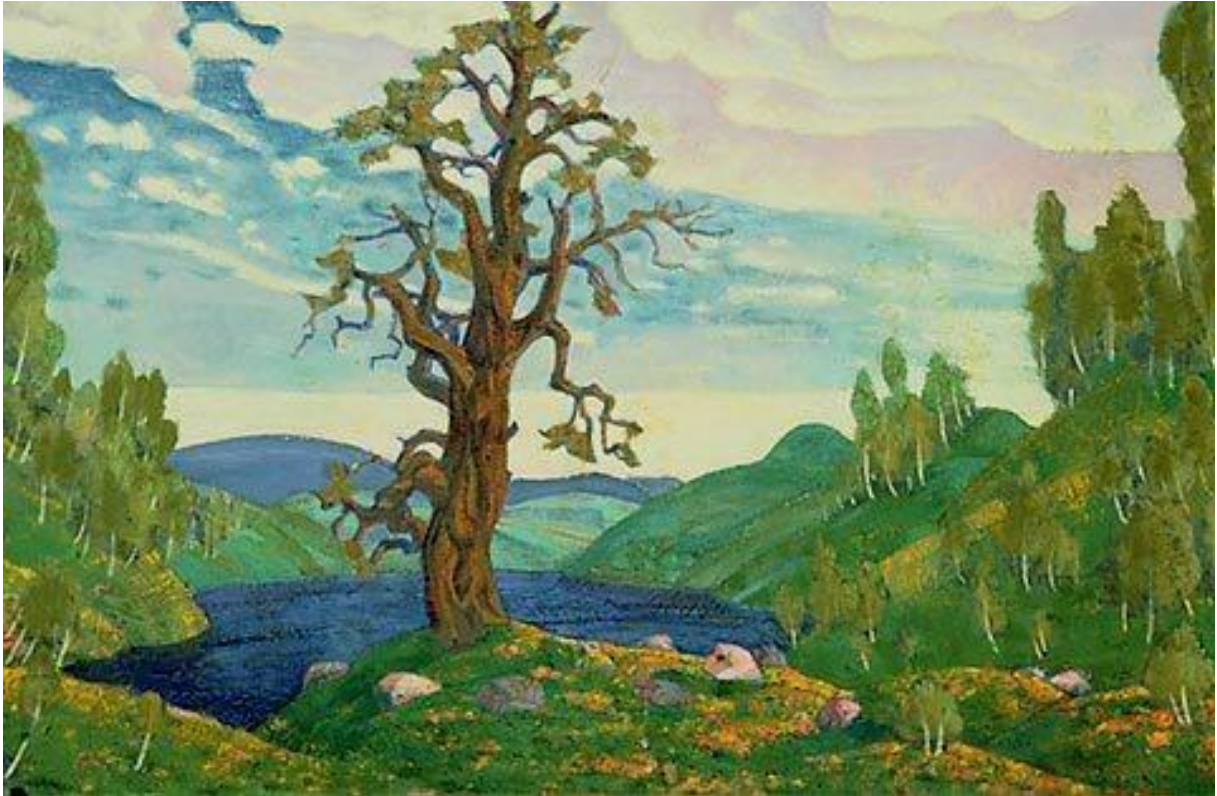
LE SACRE DU PRINTEMPS



Afb. 7. Nikolai Roerich, *Kostuumontwerp voor Le Sacre du Printemps*, 1913, tempera en pastel op karton, afmetingen niet teruggevonden, Centraal Theatrumuseum A.A. Bakhrushkin, Moskou. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.



Afb. 8. Nikolai Roerich, *Kostuumontwerp voor Le Sacre du Printemps*, 1913, tempera en pastel op karton, afmetingen niet teruggevonden, Centraal Theatrumuseum A.A. Bakhrushkin, Moskou. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.



Afb. 9. Nikolai Roerich, *Decorontwerp voor Le Sacre du Printemps*, 1913, tempera en pastel op karton, 62 x 94 cm, Théâtre des Champs-Élysées, Parijs. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.

LE COQ D'OR



Afb. 10. Natalia Goncharova, *Kostuumontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, verf en collage op papier, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum.



Afb. 11. Natalia Goncharova, *Kostuumontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, waterverf op papier, afmetingen niet teruggevonden, National Gallery of Australia, Canberra. Foto: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-235972-236038-view-1910-1920-1-profile-1914-ble-coq-d-or-the-golden-cockerel-b.html#photo>> (21-03-2015).



Afb. 12. Natalia Goncharova, *Decorontwerp voor Le Coq d'Or*, 1914, materiaal en afmetingen niet teruggevonden, Collection Nikita & Nina Lobanov-Rostovsky, Londen. Foto: Scheijen, S. (red.), *In dienst van Diaghilev*, tent. cat. Groningen (Groninger Museum) 2004.