





OMAGGIO A SERGEJ DJAGILEV.  
I BALLETS RUSSES (1909-1929) CENT'ANNI DOPO

a cura di  
Daniela Rizzi e Patrizia Veroli

Salerno 2011

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI  
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

COMITATO SCIENTIFICO  
LAZAR FLEISHMAN, ALEKSANDR JANUŠKEVIČ  
JOHN MALMSTAD, ROLAND MARTI

ISBN  
Vereja Edizioni

Questo volume è stato pubblicato  
con un contributo dell'Università di Salerno  
e dell'Università di Venezia Ca' Foscari

Copyright © 2012 by Europa Orientalis  
Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Salerno  
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (gennaio 2012)

## INDICE

<i>Introduzione</i> .....	7
<b>John E. Malmstad</b> <i>Back to the Future: The World of Art and the World of Ballets Russes</i> .....	15
<b>Ada Raev</b> <i>Imperial und modern. Die Ballets Russes (1909-1929)</i> .....	27
<b>Daniela Rizzi</b> <i>Djaghilev, i russi e l'Italia</i> .....	55
<b>Tim Scholl</b> <i>Presence of Absence: Diaghilev's Ballets Russes in the Soviet Union</i> .....	77
<b>Claudia Jeschke</b> <i>Diaghilev's Choreo-graphers</i> .....	99
<b>José Sasportes</b> <i>Una guerra, una rivoluzione, due avanguardie</i> .....	117
<b>Gianfranco Vinay</b> <i>Jeux e la drammaturgia della voluttà secondo Debussy e secondo Nižinskij</i> .....	145
<b>Jane Pritchard</b> <i>Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929: The Exhibition at the V&amp;A, London</i> .....	167

Patrizia Veroli	
<i>Serge Lifar historien et le mythe de la danse russe</i>	
<i>dans la zarubežnaja Rossija (Russie en émigration) 1930-1940.....</i>	203
Susanne Franco	
<i>Memorie di Fauni. Marie Chouinard</i>	
<i>e la trasmissione di una figura coreografica.....</i>	251
NOTE SUGLI AUTORI.....	269
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI.....	273
INDICE DEI NOMI.....	285

Sono qui raccolti gli Atti del convegno *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, che l'Università Ca' Foscari ha organizzato a Venezia il 19 e 20 novembre 2009. In occasione del centenario dell'inizio degli spettacoli organizzati da Djagilev, una ricorrenza festeggiata del resto in diverse parti del mondo, si è voluto riflettere sull'eredità di questa compagnia, la cui attività ha innescato notoriamente significative trasformazioni nel mondo artistico occidentale.

La scelta della città lagunare come sede del convegno conferma in un certo senso i fili sottili e solidissimi che legano Venezia al grande impresario. Questa città, dove pure i suoi Balletti Russi non si sono mai esibiti, gli era profondamente cara: la visitò per la prima volta diciottenne, nel 1890, e ne fece una tappa ricorrente negli ultimi anni della sua vita, quando amava trascorrere alcuni giorni di riposo al Lido, durante l'interruzione estiva dell'attività. Alla sua morte, avvenuta al Grand Hotel des Bains del Lido, all'alba del 19 agosto 1929, gli amici che erano con lui decisero di seppellirlo nella sezione greco-ortodossa del cimitero di San Michele. Decenni più tardi Igor' Stravinskij, che per le *saisons russes* organizzate da Djagilev aveva composto alcune tra le partiture ballettistiche più importanti del Novecento, espresse il desiderio di essere inumato a Venezia accanto all'amico Sergej, e fu così che il 15 aprile 1971, dopo le esequie solenni, un corteo di gondole trasportò la salma del compositore, deceduto il 6 aprile negli Stati Uniti, all'isola di San Michele, dove è tuttora sepolto a pochi metri di distanza da Djagilev.

L'amore che legò a Venezia questi due uomini che tanto hanno dato al teatro motivò qualche anno più tardi la studiosa americana Parmenia Migel Ekstrom, che aveva già acquisito un consistente corpus di materiali djagileviani, a lavorare alla nascita di una fondazione che avrebbe finanziato un erigendo Stravinsky-Diaghilev Museum in laguna. Il progetto ebbe una prima ed unica tappa: una mostra, che si aprì il 30 maggio 1979 alla Cordier & Ekstrom Gallery di New York, di opere legate alla vicenda dei Balletti Russi, messe in vendita per finanziare la Fondazione. Ostacoli insormontabili impedirono poi alla collezionista di realizzare il suo progetto: altri furono i destinatari della sua collezione, come ha avuto occasione di ricordare Jane Pritchard nel suo intervento al convegno, il cui testo è qui inserito. L'Italia non ha potuto godere dunque del privilegio di una raccolta archivistica unica nel suo genere. Le non numerose iniziative di valorizzazione della memoria di Djagilev e dei suoi Balletti Russi nate da noi sono state quasi sempre prodotte a Venezia o vi sono giunte. È stato questo il caso della prima mostra

italiana sui Balletti Russi, organizzata da Alberto Testa nel 1972 al Museo Teatrale alla Scala, poi trasferita nelle Sale apollinee del Teatro La Fenice,<sup>1</sup> e più tardi dell'esposizione curata dal primo biografo dell'impresario, Richard Buckle, e dal Theatre Museum di Londra.<sup>2</sup> Alcune delle importanti iniziative espositive che hanno fatto conoscere da noi molte delle opere artistiche realizzate in Russia durante la cosiddetta "età d'argento", e che hanno fatto, anche se solo in parte, riferimento alla vicenda djagileviana, hanno avuto luogo a Venezia,<sup>3</sup> e così pure diverse importanti mostre sui pittori che collaborarono con i Balletti Russi. Assai cospicuo fu ad esempio il materiale scenografico relativo alle *saisons russes* esposto da Jean Clair nella grande mostra *Picasso 1917-1924. Il viaggio in Italia*, aperta a Venezia nel 1998: nel cortile di Palazzo Grassi trovò spazio addirittura l'enorme siparietto di Picasso per *Parade*, dipinto a Roma nella primavera 1917.

L'Italia è stata sensibile al mandato djagileviano di uno spettacolo inteso come cooperazione organica tra le arti ai massimi livelli: lo mostrano, oltre alle prime scenografie pittoriche volute negli anni '20 dal mecenate Riccardo Gualino per il Teatro di Torino da lui organizzato, la storia del Maggio Musicale Fiorentino, che nacque nel 1933 proprio in questa ottica, e, nello specifico del balletto, l'intera vicenda creativa del coreografo ungherese Aurel Milloss (1906-1988), che prese avvio sei anni più tardi a Roma.

Per quanto riguarda lo studio dei Balletti Russi, il nostro paese è rimasto estraneo al grande flusso di scoperte e di riflessioni che nei decenni hanno ricordato e analizzato l'apporto di questa compagnia alla storia dello spettacolo e delle arti del teatro. L'impresa djagileviana è stata però oggetto di un gran numero di contributi divulgativi e di diversi opportuni approfondimenti, anche recenti. L'aspetto coreografico, e più in generale teatrale, è stato più raramente preso in considerazione a livelli paragonabili a quelli da tempo acquisiti all'estero.

Il convegno veneziano, di cui questo volume raccoglie gli Atti, fa parte di questa nuova ondata di studi. Anche in considerazione dell'opportunità di collocare l'attività della compagnia in un quadro storico-artistico vasto e

<sup>1</sup> *Ricordo di Serge de Diaghilev 1872-1929*, a c. e con una introduzione di A. Testa, Milano, Arti grafiche G. Ferrari, 1972. Testa avrebbe curato in seguito altre due mostre di minor formato, *Diaghilev i Balletti Russi e il loro tempo*, alla Libreria & Galleria Pan di Roma nel 1977, e più recentemente *I Balletti Russi di Diaghilev a Montecarlo 1911-1929*, a Rieti e Roma (1997).

<sup>2</sup> *L'Omaggio ai disegnatori di Diaghilev (1909-1929. Mostra per Venezia realizzata dal Theatre Museum di Londra* si aprì a Palazzo Grassi nel 1975: già nel titolo mostrava che nella concezione degli organizzatori la memoria di Djagilev era indissolubilmente congiunta alla città lagunare, a cui la mostra voleva anche rendere omaggio.

<sup>3</sup> Tra queste *Il simbolismo russo. Sergej Djagilev e l'età d'argento*, a c. di V. A. Dudakov, aperta alla Fondazione Cini di Venezia nell'agosto 1992.



sfaccettato, il progetto scientifico complessivo della manifestazione veneziana, dal titolo *Sergej Djagilev e la cultura artistica del suo tempo*, curato da Silvia Burini e Daniela Rizzi, ha incluso, a margine del convegno, anche un ciclo di conferenze sulla cultura artistica e letteraria russa nell'epoca di Djagilev, e un concerto di musiche appartenenti al repertorio dei Balletti Russi (scelte da Mario Messinis).

I relatori, i cui testi sono qui presentati, hanno affrontato il soggetto dei Balletti Russi da diverse prospettive.

Nel suo intervento John Malmstad ha rievocato il clima culturale all'interno del quale è maturata la scelta da parte di Djagilev di portare a Parigi le opere artistiche russe – dipinti, musiche, spettacoli – nella cui modernità e indipendenza estetica dall'Europa lui e i suoi sodali del “Mondo dell'arte” (Mir iskusstva) credevano fermamente. Il balletto, su cui Djagilev avrebbe, anche per motivi finanziari, concentrato i suoi sforzi produttivi, esprimeva al meglio quell'ideale di interazione creativa e quella forma di dialogo con l'Europa, nel cui prisma i “mirisskustniki”, nazionalisti e cosmopoliti a un tempo, interpretavano il passato e il presente della Russia. Era verso il teatro e la danza, quest'ultima per la sua qualità ‘elementare’ e ritmica, che – come ha messo in evidenza in un altro suo illuminante saggio lo stesso Malmstad<sup>4</sup> – si volgeva la generazione di Djagilev, formatasi nell'epoca del simbolismo e sensibile all'appello nietzschiano verso la corporeità e il dionisismo.

Quanto le creazioni dei Balletti Russi rispecchiassero anche una visione del mondo fortemente determinata da ansie politiche e sociali, è ciò che investiga Ada Raev nel saggio che segue. Stimolata da un testo dello scrittore tedesco Carl Einstein, che nel 1927 definì l'arte teatrale dei Balletti Russi artificiosa al pari della loro Pietroburgo e la intese come un narcotico rispetto al crollo di tutto un mondo che essa si ostinava a tener celato, Raev analizza il repertorio djagileviano riscontrandovi, dall'inizio alla fine, una persistenza delle problematiche tipiche di un paese dalla vocazione imperiale, quale la Russia rimase anche dopo la Rivoluzione: dal *Boris Godunov* (in cui, secondo Raev, Djagilev eliminò le scene che avrebbero messo in luce sfavorevole la storia russa) passando per *Le pavillon d'Armide* (ambientato in una sontuosa corte barocca, che costituiva una sorta di specchio in cui la Russia amava rappresentarsi), ai balletti orientalisti (come *Shéhérazade*, *Thamar*, *Danses polovtsiennes* ed altri) e folclorici, fino a *Les noces* (dove si metteva in scena uno dei riti centrali della cultura ancora viva nelle campagne), a *Le pas d'acier*, rappresentazione dei miti fondanti del nuovo impero sovietico. Il saggio di Raev sembra voler confermare l'analisi di Einstein, il quale, da un osservatorio quale era la Germania del tempo, investita a sua

<sup>4</sup> J. Malmstad, *Birds of a Feather: The Ballets Russes and the Legacy of Symbolism*, in *Word, Music, History*, a c. di L. Fleishman, G. Safran, M. Wachtel, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 553-579.

volta da forti trasformazioni culturali, e in cui il concetto di modernità stava vivendo connotazioni per certi versi ben più radicali di quelle introdotte da Djagilev, vedeva nei Balletti Russi un fenomeno sostanzialmente conservatore.

Il testo di José Sasportes ci fa ripercorrere la vicenda djagileviana, e in particolare gli anni seguiti alla fine della prima guerra mondiale, da un punto di vista più interno, vicino ai problemi pratici che l'impresario si trovò ad affrontare in quei difficili tempi. Da propagandista dell'arte russa in Europa, quale si propose inizialmente, Djagilev visse, da una lontananza sempre più incolmabile, la trasformazione senza ritorno del mondo che aveva sagomato la sua stessa identità culturale. Due dei documenti citati da Sasportes – il discorso pubblico che Djagilev tenne nel 1905 e una lettera del 1919 di Ernest Ansermet a Stravinskij, a cui il musicista svizzero raccontava lo scramento dell'impresario nel continuare a svolgere una missione di “ambasciatore culturale” russo che mancava ormai sia di convinti collaboratori, sia dei riferimenti culturali che l'avevano ispirata e legittimata – mostrano quella che divenne l'ardua difficoltà di un'iniziativa alle prese ormai non solo con i grandi mutamenti del mercato dello spettacolo seguiti alla prima guerra mondiale, ma con i problemi di sopravvivenza spicciola di una piccola comunità di intellettuali e ballerini che si stavano trasformando in *émigrés*.

Il contributo di Daniela Rizzi ci sposta sul versante della ricezione in Italia dei Balletti Russi, che vi si esibirono cinque volte, incontrando un successo che non riuscì tuttavia a mettere radici. Rizzi riflette sulle complesse dinamiche culturali che determinarono un incontro sostanzialmente mancato. Djagilev con i suoi spettacoli non riuscì a incidere su una certa immagine che si aveva della Russia allora in Italia, basata soprattutto sulla vena umanitaria della letteratura russa e sul tolstoismo, e che impediva di cogliere quei tratti culturali innovativi, di cui gli spettacoli decisi e organizzati dall'impresario erano l'espressione. Il che si rivela tanto più significativo nel caso di balletti su temi italiani, come *Le donne di buon umore*, *La boutique fantasque* e *Pulcinella*, nonché di un'opera come *Astuce féminine*, operazioni culturali sofisticate del genere di altre realizzate in Russia in area post-simbolista, che Djagilev concepì e realizzò per un interlocutore incapace di intenderlo.

Anche in Russia le scelte produttive dell'impresario erano state guardate sin dall'inizio con molte riserve: l'intervento di Tim Scholl, fondato sullo spoglio della stampa periodica pubblicata in quel paese in un periodo che giunge fino alla morte dell'impresario, analizza, al di là delle posizioni più note prese da commentatori famosi come Levinson, Volynskij e Lunačarskij, l'atteggiamento diffuso negli ambienti teatrali nei confronti delle produzioni dei Balletti Russi. Incomprensioni e diffidenza, nel permanere di un interesse che si fece più vivo verso il '26-'27 (quando Djagilev attirò a sé alcuni protagonisti dell'incandescente sperimentazione teatrale che in Rus-

sia fermentava), connotarono uno sguardo che era anche animato dalla necessità di mettere a fuoco quali potessero essere per converso le caratteristiche di un balletto “rivoluzionario” in linea con il nuovo stato sovietico.

Con Claudia Jeschke ci inoltriamo nel territorio della trasmissione dei balletti djagileviani e dei sistemi messi a punto da tre coreografi, Fokin, Nižinskij e Nižinskaja, per annotare le proprie coreografie. Come sistemi semiotici, simbolici e discorsivi, le notazioni servono a trasferire le caratteristiche del movimento che il coreografo (il “choreo-grapher”, come lo denomina Jeschke, evidenziando le matrici etimologiche del termine) mira a “fermare”, salvandole dall’oblio. Esse convogliano però anche la concezione che chi crea il balletto ha non solo del corpo che si muove seguendo le sue istruzioni, ma anche del proprio corpo, che percepisce più o meno abile ad eseguire il dettato del pensiero. La notazione, suggerisce Jeschke, trasmette qualcosa di più delle forme mobili di una danza: essa consente di individuare il modo in cui il coreografo concepisce il corpo ed è una fonte che permette di accedere alla sua soggettività.

Non solo le notazioni coreografiche, ma anche le partiture musicali possono presentarsi come un complesso tessuto di concezioni estetiche, visioni sceniche e rapporti intersoggettivi. È il caso della partitura del balletto *Jeux*, scritta da Debussy su commissione di Djagilev. Gianfranco Vinay analizza due bozze della partitura, acquisite dalla Beinecke Library di Yale nel 1984 ad un’asta di materiali djagileviani messi in vendita da Sergej Lifar’. Ambedue le bozze sono ricche di annotazioni di mano del compositore, dell’impresario e di Nižinskij, il quale avrebbe poi coreografato il balletto. Ci troviamo in un’area quanto mai problematica della storia dei Balletti Russi. La forte personalità di Djagilev e di alcuni dei suoi collaboratori mette spesso in crisi l’autorialità esclusiva di tutte le componenti dello spettacolo, dalla musica (come nel caso di *Jeux*) alla coreografia, alle scene e ai costumi, nonché alla regia (anche se più raramente, dato il rarefarsi nell’itinerario djagileviano delle produzioni operistiche, dove la regia gioca un ruolo fondamentale, a fronte della rara ricorrenza di questa componente nei balletti).

Una ricerca la più esaustiva possibile delle fonti e la loro analisi sono fondamentali per avvicinarsi alla comprensione di un fenomeno storico. Ma come rappresentarlo in immagini, come identificare gli oggetti essenziali a connotarlo, articolandoli in un discorso visivo che concili capacità didattica e forza di seduzione, e che nel rispetto storico-filologico del fenomeno storico assecondi la sensibilità e la specificità dello sguardo del pubblico di oggi? Jane Pritchard, curatrice assieme a Geoffrey Marsh della mostra *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*, che si è aperta al Victoria and Albert Museum di Londra nel settembre 2010, fornisce nel suo testo la misura del lungo processo di ricerca e di lavoro su vari fronti (dall’acquisizione, alla selezione, al restauro, alla *mise en espace*), che è stato

necessario per allestire quella esposizione in un museo che contiene uno dei più ricchi depositi al mondo di materiali djagileviani.

A più di cent'anni dal debutto dei Balletti Russi, scomparsi ormai i diretti protagonisti di quella meteora artistica e anche i loro primi commentatori ed esegeti, dopo l'apertura degli archivi dell'ex-Unione Sovietica che hanno consentito in buona parte di ricostruire gli esordi di quella storia con una esaustività per decenni non possibile, è divenuto essenziale gettare oggi sulle fonti d'archivio e sulla stessa produzione storiografica del passato uno sguardo non ingenuo, nella consapevolezza del significativo quoziente di soggettività (oltre che di casualità) che sovrintende alla formazione degli archivi, della complessità della fonte da interpretare e, là dove si ha a che fare con documenti autobiografici (quanto mai ricorrenti nella storiografia sui Balletti Russi), delle forze che si attivano nel processo di selezione mnemonica. Ricordare, in modo diretto (rilasciando interviste e pubblicando autobiografie) o in modo indiretto (costituendo, più o meno consapevolmente, collezioni di documenti), implica anche una costruzione dell'oblio. Il caso di Sergej Lifar', analizzato da Patrizia Veroli per quanto attiene agli anni '30 e '40, è significativo in proposito.

Ultimo dei coreografi di Djagilev (e sicuramente il meno innovativo), Lifar' ha gestito con lucidità in tutto il corso della sua vita una notevole mole di documenti djagileviani (tra cui molte delle fonti essenziali a ricostruire gran parte della storia degli spettacoli), mirando a incentrare su di sé il ruolo di narratore primo e ineliminabile dell'intera vicenda. Ricollocando Lifar' nel contesto della comunità russa in emigrazione, ormai stabile a Parigi e privata di ogni prospettiva di ritorno in patria, Veroli analizza le strategie da lui messe in campo in occasione delle celebrazioni del centenario della morte di Puškin, per guadagnare centralità e visibilità non tanto come danzatore e coreografo, ma soprattutto come intellettuale e storiografo. La statura culturale del suo primo 'nègre', il puškinista Modest Ludvigovič Gofman, a cui Lifar' commissionò i libri che poi firmò col proprio nome in quegli anni, rende evidente l'ambizione del danzatore, e problematizza i volumi lifariani pubblicati (in Francia e all'estero, dove furono prontamente tradotti) negli anni '30 e '40. Dalla mitizzazione della danza russa e dei Balletti di Djagilev che circola in quei libri sono scaturite tra l'altro conseguenze non da poco nella edificazione del canone che, in anni in cui la storia della danza non era ancora una disciplina nel senso in cui oggi la si intende, ha posto le produzioni di Djagilev all'apice del balletto moderno.

Indipendentemente dalla storiografia sui Balletti Russi sedimentata nel secolo che ci separa dai loro spettacoli, e oggi da indagare nei suoi percorsi retorici e nei suoi paradigmi, c'è poco dubbio che un grande lavoro di studio va fatto sulle immagini che di essi sono rimaste. Ciò anche in considerazione del fatto che molto del patrimonio visivo riferibile a quelle produzioni è entrato a far parte dell'immaginario collettivo. Emblematico è il caso della

danzatrice e coreografa canadese Marie Chouinard, trattato da Susanne Franco nell'ultimo dei testi inclusi in questo volume. Alcuni degli scatti realizzati in studio dal barone Adolphe de Meyer a Nižinskij in pose molto significative tratte dall'*Après-midi d'un faune*, uno dei balletti più innovativi da lui coreografati, hanno ispirato Chouinard a costruire due assoli (1987 e 1994) che riprendono, stravolgendoli nell'eccesso, i gesti onanistici che Nižinskij accennò nei momenti finali del balletto. Sono danze, quelle di Chouinard, che nel loro forte erotismo entrano in dialogo più che con la storia, con i miti che scaturiscono da certe letture che se ne sono fatte e se ne fanno. Esse innescano un corto circuito tra passato e presente, tra le accensioni provocate un secolo fa da Nižinskij nello sguardo dei suoi osservatori (tra cui naturalmente il suo fotografo), e le provocazioni con cui la coreografa provoca oggi il suo pubblico, istigandolo a indagare la sua identità di genere al di là di convenzioni ed etichette.

Al pari delle fonti manoscritte e a stampa, anche le immagini rimaste dei Balletti Russi si offrono agli studiosi di oggi come materiale ambiguo, nella seduzione iconica che non smettono di sprigionare. A conferma del fatto che non solo la storia non smette di 'parlarci', ma che non possiamo non rivolgerle le domande che il nostro presente rende necessarie. In questa prospettiva ci auguriamo che gli Atti del convegno veneziano, nella pluralità dei percorsi critici e metodologici offerti, possano contribuire a tracciare alcuni percorsi suscettibili di arricchire ulteriormente la conoscenza dei Balletti Russi e la consapevolezza del loro impatto sulla storia del teatro e della cultura occidentali.

Daniela Rizzi e Patrizia Veroli\*

\*Si ringraziano George Dorris e Massimiliano Locanto per il contributo dato alla redazione dei testi di C. Jeschke e G. Vinay, nonché Valentina Bonelli per la ricerca iconografica relativa al testo di T. Scholl.



BACK TO THE FUTURE:  
THE WORLD OF ART AND THE WORLD OF BALLETS RUSSES

*John E. Malmstad*

“This is my sister’s stepson, Denis Stonor. He is composing a ballet”. “Are you a Russian then?” said Lord Bond.  
Angela Thirkell, *Before Lunch*, 1940

Throughout his long life, a man whose name will be familiar to anyone with an interest in the culture of the last century spoke proudly of himself as a man of the World of Art. “We took”, he wrote in his autobiography “a passionate interest in everything that went on in the intellectual and artistic life of the capital. Diaghileff had just started the publication of his vanguard review “*Mir iskusstva*” (The World of Art), and was organizing his exhibitions of pictures. At the same time my friends Pokrovsky, Nouvel and Nurok founded an interesting musical society which they called *Soirées of Contemporary Music*. It is needless to speak of the importance of these two groups in my artistic and intellectual evolution, and how much they strengthened the development of my creative faculty”.<sup>1</sup> No single movement can contain a creative genius like Igor Stravinsky, whom I have just quoted, but until the end of his long career he embodied the best of the ideals of the World of Art. And he gave perfect expression to one of them at the end of his Norton lecture delivered at Harvard in 1940 “The Avatars of Russian Music”: “A *renewal* is fruitful only when it goes hand in hand with *tradition*. Living dialectic wills that renewal and tradition shall develop and abet each other in a simultaneous process”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> I. Stravinsky, *An Autobiography*, New York, Norton, 1962, p. 17. Anonymous English translation (first published 1936) of *Chroniques de ma vie* (2 vols.), Paris, Denoël & Steele, 1935-1936.

<sup>2</sup> I. Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, translated by A. Knodel and I. Dahl, Cambridge, MA, Harvard UP, 1970, p. 117. Many of Stravinsky’s thoughts in the

Let me at the outset establish briefly some necessary context for the rise of the World of Art. Russian intellectual life may have been stagnating in the 1880s, the decade Russians call the “time out of time” (*bezvremen’e*), but not its economy. And between the years 1892 to 1903, guided by Sergei Witte, a Finance Minister of unusual talents, the Russian economy experienced a surge unlike any seen before. By 1900 Russia ranked as a major industrial power with great factories springing up in cities large and small. The headlong industrial development came at a heavy price for some – the new urban proletariat and the peasantry – but wealth and prosperity were without question on the rise. (Ominously, political institutions were hardly changing at all, with revolutionary results to come in 1905).

Many Russian intellectuals were profoundly ambivalent about all this, since the new power and wealth seemed to betoken rampant materialism and the worst aspects of “capitalism”, which was viewed by many as an alien import that was destroying the moral foundations of traditional Russian society. In the face of seeming drift, chaotic social change, the appalling fragmentation of modern urban life, and a sense of the collapse of old ideologies, Russian intellectuals, like all communities confused or discontented by the present and fearful about the future, attempted to rediscover moral and spiritual meaning in their past. And thus the Retrospectivism of the age. It took two forms in the visual arts. The first was “Neo-Nationalism”. Centered in patriarchal Moscow, the ancient capital, it looked for inspiration and salvation to pre-Petrine Russia.

The other was the World of Art, a cosmopolitan movement of cultural memory and recovery, which arose in the rival capital, the city founded in 1703 by Peter the First: St. Petersburg. The original members of the group set out to challenge all prevailing aesthetic and moral standards (it is well to remember that with the exception of Alexandre Benois, the founding figures – Sergei Diaghilev, Dmitrii Filosofov, Val’ter Nuvel’, Al’fred Nurok, Konstantin Somov – were gay; Lev Bakst was bisexual), and they subjected age-old Russian attitudes towards the arts to merciless questioning. Their aim was anything but modest: to bring Russia out of what they regarded – and rightly so – as its nationalist cultural provincialism and to reinvigorate its culture.

Since at least the time of Peter the First and in large part because of the seismic changes he made to traditional Russian society, thinkers in Russia have been preoccupied with the matter of national identity and how culture could best both define and express it. Sergei Diaghilev and his friends de-

*Poetics* were appropriated from contemporaries and shaped, significantly, by others, but they all reflected his own deeply held beliefs.



plored the state of Russian pictorial art in the late 19<sup>th</sup> century, but they, no less than the academic realists of the Itinerant movement and the Neo-Nationalists, wanted to see a strong national school that could take its place alongside those of Western European nations. Benois and others in the World of Art may have heaped their scorn on the Itinerants and Neo-Nationalists for what they viewed as the simplistic, naturalistic, didactic, story-telling art they made, but Diaghilev also stated: “The first and greatest merit of Surikov, Repin, and above all Viktor Vasnetsov lies in the fact that they have not feared to be themselves [...] they dared challenge the West [...]. They are the primitives of the renaissance of our art in a national Russian spirit”.<sup>3</sup> In other words, the World of Art was no less concerned with Russia and her past than the Neo-Nationalists, but it was a different past; not the past of pre-Petrine Russia, but Peter’s Russia and the eighteenth century.

That statement, I must note, and the characterization of the World of Art that I will be making here applies above all else to the group’s founding core, the “Nevsky Pickwickians,” as they first dubbed themselves, the people that I have just mentioned. Even a couple of them initially manifested Neo-Nationalist sympathies alongside the group’s passion for the 18<sup>th</sup> century and the cult of the city of St. Petersburg. Diaghilev and Filosofov, for example, insisted, over the loud objections of Benois, that the first issue of their magazine, “World of Art”, devote a generous section to reproductions of the works of Viktor Vasnetsov, the leading Moscow Neo-Nationalist painter. (The whole enterprise almost folded before it was launched because of the disagreement).<sup>4</sup> Later issues that first year gave attention to the folk craft centers of Abramtsevo and Talashkino, whose patrons, Savva Mamontov and the Princess Mariia Tenisheva, provided crucial financial support for the magazine in its first year of existence. Because of Benois’s implacable dislike for what he deemed the “unpainterly” quality of the Neo-Nationalists, less and less evidence of them appeared on the pages of the magazine, while ridicule of them intensified in Benois’s articles, much to the irritation of Tenisheva, who withdrew her backing at the end of the first year. (Painters like Roerich or Bilibin, who had a deep interest in the pre-Petrine cultural legacy, would align themselves with the group, and logically so, for the stylization of their paintings had nothing whatsoever in common with Itinerant and Neo-Nationalist naturalism, but closely resembled the stylistic manner of the

<sup>3</sup> S. Djagilev, *K vystavke V. M. Vasnecova*, first published in “Mir iskusstva” (n. 7-8, 1899), pp. 66-67 (second pagination), republished in *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat’i, otkrytye pis’ma, interv’iu. Perepiska. Sovremenniki o Diagileve v 2 tomach*, sostaviteli I. S. Zil’berštejn i V. A. Samkov, Moskva, Izobrazitel’noe iskusstvo, 1982, t. 1, p. 85.

<sup>4</sup> For an account of the quarrel see A. Benua, *Moi vospominanija v pjati knigach, Kn. četvertaja, pjataja*, Moskva, Nauka, 1980, pp. 230-231.

founding painters of the World of Art; and too, by the 1900s the boundaries of the movement had become blurry).

Less than a year after the disagreement about Vasnetsov, Diaghilev's own views had undergone a fundamental change, as we see in his article *In Memory of Levitan*: "At a time when a group of Moscow artists, following the example of Vasnetsov, was infected by some kind of Neo-Slavophilism, and when Vasnetsov himself would not have been averse to forbidding even looking at foreign art and reclothing all Russian artists in boyar garb, Levitan could sincerely be moved by the grace of Whistler", high praise indeed given Diaghilev's admiration for Whistler.<sup>5</sup> Benois might write in 1901 that "the forms which [...] have grown naturally from the Russian soil are closer to the Russian heart", but he immediately added: "However, to cease being a European now [...] would be odd, even absurd. That is why, alongside works of our national art, we will not fear to present things foreign and European".<sup>6</sup> The World of Arts admired the art of the icon, and one of the last issues of their magazine (n. 11, 1904) gave a pictorial survey of Bilibin's collection of *Folk Art of the Russian North*, but none of the movement's core members ever showed much interest in folk or pre-Petrine culture. Something else did exert a powerful pull on their imaginations.

It was Petersburg itself, the very image of the creative meeting of Russia and the West, Peter's "window on the West", a powerful visual symbol of their ideals. As Benois remarked:

Our conscious love for our country was closely related to our association with the West. When admiring the singular beauty of Peter's city, it was indeed impossible not to feel everywhere the power and beauty, the forethought and design of the founder.<sup>7</sup>

This celebration of Petrine Russia and the 18<sup>th</sup> century represents a decisive paradigm shift. Diaghilev's monograph-length study and cataloging of the works of the great 18<sup>th</sup> century portrait painter Dmitrii Levitsky, published in 1902, represents one aspect of this. But it was his mammoth exhibition of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century Russian and Ukrainian portraits (he included a few contemporary ones as well) that best demonstrated this shift. There was never anything modest about Diaghilev, and he traveled all over European Russia (and Europe itself) to gather portraits from manor houses and forgotten palaces as well as the Imperial collections. And he showed over 4000

<sup>5</sup> S. Djagilev, *Pamjati Levitana*, first published in "Mir iskusstva" (n. 15-16, 1900, pp. 29-32, second pagination), republished in *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo...*, cit., t. 1, pp. 116-117.

<sup>6</sup> Unsigned preface in the journal "Chudožestvennye sokrovišča Rossii", n. 1, 1901, p. 1.

<sup>7</sup> A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, translated by M. Britnieva, London, Putnam, 1941, p. 182.

of them, accompanied by meticulous catalogues,<sup>8</sup> in the spring of 1905 in the refurbished halls of the Tauride Palace in Petersburg to a public which was almost completely ignorant of this past, which generations had belittled. And the exhibition was innovatory in another way: Diaghilev had his artist friends from the World of Art design what amounted almost to stage settings for the paintings, which were shown with period furniture and sculpture and hung on walls carefully painted to show everything to best advantage. That would strike us as the “norm” today, but it then represented a revolution in exhibiting practices.

Alexandre Benois idealized the court of the Versailles of Louis the Fourteenth and painted it over and over, notably in the series *The Last Strolls of Louis XIV*. To him it represented a time of wholeness and a unified culture when in court rituals the arts joined to enter and shape life, presenting it with an ideal model. He could also cast a witty eye on the past, as in *A Parade at the Time of Paul I* (1907, Ill. 1). (Some men, like children, may collect and play with toy soldiers; only emperors can play with the real thing). Looking at a picture like *A Parade at the Time of Paul I*, we are struck, I think, by how theatrical, almost stagey it is. (Note those vertical and horizontal poles, which place the scene behind them, creating a kind of stage perspective). We are reminded that all the core members of the World of Art did what is arguably their best work for the theater. Evgenii Lanceray painted the *Empress Elizabeth Petrovna at Tsarskoe Selo* (1905, Ill. 2), in which Peter’s daughter, in profile, makes a kind of stage entrance, while the huge palace itself (and the trees) is depicted at a receding angle, an age-old technique for creating the illusion of depth in a stage design. In Benois’s *The Italian Comedy* (1906, Ill. 3) the viewer becomes a spectator both of the players and the audience in the theater; we observe the world from the stage itself. Somov’s unsettling *Harlequin and Death* (1908, Ill. 4) (the whole period loved the *commedia dell’arte*) sets the scene within a kind of proscenium arch, one of his favorite pictorial devices. Ostroumova-Lebedeva, the only woman in the group, pictured Petersburg again and again, and the city often, as in her lithograph *View of the Neva through the Columns of the Stock Exchange* (part of the 1922 series “Petersburg”, Ill. 5), seems a huge stage set.

One other thing needs to be said about works like these or the well-known *The Bath of the Marquise* (1906) by Benois. The World of Art painters did not challenge Realism in so far as it is associated with figurative art, but they did sharply question the academic and Itinerant view of art as mimesis pure and simple, turning a kind of mirror on reality. Their paintings

<sup>8</sup> S. Scheijen, *Diaghilev: A Life*, trans. J. Hedley Prôle and S. J. Leinbach, London, Profile Books, 2009, pp. 132-133.

explore style and pose critical questions about continuity and invention. They also emphasize typically modernist concerns of irony, ambiguity of tone, and multiple voices and perspectives. In the Benois we, as viewers, are put in the position of window peepers, but the Marquise catches our eyes and participates in the game, while the little blackamoor in the rear catches her and us. Certainly they often painted scenes set, like the Benois, in the 18<sup>th</sup> century, but these paintings are not *of* that century, but modern in their point of view. No one looking at them would ever make the mistake of assigning them to the past. This is no “imitation” of 18<sup>th</sup> century painting, but a *dialogue* between past and present in terms of style and manner which is demonstrably *unacademic*. Note the deliberate artificiality, the flatness of many of them, the “posed” quality suggesting codified passion and behavior. All are hallmarks of the paintings of the central figures of the World of Art.

They, of course, painted contemporary life as well, and when they did, as in Bakst’s well-known Art Nouveau inspired *Supper* (1902, Ill. 6) they subversively reminded Russian viewers that private, intimate moments of experience, have as much place in life and art as social concerns, a radical view given the rather grim seriousness of the Russian intellectual climate at the end of the nineteenth century and its insistence on the absolute primacy of social concerns. These paintings dare to laugh and smile, to the outrage of the radical critics.

Let me touch on another reason for the attraction of the 18<sup>th</sup> century and its relationship to another fundamental ideal of the World of Art. In the 19<sup>th</sup> century several generations of Russians had argued about Russia’s relationship with the West. Some called for close contact with it, but influential voices, like those of the so-called Slavophiles, disputed that, insisting that Russia was neither East nor West, but an entity with its own unique path. They voiced fears that the West and its institutions, both cultural and social, represented a threat to that special path. Think of Dostoevsky’s fulminations in *Winter Notes on Summer Impressions* or even the liberal Herzen’s propagation of the myth of an agrarian, proto-socialist peasant world. Vladimir Stasov, the ideologue of the Itinerants and Mighty Five alike, shared this suspicious hostility to what was taking place in European culture. The result was the nationalist and provincial dead end that the Itinerants had reached by the 1890s.

The World of Art challenged this view with passion and vigor. As early as 1896, before the movement had formally come into being, but while its artistic credo was being worked out, Diaghilev, in an article with the suggestive title *European Exhibitions and Russian Artists*, championed a renewed orientation of Russian painting towards Europe:

Our young painting [...] must express itself both in active participation in the life of Europe and in attracting European art to us; we cannot do without it – it is our one

pledge of progress and our one rebuff to the routine that has kept our painting in chains for so long.<sup>9</sup>

He and Benois, the movement's major ideological spokesmen, also argued that the greatest periods of Russian culture were not those in which it held itself aloof from the West in cultural isolation, but welcomed the West and creatively interacted (not imitated!) with it. In this interaction, they believed, Russian culture found and expressed its true national and international spirit in a synthesis of native and Western elements. They had only to look around them at Petersburg itself, laid out according to Enlightenment models of city planning and built throughout the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century by foreign architects or Russians trained by them or abroad. Stravinsky puts it well in "The Avatars of Russian Music" when he talks of the "Russian Glinka who embraced Italy" and of the "Russian Tchaikovsky, who found his true expression by turning with open arms to occidental [i.e., European] culture".<sup>10</sup> The World of Art was, in other words, both national in its desire to revitalize Russian culture and highly cosmopolitan, the first truly urban cultural movement in modern Russian history.

Thus, I think, the appeal of Peter and his successors in the 18<sup>th</sup> century, for in the aftermath of Peter's reforms, Russia welcomed Europeans and over the course of the century decisively entered the European political scene, becoming a part of Europe. The attention drawn to the century by the World of Art reminded viewers of that history. And they drew an implicit parallel: we, a new generation, declare ourselves in the same position and with the same ambition, but it is the European cultural scene on which we have our eyes. As our ancestors succeeded, so shall we. This is not nostalgia, not a kind of passive celebration of the glories of a lost past. It is a commitment to exploration and recovery of the best of the past, often as stylistic analysis, in the name of renewal and the future.

How did Diaghilev and his friends try to integrate their culture into a broad European context, to "deprovincialize" it in their offensive against academic realism, cultural conformity, and age-old Russian notions of art's subservience to social causes that had resulted in what they viewed as propagandistic and didactic art?

They founded a magazine in 1898, "World of Art", to serve as a vehicle for their ideas and ideals. It opened its pages to the budding Russian modernists, i.e. the early Russian Symbolists. (Diaghilev's cousin, Dmitrii Filo-

<sup>9</sup> S. Djagilev, *Evropejskie vystavki i russkie chudožniki*, first published in "Novosti i birževaja gazeta" (n. 232 and 235, 23 and 26 August 1896), republished in *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo...*, cit., t. 1, p. 57.

<sup>10</sup> I. Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, cit., p. 97.

sofov, made that possible through his friendship with Zinaida Gippius and her husband, Dmitrii Merezhkovsky, two of the most prominent voices for the “new” in Russian literature. They in turn used their wide contacts to bring Nikolai Minsky, Vasiliï Rozanov, Andrei Belyi, Valerii Briusov and other writers and critics into the magazine) The magazine also welcomed European critics and writers. Each issue gave illustrated surveys of pictorial art, both European and Russian. The very *look* of the magazine offered a visual challenge to accepted views. The large format, the specially designed covers for each issue, the generous illustrations of first-rate quality, the head-pieces and decorations commissioned from the circle’s closest allies to accompany the poetry or prose, the printing on heavy paper in elegant fonts (some from the 18<sup>th</sup> century, found by Diaghilev and Benois at the Imperial Academy of Art) – nothing could have been more different from the stolid grayness of Russia’s typical “thick journals”. (When the first issues appeared comparisons were drawn not with local periodicals, but European magazines like the Berlin “Die Insel” or “Pan” and the London “Savoy”).

They mounted a series of exhibitions. The first, in 1898, of contemporary Russian and Finnish painting, was denounced by Stasov as “decadent absurdity and ugliness”, “an orgy of debauchery and madness” where “chaos reigned supreme”.<sup>11</sup> From 1899 to 1903 (there was another, organized solely by Diaghilev, in 1906 after the breakup of the original group) viewers saw exhibitions not only of works by the painters associated with the World of Art or sympathetic with it, but at the first, in 1899, of the newest European art – Monet, Degas, Puvis de Chavannes, Whistler, Gustave Moreau, Renoir, Böcklin, to name the most prominent figures. This, too, was an innovation, and one that quite literally “integrated” Russian and European art, while exposing Russians to what was happening both at home and abroad and stimulating a new wave of interest in European art in Russia. They could not repeat the inclusion of Western artists in the exhibits that followed because of money problems, but a young generation received a visual education from these exhibits and from the reproductions from foreign art journals and the lavish illustrations that accompanied critical articles about painters and exhibitions both Russian and European in the magazine itself. So did a generation of listeners.

The “Evenings of Contemporary Music” mentioned by Stravinsky in his *Autobiography*, had been organized by Nuvel’ (Walter Nouvel in the West) and Nurok, two of the original members of the World of Art who felt that the magazine devoted too much attention to the visual arts and art history at the expense of music. (They kept Diaghilev at arms length, knowing that other-

<sup>11</sup> Quoted by S. Scheijen, *Diaghilev: A Life*, cit., p. 91.

wise, with his relentless energy and organizational zeal, he would soon be running the show). These Evenings programmed music by the young Stravinsky and Prokofiev, among other Russians, but also introduced Petersburg audiences to Debussy, Ravel, d'Indy, Franck, Fauré, Richard Strauss, Reger, Schönberg and many others. Debussy, Ravel, Reger, Strauss, and Schönberg even traveled to Russia to perform their works at these concerts. (The concerts were, of course, purely St. Petersburg affairs, as were the first exhibitions, which had a Petersburg bias; only in 1902 was Diaghilev persuaded to allow the World of Art exhibitions to travel to Moscow after closing in the capital).

The World of Arters were connoisseurs of Beauty, even aesthetes, but if Beauty, based on higher notions of existence and displayed in art, was to change the world, it could not be hidden away in an ivory tower. It had to be central to life. Therefore they were all actively engaged in set and costume design, typography, fine printing and book design, even porcelain, furniture and interior design. They helped revive these art forms in Russia (especially the graphic arts) because of their insistence on the importance of "craft" and excellence, and they prefigured the "art into life" credo of the later avant-garde. Their opposition to the utilitarian aesthetic of earlier generations, their call for the absolute independence of art and the artist, and their rejection of the imposition of outside demands on the artist have caused many to call them advocates of "art for art's sake". "Yes", but really "No": this was "art for *life's* sake", an art that would transform life through Beauty.

I cannot, certainly, ignore what was probably the most perfect expression of the World of Art and where it made its greatest impact on the West: the Ballets Russes.<sup>12</sup> Russia was not a big enough stage for a man of Diaghilev's daring and sheer chutzpah. He knew Paris was the capital of European culture and he was determined to conquer it with the help of his friends. By early 1904 he had cooled to the magazine and left the editorial supervision to Benois. When it ceased publication at the end of that year and after the portrait exhibition ran its successful course in 1905, Diaghilev, feeling blocked at home, shifted his interests and energies to the West.

In 1906 he organized and brought to the Salon d'Automne in Paris a highly successful exhibition of Russian art from icons to contemporary painters, most of them (but not all) associated with the World of Art (there

<sup>12</sup> E. Bridgman examines articles on art and aesthetics in "World of Art" that she believes pertinent for the "subsequent conception" of the Ballets Russes in her article *Mir iskusstva: Origins of the Ballets Russes*, published in the exhibition catalogue *The Art of Enchantment. Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929*, ed. N. Van Norman Baer, San Francisco/New York, Fine Arts Museum of San Francisco/Universe Books, 1988, pp. 26-43.

were 750 works on show; one of the painters, Mikhail Vrubel', admired by the World of Art, but not affiliated with the group) caused a sensation. Diaghilev returned to the French capital in 1907 with five "historic concerts" of Russian music. In May 1908 he brought a whole opera: Mussorgsky's *Boris Godunov* with Chaliapin in the title role. Paris went wild. Diaghilev's dream had been realized. In the spring of 1909 he was back with the first of the "Russian Seasons," a series of programs of Russian ballet and opera. (Diaghilev had originally intended to produce operas only, but Benois persuaded him to mount ballets as well. It is a mark of how decadent ballet had become in the French capital that the Opéra would not allow its premises to be used when it learned that there were to be ballets and operas, and so the company performed in the Châtelet in 1909. After the enormous success of that season, the management of the Opéra reconsidered its ban and the company danced there in 1910 and later). After 1910, when the Ballets Russes were formalized, ballet dominated the yearly "Russian Seasons".

It was entirely logical that Diaghilev and friends thought to take opera and ballet to Paris: the splendor of the Imperial Theaters' musical and dance apparatus would give ample proof that Russia was a full-fledged member of the European family. The Ballets Russes not only fulfilled the World of Art dream of bringing Russian culture to the West (and conquering it), they expressed its ideal of creative interaction between Russia and the West. The Russian ballet itself was, of course, the product of just such an interaction, and the Ballets Russes in a sense represented a homecoming, as Benois astutely noted in his memoirs:

The marvelous Russian ballet was not a native national product with organic roots in Russia, but something brought from outside and which continued its existence in a new homeland thanks largely to the care of foreign talents – Didelot, Saint-Léon, Perrot, Johansson, Petipa, etc. Only the soil in Russia proved more receptive than elsewhere [...] Without doubt had we [the Ballets Russes] come to Europe as exemplars of some kind of *exoticism* we would have excited European and world opinion. But such a success would have been less significant and stable. On the contrary, the very fact that we showed Europe the *European*, something that had been miraculously preserved and at the same time transformed and given new life in Russia – that gave special meaning to our appearances and made for their special success.<sup>13</sup>

In 1909, the very year the Russian ballet first astonished Paris audiences, Andrei Belyi wrote: "The novelty of contemporary art lies precisely in the enormous quantity of the entire past that has emerged before our eyes in an instant. We are now experiencing in art all ages and all nations. The life of the past rushes right before us. This is because we are now standing on the

<sup>13</sup> A. Benua, *Moi vospominaniya v pjati knigach, Kn. četvertaja, pjataja*, cit., p. 543.



verge of a great future".<sup>14</sup> He might have been describing the great variety of the repertory (dismissed by detractors as eclecticism) of the Ballets Russes. Because of it, the Ballets offered a perfect laboratory for the exploration of a variety of styles and traditions: classical ballet (*Le pavillon d'Armide* and *Le lac des cygnes*); the ballet of the Romantic era (*Les sylphides* and *Giselle*); the *commedia dell'arte* (*Carnaval*); Russian folklore and myth (highly stylized to be sure, as in the decor and costumes for *L'oiseau de feu*); orientalism (*Cléopâtre* and *Shéhérazade*, typical Orientalist expressions of the Russian myth of the East that sparked a vogue for orientalism in Western Europe); the antique (most famously in Nijinsky's *L'après-midi d'un faune*); and the modern (Bakst's tennis costumes for Nijinsky's *Jeux*) – to name only a few works from the company's pre-War repertory. Through the explorations of those pasts, the enterprise pointed the way to the future.

The Ballets Russes, like all the other activities that emanated from the World of Art, was a fusion of professional standards and amateur taste – amateur understood in its original meaning of cultivated taste, careful selection, and the absence of formulae aimed at the broadest and lowest levels. No one better embodied those qualities than Diaghilev. No mere impresario, he was a creative catalytic force who managed to bring the greatest performers, artists and composers both of Russia and Europe to collaborate on his projects. In a letter to Benois of 8/20 October 1897, discussing his plans for the journal that would become "World of Art", Diaghilev wrote: "I conceive of a journal in which I think to unite our entire artistic life".<sup>15</sup> He nowhere better achieved his universalist, "totalizing" goal than in the Ballets Russes.

Diaghilev had been prescient in the remarks he made in 1905 at a banquet organized in his honor in Moscow by a group of his admirers:

We are fated to die in order to allow the resurrection of a new culture, which will take from us what remains of our tired wisdom. [...] we are the witnesses of the greatest historical moment of reckoning and culminations in the name of a new, unknown culture, which will arise because of us, but which will then surely sweep us away. [...] I raise my glass [...] to the new precepts of a new aesthetics.<sup>16</sup>

In the seasons that followed the initial triumphs, the Ballets Russes would embrace figures never associated with the World of Art, but the internationalist cast and aesthetic breadth, the insistence on the interaction between native and foreign, hallmarks of the World of Art, animated the Ballets until the end. With the Ballets Russes Diaghilev and his friends in the World of Art, who dominated the company up until the outbreak of war in 1914, had

<sup>14</sup> A. Belyj, *Emblematika smysla* (1909), in *Simvolizm*, Moskva, Musaget, 1910, p. 143.

<sup>15</sup> *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo...*, cit., t. 2, p. 28.

<sup>16</sup> *Ibidem*, t. 1, pp. 193-194.

launched an enterprise which wrote a memorable chapter in the history of theater and so reanimated ballet in the West that for several generations ballet and Russia were synonymous (as my epigraph, comically, to be sure, demonstrates).

## IMPERIAL UND MODERN. DIE BALLETS RUSSES (1909-1929)

*Ada Raev*

Seit einem Jahrhundert beschäftigen die Ballets Russes nicht nur die Gemüter von Ballettomanen und Russlandinteressierten. Auf Grund ihres ästhetischen Erneuerungspotenzials im Hinblick auf Musik, Choreographie, Tanz und Ausstattung und ihrer aktiv beworbenen und rezensierten Gastspiele in Europa und Amerika sind sie im kollektiven Gedächtnis einer kunstinteressierten Öffentlichkeit geblieben. Seit mehreren Jahrzehnten bilden sie einen festen Bestandteil länder- und gattungsübergreifender kultuwissenschaftlicher Forschungen, die mit dem einhundertjährigen Jubiläum der legendären Truppe und damit verbundenen Ausstellungen und Symposien zweifelsohne neue Impulse erhalten.<sup>1</sup>

Den Anstoß für die folgenden Überlegungen gab die so emphatische wie unterschwellig kritische Äußerung von Carl Einstein, der 1927 über die Ballets Russes urteilte:

Die Inhalte dieser Tanzereien waren dem Jetzt entrückt. Man zauberte sich in eine distanzierte zeitlose Romantik und wagte nur in den Darstellungsmitteln einigermaßen modern zu sein. So gewann die Inszenierung stärkere, aktuellere Bedeutung als das stoffliche Motiv. Man war geradezu aus politischen Gründen theatralischer Artist und dies glänzende Theater gewährte eine verzaubernde Flucht aus der Zeit. Man war kühn in der Aufmachung, harmlos, kindlich in der Wahl der Stoffe. Diese Freude am Dekor bewies das Brüchige der Zeit, man versuchte hinter blendender Kulisse den nahenden Zusammenbruch einer Despotie zu verbergen, die schimmernden Abzug befahl. [...] Sorgfältig bereitete man kunstreich gemischte Narkotika. Diese Theaterkunst war künstlich wie Petersburg und doch lebte in ihr etwas Nationales, die Freude des Russen an Schaustellung und Tanz.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zuletzt z. B. Ausst. Kat. *A Feast of Wonders. Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, ed. by J. E. Bowlt and Z. Tregulova, Milano, Skira, 2009; Ausst. Kat. *Videnie tanca. K 100-letiju "Russkich baletov" S. P. Djagileva v Pariže*. Moskva, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, 2009.

<sup>2</sup> C. Einstein, *Léon Bakst*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1927, hier zitiert nach: Carl Einstein, *Werke*, Bd. 2, 1919-1928, hrsg. von M. Schmid, H. Beese, J. Kwasny, Berlin, Wien, Medusa Verlag, 1981, p. 344.

Im Folgenden wird es um die Frage gehen, inwiefern das Repertoire der Ballets Russes, obwohl diese nicht im staatlichen Auftrag agierten, dennoch ein Ausdruck des Imperialen in Russland war. Ich beziehe mich auf das Verständnis des Imperialen, wie es Herfried Münkler in seinem Buch *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*<sup>3</sup> begründet hat. Dabei gehe ich davon aus, dass Sergej Djagilev in seiner Rolle als Impresario den von Klischees geprägten Erwartungen des westeuropäischen und später des amerikanischen Publikums mit den jährlich wechselnden Programmen der Ballets Russes zu entsprechen suchte. Gleichzeitig werde ich die Aufmerksamkeit auf jene modernen Praktiken lenken, die die Produktion der Ballette, ihre Umsetzung auf der Bühne und ihre Vermarktung bestimmt und zu ihrem Erfolg in unterschiedlichen Gesellschaftskreisen beigetragen haben. Ernst zu nehmen ist dabei auch Carl Einsteins Einschränkung "einigermaßen modern", denn selten sind alle an einer Aufführung der Ballets Russes beteiligten Komponenten gleichermaßen modern gewesen. Ein Indiz dafür ist auch der Umstand, dass es keine Filmaufnahmen der Ballets Russes gibt, denn Sergej Djagilev misstraute den populären Medien zutiefst. Andererseits lassen sich viele Berührungspunkte zwischen den Ballets Russes und dem jungen Medium des Kinos nachweisen.<sup>4</sup> Gerade die neuartige szenische Interpretation überkommener politischer und kultureller Stereotypen mit gattungsübergreifenden, modernen Ausdrucksmitteln in den Produktionen der Ballets Russes haben ihren langjährigen und medienübergreifenden Erfolg garantiert und Nachfolge- und Konkurrenzunternehmen inspiriert.

Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in den Schöpfungen der Ballets Russes und die Verschränkung von traditionellen Stoffen mit modernen Ausdrucksmitteln haben mit ihrem geistigen Herkunftsort St. Petersburg zu tun.<sup>5</sup> St. Petersburg, von 1712 bis 1918 die Hauptstadt des Russischen Reiches, blieb als Referenzrahmen immer bestehen, auch wenn die Ballets Russes dort niemals aufgetreten sind. Um 1900 erlebte die nördliche Metropole dramatische Veränderungen aufgrund einer beschleunigten kapitalistischen Entwicklung,<sup>6</sup> die jedoch stärker als anderswo auf fest gefügte höfische Strukturen und Geschmacksstandards stieß. Dazu gehört insbesondere die

<sup>3</sup> Berlin, Rohwolt, 2005.

<sup>4</sup> L. Garafola, *Tanz, Film und die Ballets Russes*, in C. Jeschke, U. Berger, B. Zeidler (Hrsg.), *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin, Verlag Vorwerk, 1997, pp. 164-184.

<sup>5</sup> Vgl.: J. E. Bowlt, *Diaghilev and the Eighteenth Century*, in Ausst. Kat. *Working for Diaghilev*, ed. by S. Scheijen, Groningen Museum 2004, pp. 38-48.

<sup>6</sup> Vgl.: K. Schlögel, *Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909-1921*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.



Postkarte: St. Petersburg, um 1900

Präsenz des Theaters und Balletts im gesellschaftlichen Leben der russischen Hauptstadt.<sup>7</sup> Die privilegierte Stellung des Balletts im neuzeitlichen Russland war kein Zufall. In keiner anderen Gattung der darstellenden Kunst waren Prachtentfaltung, sinnliche Verführung und reglementierende Disziplin und Ordnung – Eigenschaften, derer sich die russische Selbstherrschaft zur Repräsentation und Erhaltung ihrer Macht bediente – in so inniger Allianz verbunden. Jacob von Stählin hatte schon 1769 geschrieben:

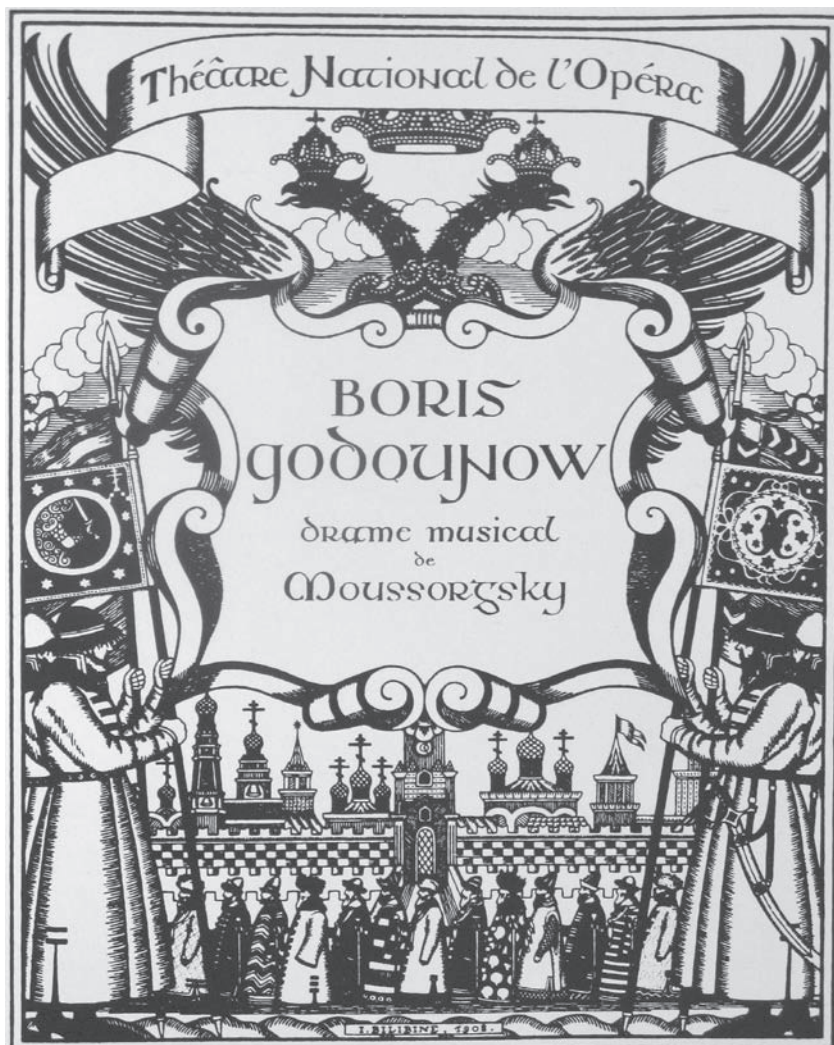
Von Weihnachten bis an die großen Fasten wurden ordentlicher Weise dreimal in der Woche Schauspiele und Opern mit abwechselnden Ballets aufgeführt. Der gute Geschmack an dem Feinen in der Ballettkunst ward bei Hofe nicht allein unterhalten, sondern hatte sich auch unter dem Adel ausgebreitet, dass sich viele darinnen in der Ausübung selbst mit Ruhm sehen lassen konnten.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vgl.: A. Demidov, *The Russian Ballet: Past and Present*, Moscow, Novosti Press Agency Publ. House, 1977; M. Frame, *The St. Petersburg Imperial Theater: Stage and State in Revolutionary Russia, 1900-1920*, Jefferson, N. C., Mc Farland & Company, 2000.

<sup>8</sup> J. von Stählin, *Nachrichten von der Tanzkunst und Balleten in Rußland*, in M. J. J. Haigold, *Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, Zweiter Theil, Riga und Leipzig, Verleger Johann Friedrich Hartknoch, 1770, p. 22, hier zitiert nach: J. von Stählin, *Theater, Tanz und Musik in Rußland* [Peters Reprints. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek unter Leitung von W. Reich], Leipzig, Edition Peters, 1982.



Michail Fokin und Tamara Karsavina in *Der Feuervogel*, 1910



Ivan Bilibin: Programmumschlag zu *Boris Godunov*, 1908

Später erreichte sie auch das gebildete Bürgertum. Die Kaiserliche Ballettschule in St. Petersburg produzierte Jahr für Jahr neue Tänzerinnen und Tänzer, die über hohes technisches Können verfügten.

Im Kreis der "Mir iskusstva" (Welt der Kunst), dem Entstehungsumfeld der Ballets Russes, erahnte man früh das Erneuerungspotential gerade der Ballettkunst, deren Popularität allerdings in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesunken war. 1897, zwölf Jahre vor der Formierung der Ballets Russes, prophezeite Val'ter Nuvel':

Dem Ballett steht meiner Meinung nach eine große Zukunft bevor, allerdings selbstverständlich nicht in der Form, in der es heute existiert. Unsere dekadenten, ästhetischen und sinnlichen Bedürfnisse sind nicht mit Idealen des Plastischen und der Schöpfung von Bewegungen zu befriedigen, wie sie vor 30 Jahren bestanden haben. Man muss dem Ballett den Anstrich des Modernen geben, es zum Ausdrucksträger unserer zarten, verfeinerten, krankhaften Gefühle, Empfindungen und Ahnungen machen. Man muss es sinnlich par excellence [im Original franz. – A.R.] machen, aber sinnlich im ästhetischen, wenn Du willst, im symbolischen Sinne. Jenes Unklare, Unsagbare, Unfassbare, das die heutige Literatur auszudrücken versucht, wenn sie sich den schreienden Bedürfnissen des modernen Geistes stellt, muss und wird mit großer Wahrscheinlichkeit im Ballett seine Verwirklichung finden, wie auch in jedem anderen Bereich der Kunst von so konventionellem und ungewissem Charakter.<sup>9</sup>

Ohne Sergej Djagilev, Prototyp des modernen Impresarios, hätte es die Ballets Russes nicht gegeben.<sup>10</sup> Nachdem er 1890 aus Perm' nach St. Petersburg übersiedelt war, studierte er auf Wunsch des Vaters Jura. Gleichzeitig etablierte er sich schnell im elitären Bildungszirkel um Aleksandr Benua, der Keimzelle der "Mir iskusstva". Schon bald entwickelte er eigene kulturelle Ambitionen. Ende der 1890er Jahre versuchte sich der vielseitig Tätige unter anderem als Berater mit besonderen Aufgaben an den Kaiserlichen Theatern in St. Petersburg. Allerdings wurde er 1901 wegen Kompetenzüberschreitungen mit einem lebenslangen Rückkehrverbot entlassen. Dieser nie zurückgenommene administrative Akt ist einer der Gründe dafür, dass die Ballets Russes ausschließlich im Ausland, aber bis zur Revolution von 1917 mit Solisten der Kaiserlichen Theater produziert wurden. Zunächst konzentrierte sich Djagilev neben der Herausgabe der Zeitschrift "Mir iskusstva" auf die Organisation von Ausstellungen. Zeitgleich mit dem Ausbruch der ersten russischen Revolution präsentierte er 1905 der St. Peterburger Gesellschaft im Taurischen Palais, einem eleganten klassizistischen

<sup>9</sup> Brief von Val'ter Nuvel' an Konstantin Somov vom 14.9.1897. Zitiert und übersetzt nach: K. A. Somov, *Pis'ma. Dnevnik. Suždenija sovremennikov*, Moskva, Iskusstvo, 1979, pp. 457-458.

<sup>10</sup> Vgl.: Ausst. Kat. *Diaghilev: Creator of the Ballets Russes*, hrsg. von A. Kodicek, London, Barbican Art Gallery u.a. 1996; zuletzt S. Scheijen, *Diaghilev. A Life*, London, Profile Books, 2009.



Bau, die Historische Porträtausstellung mit mehr als 4.000 Exponaten. Sie führte den verunsicherten Zeitgenossen gerade im Augenblick der größten Krise vor dem bevorstehenden Untergang in personifizierter Gestalt noch einmal den Glanz und die Machtfülle des Russischen Reiches vor Augen.<sup>11</sup> In seiner Eröffnungsrede, deren Wortlaut unter dem Titel *In der Stunde der Bestandsaufnahme* in der Zeitschrift "Vesy" (Die Waage) veröffentlicht wurde, machte Djagilev keinen Hehl aus seiner Überzeugung von dem unausweichlichen Untergang der von ihm so bewunderten Kultur.<sup>12</sup> Seine Identifikation mit der höfischen Kultur des neuzeitlichen Russlands ging so weit, dass er vor seinen Freunden damit prahlte, von einem unehelichen Nachkommen Peters I. abzustammen.<sup>13</sup>

Zum Ausgangspunkt von Djagilevs früh gehegter Mission, russische Kunst und Kultur auch im Westen "auf Augenhöhe" zu etablieren, wurde Paris. Später erweiterte er seinen Wirkungsradius auf Mitteleuropa, England, Spanien und schließlich auf Amerika. Von Anfang an setzte er dabei auf künstlerische Höhepunkte unterschiedlicher Epochen der russischen Geschichte. Einer umfangreichen Historischen Ausstellung russischer Kunst im Rahmen des Salon d'Automne im Grand Palais 1906, auf der neben Gemälden und Zeichnungen moderner Künstler auch Ikonen und Bildwerke des 18. Jahrhunderts gezeigt wurden, folgten ein Jahr später Konzerte mit Musik russischer Komponisten. Daran schloss sich 1908 die Aufführung der Oper *Boris Godunov* von Modest Musorgskij nach dem Drama von Aleksandr Puškin an, mit finanziert von Großfürst Vladimir Aleksandrovič. Mit diesem viel beachteten musikalisch-szenischen Auftakt kündigte sich das Imperiale der zukünftigen Ballets Russes bereits an. Das Pariser Publikum erlebte musikalisch und visuell die Dramatik und die Tragik des alten, moskovi-tischen Russlands in der Auseinandersetzung mit dem Polnisch-litauischen Reich, gebündelt in der Gestalt des unglückseligen Zaren Boris Godunov.<sup>14</sup> Was die Inszenierung angeht, so ließ Djagilev all jene Szenen eliminieren, in denen Angehörige des Volkes wie betrunkene Mönche und Bauern ein

<sup>11</sup> Hans Sedlmayr schreibt: "Der Erfolg war so außerordentlich, dass man Diaghilew dem Zaren als Zeremonienmeister vorschlug, eine Aufgabe, die ihn brennend gefreut hätte. Der Zar lehnte ab". In: H. Sedlmayr, *Der Schwanengesang der schönen Künste: Die Ballets Russes*, in *Beiträge aus den Geisteswissenschaften*. Festschrift für Richard Milesi, Klagenfurt, Verlag des Geschichtsvereins für Kärnten, 1982, p. 15.

<sup>12</sup> Vgl.: G. J. Sternin, *Das Kunstleben Russlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Dresden, Verlag der Kunst, 1980, pp. 99-105.

<sup>13</sup> Vgl.: A. Benua, *Moi vospominanija v pjati knigach, Kn. četvertaja, pjataja*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1980, p. 549.

<sup>14</sup> H. Neubauer, *Boris Godunov. 1598-1805*, in *Die russischen Zaren 1547-1917*, hrsg. von H.-J. Torke, München, Verlag C. H. Beck, 1999, pp. 53-67.

ungünstiges Licht auf das Zarenreich geworfen hätten.<sup>15</sup> So nahmen die Saisons Russes, wie sie damals noch hießen, im Zeichen des Doppeladlers, aber in moderner Ausstattung, ihren Lauf. Ivan Bilibin, Mitglied der Petersburger Künstlergruppe “Mir iskusstva”, hatte den Programmumschlag in einer Mischung aus barocker Kartusche und in der kontrastreichen, ornamentalen Manier früher russischer Holzschnitte gestaltet. Fedor Šaljapin, der die Titelrolle sang, war in ein bodenlanges, ornamentreiches, von Aleksandr Golovin aufwendig gestaltetes Gewand gekleidet. Die Tendenz zur Stilisierung und zu einer bis dahin seltenen visuellen Eigenständigkeit einer jeden Bühnenproduktion, die für die Aufführungspraxis der Ballets Russes prägend werden sollte, kündigte sich hier als Erfolgsrezept bereits an.<sup>16</sup>

Schon die erste Saison der Ballets Russes 1909<sup>17</sup> offenbarte in der Zusammenstellung ihrer für die Zeit ungewöhnlichen kurzen Ballette jene wohltdosierte Mischung aus klassisch-romantischen und exotisch-archaischen Klischees, die auch später beibehalten wurde. Bei näherer Betrachtung eignete ihr hinsichtlich der Sujets der Ballette ein ausgeprägt imperialer Charakter, der sich bei aller ästhetischen Experimentierfreudigkeit als bisher wenig beachtete, aber programmatische Konstante der Ballets Russes nachweisen lässt. Imperien nehmen aufgrund bestimmter struktureller Merkmale unter den politischen Ordnungssystemen eine besondere Stellung ein. Sie werden nach Herfried Münkler nicht nur als große Staaten definiert, sondern vielmehr als “Schöpfer und Garanten einer Ordnung, die letztlich von ihnen abhängt und die sie gegen den Einbruch des Chaos, der für sie eine stete Bedrohung darstellt, verteidigen müssen”.<sup>18</sup> Für Europa konstatiert Münkler einen Polyzentrismus, d. h. die gleichzeitige Existenz mehrerer Imperien, darunter das British Empire als Seemacht und das Russische Reich als Kontinentalmacht, sowie den Umstand, dass nicht alle Hegemonien wie zum

<sup>15</sup> Vgl.: J. Kennedy, *Pride and Prejudice: Serge Diaghilev, the Ballet Russes, and the French Public*, in *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, ed. by M. Facos und S. L. Hirsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 90-118, hier pp. 103-104.

<sup>16</sup> Wichtige Vorarbeit haben diesbezüglich Viktor Vasnevov und Michail Vrubel geleistet. Sie gehörten zum Kreis derjenigen Künstler, die der Eisenbahnmagnat und Kunstförderer Savva Mamontov in den 1880er und 1890er Jahren für seine Moskauer Privatoper als Bühnengestalter verpflichtet hatte. Vgl.: V. Rossichina, *Opernyj teatr Mamontova*, Moskva, Muzyka, 1985.

<sup>17</sup> Zur Chronologie der Aufführungen der Ballets Russes vgl.: M. Pozharskaya, *The Russian Seasons in Paris. Sketches of the Scenery and Costumes. 1908-1929* (russ. und engl.), Moskau, Iskusstvo, 1988; *The Ballets Russes and Its World*, ed. by L. Garafola and N. Van Norman Baer, New Haven, London, Yale University Press, 1999, pp. 313-346.

<sup>18</sup> H. Münkler, *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, cit., p. 8.

Beispiel Frankreich zu dauerhaften Imperien werden konnten. Er betont die Rolle der Peripherien für den Fortbestand von Imperien, die sich durch halbdurchlässige Grenzen von Staaten unterscheiden. Und die Russen hatten einen Vorteil: "Sie dehnten den Prozess der Gebietsvergrößerung über einen langen Zeitraum aus, zerlegten ihn in einzelne Schritte und Etappen und standen dadurch nicht in der Gefahr, ihre Kräfte zu überfordern".<sup>19</sup> Und schließlich sei "die Geschichte Russlands in hohem Maße durch einen periodischen Wechsel zwischen imperialer Mission und Orientierung an den Entwicklungsrhythmen des Westens geprägt".<sup>20</sup> All diese Faktoren spiegeln sich im Repertoire der Ballets Russes, beginnend 1909.

Das Ballett *Le pavillon d'Armide* nach Musik von Nikolaj Čerepnin und in der Choreographie von Michail Fokin (Ill. 7), uraufgeführt 1907 in St. Petersburg, spielt im Frankreich des Sonnenkönigs. Aus der Sicht der kosmopolitischen St. Petersburger Elite des Silbernen Zeitalters war die Adaption der französischen Hofkultur, wie sie sich unter Ludwig XIV. und seinen Nachfolgern entwickelt hatte, als Vorbild für das neuzeitliche, sich ganz europäisch gebende und machtpolitisch ambitionierte Russland eine Identität stiftende Selbstverständlichkeit. Allerdings haftete ihr in der Wahrnehmung des frühen 20. Jahrhunderts der Beigeschmack einer nostalgischen Vision einer vermeintlich besseren Zeit an. Aleksandr Benua, Autor des Librettos nach Théophile Gautiers *Omphale* und Ausstatter des Balletts, versetzte den Betrachter in eine romantisierte Barock- und Rokokowelt, wie er sie in Folgen von Zeichnungen zur Versailles-Thematik vorfiguriert hatte. In seinen Bühnenbild- und Kostümentwürfen, letztere den graziös-verspielten Kostümentwürfen von Louis-René Boquet nachempfunden, sind Fiktion und Wirklichkeit, die Liebesträume eines Vicomtes und die sich verlebendigenden Figuren eines Gobelins, miteinander verschränkt. Das Ballett wurde von Michail Fokin als *grand spectacle* in der Manier von Marius Petipa arrangiert. Gleichzeitig entfaltete der junge Vaclav Nižinskij in der Rolle des Liebblingssklaven erstmals jene Androgynität, mit der er auch in späteren Rollen bezaubern und die bisherige Zweitrangigkeit des männlichen Tänzers überwinden sollte – beides wichtige Aspekte der Modernisierung der Ballettkunst.<sup>21</sup>

Mit den *Danses polovtsiennes* nach Musik von Aleksandr Borodin, herausgelöst aus dessen Oper *Fürst Igor* (*Le prince Igor*) kam der Aspekt der Peripherie von Imperien auf die Bühne. In der Inszenierung dieses Balletts wurde das Klischee des Barbarischen, das dem Russischen in West-

<sup>19</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>21</sup> Vgl.: L. Garafola, *Reconfiguring the Sexes*, in *The Ballets Russes and Its World*, cit., pp. 245-268.

europa seit den Reiseberichten von Sigismund von Herberstein im 16. Jahrhundert und vor allem von Adam Olearius im 17. Jahrhundert anhaftete und um 1900 in Westeuropa zu seinem Markenzeichen avancierte,<sup>22</sup> besonders betont. Die Handlung spielt im ausgehenden 12. Jahrhundert, im Gefangenenlager des Polovetser Khans Končak, den der russische Fürst Igor' Svjatoslavovič (1151-1202), Held des Igor'-Liedes,<sup>23</sup> zwecks Vergrößerung seines Territoriums – dies ein Charakteristikum imperialer Dynamik – angegriffen hatte. Als er in Gefangenschaft des kriegerischen Turkvolkes geriet, sollen die heidnischen Krieger und die Tochter des Khans ihm und seinem Sohn mit wilden Tänzen gehuldigt haben. Sie gingen später in die russische Überlieferung ein, so, wie die von den Polovetsern beherrschten Gebiete nördlich des Schwarzen Meeres nach der Mongolenherrschaft allmählich Teil des Russischen Reiches wurden. *Les danses polovtsiennes* stehen also für den Prozess der Integration der Peripherie in den Herrschaftsraum des Zentrums und verweisen auf die Art und Weise der Konstituierung des Russischen Reiches:

Von Anfang an nämlich erfolgte der Aufstieg des Zarenreiches in einer endlosen Reihe von Waffengängen gegen durchaus ernst zu nehmende Konkurrenten, die dann in Jahrzehnte währenden Auseinandersetzungen niedrigerungen wurden: Das begann mit den Kriegszügen gegen die Goldene Horde, deren Erbe die Zaren im südrussischen Raum antraten [...].<sup>24</sup>

Spuren der darauf folgenden kulturellen Integration der Besiegten machte Jacob von Stählin schon im 18. Jahrhundert auch auf dem Gebiet des Tanzes aus:

Der gemeine Rußische Land-Tanz scheint uralter Slawischer Herkunft, mit etwas Tatarischem untermischt, zu sein. Mit den übrigen Europäischen Volks-oder Landtänzen hat er nichts gemein. Er besteht gar nicht im Toben und Springen, sondern

<sup>22</sup> Vgl.: A. Raev, *Von 'Halbbarbaren' und 'Kosmopoliten' – Russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in *Russen und Russland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von M. Keller [West-Östliche Spiegelungen. Russen und Russland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch-russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew]. Reihe A, Band 4, München, Wilhelm Fink Verlag 2000, pp. 695-756.

<sup>23</sup> *Das Lied von der Heerfahrt Igor's*, aus dem altrussischen Urtext übersetzt, eingeleitet und erläutert von Ludolf Müller, München, Wewel, 1989.

<sup>24</sup> H. Münkler, *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, cit., pp. 62-63. Andreas Kappeler betont, dass die offene waldlose Steppe nördlich des Schwarzen und des Kaspischen Meeres für die Russen fremd und furchteinflößend und eine Domäne der Reiternomaden geblieben sei. In: A. Kappeler, *Russland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*, München, 1992, S. 42.

vielmehr in einem zärtlichen und sachten Gang von Seiten des Frauenzimmers, und von öfterer tiefen Beugung und Wiederaufrichtung der Mannsperson, oder in seiner Erniedrigung durch schnell ausgestreckte Knie und schnelle Wiedereinziehung derselben. Wer Chineser, Bucharen, Mongolen, und andere Tatarische Völker ihre Landtänze tanzen, oder grimassieren, gesehen hat; der erkennt an dem Rußischen Landtänze gar leicht, daß er etwas von diesen Völkern in seinem natürlichen Pas angenommen haben müsse.<sup>25</sup>

Was die Bühnenwirksamkeit der *Danses polovtsiennes* angeht, so bescheinigte ihr Aleksandr Benua rückblickend Modernität der Mittel:

Der von Rerich nach dem 'Panoramaprinzip' ohne Seitenkulissen geschaffene Hintergrund mit seinem gold-roten Himmel über der unendlichen Weite der Steppe, mit seinen sich über den gedrungenen, bunten Nomadenjurten erhebenden Rauchsäulen und Pfählen – das war genau das, was hierher gehörte! Außerordentlich überzeugend waren auch die Kostüme, für die Djagilev alle orientalischen Geschäfte Petersburgs leer gekauft hatte und die durch ihre nicht dagewesene Buntfarbigkeit (besonders in Paris) frappierten.<sup>26</sup>

Die Tänzer, namentlich der Charaktertänzer Adolph Bolm, setzten in der Choreographie von Michail Fokin ihr ganzes Können daran, das energetische Potenzial der Rollen auszureizen, wie man von Fotos, aber auch von dem entsprechenden Blatt aus der Mappe *Das russische Ballett* von Ludwig Kainer<sup>27</sup> ablesen kann (Ill. 8). Die spannungsvolle, auf sich kreuzenden Diagonalen gründende Darstellung eines springenden Kriegers mit Bogen bezieht sich möglicherweise auf die Schlusspassage: "Der Tanz endete damit, dass Bolm an der Spitze seiner Krieger auf das Publikum zustürmte, hochsprang und in einem donnernden Crescendo zu Boden stürzte".<sup>28</sup>

Seit dem Erfolg von *Cléopâtre*, dem dritten Ballett der Saison von 1909, etablierte sich im Vorkriegsrepertoire der Ballets Russes ein weit gefasster Orientalismus, der auch über die Tanzszene hinaus Furore machte.<sup>29</sup> Nach John M. MacKenzie weist der Orientalismus der Ballets Russes, in Abweichung von der von Edward Said vertretenen These von der generellen Abwertung des Orients aus westlicher Sicht, eher Momente der Irritation und

<sup>25</sup> J. von Stählin, *Nachrichten von der Tanzkunst und Balletten in Rußland*, in M. J. J. Haigold, *Beylagen zum Neuveränderten Rußland*, cit., p. 6.

<sup>26</sup> Zitiert und übersetzt nach: M. Pozharskaya, *The Russian Seasons in Paris...* cit., p. 56.

<sup>27</sup> L. Kainer, *Das russische Ballett*, Leipzig, Kurt Wolff 1913. Die Mappe enthält 6 Lichtdrucke und 8 Farblithographien.

<sup>28</sup> R. Buckle, *Diaghilev*, Herford, Busse, 1984, p. 140.

<sup>29</sup> Vgl.: A. Schouvaloff, *Orientalism and Exotism: Their Interpretation by Diaghilev and his Russian Designers*, in *Working for Diaghilev*, cit., pp. 24-37. Grundlegend zum Orientalismus vgl.: E. W. Said, *Orientalismus*, Frankfurt a. M., Ullstein, 1981.

Bewunderung auf.<sup>30</sup> Gleichwohl war diese thematische Facette der Ballets Russes, unabhängig von den Intentionen ihrer Protagonisten, sehr wohl in einen Machtdiskurs eingebunden<sup>31</sup> und mit der Politik des Russischen Reiches verquickt: “Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert wurden neu erworbene, nicht russische Regionen vom Zarenreich, welches sich als europäische Großmacht etablierte, ‘verfremdet’ und ‘orientalisiert’”.<sup>32</sup> Literatur und Kunst spielten dabei eine tragende Rolle. Russland wiederholte in Bezug auf seine östlichen und südlichen Nachbarn, auch dann, wenn diese Teile des Russischen Reiches geworden waren, jene Haltung, die ihm selbst von Seiten des Westens entgegengebracht wurde. Das Ballett *Thamar* (Ill. 9, 10) nach einem Gedicht von Michail Lermontov und georgisch und persisch inspirierter Musik von Milij Balakirev spiegelt diesen Prozess vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse. Zwischen 1801 und 1876 waren auch die letzten Reste des ehemaligen Königreichs Georgien Stück für Stück an Russland angegliedert worden und waren nun Objekt wirtschaftlicher Ausbeutung.<sup>33</sup> Gleichzeitig avancierten der Kaukasus und die Kaukasier aus russischer Perspektive zu Projektionsflächen und -figuren gegensätzlicher Art:

Im Grenzraum zwischen Entfremdung vom Eigenen, Aneignung des Fremden und einer Projektion von Wunsch-Gegenbildern zur eigenen Kultur schwankte die Wahrnehmung der Völker Kaukasiens in der russischen Öffentlichkeit. Mal wurden die Kaukasier nobilitiert (‘edle Wilde’), mal dämonisiert (‘gemeine Banditen’).<sup>34</sup>

Letzteres trifft auf das Ballett *Thamar* zu. Im Mittelpunkt der Handlung steht die georgische Prinzessin Thamar (1166-1209/13, seit 1184 Königin). Zur Deutung dieser Figur als moderne *femme fatale* mag der Umstand beigetragen haben, dass der erste Mann der Königin, der russische Fürst Jurij, in Ungnade fiel, nach Konstantinopel verbannt wurde und daraufhin mit einem griechischen Heer vergeblich versuchte, auf den Thron zurückzukehren. Laut Libretto lockt Thamar einen Prinzen in ihr Schloss, verführt ihn, erdolcht ihn und wirft seinen Leichnam in einen Fluss. Die Interpretation der Thamar und ihres Handlungsraumes changiert zwischen Faszination und

<sup>30</sup> J. M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 154.

<sup>31</sup> Vgl.: C. B. Balme, C. Teibler, *Orient an der Wolga. Die Ballets Russes im Diskurs des Orientalismus*, in C. Jeschke, U. Berger, B. Zeidler (Hrsg.), *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, cit., pp. 113-133.

<sup>32</sup> O. Reisner, *Kaukasien als imaginiertes russischer Raum und imperiale Erfolgsgeschichte. Gefangen zwischen russisch-imperialen und nationalen Zuschreibungen (19./20. Jh.)*, in *Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten*, hrsg. von B. Pietrow-Ennker, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2007, p. 63.

<sup>33</sup> I. Reißner, *Georgien: Geschichte. Kunst. Kultur*, Freiburg, Herder 1989.

<sup>34</sup> O. Reisner, *Kaukasien als imaginiertes russischer Raum...*, cit., p. 65.

Schrecken. Lev Bakst reicherte die landesübliche Kleidung in den Kostümen mit vielen Details an und versetzte das gewaltsame Geschehen in einen aus Ziegeln hoch aufgemauerten, barbarisch großartig anmutenden Raum, der an die vorchristliche georgische Architektur erinnert. So ging auf symbolischer Ebene von dem unterworfenen und in das Imperium inkorporierten christlichen Land weiterhin ein lustvoll inszenierter Hauch von Bedrohung aus.

Das 1911 uraufgeführte Ballett *Pétrouchka* fügte dem imperialen Fokus der Ballets Russes eine weitere, zentrale Komponente hinzu und thematisierte gleichzeitig die Problematik des modernen Künstlers. Ort und Inhalt des Gemeinschaftswerkes von Aleksandr Benua als Librettist und Ausstatter, Igor' Stravinskij als Komponist sowie Michail Fokin als Choreograph ist St. Petersburg. Aleksandr Benua ließ das Publikum in seinen bunten Bühnenbild- und Kostümentwürfen, die Boris Anisfel'd realisierte, durch eine liebevoll gefärbte retrospektive Brille auf seine Heimatstadt schauen. In dieser Sicht sind Kindheitserinnerungen des Künstlers mit der Biedermeier-ästhetik und der folkloristischen Bildwelt russischer Volksbilderbögen, der *lubki*, amalgamiert.<sup>35</sup> Die Handlung spielt auf einem Jahrmarkt zur Butterwoche in der Zeit um 1830. Zu den Attraktionen russischer Jahrmärkte gehörten die *balagany*, die volkstümlichen Schaubuden. Vor ihren pittoresken, mit Stoffen verkleideten und mit einem Balkon versehenen Holzbauten gibt sich auf dem Eingangsbild bunt gemischtes Volk ein Stelldichein: elegante Städterinnen und Städter, Kaufleute, Offiziere, Männer und Frauen vom Lande, Kinder mit Schlitten und Bettler. Im Hintergrund ragt außerdem der mit einem Wimpel bekrönte Pavillon einer Rutschbahn auf. So erscheint die Hauptstadt des Russischen Reiches in einem räumlichen Fragment in ihrer Funktion als Schmelztiegel und Integrationsort unterschiedlicher sozialer Schichten und ihrer kulturellen Praktiken. Das groteske Geschehen nimmt in Form phantastisch-fataler Metamorphosen seinen Lauf, der Zuschauer erlebt Theater im Theater. Im zweiten und dritten Akt agieren im Inneren einer der Jahrmarktsbühnen zum Leben erweckte Puppen. Petruška, der russische Hanswurst, entbrennt in unerfüllter Liebe zu einer Ballerina, die eine Marionette ist. Mit dieser Konstellation wurde die auf Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) zurückgehende Frage nach dem Verhältnis von Natürlichem und Künstlichem auf der Bühne, und,

<sup>35</sup> Insgesamt schuf Aleksandr Benua zehn leicht variierende Petruška-Ausstattungen. Ausführlich dazu vgl.: N. Haitzinger, *Russische Bildwelten in Bewegung*, in *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929. Russische Bildwelten in Bewegung*, hrsg. vom Deutschen Theatermuseum, C. Jeschke und N. Haitzinger, Henschel, 2009, pp. 14-57, besonders pp. 26-29. Vgl. auch: C. Kelly, *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; A. Wachtel (Hrsg.), *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston Ill. 1998.

weiter gefasst, nach der Wahrheit in Leben und Kunst gestellt. Als Antwort auf den Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts galt zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Russland die romantische Devise, dass Kunst künstlich sein müsse. Diese Haltung beförderte das Interesse an der Puppe: „Je größer der Kontrast zwischen realen, lebendigen Leuten und den Automaten, die gerade zum Leben erweckt worden sind, gesetzt war, desto deutlicher würde das Interesse für die Handlungen sein“.<sup>36</sup> Was Benua in seinen Kostümskizzen vorfiguriert hatte, setzten Vaclav Nižinskij, Tamara Karsavina und Aleksandr Orlov in den Hauptrollen um, indem sie ihre Bewegungen der Konstruktion und den Gewichtsverhältnissen einer Handspielpuppe mit Holzkopf bzw. einer Marionette anpassten.<sup>37</sup> Petruška, neben Maske und Kostüm vor allem durch den schräg gelegten Kopf als tragische Figur charakterisiert, erinnerte auch an den Pierrot aus der Commedia dell'Arte. Diese Figur meinte wiederum den Künstler, den schöpferischen Menschen, zu dessen Sein nach modernen Vorstellungen Leiden und Scheitern dazugehören.<sup>38</sup> Die Niederlage, ja Katastrophe wird in der Balletthandlung durch den Mohren als sich martialisch gebärdender Nebenbuhler und Inkarnation des Fremden herbeigeführt. Für die Russen war damit eine weitere imperiale Konnotation verbunden:

Petruschka bedeutete im Volk aber auch eine Reminiszenz an Zar Peter den Großen – Petr, – der einen Schwarzen namens Annibal als Symbol für Virilität und Exotik importiert hatte. Viele Interpretationen des Stoffs, auch diejenige von Strawinsky und Benois, griffen deshalb auf einen Mohren zurück, um dessen Erfolg beim weiblichen Geschlecht als einen der grotesken Lebenseindrücke Petruschkas auszumalen.<sup>39</sup>

Auch Stravinskij<sup>40</sup> betrat in *Pétrouchka* musikalisches Neuland. Nicht nur, dass er volkstümliche Melodien einbezog – neben direkten Zitaten bediente er sich bewusst vorgenommener Bedeutungsverschiebungen und Verfremdungen. Melodien klingen wie von einem Laierkasten gespielt oder sind zu einer Art Klangteppich übereinandergelegt. Damit verwendete Stravinskij zum ersten Mal ein gattungsübergreifendes modernes Prinzip – das

<sup>36</sup> A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, London, Putnam, 1941, p. 326, in deutscher Übersetzung zitiert nach: *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, cit., p. 27.

<sup>37</sup> Bronislava Nižinska hat das Erscheinungsbild des von Nižinskij getanzten Petruška eindrucksvoll beschrieben, vgl.: B. Nijinska, *Early Memoirs*, ed. by I. Nijinska and J. Rawlinson, London, Faber & Faber, 1982, p. 373.

<sup>38</sup> Vgl.: V. Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln, Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis, 2007.

<sup>39</sup> T. Kellein, *Pierrot. Melancholie und Maske*, München, New York, Prestel 1995, p. 79.

<sup>40</sup> Zu Stravinskij vgl.: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. by J. Cross, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.



der Collage.<sup>41</sup> Die Gefahr eventueller Sentimentalität wird durch die Betonung der mechanischen Komponente der Musik ausgeschlossen. Im gewissen Sinne löste er auf seine Weise das ein, was zeitgleich Francesco Balilla Pratella in seinem 1. musikalischen futuristischen Manifest gefordert hatte, nämlich die Verarbeitung von Geräuschen des Alltags.<sup>42</sup> Benua sprach später zu Recht von einem "Ballett der Straße". In seinen gestisch ausdrucksvollen Kostümbildern hat er die entsprechenden choreographischen Sequenzen der burlesken Typen aus dem Volk lustvoll aufgenommen, ihnen jedoch den Geist des 19. Jahrhunderts belassen. In den Figurinen der fiedelnden Ziege und des tanzenden Bären laufen hingegen andere Traditionsstränge zusammen, nämlich die der Skomorochen, des russischen Wandertheaters, mit gezähmten Tieren<sup>43</sup> und die Tradition des französischen höfischen Musiktheaters, in der gerade Monster und exotische Figuren mit besonderer Erfinderfreude und Liebe zum Pittoresken bedacht worden waren.<sup>44</sup>

Wiederholt wurde die heidnische Antike in den Ballets Russes heraufbeschworen: besonders spektakulär in dem Ballett *L'après-midi d'un faune* nach Musik von Claude Debussy, das 1912 in der Choreographie von Vaclav Nižinskij und mit ihm in der Titelrolle Premiere hatte.<sup>45</sup> Mit den archäologischen Zeugnissen der Skythen,<sup>46</sup> die vor Jahrhunderten in den südrussischen Steppen siedelten, im unter Katharina II. eroberten Taurien, hatte Russland eine "eigene", besonders "ungezügelt" Antike vorzuweisen. Im Zeitalter der Aufklärung hatte sich die russische Elite das gesamte antike Erbe in geistiger Hinsicht und durch eine erfolgreiche Sammlungspolitik auch materiell angeeignet.<sup>47</sup> Ein bis heute sichtbares Zeugnis davon sind die in vielen russischen Städten erhaltenen Bauten im Stil des Klassizismus und

<sup>41</sup> Vgl.: H. Möbius, *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Film, Theater bis 1933*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2000.

<sup>42</sup> F. Balilla Pratella, *Manifest der futuristischen Musiker*, in *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, hrsg. von W. Asholt und W. Fähnders, Stuttgart u. a., Metzler, 1995, pp. 18-19.

<sup>43</sup> Vgl.: R. Zguta, *Russian Minstrels. A History of the Skomorokhi*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

<sup>44</sup> Vgl.: J. de La Gorce, *Féeries d'Opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997.

<sup>45</sup> Ausführlich dazu vgl.: J. M. Nectoux u. a. (Hrsg.): *Nijinsky. L'après-midi d'un Faune*, Paris, Biro, 1989.

<sup>46</sup> D. S. Raevskij, *Mir skifskoj kul'tury*, Moskva, Jazyk slavjanskich kul'tur, 2006.

<sup>47</sup> Vgl.: G. S. Knabe, *Antičnoe nasledie v kul'ture Rossii*, Moskva, Rossijskaja akademija nauk, 1996.

des Empire.<sup>48</sup> Sie künden davon, dass Griechenland und Rom längst zum zivilisatorischen Horizont des Russischen Reiches gehörten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhr speziell Griechenland im Kontext des Neoklassizismus eine erneute Aktualisierung, auch durch die Ballets Russes mit Balletten wie *Narcisse*, *Daphnis et Chloé* und *L'après-midi d'un faune*. Die Inszenierung von letzterem überforderte das Publikum in mehrerer Hinsicht. Auf Unverständnis stieß die neuartige, aus antiken Bildmustern und den Eindrücken von Renaissancereliefs entwickelte Choreographie von Vaclav Nižinskij. Er setzte auf die nervös flirrende Musik, dem Sujet angepasst, einen Wechsel von erdigen, extrem verlangsamten und plötzlichen Bewegungen, die zudem insofern ungewöhnlich waren, als sie auch den Rumpf mit in die Bewegungsbilder einbezogen und insgesamt auf die Fläche rekurrten. In dieser Tendenz zur Flächigkeit, die in den vorangegangenen Produktionen der Ballets Russes bereits vorhanden war und nun, bereits in den Kostümentwürfen von Lev Bakst, besonders deutlich zutage trat, sieht Gabriele Brandstetter das eigentlich Revolutionäre, in die Zukunft Weisende der Ballets Russes:

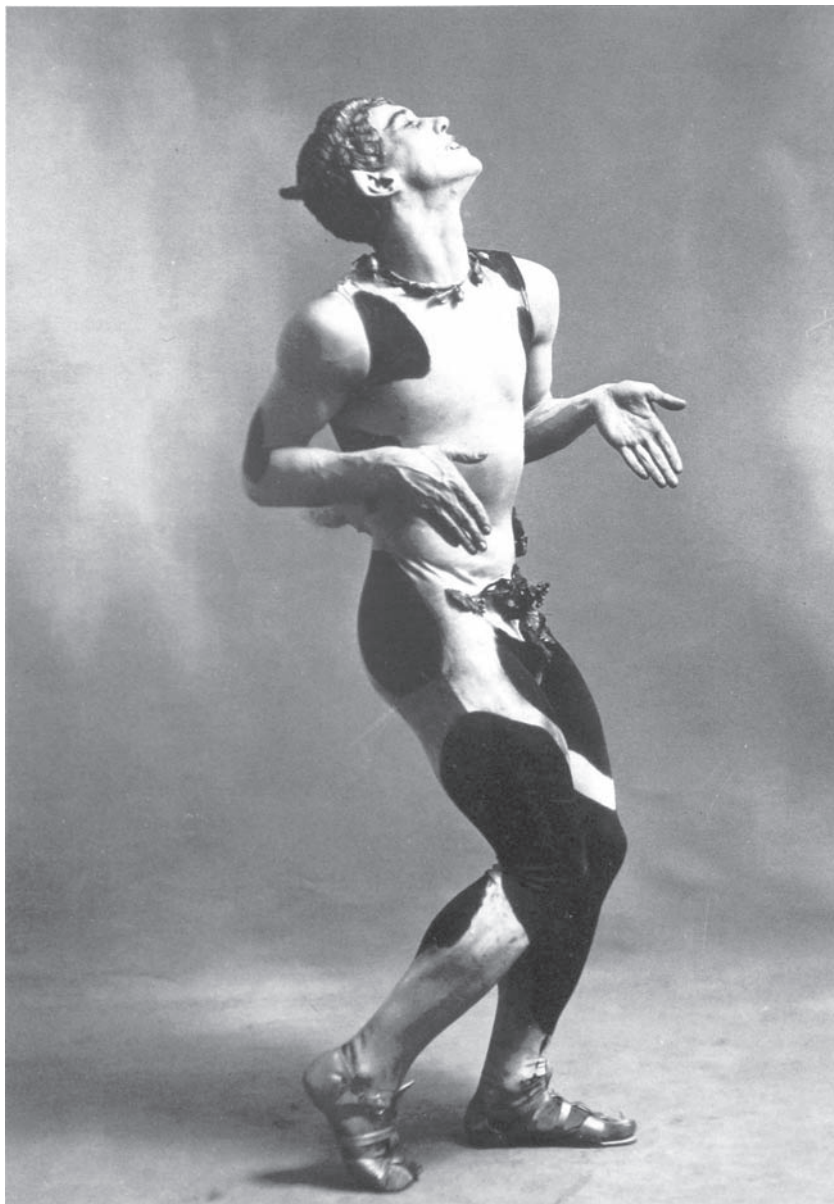
Was in diesen Balletten nunmehr repräsentiert wird, folgt nicht mehr dem traditionellen Illusionsprinzip der Guckkastenbühne, sondern einer aus der Tiefe des Raums und der zentralperspektivischen Sicht gleichsam abgelenkten Blick-Richtung auf eine vierteilige und multizentrische Fläche.<sup>49</sup>

Zum eigentlichen Tabubruch geriet aber die der Rolle des Fauns implizite Zurschaustellung von tierischem Erotizismus, verbunden mit einem kulturell verfeinerten Fetischismus. Die von Nižinskij getanzte finale Vereinigung des Fauns mit dem von einer der Nymphen zurückgelassenen Schleier auf dem Felsen wurde als Obszönität missdeutet. Djagilev, der die Macht der Medien früh erkannt hatte, nutzte jedoch die Empörung und bat Auguste Rodin, sich in der Presse als ästhetische Instanz positiv über die Inszenierung zu äußern. Die auf diese Weise vorgenommene Schadensbegrenzung machte umso mehr Werbung für die Ballets Russes.

*Le sacre du printemps* provozierte erneut einen Theaterskandal und erlebte zunächst nur sechs Vorstellungen. Das getanzte Frühlingsritual eines slavischen Stammes nach einem Libretto und in der Ausstattung von Nikolaj

<sup>48</sup> Vgl.: W. C. Brumfield, *A History of Russian Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

<sup>49</sup> G. Brandstetter, *Die Inszenierung der Fläche. Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes*, in C. Jeschke, U. Berger, B. Zeidler (Hrsg.), *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, cit., pp. 147-163; vgl. auch: M. Schmidt, *Tanz in zwei Dimensionen: Das Konzept des performativen Körpertableaus in Nijinskys L'après-midi d'un faune*, in M. Erstić (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität: Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, Transcript-Verlag 2005, pp. 141-164.



Vaclav Nižinskij in der Rolle des Faun in *L'après-midi d'un faune*, 1912



Sechs Tänzerinnen in *Le sacre du printemps*, 1913



Aleksandr Benua: Bühnenbildentwurf für den 1. Akt von *Petrouchka*, 1911

Reich erweiterte 1913, im Jahr der Feierlichkeiten zum 300. Jubiläum der Dynastie der Romanovs, den imperialen Horizont der Ballets Russes. Er wurde in eine unbestimmte, heidnische Vergangenheit, vor jeder Staatlichkeit und somit in die Ewigkeit ausgedehnt. Mit der aggressiven, tranceartigen Musik von Igor' Stravinskij<sup>50</sup> und der ungewöhnlichen Choreographie von Vaclav Nižinskij mit stampfenden, zuckenden und zitternden Bewegungen der Gruppen von Tänzerinnen und Tänzern mit nach innen gestellten Füßen und asymmetrischen Haltungen war es seiner Zeit weit voraus.<sup>51</sup> Anregungen schöpfte Nižinskij nicht zuletzt aus den ethnographisch untermauerten, dabei von einem expressiven Gestus bestimmten Kostümentwürfen von Reich, dessen Autorität auf seiner Kenntnis der Kultur der vorgeschichtlichen und der Alten Rus' beruhte.

Die Ballett-Oper *Le coq d'or*, nach einem Märchen von Aleksandr Puškin komponiert von Nikolaj Rimskij-Korsakov (Ill. 11), setzte 1914 in einer ungewöhnlichen Inszenierung den mit dem Ballett *L'oiseau de feu* begonnenen folkloristischen Strang der Ballets Russes in modernisierter Form fort. Es folgten weitere Ballette zu dieser Thematik wie *Soleil de nuit*, 1915 und *Contes russes*, 1916, die dem imperialen Programm der Ballets Russes am Vorabend und während des Ersten Weltkriegs unter avantgardistischen Vorzeichen eine deutlich national-russische Komponente verliehen. Als Djagilev Natalija Gončarova für die Mitwirkung an diesem Projekt gewann, hatte sie gemeinsam mit Michail Larionov bereits einen wichtigen Beitrag zum Neoprimitivismus geleistet, den Rayonismus mit entwickelt und sich mit kubofuturistischen Experimenten beschäftigt. Mit ihrer farbenprächtigen und grotesken, im Geiste avantgardistischen, doch an die russische Volkskunst wie an die Ikonenmalerei anknüpfenden Ausstattung von *Le coq d'or* erfuhr die märchenhafte und exzesshafte Überwältigungsstrategie der Ballets Russes eine nochmalige Steigerung. In nunmehr expressionistischer Ausprägung und einer neuen, raumgreifenden Dynamik, begeisterte sie das Publikum in Paris, Franzosen wie Russen.<sup>52</sup>

Eine weitere Komponente im imperialen Programm der Ballets Russes betrifft die Sphäre des Religiösen, der es allerdings nicht beschieden war, auf die Bühne zu gelangen. Die Existenz des Russischen Reiches mit seinem von Byzanz übernommenen Staats- und Rechtsmodell der Symphonia, des harmonischen Zusammenwirkens von weltlicher und geistlicher Gewalt,

<sup>50</sup> Vgl.: P. Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>51</sup> Vgl.: M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le sacre du printemps"*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1996.

<sup>52</sup> Vgl.: "Natalija Gončarova und die 'Ballets Russes'", in A. Raev, *Russische Künstlerinnen der Moderne (1870-1930). Historische Studien. Kunstkonzepte. Weiblichkeitsentwürfe*, München, Wilhelm Fink Verlag, pp. 331-341.

gründete auf dem orthodoxen Christentum. Nach dem Untergang von Byzanz beanspruchte Moskau für sich die Rolle des Hüters des orthodoxen Glaubens. Auch nach der von Peter I. vollzogenen Trennung von Staat und Kirche blieb die Orthodoxie in der Kultur und im Selbstverständnis der russischen Gesellschaft fest verankert.<sup>53</sup> Mehr noch, in Folge der liberalen Reformen von 1861 formierte sich eine breite religiös-ethische Erneuerungsbewegung, der sich unter dem Einfluss von religiösen Philosophen wie Vladimir Solov'ev, Petr Uspenskij und Nikolaj Berdjaev auch viele Künstlerinnen und Künstler verbunden fühlten. Sergej Djagilev, ohne im engeren Sinne religiös zu sein, plante 1914 eine Bühnenfassung der Messe in kurzen Szenen, die in hochbyzantinischer Zeit angesiedelt und von a-capella-Chorgesängen begleitet werden sollte.<sup>54</sup> 1915 begannen in Lausanne, wo sich die Truppe der Ballets Russes nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs aufhielt, die Proben für das Ballett *Liturgie* (Ill. 12). Dmitrij Stelleckij hatte die ihm angetragene Ausstattung der geplanten Produktion aus religiösen Gründen abgelehnt. An seine Stelle trat Natalija Gončarova. In ihren Figurinen ist die Energiegeladenheit der altrussischen Ikonen- und Freskenmalerei mit dem ornamentalen Reichtum der bäuerlichen Kunst verbunden.<sup>55</sup> Durch Überzeichnung der natürlichen Proportionen nahm sie eine nochmalige Steigerung der Gesten vor, wobei die als Fläche oder kristalline Formanhäufung gestaltete Gewandung der Figurinen dank einer kubistisch-futuristischen Collage- und Schnitttechnik eine atemberaubende Eigendynamik entfaltet. In den Entwürfen sind die Schnittlinien und Flächensegmente so gesetzt, dass die Überzeugungen bzw. die widerstreitenden seelischen Bewegungen der biblischen Gestalten zeichenhaft verallgemeinerte Gestalt gewinnen. Sie halfen dem damals noch unerfahrenen Leonid Mjasin, ohne Musik an der Choreographie zu arbeiten. Da sich Stravinskij mit der Aufbereitung von russischer geistlicher Musik, die die 7 geplanten Akte trennen sollte, Zeit ließ und aufgrund religiöser Bedenken schließlich absagte, blieb das Projekt unrealisiert.

<sup>53</sup> C. Goehrke, "Kirchliche und kulturelle Prägungen", in C. Goehrke, *Rusland: eine Strukturgeschichte*, Paderborn u. a., Ferdinand Schöningh, 2010, pp. 238-265; P. Miljukov, *Ėnciklopedija ruskoj pravoslavnoj kul'tury*, Moskva, Ėksmo, 2009.

<sup>54</sup> Dies teilte er Igor' Stravinskij in einem Brief vom 25.11. 1914 mit. Vgl.: M. Woitas, *Léonide Massine – Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 111.

<sup>55</sup> 1915 wurde in Lausanne in kleiner Auflage die Mappe *Liturgie* mit 16 als Siebdruck reproduzierten Figurinen von Natalija Gončarova gedruckt. Vgl.: Ausst. Kat. *Die russische Avantgarde und die Bühne 1890-1930*, Ausgewählt aus der Sammlung Lobanow-Rostowsky von Nikita Lobanov. Hrsg. von H. Spielmann. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 1991, pp. 132-133.

In der zweiten Phase ihrer Existenz, zwischen 1917 und 1929, agierten die Ballets Russes unter gänzlich neuen politischen Bedingungen. Djagilev bezog nun verstärkt Musiker, Künstlerinnen und Künstler und Tänzerinnen und Tänzer aus dem Westen in seine Produktionen ein. Zur Aufrechterhaltung der Aura des Russischen als Garant für den Erfolg mussten die Solisten, egal wo sie herkamen, russisch klingende Namen annehmen. So wurde z. B. aus Hilda Munnings kurzerhand Lydia Sokolova. Insgesamt beförderte dieser Zuwachs an kreativem Potential das Streben der Ballets Russes nach Modernität. Mit *Parade*, geschaffen von den drei *enfants terribles* der Pariser Avantgardeszene – Jean Cocteau, Eric Satie und Pablo Picasso und Leonid Mjasin, wurde diesbezüglich ein deutliches Zeichen gesetzt.<sup>56</sup> Guillaume Apollinaire feierte das Ballett *Parade*, mit dem der Kubismus auf die Bühne kam und in dem es viele Anspielungen auf das Medium Film gibt, als sur-realistisches Kunstwerk, zu einer Zeit, als es den Surrealismus als Ismus noch gar nicht gab. Die zeitgenössische Presse sah das anders. Deshalb und aus eigener Überzeugung konzentrierte sich Djagilev im Weiteren nicht ausschließlich auf die avantgardistische Schiene, sondern setzte parallel dazu sein Konzept des retrospektiv Imperialen als Inbegriff der ihm teuren "hohen Kunst" fort. Der Zugriff darauf konnte neoklassisch oder avantgardistisch sein, wie die Ballette *The Sleeping Princess* (1921) und *Les noces* (1923) zeigen.

Im Falle von *The Sleeping Princess* von Petr Čajkovskij (Ill. 13), das 1890 in der Choreographie von Marius Petipa den Beginn der neuen, auch international ausstrahlenden russischen Ballettkunst angekündigt hatte, schulterte Djagilevs Truppe unter Bronislava Nižinska als Choreographin erstmals die Last eines vier Stunden langen Handlungsballetts. Der nach langer Pause ebenfalls wieder eingeladene Lev Bakst lieferte eine manieristische Version barocker Bühnenbildkunst und früherer eigener Entwürfe mit schlanken, überlängten Proportionen und atemberaubenden Perspektiven wie im Fiebertraum. Die Kostüme verbanden eine bis ins Äußerste verfeinerte Ornamentik mit grotesken Übersteigerungen der Silhouette oder einzelner Accessoires. Durch solcherart Verfremdungsmomente haftete dem Schwellen im Glanz einer höfischen Phantasiewelt sehr wohl ein Quäntchen Modernität an. Vielleicht war eben diese unterschwellige ästhetische Spannung des Balletts der Grund dafür, dass es für eine dann nicht realisierte Verfilmung vorgesehen war. Sergej Djagilev jedenfalls lag diese Produktion trotz der immensen Kosten besonders am Herzen. Sie bedeutete für ihn das späte Einlösen seines Jugendtraums, das westliche Publikum gerade mit der Opulenz und Erlesenheit der russischen Kunst, die so viele Bestandteile aus Ost

<sup>56</sup> Vgl.: Ausst. Kat. D. M. Rothschild, *Picasso's Parade: From Street to Stage: Ballet by Jean Cocteau, Score By Erik Satie, Choreography by Léonide Massine*, New York, London's Sotheby's Publications in association with the Drawing Center, 1991.

und West in sich vereinte, zu betören. In diesem Falle wäre er sogar bereit gewesen, den Film, und zwar den Farbfilm, für seine Zwecke zu benutzen, „um ein größeres und breiteres Verständnis des klassischen Balletts zu bewirken“.<sup>57</sup> Doch dabei konnte es nicht bewenden lassen, denn mit den Ballets Suédois<sup>58</sup> war ihm in Paris ernst zu nehmende Konkurrenz erwachsen.

Als 1923 nach 9-jähriger Vorarbeit das Ballett *Les noces*<sup>59</sup> aufgeführt wurde, betraten schließlich die russischen Bauern mit ihren Bräuchen die Bühne. Damit berührten die Ballets Russes eine weitere Facette der Imperiums-Problematik. Die russische Bauernschaft stellte den größten und auch nach der 1861 durch Alexander II. veranlassten Entlassung aus der Leibeigenschaft am stärksten benachteiligten Teil der Bevölkerung des Russischen Reiches. Sie war einem nirgendwo sonst so ausgeprägten „inneren Kolonialismus“<sup>60</sup> ausgesetzt. Der Zeitpunkt des Erscheinens und die Thematik des Ballettes machten es unmöglich, auf die bewährte folkloristische Auslegung zurückzugreifen, an der Gončarova zunächst gearbeitet hatte. Als André Levinson das Ballett nach der Premiere als „marxistisch“ bezeichnete,<sup>61</sup> hatte er so unrecht nicht, denn Modernität waltete hier sowohl in sozialer als auch in ästhetischer Hinsicht.

Stravinskij hatte nach eigenen Worten eine Musik komponiert, „die wie ein Uhrwerk geht“, ohne Anfang und Ende und ohne vektorielle Ausrichtung als Entsprechung für die Unveränderlichkeit bäuerlicher Hochzeitsrituale über lange Zeiträume hinweg. Auch hier gestattete er sich Abweichungen von der Musiktheatertradition, denn *Les noces* ist formal eigentlich nur eine Liederfolge, die sich aus einem einzigen Grundmotiv heraus entwickelt und von einem Chor mit Soloparts (die Braut, der Bräutigam) gesungen wird. Instrumentale Passagen, gespielt von vier Klavieren und einem Schlagzeug, begleiteten die Gesänge. Mit seiner Forderung, Musiker, Sänger und Tänzer zusammen auf der Bühne auftreten zu lassen, konnte er sich nicht durchsetzen.

<sup>57</sup> *A Film to Music: The Sleeping Princess*, „The Times“, 29.12. 1921, hier zitiert nach: L. Garafola, „Tanz, Film und die Ballets Russes“, cit., p. 164.

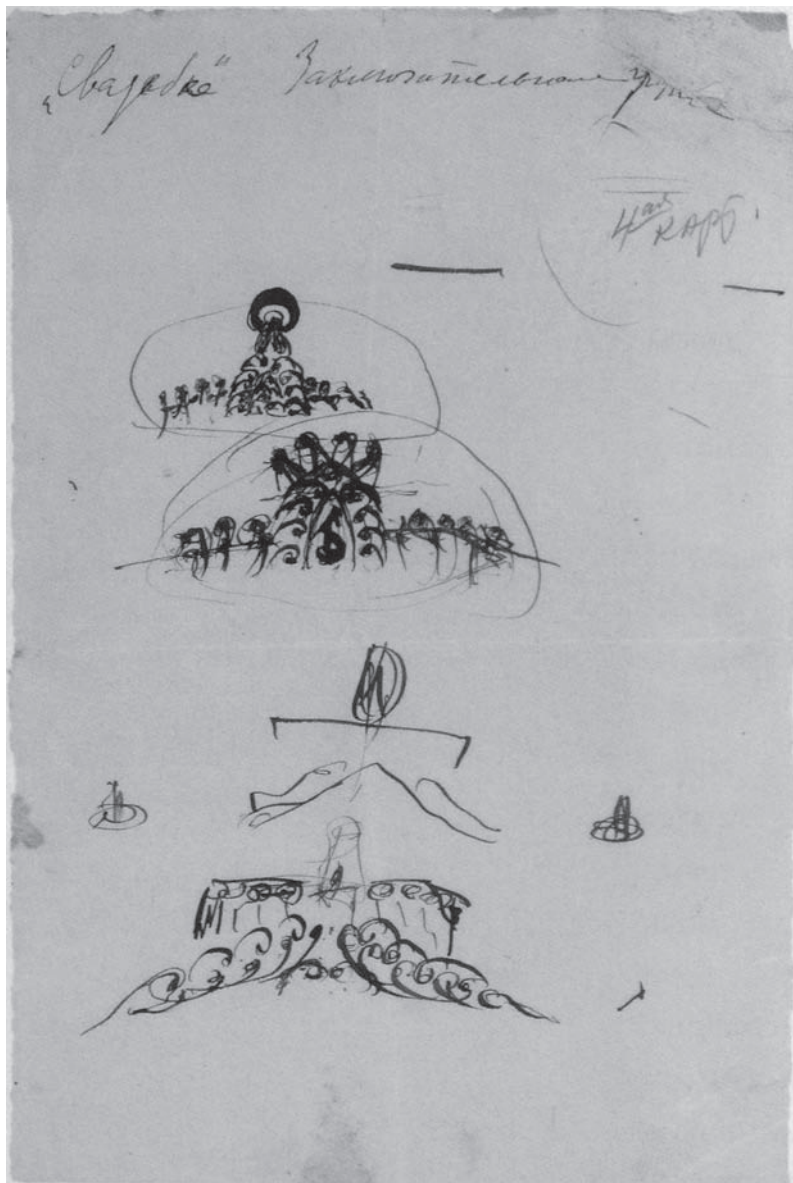
<sup>58</sup> B. Häger, *Ballets Suédois*, London, Thames & Hudson 1990; N. Van Norman Baer, *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, 1995.

<sup>59</sup> Zur Entstehung von *Les noces* vgl.: D. Ferguson, *Bringing Les Noces to the Stage*, in *The Ballets Russes and its World*, cit., pp. 167-188; E. Ilyukhina, *Die Geschichte des Balletts Die Hochzeit (Les Noces)*, in *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, cit., pp. 106-121.

<sup>60</sup> H. Münkler, *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*, cit., p. 41.

<sup>61</sup> A. Levinson, *La Danse. Où sont les „Ballets Russes“*, „Comoedia“, 18. Juin 1923.





Bronislava Nižinska: Skizze zu *Les noces*, 1923



Aleksandra Danilova und Leonid Mjasin in *Le pas d'acier*, 1927



Schlusszene von *Apollon Musagète*, 1928

Bronislava Nižinska bestand auf einem eigenen choreographischen Takt, der mit dem der Musik nicht unbedingt kongruent sein musste. Zudem knüpfte sie daran an, was Michail Fokin 20 Jahre früher begonnen und ihr Bruder Vaclav fortgeführt hatte. Narrative Elemente wurden bis hin zu Aus-sparungen so weit als möglich reduziert und die Soloparts der einzelnen Tänzer zugunsten von Gruppenkonstellationen zurückgenommen. Byzantinische Mosaiken mit den hieratischen Posen ihrer Figuren dienten als Anregung. Zeichnungen von Nižinska und Gončarova, aber auch Fotos von den Proben zeigen, dass die Tänzerinnen und Tänzer zu Massenkörpern als Zeichen sozialer Beziehungen gruppiert wurden. Pyramiden, phalanxartige Gruppen, hügel- und keilförmige Formationen bezeichnen Hierarchien und Gemeinschaften und erscheinen als Kräfteströme in einem sich wandelnden gesellschaftlichen Organismus.<sup>62</sup> Es ging nicht um die Vergegenwärtigung von erotischer Lust oder von sentimentalen Gefühlen, sondern um das Drama von Hochzeitsritualen: die Bestimmung der Paare durch die Eltern, die unter

<sup>62</sup> Über die Arbeitsweise von Nižinska vgl.: C. Jeschke, *Russische Bildwelten in Bewegung – Bewegungstexte*, in *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, cit., pp. 81-86.

dem Mittun aller vonstatten gehende Trennung der Mädchen von ihrer Familie und die Unterwerfung unter die Herrschaft des Bräutigams und seiner Familie. Leichtigkeit und Eleganz wurden durch die Betonung der mechanischen Grundmuster von Bewegungen ersetzt. Gončarova stimmte schließlich zu, einfache Kostüme ohne schmückendes Beiwerk zu entwerfen. Sie variieren den Grundschnitt bäuerlicher Arbeitskleidung: schlichte Blusen, Kniehosen für die Männer und Trägerröcke (Sarafan) sowie Kopftücher für die Frauen. Zunächst sollten die Hosen und Röcke blau oder schwarz sein, doch setzte Gončarova Rotbraun durch, weil die braune Farbe, abgesehen von der symbolischen Bedeutung der Verbindung zur Erde, auf dem Lande am meisten verbreitet war. Leinen wurde nach Aussage von Gončarova vor Ort braun gefärbt, während blauer oder schwarzer Stoff in der Stadt gekauft werden musste und somit nur für wohlhabende Bauern erschwinglich war.

Nach der Aufführung des Balletts *Le pas d'acier* 1927 in Paris, komponiert von Sergej Prokof'ev, choreographiert von Leonid Mjasin und ausgestattet von Georgij Jakulov, wurde in russischen Emigrantenzeitschriften kolportiert, die Schöpfer der Balletts Russes seien nunmehr "Agenten des Kreml" geworden. Dabei hatte Djaigilev nur die Chance gewittert, mit einem Ballett aus dem Sowjetreich, einem neuen Imperium auf der Landkarte, dessen Entwicklung er mit Interesse verfolgte, eine weitere Sensation zu provozieren. Dazu kam es nicht, aber das Ballett wurde vom Publikum positiv aufgenommen. Im Libretto sind Szenen beschrieben, die im Kontrast ein Bild vom Leben im Bürgerkrieg und im jungen Sowjetstaat vermitteln. Im ersten Teil reihen sich Straßenszenen mit Schiebern, Spekulanten, Arbeitern und Kommissaren aneinander, während im zweiten Teil die Bewegung von Maschinen vor konstruktivistischer Kulisse als Symbol für das Industrialisierungsprogramm tänzerisch vorgeführt wird. Damit integrierte diese Produktion der Ballets Russes sowohl die Experimente der italienischen Futuristen in den 1910er Jahren als auch Praktiken des konstruktivistischen Theaters von Vsevolod Mejerchol'd.<sup>63</sup>

Mit *Apollon Musagète*, ein weiteres Mal nach Musik von Stravinskij, erreichte der Neoklassizismus der Ballets Russes in allen Künsten und unterstützt durch das antike Sujet seinen Höhepunkt. Damit folgten sie einer allgemeinen Tendenz in der Kunstentwicklung der 1920er Jahre. Für George Balanchine bedeutete Neoklassizismus die Kunst des Weglassens, die Konzentration auf die ureigenen Mittel des klassischen Tanzes und auf Strenge. Die sparsame Ausstattung von André Bauchant entspricht diesem

<sup>63</sup> Vgl.: F. McCarren, *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford, Stanford University Press, 2003. Djaigilev hatte vergeblich versucht, Vsevolod Mejerchol'd und Aleksandr Tairov für die Ballets Russes zu gewinnen.

Anliegen.<sup>64</sup> Das Ballett endet mit einem Fries: Apoll, der Gott der Künste, huldigt, auf einem Felsen stehend, seinem Vater Zeus – flankiert von den Musen, seiner Mutter Leto und den Nymphen. Ihm entgegen kommt ein himmlischer Streitwagen. Dieses Schlussbild mutet wie eine Reminiszenz an den 1909 von Aleksandr Benua verfassten Aufsatz unter dem Titel *In Erwartung der Hymne an Apoll* an, in dem es heißt: “Es ist Zeit, sich vorzubereiten. Es ist Zeit zu lernen, Hymnen zu komponieren, um in gebührender Weise den gelobten Aufstieg zu feiern”.<sup>65</sup>

So schloss sich Ende der 1920er Jahre der Kreis der Ballets Russes. Waren die Petersburger um 1910 angetreten, den Westen mit imperialem Glanz à la russe in moderner Aufbereitung, zu dem das Exotische unterschiedlicher Provenienz unbedingt dazugehörte, zu erobern, hatten sie mit der Zeit die gesamteuropäische Tradition abgearbeitet und waren modernistischen Impulsen bis in die Sphären der Massenkultur und der proletarischen Kunst hinein gefolgt, so kehrten sie am Ende mit neoklassischen Beschwörungen zu den Wurzeln der europäischen Zivilisation zurück. Die Nachricht vom Tod Sergej Djagilevs am 19. August 1929 in Venedig schlug wie eine Bombe ein – nun war es an anderen, nach einer so zeitgemäßen wie den Augenblick überdauernden Gangart für den Aufstieg zum Parnass zu suchen.

<sup>64</sup> Vgl.: D. Vaughan, *Classicism and Neoclassicism*, in *The Ballets Russes and Its World*, cit., pp. 153-166.

<sup>65</sup> A. Benua, *In Erwartung der Hymne an Apoll*, “Apollon”, 1, (1909), pp. 1-10, hier zitiert nach: K. Schlögel, *Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909-1921*, cit., p. 62.



## DJAGILEV, I RUSSI E L'ITALIA

*Daniela Rizzi*

In Italia egli giunse tardi, e non fu compreso mai dalla folla e neanche dalla maggioranza degli artisti. Quando venne a Milano la prima volta [...] cadde dalle nuvole vedendo che capolavori scenici allora indiscussi nell'intero mondo civile, quali *Shéhérazade*, scandalizzavano il nostro pubblico provinciale lumacoso. Quando ritornò dopo il cataclisma mondiale, questo pubblico aveva fatto passi da gigante, ma i "balli russi" erano già nel loro periodo di decadenza (l'apoteosi di quello spettacolo fu certamente l'anno 1913) e quindi portavano da noi troppi elementi irritanti e aggressivi i quali non potevano non suscitare attorno ai "balli russi" diffidenza ed anche ostilità sia pur larvate. È certo melanconico il pensare che quella mirabile arte, che tante radici aveva nel nostro paese (l'animatore mimico di tutti i migliori danzatori fu appunto il nostro glorioso Cecchetti), sia stata precisamente incompresa in questa nazione, che meglio di ogni altra avrebbe dovuto gioirne.<sup>1</sup>

Questa sintetica e lapidaria notazione, scritta nell'autunno del 1929 da Alfredo Casella in un ricordo di Djagilev che rimane tra le cose più intelligenti scritte in Italia su di lui, riassume bene la storia della sua mancata fortuna in Italia. Meglio sarebbe parlare di mancata comprensione – perché gli spettacoli djagileviani in realtà fecero anche da noi grande scalpore e godettero di un vasto successo di pubblico – e di mancato influsso, se è vero che (e mi sembra che su questo convengano tutti i pochi contributi critici a disposizione, di cui cito uno dei più recenti e meglio documentati) “a fronte di un grandissimo clamore, i Balletti Russi hanno pesato pochissimo nella storia del teatro e della danza italiane”.<sup>2</sup> Ma l'affermazione di Casella, alla

<sup>1</sup> A. Casella, *Serge De Diaghilev*, “Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale”, 1929, n. 10, p. 398.

<sup>2</sup> E. Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, “Teatro e storia”, XXII, 2008, p. 126. Questo lavoro si basa sul regesto più completo a me noto (benché, per ammissione della stessa autrice, non ancora esaustivo) delle recensioni agli spettacoli djagileviani nella stampa d'epoca. Della sterminata bibliografia djagileviana in varie lingue non prendo in considerazione che quella specificamente dedicata alle esibizioni della compagnia di Djagilev nel nostro paese, che conta un certo numero di contributi, tra cui: A. Testa, *Diaghilev e l'Italia*, “La danza italiana”, 1985, n. 2, pp. 73-83; L. Mare, *Djagilev e i 'Balletti Russi' a Roma*,

quale si ritorna con convinzione soprattutto dopo aver attraversato la cospicua ma abbastanza sterile massa di articoli nella stampa d'epoca dedicata alle singole stagioni djagileviane in Italia, ha forse bisogno di un'analisi più ravvicinata per non parere un giudizio sommario pronunciato su una cultura – quella italiana – che ai Ballets Russes ha reagito rivelando senza dubbio una buona dose di provincialismo, ma obbedendo a sue dinamiche interne più complesse di quello che può sembrare.

È appunto questo il mio tema, che si può riassumere in una domanda: c'è una specificità culturale nella ricezione italiana dei Ballets russes? E per converso, Djagilev ha cercato una particolare forma di dialogo con la cultura italiana? In questa prospettiva, la ricostruzione degli spettacoli andati in scena nelle varie *tournées* italiane viene data per acquisita e per una trattazione sistematica, con varie gradazioni di accuratezza, si rimanda alle fonti già indicate. Il punto di vista che qui interessa è quello dell'interazione tra due codici culturali, russo e italiano; quindi si rimarrà essenzialmente sul piano dell'immaginario culturale e delle raffigurazioni simboliche suscitate in Italia da quella che possiamo chiamare la “missione artistica russa” capeggiata da Djagilev.

Si dice una cosa apparentemente ovvia asserendo che le *Saisons russes* diedero prima a Parigi, quindi al mondo intero, un'immagine di quale fosse la situazione in Russia al volgere del secolo dal punto di vista delle arti. Ma chi era veramente preparato a quell'immagine? Quella cultura sempre considerata periferica, che si era nutrita delle lettere e delle arti europee dall'epoca barocca in poi, era arrivata alla maturità, aveva cessato di ‘cercare di adeguarsi e di recuperare il tempo perduto’, era arrivata insomma ad una propria espressione autonoma, e lo mostrava (cito ancora Casella) con “questo spettacoloso insieme, che realizzava la più completa fusione di arti mai tentata”.<sup>3</sup> Era l'uscita da una condizione di minorità e da uno schema di rappresentazione nel quale la Russia (certo con qualche buon motivo) si era sentita ed era stata rinchiusa a partire dall'epoca di Pietro il Grande. Non è senza fondamento dire che la Russia si era preparata per due secoli a questo,

in *Casa Balla e il futurismo a Roma*, a c. di E. Crispolti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989, pp. 251-263; C. Piccione, *Gli italiani e i Ballets Russes*, “La danza italiana”, 1989, n. 7, pp. 121-144; A. Blundo, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a c. di S. Carandini ed E. Vaccarino, Roma, Di Giacomo Editore, 1997; V. Benini, “*Stupiscimi!*”, *Léonide Massine, ballerino, coreografo e collezionista al Teatro Costanzi di Roma fra il 1914 e il 1917*, “Toronto Slavic Quarterly”, 2007, n. 21 (on line); P. Veroli, *I Balletti Russi in Italia*, in *I Balletti Russi di Djagilev tra storia e mito*, a c. di P. Veroli e G. Vinay, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia (in corso di stampa. Ringrazio l'autrice per avermi messo a disposizione il dattiloscritto).

<sup>3</sup> A. Casella, *Serge De Diaghilev*, cit., p. 397.



e che Djagilev fu soltanto colui che portò sul palcoscenico i frutti di questo processo. Questo divario culturale secolare, questo scarto cronologico che aveva fatto sì che i fenomeni d'arte russi (e tra questi quasi solo la letteratura) fossero conosciuti con tale ritardo che la corrente che li aveva generati si era già esaurita su scala europea, si era ristretto fino al punto di annullarsi, ed era arrivato il momento in cui l'esperienza artistica russa nel suo complesso poteva dare un proprio contributo a quell'Europa verso cui era sempre stata debitrice.

Per dimostrare questo (poiché di questo fatto di portata epocale con ogni evidenza si trattava) Djagilev aveva perseguito il disegno di fenomenale lucidità che ognuno conosce e che da Pietroburgo l'aveva portata a Parigi e nel resto d'Europa. La nuova forma d'arte non presentava solamente un'immagine della tipicità russa progettata per il pubblico europeo, ma senza dubbio era in certo modo “una ‘forma di identità’ per quanto riguardava la Russia, l'Europa e l'Eurasia”, secondo la formulazione usata da Karl Schlögel.<sup>4</sup> L'aveva scritto Benois subito dopo la stagione parigina del 1909:<sup>5</sup> l'inizio delle *Saisons russes* era stato una necessità storica che rispondeva non all'esigenza di soddisfare l'orgoglio nazionale russo, ma ad un bisogno profondo di tutta la cultura europea. La consapevolezza di poter esibire ciò che di meglio c'era allora nell'arte contemporanea si legava alla convinzione di costituire per la civiltà contemporanea quel segmento in grado di preservarla dal declino.

Ma quale grado di consapevolezza si poteva avere di questo in Italia, dove si era appena scostato il velo sull'esistenza di quel mondo? Poteva la cultura italiana vedere nei Ballets Russes ciò che erano, vale a dire – mi rifaccio ancora a Schlögel – non solamente un ingegnoso spettacolo coreutico ma piuttosto una sintesi dell'eredità storica della Russia e della sua visione del futuro, che ha nel pensiero e nella letteratura russa coeva degli importanti paralleli (un esempio per tutti, il romanzo di Belyj *Pietroburgo*)?

Per parlare di questo è necessario collegare la cronaca delle *tournées* a una riflessione non tanto sullo stato dell'arte coreutica nell'Italia del tempo, ma piuttosto su quale fosse il posto della Russia nella coscienza culturale dell'intellettuale italiano negli anni in cui Djagilev porta la sua troupe in Italia per cinque volte, nel 1911, nel 1917, nel 1920, nel 1921 e nel 1926-27; poco meno di due decenni, nel corso dei quali intervengono profondi cambiamenti tanto in Russia che in Italia, cosa che giustifica il tentativo di rico-

<sup>4</sup> K. Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 207.

<sup>5</sup> In un articolo comparso su “Reč” del 2/19 luglio 1909, poi ripreso e parafrasato dall'autore in *Russkie balety v Pariže*, in A. Benua, *Moi vospominanija*, Moskva, Nauka, 1980, vol. 2, pp. 503-520.

struire un'evoluzione nell'accoglienza che gli fu tributata come non disgiunta dal mutare degli orientamenti culturali e dai fatti storici di entrambi i paesi. E si aggiungerà, come ultimo momento nella sequenza della ricezione, quel 1929 che vide Djagilev morire prematuramente a Venezia.

Così considerata, la ricezione della presenza djagileviana in Italia può essere periodizzata in tre momenti salienti: 1911, 1917 e tutta la fase successiva.

Nell'Italia dell'anteguerra poco si sapeva di cultura russa.<sup>6</sup> A parte sporadiche traduzioni comparse nel periodo precedente, in Italia – come nel resto d'Europa – notoriamente è la pubblicazione di *Le roman russe* di Melchior de Vogüé (1886) il punto di partenza per una più ampia conoscenza della letteratura russa, che tuttavia da noi si avvia con una certa lentezza e porta a un significativo aumento della circolazione di testi russi in traduzione solo nel primo decennio del '900. Se si guarda agli autori, si scopre che oltre la metà dei titoli tradotti sono di Tolstoj (e soprattutto le opere moraliste), e che buoni secondi sono Gor'kij e Turgenjev, ben prima di Puškin, Dostoevskij e Čechov. In breve: da noi l'interesse per la cultura russa si concentra non tanto su fenomeni letterari o estetici tenuti per esemplari, quanto su sistemi ideologici percepiti come la componente più originale di quella cultura.<sup>7</sup>

Tolstoj e Gor'kij veicolano e alimentano un certo umanitarismo con venature populiste che riguarda ampi strati della cultura italiana, non solo di orientamento socialista (si pensi a figure come Giovanni Cena, Umberto Zanotti Bianco e altri intellettuali impegnati sul versante sia artistico sia sociale, a esempio Pascoli e il suo *Poema italico*, dedicato a Tolstoj, che è appunto dell'11). Questa ancora rudimentale conoscenza della cultura russa di fatto lascia in ombra tutto il fermento modernista, pittorico, teatrale, musicale e letterario, nato in Russia negli ultimi anni dell'800, le sue ragioni e i suoi esiti. E comunque la condanna tolstoiana dell'arte per l'arte deve avere avuto un suo peso.

Qualcosa della pittura russa di questo periodo, come si sa, era arrivato a Venezia nel 1907 in occasione della VII Esposizione Internazionale d'Arte, dove la sala russa era stata appunto allestita da Djagilev, versione ridotta della grande mostra parigina dell'anno precedente. E negli stessi anni qualche intersezione tra l'ambiente intellettuale fiorentino e il simbolismo russo

<sup>6</sup> Un utile compendio dello *status quaestionis* si trova in L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Bruxelles-Roma, Istituto Storico Belga di Roma, 2007, pp. 17-39.

<sup>7</sup> Cf. C. G. De Michelis, *Panorama della letteratura russa in Italia*, in *I Russi e l'Italia*, a c. di V. Strada, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 291-299; Id., *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, a c. di M. Colucci e R. Picchio, Torino, UTET, 1997, p. 695.

ci fu.<sup>8</sup> Ma niente di più. Sicché l'arrivo contemporaneo a Roma – nel maggio del 1911 – di una nuova mostra di pittura a Valle Giulia e soprattutto dei Ballets Russes al Teatro Costanzi, trovò terreno non fertile nella capitale che festeggiava i cinquant'anni dell'Unità d'Italia.

Gli articoli sulla stampa del tempo (numerosi) riportano diligentemente la cronaca degli spettacoli. Poche le espressioni di entusiasmo e per lo più impressionistiche: lodi alla tecnica dei ballerini, Nižinskij e la Karsavina in primo luogo; apprezzamento delle musiche, dei costumi e della scenografia; dovizia di aggettivi quali scintillante, grandioso, orgiastico, originale, seducente. E parecchie voci contro (cito per tutti un articolo anonimo comparso sul "Corriere d'Italia" del 15 maggio 1911: "danze così diverse dalle nostre in cui predomina una larga monotonia [...] un successo mancato [...] non si può nemmeno parlare di espressione d'arte [...] argomenti insulsi e senza interesse"). E si pensi che del repertorio facevano parte *Cléopâtre*, *Shéhérazade*, *Le prince Igor*, che avevano fatto impazzire il pubblico parigino.

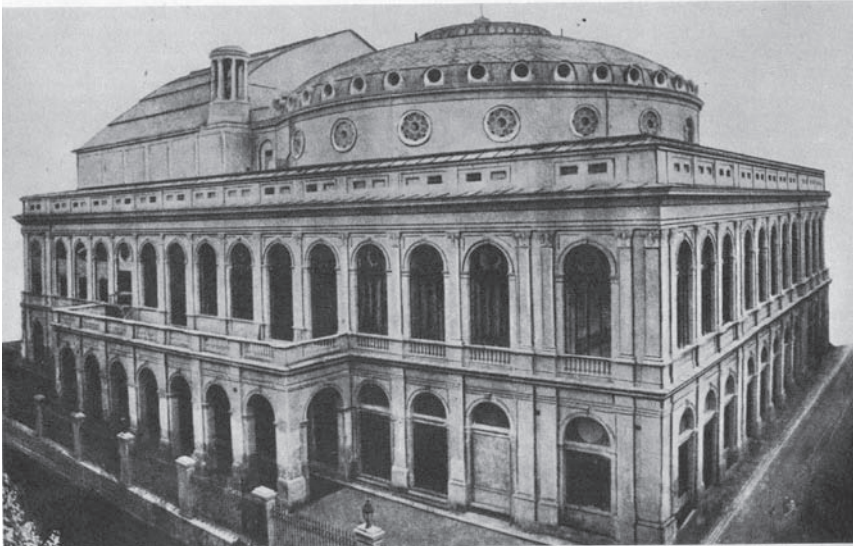
Tra le voci più negative, quella influente del critico musicale Nicola d'Atri, che sulle pagine del "Giornale d'Italia" da un lato si faceva promotore di una polemica tutta nostrana sull'opportunità che gli spettacoli fossero inclusi a spese del comitato promotore in una stagione d'opera italiana per le solenni celebrazioni del Giubileo d'Italia,<sup>9</sup> dall'altro cercava di aggiustare il tiro dando un'efficace sintesi degli elementi di novità contenuti nelle esibizioni djagileviane (ma non ci voleva poi molto a descrivere le differenze rispetto al balletto classico italiano).<sup>10</sup> Il critico tesseva in maniera un po' generica le lodi del "Ballo Russo come opera teatrale di ordine elevato, che riveste forme d'arte e onora l'ingegno artistico di un popolo", ma ricadeva ancora nella polemica a proposito di *Les sylphides* e *Le pavillon d'Armide*, bollati come puri esercizi di "figurazione plastica". E notiamo che l'unico intellettuale di qualche nome e non addetto ai lavori che prese la penna per parlare dei Ballets Russes fu Ugo Ojetti, ed essenzialmente per lodare – in un articolo assai ben documentato, scritto in forma di lettera aperta al direttore – l'impegno dei pittori da cavalletto nel rinnovamento dell'arte scenografica russa: "La migliore esposizione di pittura russa è al Costanzi, non a Valle Giulia", concludeva.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Cf. N. V. Kotrelev, *Ital'janskije literatory – sotrudniki "Vesov"*, in *Problemy retrospektivnoj bibliografii i nekotorye aspekty naučno-issledovatel'skoj raboty VGBIL*, Moskva 1978, pp. 129-158; F. Malcovati, *Lettere al grande incendiario (brani di un epistolario inedito di Jurgis Baltrušaitis a Giovanni Papini)*, in *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani*, Pisa, Giardini, 1979, pp. 179-188.

<sup>9</sup> N. d'Atri, *Per il "Falstaff" a Roma. L'ostacolo dei "Balli Russi"*, "Giornale d'Italia", 12 maggio 1911.

<sup>10</sup> N. d'Atri, *I balli russi al Costanzi*, "Giornale d'Italia", 15 maggio 1911.

<sup>11</sup> U. Ojetti, *I pittori russi nei balli russi*, "La tribuna", 16 maggio 1911.



Il Teatro Costanzi di Roma nel 1911



Djagilev e Stravinskij in casa Marinetti a Milano. Disegno di F. Cangiullo



In altre parole, i Ballets russes semplicemente non vengono percepiti in questo momento come fenomeno che concorre alla formazione di un profilo culturale complessivo della Russia e infatti non vengono (e non potevano essere) messi in alcuna relazione con gli altri elementi che quest'immagine componevano (l'umanitarismo di cui ho già detto e alcuni aspetti socio-politici).

Nel 1911 Djagilev si destreggiò con la sua consumata mondanità cosmopolita in queste polemicucce all'italiana, e un certo (non clamoroso) successo di pubblico gli fu comunque tributato. Ma qualche sconcerto davanti all'impreparazione del pubblico e alla polemicità della critica dovette provarlo, come nota Casella nel brano citato in apertura. Una sua lettera alla direzione del quotidiano romano "La tribuna", comparsa il 14 maggio 1911, spessissimo citata però a mio parere non adeguatamente compresa, contiene a ben vedere la chiave per capire come in realtà la pensava e quale posto assegnava al contatto con l'Italia nell'operazione culturale complessiva che stava attuando. In risposta alle polemiche, Djagilev ricordava che "da quasi due secoli l'arte italiana ha trovato in Russia una seconda patria" e parlava dei Ballets russes come di "uno sforzo che tende a mostrare e far apprezzare all'Italia una delle forme più complete e moderne dell'arte nazionale russa"; si dichiarava dunque stupito che, "nell'atto in cui la Russia restituisce agli italiani la sua visita artistica", questo tentativo venga accolto con "mal dissimulata avversione". Leggiamo tra le righe: c'è tutta la consapevolezza di una particolare relazione dell'arte russa con quella italiana (relazione mal conosciuta invece in Italia), del debito secolare della prima nei confronti della seconda, di una raggiunta autonomia concettuale ed estetica, di una capacità propositiva del tutto nuova. In altre parole, c'è la proposta di una riflessione su dinamiche culturali profonde di cui l'ambiente intellettuale e artistico italiano non coglie la sostanza.

Nel 1917, anno della seconda *tournée* dei Ballets russes nel nostro paese, Djagilev ebbe forse la migliore accoglienza dell'intera sua vicenda italiana. L'appartenenza al comune fronte antitedesco rendeva ora il dialogo tra cultura russa e italiana più stretto. Anzi – e non è questa la sede per argomentare più ampiamente – proprio attorno agli anni del primo conflitto mondiale si assiste alla nascita di un vero e proprio mito della peculiare "relazione spirituale" tra russi e italiani, di una speciale affinità storico-culturale tra le due nazioni; questo mito – tradizionale nella cultura russa, ma con motivazioni più che altro estetiche in senso ampio<sup>12</sup> – è alimentato ora anche

<sup>12</sup> Ma proprio in quegli anni si alimentava – e in autori di tendenze ideologiche opposte – anche di argomentazioni essenzialmente basate sull'esistenza di affinità storico-sociali che avrebbero portato nei due paesi a modelli socio-economici e culturali assai simili, a esempio nell'elaborazione storica proposta dall'ideologo del Partito socialista-rivoluzionario Viktor Černov. A questo ordine di considerazioni, possono essere riportati anche alcuni articoli del

da una parte di quella italiana (soprattutto Papini,<sup>13</sup> Prezzolini, Soffici<sup>14</sup> e la cerchia vociana, ma non solo), in una chiave però che definirei neorisorgimentale: una nuova versione dell'interesse militante per il “genio delle nazioni” (quello che aveva fatto nascere l'interesse per il mondo slavo in Mazzeni, Tommaseo, Tenca nel momento del progetto per un'Italia unita) condito in salsa bellica e patriottica, e applicato ad un popolo – quello russo – fratello in armi e che, con la rivolta antizarista del febbraio 1917, veniva percepito anche come emblema della ricerca di libertà e giustizia.

Ma pure questa volta, nonostante il terreno apparentemente più favorevole rappresentato da questa rinnovata sensibilità per le manifestazioni dello spirito nazionale e dall'aumentata attenzione per le vicende russe, Djagilev incorre in una incomprensione di fondo: il suo linguaggio artistico è del tutto estraneo al lessico degli intellettuali italiani engagé, vale a dire proprio di coloro che più a cuore avevano questa dimensione spirituale russo-italiana; proprio a loro la portata culturale delle sue ricerche artistiche passa inosservata. Un esempio per tutti: lo stesso Papini che il 3 aprile del 1917 scriveva a Olga Signorelli: “Io fui destinato slavo: la sorte mi ha fatto italiano. Ma soltanto cogli slavi mi trovo al mio posto, nel mio paese”,<sup>15</sup> dopo aver assistito a uno degli spettacoli djagileviani scriveva a Soffici, il 21 aprile dello stesso anno: “Son arrivato in tempo per vedere i balli russi che in realtà sono una très jolie chose – ma nulla più”.<sup>16</sup>

Nelle cronache, accanto al resoconto del grande successo mondano e di pubblico (Djagilev aveva inserito i suoi spettacoli in iniziative filantropiche in favore degli orfani di guerra patrocinate dall'aristocrazia romana e inter-

critico d'arte “antimodernista” Pavel Muratov. Si veda a questo proposito: A. Venturi, *L'emigrazione rivoluzionaria russa in Italia (1906-1921)*, in *I Russi e l'Italia*, a c. di V. Strada, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 85-89; D. Rizzi, *Sovremennoe iskusstvo ili antiiskusstvo? (Ob estetičeskoj koncepcii P. Muratova)*, “Europa Orientalis” 2003, n. 2, pp. 101-114. Questo schema interpretativo della relazione tra le due culture ha particolare diffusione proprio nel primo terzo del secolo, fino a che il cambiamento dei tempi lo fa passare d'attualità.

<sup>13</sup> Cf. *L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, introduzione e note di R. Vasena, in *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a c. di E. Garretto e D. Rizzi, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2010, vol. 1. Nella dettagliata prefazione (pp. 129-148) il tema della relazione ideale di Papini con la Russia è trattato in maniera approfondita.

<sup>14</sup> Cf. D. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Russko-ital'janskij archiv II – Archivio russo-italiano II*, a c. di D. Rizzi e A. Shishkin, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2002, pp. 309-322.

<sup>15</sup> *L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, cit., p. 151.

<sup>16</sup> G. Papini-A. Soffici, *Carteggio. III. 1916-1918. La Grande Guerra*, a c. di Mario Richter, Roma-Edizioni di Storia e Letteratura, Fiesole-Fondazione Primo Conti, 2002, p. 345.

nazionale), troviamo una variante più incolta del mito dell'affinità russo-italiana: abbondano espressioni come “dimostrazione di schietta cordialità italo-russa”,<sup>17</sup> “vibrante manifestazione di solidarietà alleata”,<sup>18</sup> “nuovissimo, sensazionale spettacolo d'arte, assistere al quale è compiere, al tempo stesso, una nobilissima azione di carità e di slancio patriottico”<sup>19</sup> e così via (non senza qualche eccezione, naturalmente).<sup>20</sup>

Quella del '17 in Italia è una *tournée* complessa, nel senso che presenta un repertorio misto, in parte già presente fin dal 1909 e in parte nuovo; la novità principale è la presenza di Igor' Stravinskij e la collaborazione con i pittori cubisti e futuristi. Dunque – cosa che qui non è mia intenzione fare – occorrerebbe distinguere tra le diverse impressioni suscitate da ciascuna di queste articolazioni. Mi soffermo invece brevemente su due aspetti: gli spettacoli “prima maniera” e quelli in “stile italiano”.

La presenza di balletti come *Les dances polovtsiennes* o *Soleil de nuit* riattiva l'immagine del “primo Djagilev” e riverbera anche in *L'oiseau de feu*, quel concetto di “tipicità” russa, messa in rilievo da gran parte delle cronache teatrali di quella stagione. Sottolineo che questo concetto non somiglia più di tanto al *cliché* della ricezione parigina, che si riassume nella celebre formula usata dopo la stagione del 1909 da Jean-Louis Vaudoyer, secondo cui i balletti djagileviani rivelavano la Russia come paese ancora barbaro (nel senso positivo del termine) e lo stadio perdurante di infantile immediatezza e ingenuità della sua cultura. C'è, in fondo, qualcosa di più povero in questo coro di voci della stampa italiana inneggianti alla *couleur locale*: di più povero perché nella formula di Vaudoyer c'era una seppur vaga collocazione del fenomeno djagileviano nel contesto di un complesso “dialogo tra culture”, che manca nella ricezione italiana a tutti i livelli.

Il secondo fatto rilevante è l'inizio di un *repêchage* tematico e musicale italiano, in quella *tournée* rappresentato da *Le donne di buon umore*, balletto di soggetto goldoniano su musica di Domenico Scarlatti orchestrata da Vincenzo Tommasini. Malgrado qualche perplessità suscitata dalla scena di Bakst, così poco corrispondente al convenzionale immaginario settecentesco che la critica si sarebbe aspettata, il balletto ebbe successo: ma più che altro “per l'indimenticabile impressione sorta, in fondo, dall'orgoglio di aver partecipato ad una vittoria... russa della eterna genialità latina”.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Ariel, *I balletti russi al Costanzi*, “Il Messaggero”, 10 aprile 1917.

<sup>18</sup> *I balletti russi*, “Corriere d'Italia”, 14 aprile 1917.

<sup>19</sup> *I grandi balli russi al San Carlo*, “La tribuna”, 10 aprile 1917.

<sup>20</sup> Cf. a esempio l'acuta analisi contenuta in *Il ritorno di Dioniso. I balli russi e il loro significato estetico*, articolo anonimo comparso sul “Giornale d'Italia” del 12 aprile 1917.

<sup>21</sup> F. Rain, *Giuochi di luce e forme strane. La seconda dei balletti russi al Costanzi. “Le donne di buon umore”*, “Il Giornale d'Italia”, 14 aprile 1917.



**TEATRO COSTANZI**

ROMA — Impresa Teatro Costanzi — Società in Accomandita — ROTA

**STAGIONE LIRICA UFFICIALE 1920-1921**

Gentilmente concesso  
DALLA SIGNORA  
**EMMA CARELLI**

**Venerdì 4 Febbraio 1921**  
Alle ore 21 precise

**GRANDE SERATA DI BALLI RUSSI**  
DELLA COMPAGNIA  
DI  
**SERGE DE DIAGHILEW**  
A beneficio dei Profughi Russi

Si rappresenterà:

**LES PAPILLONS**  
(LE FARFALLE)

Ballo in un atto di Fokine Musica di Schumann  
Scenario di M. Duboujinsky. Costumi di L. Bakst  
M.me Lobov Tehernickoro, M. Leon Woznikovsky

**PETROUCHKA**

Scène burlesque in 4 quadri di I. Strawinski et A. Benois  
Musica di IGOR STRAWINSKY  
M.me Lydia Salomova, M. Leon Woznikovsky  
Nicolas Zverev

**LES SYLPHIDES**

Rivista romantica in un atto di Michel Fokine  
Musica di Chopin — Danze composte da M. Michel Fokine  
Messa in scena di A. Szarate Costanzi di Alexandre Benois  
M.me Lobov Tehernickova, Lydia Salomova  
Tera Nemtchinova, M. Stanisla Dzihovsky

**SCHEHERAZADE**

Coreografia in un atto di Michel Fokine e Leon Bakst  
Musica di Rimsky-Korsakov  
Scenarie danze di Michel Fokine. Costumi disegnati da L. Bakst  
M.me Lobov Tehernickova, Nicolas Zverev

Coreografo: LEONIDE MASSINE  
Direttore d'orchestra: HENRI DEFOSSE  
Regisseur general SERGE GRIGONIEFF

---

**PREZZI**

Palchi di I e II ordine L. 600 - Palchi di III ordine L. 300  
Poltrone L. 100 - Poltroncina L. 75 - Anfiteatro L. 25  
*Tutto oltre l'ingresso*

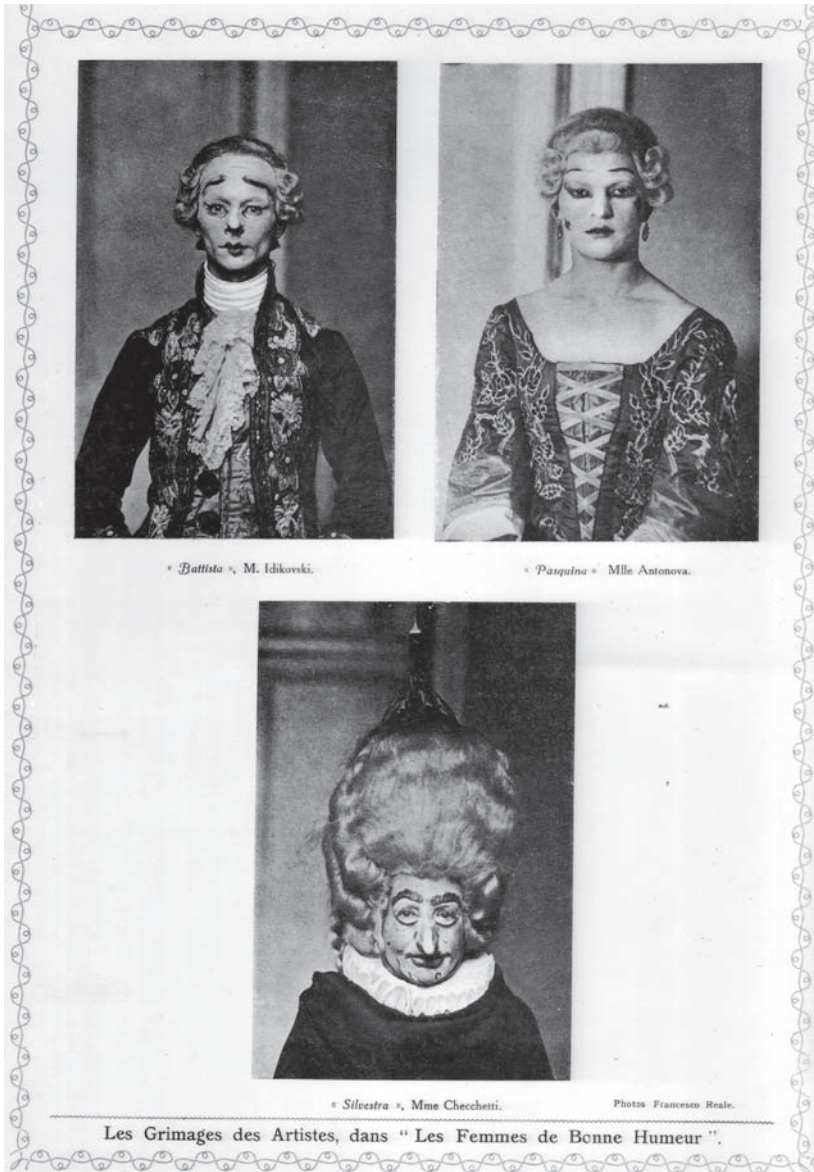
**Lire 12,50 — INGRESSO — Lire 12,50**

**Galleria**      Posti numerati L. 400  
                         Posti non numerati L. 400  
                         Compreso l'ingresso

Il mandato del Teatro è aperto per la vendita dei biglietti dalle ore 10, successivamente per un giorno di rappresentazione, e dalle ore 10 alle 12 nei giorni di rappresentazione. Per comodità del pubblico si consiglia di acquistare i biglietti con un po' di anticipo presso l'Ufficio di Agenzia CARELLI e ROMANINA Piazza Venezia Palazzo delle Assicurazioni Generali.

Tipografia Italiana di Pubblicità Via di Agnoli 20 - Roma

Locandina dello spettacolo a beneficio dei profughi russi, 4 febbraio 1921



S. Idzikovsky, V. Antonova e G. Cecchetti in *Le donne di buon umore*, 1917



Foto di scena delle *Donne di buon umore*

Qualche considerazione sulla successiva stagione dei Ballets Russes in Italia mi consente di spiegare perché questi due fatti (enfaticizzazione della tipicità russa e spettacoli su materiale italiano) mi sembrano rilevanti nella storia dell'incomprensione del fenomeno djagileviano da noi.

Impadronitasi della categoria del "tipico russo" e identificatala brevemente nel balletto djagileviano, la cultura italiana non l'abbandona più. Ma non le serve per comprendere realmente il fenomeno che ha davanti. Anche perché nel '20-'21 – anni delle successive *tournées* di Djagilev in Italia, che sono a pochi mesi di distanza l'una dall'altra e sul piano della ricezione possono essere considerate un tutt'uno – l'Italia e la Russia sono già un'altra cosa rispetto ai primi mesi del '17. Il dopoguerra ha fatto svanire quel senso di affratellamento dei due popoli in funzione antitedesca che era stata la categoria dominante nelle relazioni tra i due paesi durante il conflitto mondiale; la Russia è in preda alla guerra civile e in fondo l'Europa non sa più dove cercare l'ethnos infantile e barbarico che aveva visto negli esordi djagileviani, e a cui così poco somigliano sia l'emigrazione, conservatrice e tradizionalista, sia il paese sconquassato dalla violenta eruzione sociale seguita al 1917.

L'etichetta della "tipicità" è diventata una chiave di lettura facile e generica che si rivolta contro lo stesso fenomeno che l'ha suscitata, e ne decreta la definitiva disgrazia.

La stampa italiana, nel '20-'21, non nasconde una certa delusione per quella che considera la perdita della russicità originaria e per l'acquisito carattere internazionale dei Ballets Russes. Ne scrive Carlo Tridenti in termini di "barbarica grazia [che] il balletto russo sembra oggi aver voluto di proposito dimenticare o almeno nascondere sotto le sue recenti arie boulevardières. Ma nella sua essenza popolare, nel suo schietto asiaticismo era forse tutta la sua forza";<sup>22</sup> altrove ci si duole che "gli ultimi balli da esotici siano diventati addirittura internazionali", mentre all'inizio avevano saputo far intravedere "l'affiorare di tutta una civiltà [in un] saporito miscuglio [di] aristocrazia e selvatichezza";<sup>23</sup> e la ragione è che "questi fortunatissimi balli russi [...] nei loro giri trionfali per le metropoli europee e americane hanno via via subito, nello svolgimento e nell'accrescimento del repertorio, delle sovrapposizioni, delle unioni bastarde, che li hanno decisamente internazionalizzati".<sup>24</sup>

Ma la posizione più vistosa in tal senso, per l'influenza degli autori nel panorama culturale italiano, viene presa in un articolo firmato da tre intellettuali di spicco, il critico teatrale Silvio d'Amico, il pittore e critico Cipriano Efisio Oppo e lo scrittore Arnaldo Frateili.<sup>25</sup> Il primo scrive di *Pétrouchka* e *Cléopâtre*, spettacoli tra loro assai diversi, come di "fenomeni in fondo di uno stesso ambiente, di identico sfacelo culturale e sociale di una civiltà la cui fioritura è in putrefazione"; il secondo critica le scene di Delaunay e parla di "povertà stilistica e decadenza inventiva [che] riducono le scene a carta colorata con gli stessi effetti grossolani delle réclame stradali", e ancora di "disgregazione artistica di questo corpo imperiale di ballo che doveva essere cosa caratteristicamente russa [e ora invece è dominato] dal gusto e dalla moda francese in tutto quello che può essere raffinatezza decadente e panache avanguardista"; l'ultimo prendeva di mira il rapporto tra musica e azione coreografica, in particolare nei balletti stravinskiani, dove a tratti "si poteva dubitare che la parte musicale fosse stata messa in castigo, tanto era discreta e confusa in certi momenti, da sembrare che tali suoni appena nati dagli strumenti morissero subito schiacciati sotto i piedi scalpiccianti delle danzatrici; e nei momenti in cui la musica reclamava a gran voce i suoi di-

<sup>22</sup> C. Tridenti, *I balli russi, una visione di bellezza. La musica*, "Il Giornale d'Italia", 2 marzo 1920.

<sup>23</sup> V. B., *A proposito dei balli russi*, "Corriere della Sera", 4 aprile 1920.

<sup>24</sup> R.d.r., *I balli russi al Costanzi*, "Il Messaggero", 29 febbraio 1920.

<sup>25</sup> S. d'Amico, E. C. Oppo, A. Frateili, *I balli russi al Costanzi*, "Idea Nazionale", 2 marzo 1920.

ritti all'attenzione del pubblico, lo faceva in modo così arruffato che il grido dell'orchestra non si distingueva bene dal polverone sollevato dalle danze sul palcoscenico”.

Ma il segnale più forte dell'appannarsi dell'immagine dei *Ballets Russes* agli occhi del pubblico e della critica italiani è lo straordinario proliferare proprio a partire dall'intervallo tra le *tournées* del '20 e del '21 di esibizioni di compagnie russe o sedicenti tali, che invece conservavano ed esaltavano quel sapore originario intravisto nei primi balletti djagileviani. È questo un capitolo di cronaca culturale che è stato ricostruito minutamente da Laura Piccolo in un prezioso e documentatissimo lavoro, che mette in luce come a partire dalla fine del primo decennio del secolo il sintagma “ballo russo” si associ sempre meno a Djagilev e sempre più ad altre compagnie, prima fra tutte quella di Ileana Leonidoff (artisticamente la più dignitosa), che dal maggio 1920 in avanti si afferma a Roma e in tutta Italia.<sup>26</sup> Nella curiosa dialettica tra le due compagnie accenno brevemente al “caso veneziano”: in quella che Djagilev considerava sua città d'elezione la sua compagnia non riuscì mai ad esibirsi, mentre quella della Leonidoff lo fece più volte, riuscendo ad oscurare la sua fama; al punto che, quando nell'aprile 1921 la Società Concerti F.I.P. di Torino si rivolse alla Direzione della Fenice lo fece in questi termini: “Ci permettiamo di interpellarVi se sareste disposti a trattare per una breve stagione [...] della compagnia dei balli russi di Serge de Diaghileff [...]. Siamo a conoscenza che testè ha agito in cotesto teatro la compagnia dei balli russi di Ileana Leonidoff, ma non crediamo che ciò possa essere di ostacolo per una presentazione della celebre compagnia di Diaghileff nel mese di settembre”.<sup>27</sup>

Eppure proprio in questo momento il dialogo culturale tra Russia e Italia che l'impresario tentava di condurre era più intenso che mai, e mi pare possa essere riconosciuto in due ordini di fenomeni.

Nelle *tournées* del 1920 e del 1921 furono presentati al pubblico italiano balletti come *La boutique fantasque*, *Astuce féminine*, *Pulcinella*, rielaborazioni di “motivi italiani” rispettivamente da musiche di Rossini, Cimarosa e Pergolesi, orchestrate le prime due da Respighi e l'ultima da Stravinskij. *Astuce féminine* e *Pulcinella* erano stati frutto di lunghe ricerche di Djagilev in vari archivi italiani ed europei e le musiche di Cimarosa erano state scelte tra quelle composte dal musicista in Russia, che a loro volta contenevano rielaborazioni di melodie russe. Questo raffinato gioco tra due culture musicali va messo in relazione, a mio parere, non con quel “gusto sette-

<sup>26</sup> L. Piccolo, *Il ballo russo sulla scena romana degli anni Venti*, “Europa Orientalis”, 2009, pp. 271-297; Id., *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009.

<sup>27</sup> Il documento è conservato nell'Archivio del teatro La Fenice di Venezia. Devo alla cortesia di Patrizia Veroli la possibilità di averlo conosciuto.



Copertina del programma della *tournée* dei Balli Russi Leonidoff, 1920-22



L. Lopuchova e L. Mjasin in *La boutique fantasque*. Disegno di Picasso



Tamara Karsavina nel ruolo di Pimpinella in *Pulcinella*, 1920





Mjasin nel ruolo del danzatore di *can can* in *La boutique fantasque*, 1919



Ileana Leonidoff

centesco” già sperimentato con “*Mir iskusstva*”, che aveva altre motivazioni e altri riferimenti culturali, ma con analoghi fenomeni letterari coevi che Djagilev certamente conosceva. Intendo i sofisticati esercizi di stilizzazione su temi italiani e i colti *repêchage* di testi di epoca compresa tra Rinascimento e Settecento che una nutrita schiera di letterati russi del post simbolismo conduceva in quegli anni.<sup>28</sup> Sono nomi (Michail Kuzmin, Pavel Muratov, Sergej Auslender, Boris Sadovskoj e altri) che oggi come allora dicono poco a chi non sia davvero familiare con la cultura letteraria russa del primo Novecento, ma che rappresentavano uno strato della letteratura e della cultura estetica russa non privo di importanza e tuttavia affatto sconosciuto a chi in Italia giudicò le operazioni djagileviane su musiche italiane con l’attrezzatura critica di cui poteva disporre.

La critica, da noi, indirizzò a quel tipo di esperimenti qualche compiaciuto plauso per l’omaggio reso alla musica italiana,<sup>29</sup> ma perlopiù venne espressa condanna per un’“esumazione” (era proprio il termine usato nelle locandine dello spettacolo su musiche di Cimarosa) considerata sacrilega di

<sup>28</sup> Ž. Zel’dchejn-Deak, *K probleme stilizacii v russkoj proze načala XX v.*, in *Hungaro-Slavica* 1978, Budapest 1978, pp. 389-402.

<sup>29</sup> A es. M. Incagliati nel “Giornale d’Italia” del 1 febbraio 1921 concludeva la sua cronaca con un “Ah, Italia, come sei tutt’ora faro di civiltà musicale!”.

partiture poi corrotte dall'orchestrazione moderna;<sup>30</sup> e non andò oltre, senza nemmeno intravedere il senso che un certo strato della cultura russa modernista – alla quale Djagilev indissolubilmente apparteneva – metteva nel voler preservare, in una circostanza storica che rischiava di cancellarla, un'eredità culturale in cui all'Italia era assegnato un posto di primo piano.

E, a proposito di tradizione, si può vedere nella concezione dei “balletti italiani” di Djagilev un altro aspetto della particolare sensibilità con la quale aveva sempre guardato alla nostra cultura: questa sorta di neotradizionalismo poteva aver colto – naturalmente, con il gusto originale e personale che contraddistingueva tutte le scelte dell'impresario – quel *rappel à l'ordre* di cui negli ambienti artistico-letterari si erano fatti portavoce molti intellettuali e artisti (alcuni dei quali a lui vicini) e i loro organi di stampa; parlo di riviste come “Valori plastici”, “La ronda” e “Il convegno” (nel programma di quest'ultima si leggeva: “riprendere la tradizione è legge così naturale che nessuno pensa di contraddirla”), nate tutte tra il 1918 e il 1920.

Tutto sommato ci si può fermare qui, sorvolando sull'ultima *tournee* del 1926-1927, che non presenta novità rispetto a questo schema, se non per il fatto di svolgersi in un clima culturale ancor meno propizio: il fascismo aveva ormai iniziato la sua involuzione totalitaria, che dal punto di vista culturale cavalcava già la retorica del vigore e della disciplina, e non c'era più posto per gli efebici ballerini djagileviani nel sistema ideologico-estetico delle classi dirigenti italiane, nemmeno di quelle avvedute artisticamente.

Il ricercato sperimentalismo che aveva contraddistinto l'esistenza dei Ballets Russes, già passato attraverso tutte le fasi del modernismo europeo,<sup>31</sup>

<sup>30</sup> A es., sulle *Astuzie femminili* il critico dell'“Idea nazionale” si esprimeva così: “il repertorio del sig. Diaghileff non ha niente a che fare con una ‘restaurazione’ del nostro melodramma [...] aspettiamo pazientemente che questi pasticci di un pariginismo d'eccezione e di cosmopolitismo a spese della musica nostra, che dovremmo godere con devozione, stanchino il palato del pubblico” (r.f.d., “*Le astuzie femminili*” al Costanzi, “L'idea nazionale”, 15 gennaio 1921); oppure su *Pulcinella*: “Igor Strawinsky ha preso una certa quantità di lavori vocali e strumentali del nostro Pergolesi, li ha collegati con arbitrio sorprendente, li ha ornati di arabeschi orchestrali, sicuro di rendere omaggio al maestro italiano e di compiere una proba fatica artistica. È lecito dubitare che il Pergolesi – per quanto mite e arrendevole – avrebbe dato il suo assenso a una pastiche del genere. Ma... il morto giace e il vivo fa quello che gli piace” (A. Gasco, *Rigoletto e Pulcinella al teatro Costanzi*, “La tribuna”, 1 febbraio 1921); e su entrambi gli spettacoli: “Come era accaduto a Cimarosa con *Astuzie femminili*, così anche Pergolesi, dopo oltre due secoli dalla sua nascita... è divenuto futurista!” (A. Belli, *Dal Costanzi all'Augusteo: Verdi, Lualdi, Zandonai, Strawinsky*, “Corriere d'Italia”, 1 febbraio 1921). E così via.

<sup>31</sup> “Tropo slavo, troppo fantastico, e troppo decadente per restar fedele ad un ideale tutti gli ismi furon dunque da lui raccattati e rimpannucciati per essere, dopo l'uso, gettati in un canto. Il demone del nuovo assillava Diaghileff, e non era essa la ‘modernolatria’ di Marinetti, bensì una ricerca eclettica che investiva in lui anche il passato dell'arte”, osservava acu-

nell'imminenza della scomparsa del suo ideatore era considerato dalla nostra critica – e non solo – già arrivato a una svolta, anzi a un punto morto. Una delle ultime voci che si levano da noi prima dell'uscita di Djagilev dalla sua esistenza terrena è un *de profundis* che sancisce già con forza l'uscita dalla scena artistica italiana di tutta la sua intrapresa: "L'epoca dei Balletti Russi e delle danzatrici e danzatori slavi è finita [...]. I fiori che erano sbocciati nel meraviglioso vivaio della Compagnia Diaghilew nel 1909, staccatisi dalla pianta non hanno saputo in questi vent'anni dare frutti e semi, ma solitari appassiscono e inaridiscono ogni giorno di più".<sup>32</sup> E bisognerà aspettare parecchio perché su Djagilev, in Italia, inizi un serio ripensamento critico.

tamente A. G. Bragaglia in un lungo necrologio che è anche un bilancio efficace ed equilibrato del passaggio dell'esperienza djagileviana nella cultura italiana (A. G. Bragaglia, *Serge de Diaghileff*, "L'Italia letteraria", 1929, n. 35, p. 5).

<sup>32</sup> G. De Martini [Walter Toscanini], *Le illusioni e disillusioni della scena. I Balletti Russi*, "Lidel", 15 gennaio 1929, pp. 50-53.

PRESENCE OF ABSENCE:  
DIAGHILEV'S BALLETS RUSSES IN THE SOVIET UNION

*Tim Scholl*

One of the great ironies in the fabled history of the Diaghilev ballet must be the fact that the impresario's Ballets Russes never enjoyed a Russian season. We know that Diaghilev hoped to show his company in St. Petersburg's Narodny dom, the only non-Imperial theater large enough for ballet performances, but the theater burned in January of 1912, and no suitable replacement could be found. And although many of the ballets of the Diaghilev repertory of those years had premières in Petersburg, not Paris (early versions of *Le pavillon d'Armide*, *Les sylphides*, and *Carnaval*, for example), many of the greatest works from the early seasons were unknown in Russia until years later: *Shéhérazade*, *L'oiseau de feu*, *Le spectre de la rose*, and *Pétrouchka*, to say nothing of works such as Nijinsky's *L'après-midi d'un faune* or *Le sacre du printemps*, not seen in Russia until decades later.

Petersburg and Petrograd<sup>1</sup> ballet fans could follow the European triumphs of the Russian ballet in the local press, of course. André Levinson's reports on the Diaghilev ballet marked his début as a dance writer and appeared in the influential journal "Apollon", the newspaper "Rech", and the "Ežegodnik imperatorskich teatrov", for example. The writer's reviews of the Diaghilev ballet in Paris comprised the bulk of his influential collection *Saryj i novyj balet*,<sup>2</sup> which appeared in Petrograd in 1918, the first year of Revolution.

Levinson's handsome volume would be the last such lengthy appraisal of the Diaghilev ballet to appear in the Soviet Union for many decades, yet briefer accounts of the Russian ballet's activities abroad appeared with some regularity in the Soviet periodical press. No less than the future People's

<sup>1</sup> The city's name changed to Petrograd in 1914, Leningrad in 1924, and reverted to St. Petersburg in 1991.

<sup>2</sup> A. Levinson, *Saryj i novyj balet*, Petrograd, Svobodnoe iskusstvo, 1918. *Ballet Old and New*, trans. Susan Cook Summer, New York, Dance Horizons, 1982.

Commissar of Enlightenment, Anatoly Lunacharsky, wrote about the Ballets Russes, and several of his reports, like Levinson's, were reprinted in Soviet Russia in volumes of collected criticism in 1924 and 1926.<sup>3</sup> Levinson's volume from 1918 and Lunacharsky's more utilitarian ones from the 1920s suggest that the Diaghilev ballet remained a subject of interest for the Soviet reader, even as the possibility of actually seeing the Diaghilev troupe became increasingly unlikely. This continued interest in a world becoming more and more remote suggests that in Soviet Russia, the Diaghilev ballet was indeed an absent presence.

In "*The Russian Barnum*": *Russian Opinions on Diaghilev's Ballet Russes, 1909-1914*,<sup>4</sup> Hanna Järvinen discusses the first, pre-Revolutionary wave of Russian reviews of the Diaghilev ballet. In Järvinen's view, the Russian opinions in question tended to focus on two issues: concern over the representations of Russia and its ballet in the West, and the ability of Western critics and audiences to understand and appreciate Russian dance properly. André Levinson addressed the latter problem in his discussion of Isadora Duncan, first published in "Apollon" in 1911, then reprinted in *Ballet Old and New*:

Here it seems proper to insist that the attitude of Western criticism toward the Russian ballet's campaigns has been reported back to us rather one-sidedly, simply as a wave of enthusiasm that seized the artists and aesthetes of Paris. But one can assert that the 'Saisons Russes' captivated the likes of Auguste Rodin, Maurice Denis and Jacques-Emile Blanche, primarily as a revelation of a painterly-decorative order, as an avalanche of unbridled and farfetched colors. The living scenic action receded into the background.<sup>5</sup>

At the conclusion of an appraisal of Mathilda Kshesinskaya's *Lebedinoe ozero* (*Swan Lake*), also written in 1911, the prolific Russian critic Akim Volynsky echoed Levinson's view of Western European dance writing:

[...] frankly speaking, European criticism is not distinguished by any particular authority on questions of balletic art. [...] When examining the enormous amount of newspaper and magazine articles on the topic of the Russian ballet abroad, with rare exceptions have I found in them nothing but commonplace generalities and an inflated style.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> A. Lunačarskij, *Teatr i revoljucija*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924, and *O teatre: sbornik statei*, Leningrad, Rabočee izdatel'stvo Priboj, 1926. Stanley J. Rabinowitz includes two of Lunacharsky's Soviet-era accounts in *From the Other Shore: Russian Comment on Diaghilev's Ballets Russes*, "Dance Research", vol. 27, n. 1, 2009, pp. 1-27.

<sup>4</sup> H. Järvinen, "*The Russian Barnum*": *Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1914*, "Dance Research", vol. 26, n. 1, 2008, pp. 18-41.

<sup>5</sup> A. Levinson, *Ballet Old and New*, cit., p. 33.

<sup>6</sup> A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom, Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925*, trans. and ed. Stanley Rabinowitz, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 20.



André Levinson



Anatoly Lunacharsky

Järvinen maintains that the innovations of the Nijinsky ballets forced the increasing professionalization of Western dance writing: “Apparently overnight, the critics began to pay attention to the poses and movements of the dancers, the placement of groups on stage, the general structure of the events, and the counterpoint between various elements of the spectacle”.<sup>7</sup>

In fact, the greater share of the Russian correspondents covering the Diaghilev seasons, if better acquainted with the art of ballet than their Western counterparts, could scarcely be called dance writers. Levinson and Volynsky represented an emerging cadre of specialist dance writers in Russia, and exceptions to the general rule. For other writers covering the Diaghilev ballet in the West, the company’s representation of Russia, Russian dance, and indeed, the notion of “Russian-ness” abroad figured as large as the dancing. Järvinen quotes Leonid Sabaneyev, composer, musicologist and music critic:

The idea of the ‘Diaghilevshchina’ is to demonstrate a barbaric Russian art to the *raffiné* Parisians. That Russian art might in fact not be barbaric at all, that it might be just as refined as the French – this is something Diaghilev either does not know or does not wish to know. Russian art must be barbaric – period!<sup>8</sup>

In Järvinen’s words, “the Russians may have thought of themselves as Orientalists, but in the eyes of their Western admirers, they were simply Orientals”.<sup>9</sup>

The Russian writers’ concerns over the Russian ballet’s self-representation extended to questions of genre and venue, crucial to the Russian understanding of ballet and its place in the aesthetic order of the day. The Russian Imperial Theaters’ neat hierarchies of performers, performance spaces, roles, and dance genres did not apply to the Diaghilev experiment, a fact that clearly troubled the Russian critics: “[...] Diaghilev was accused of distorting the image of Russian art, contaminating art with urban popular culture, unworthy of serious attention. He was blamed for garish lack of taste, for introducing second-rate dancers as stars of great renown [...]”.<sup>10</sup>

Of the Russian writers who followed the Ballets Russes, the names that still resonate today took mostly conservative critical positions. Defenders of the traditions of the “old” ballet, Levinson and Volynsky mostly measured the novelties of the Diaghilev seasons against the traditions of the Petipa ballet.<sup>11</sup> Future Soviet Commissar of Enlightenment Anatoly Lunacharsky offe-

<sup>7</sup> H. Järvinen, “*The Russian Barnum*”: *Russian Opinions on Diaghilev’s Ballets Russes*, cit., p. 34.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>11</sup> Volynsky did not travel to Paris and followed news of the Diaghilev ballet from St. Petersburg.



red Russian Empire readers a more leftist critical perspective. Lunacharsky had a front-row seat to the events of the early Diaghilev seasons; he lived in Paris from 1913 until the 1917 Revolution, and left eye-witness accounts of Nijinsky's *L'après-midi d'un faune* and *Le sacre du printemps*.

Lunacharsky's relationship to Diaghilev's ballet was, not surprisingly, complex; his writings mostly reflect the viewpoint of a committed Bolshevik forced to enjoy the fruits of Russian artistic innovation shoulder-to-shoulder with the bourgeoisie that was anathema to him in the gilded theaters of Paris. Nowhere is this ambivalence more evident than when Lunacharsky writes of Diaghilev himself:

[...] the basic weakness of Diaghilev's productions has a simultaneously personal and social character. Diaghilev can be personally rebuked for proceeding to meet the demands of a public which is always asking for something pungent and piquant and thereby 'giving pleasure' and at times turning decent Russian art into a clown who disfigures himself for the amusement of people who are able to throw him a hundred francs from their boxes. The social and more important reason lies in the difficulty in presenting productions that require serious expenditures and rely on the 'serious' public. The 'rich' public pays only for stunts. But *art* also costs a lot. This is a calamity that has its root in that social chaos by which are also fed the roots of the other poison trees in our life, infecting the air with the stench of their rotten flowers.<sup>12</sup>

Rabinowitz notes that Lunacharsky's writings reveal "a fierce proponent of realism who eschews decadent and modernist currents and who approves of the innovative or revolutionary only if he sees in them the presence of proletarian, anti-bourgeois elements".<sup>13</sup> As a result – and rather paradoxically – Lunacharsky championed some of Diaghilev's most radical experiments:

Lunacharskii allows the ground-breaking elements of Nijinskii's choreography to trump, indeed vitiate, the eroticism of Debussy's *faun* because the work's daring innovations exemplify a strong current of 'épater le bourgeois' which the critic was always happy to see used against this repellent social class [...].<sup>14</sup>

As head of the ministry of Enlightenment, which included theaters and museums as well as education, Lunacharsky would soon occupy a role not dissimilar from Diaghilev's, especially where patronage of the former Imperial Theaters was concerned. Soviet arts and theater publications of the first years following the Revolution detail the series of crises that troubled the young Soviet ballet: first, the question of the theaters' survival in the difficult years of the Civil War, and then, the inability to create properly Revolutionary ballets that could appeal to both the public and increasingly, by the

<sup>12</sup> S. Rabinowitz, *From the Other Shore...*, cit., p. 17.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

end of the 1920s, to the Communist Party. Alongside lively debates on the future of the Soviet ballet, arts and theater publications continued to cover events in the West, especially one that appeared to hold singular importance for these journals' readers: the Diaghilev ballet and the diaspora of Russian dancers it had produced.

Accounts of the Petrograd ballets seasons at the conclusion of the Civil War in Russia suggest why, perhaps, accounts of the Diaghilev ballet appear less frequently in the Soviet press in the years immediately following the Revolution than they did later in the 1920s. In a 1922 report on the state of the Petrograd ballet, Denis Leshkov reports that at the turn of the century the company had 220 dancers, whereas in 1921, the company had only 134, a fact that necessitated fundamental changes to the choreography of the old ballets. Referring to the groups of dancers appearing in the ballets, Leshkov wrote that 'the "eights" turned into "fours" and the "fours" into "twos"'.<sup>15</sup> An unsigned report on the State Academic Ballet that appeared in the "Eženedel'nik Petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov" in 1922 elaborates on this situation:

In the last pre-War season, the company had 182 dancers under two balletmasters (Legat and Fokine) and five ballerinas. [...] Pavlova left Russia in the first war-time season (1914-15) and the male personnel began to shrink as a result of mass mobilization. [...] The thunderous peal of Revolution shook the Petrograd Ballet much more powerfully than the entire period of war. If before, the instances of dancers going abroad during the season could be observed, then these were solitary, and though painful, relatively rare. But in the revolutionary period, not counting dancers who retired, the Ballet lost the following: 11 dead, 23 who left and went to the provinces, and 34 who went abroad.<sup>16</sup>

This report lists a further reduction in staff in the spring of 1922, to 119 "who actually take part in the ballets" and notes that many roles in the larger ballets had been taken over by the theater's supernumeraries.<sup>17</sup> In 1920, the theater went without a ballerina for a time, until Elizaveta Gerdt, Elena Lyukom, and Olga Spesivtseva were promoted. A caricature published on the front page of "Žizn' iskusstva" in September 1922, titled *The Extraordinary Journey of Ballerina Lyukom* reveals the theater's pique at losing, even temporarily, one of the newly-minted ballerinas. Lyukom is depicted running with a suitcase for Berlin, where she and Boris Shavrov would begin a tour that lasted into the following year. The caption above the caricature informs that reader that the two dancers have been expelled from the company as a

<sup>15</sup> D. Leshkov, *Balet v 1921 godu*, "Žizn' iskusstva", n. 1, 3 janvarja 1922, p. 6.

<sup>16</sup> *Gosudarstvennyj akademičeskij balet*, "Eženedel'nik Petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov", n. 8, 5 nojabrja 1922, pp. 35-36.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

result of their "sudden, unmotivated departure abroad just before the beginning of the season".<sup>18</sup>

Against such a dire background, and considering material difficulties such as a shortage of paper, it's not difficult to imagine why interest in the Diaghilev ballet seemed to grow after the Soviet ballet's first crises had been surmounted. Indeed, it seems that notices of the Diaghilev ballet in the Soviet press grew as the Diaghilev ballet and Western Europe receded farther into the realms of memory and imagination for the Soviet reader.

Much of the information on the Diaghilev ballet that appeared in Soviet periodicals in the years following the Civil War was, in fact, misinformation, revealing equal parts paranoia and *Schadenfreude* on the part of the Soviet press. The most scurrilous reports concerned the most famous of the dancers and choreographers living abroad. Other accounts focused on institutional matters: companies, schools, and the expanding repertory of a Russian ballet that found itself increasingly in exile.

The strangest of the reports concerning former Imperial Theater artists is certainly the news of Nijinsky's death, covered in the "Eženedel'nik Petrogradskich gosudarstvennykh akademičeskich teatrov" somewhat prematurely – twenty-eight years before the dancer/choreographer actually died. The death was announced in November of 1922, though the author notes that neither the day nor the place of Nijinsky's death was known and that "we might question the fact of Nijinsky's physical death".<sup>19</sup> While this may seem an oblique reference to Nijinsky's madness, the "Eženedel'nik" serialized an obituary, titled *Memories of V. F. Nijinsky*, in two December issues.<sup>20</sup> This account of Nijinsky's life ends in 1914, with the debacle of *Le sacre du printemps*, and suggests the extent to which rumor had replaced reliable information on the Diaghilev dancers who remained in the West.

It is hardly surprising that Soviet theater periodicals would publish warmed-over news of Romanov-era scandals, such as "Nicholas II and Kshesinskaya", which appeared in "Žizn' iskusstva" in 1923,<sup>21</sup> or a letter Karsavina allegedly wrote to a Petersburg acquaintance that same year, in which the

<sup>18</sup> "Žizn' iskusstva", n. 38, 26 sentjabrja 1922, p. 1.

<sup>19</sup> A. M., *O Nižinskom*, "Eženedel'nik Petrogradskich gosudarstvennykh akademičeskich teatrov", n. 9, 12 nojabrja 1922, pp. 40-43. "Žizn' iskusstva" listed Nijinsky among the obituaries in n. 42, 24 oktjabrja 1922, p. 7.

<sup>20</sup> Nikolai Ivanovich Nasilov's "Memories of V. F. Nizhinsky" appeared in n. 12 and 13: *Pamjati V. F. Nižinskogo*, "Eženedel'nik Petrogradskich gosudarstvennykh akademičeskich teatrov", n. 12, 3 dekabrja 1922, pp. 31-3 and n. 13, 10 dekabrja 1922, pp. 39-44. Nasilov (also Nosilov) was the son of ballerina Ekaterina Vazem; his articles and reviews appeared frequently on the pages of both the "Eženedel'nik" and "Žizn' iskusstva" in the 1920s.

<sup>21</sup> N. A., *Nikolai II i Kšesinskaja*, "Žizn' iskusstva", n. 10, 13 marta 1923, p. 4.

ballerina wonders if the Petersburg ballet still exists, and asks, with obvious irony, whether corphyées are now arrested.<sup>22</sup> (Fokine asked several of his Petrograd correspondents if it were true that the Maryinsky had burned down in letters from 1923).<sup>23</sup>

More ominous reports wondered where the Russian ballet was to be, to use the title of a Volynsky essay from 1923.<sup>24</sup> The Karsavina letter that found itself up on the pages of “Teatr eženedel’nik” in 1923 mentions Kshesinskaya’s plans to create a Russian ballet troupe and theater in the US, possibly in San Francisco.<sup>25</sup> Volynsky’s essay on the subject appeared in “Žizn’ iskusstva” and lists the prominent Russian dancers already abroad: Pavlova, Preobrazhenskaya, Trefilova, Egorova, Sedova, Karsavina, Smirnova, Romanov, Shollar, Obukhov, Viltzak, Vladimirov, Legat, Cecchetti, Fokine.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> N. A., “*Gde pravda – komu verit’?*” *Pis’mo T. P. Karsavinoj*, “Teatr eženedel’nik”, n. 6, nojabr’ 1923, pp. 1-2. “Eženedel’nik Petrogradskich gosudarstvennyh akademičeskich teatrov” became “Teatr eženedel’nik” [Theater Weekly] in 1923.

<sup>23</sup> For example, a letter to Pavel Ivanovich Goncharov (a dancer in the company), dated June 1923, published in M. Fokin, *Protiv tečenija*, Leningrad, Iskusstvo, 1962, p. 489: “If it is true that the Maryinsky burned down, then I ask that you share my condolences with the artists. There was even news that there were victims of the fire. I hope it isn’t true.” As Fokine was contemplating a return to Petrograd to stage his ballets, concerns for the health of the former Maryinsky troupe – as well as the building – dot his correspondence. A letter to the Ivan Vasilievich Ekskuzovich, the first director of the Petrograd theaters, from May or June of the same year, ends with the following postscript: ‘We’ve received news here of a big fire in the Maryinsky Theater. I hope it’s a false rumor and that everything is fine there. F.’ (p. 492).

<sup>24</sup> A. Volynskij, *Gde byt’ russkomu baletu?*, “Žizn’ iskusstva”, n. 49, 11 dekabnja 1923, p. 11.

<sup>25</sup> “Matilda is undertaking a huge new cause. One of her American friends opened an unlimited credit for the organization of a model Russian ballet troupe and theater along the lines of the old Maryinsky. We should, according to his thinking, cultivate taste and elegance in the American audience. For the time being, San Francisco is suggested as a future ballet center. Since the spring we’ve been thinking about building a large theater here. There’s an estimate of two million dollars budgeted, and they’ll give us the land for free. We’re putting as much into the organization of the company”. A. Volynskij, *Karsavina, ‘Gde pravda...’, ‘Teatr eženedel’nik’*, n. 6, nojabr’ 1923, pp. 1-2.

<sup>26</sup> “Žizn’ iskusstva” detailed the activities of Pavlova, Karsavina, Spesivtseva, the Diaghilev company, the Balanchine group (then touring Germany), and several others in a column titled “Russian Ballet Artists Abroad” in n. 40, 30 September 1924, p. 17. Although “Žizn’ iskusstva” regularly featured reports on visual art and theater from Western Europe (mostly from Berlin and Paris), reports on the Diaghilev ballet rarely appeared under that rubric. Enrico Cecchetti was, of course, not Russian, but made his début as a dancer in St. Petersburg in 1887, and began his work as a pedagogue in the St. Petersburg Imperial Theaters in 1892. Like other foreign teachers and choreographers who worked in the St. Petersburg ballet (notably Christian Johansson), Cecchetti was, by the 1920s, considered a part of the ‘Russian school’.



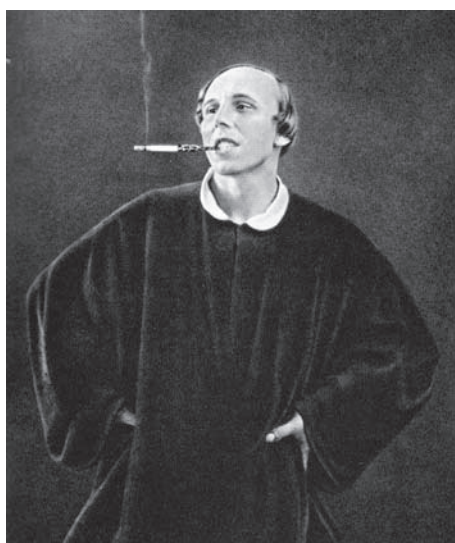
Tamara Karsavina, as Medora, in *Corsair*, Petrograd 1917



Olga Spesivtseva as Esmeralda, Petrograd 1923



Vera Trefilova



Kasian Goleizovsky

Volynsky might well have asked where Michel Fokine was to be, as that question was on the minds of many in the Soviet Union in 1923 and 1924. Fokine left Soviet Russia for Stockholm in 1918, never to return, though the question surfaced regularly in the Soviet press. The choreographer led an active correspondence with Maryinsky bureaucrats and friends c. 1923 concerning the possibility of his return to Petrograd and was even feted with an unusual 25-year jubilee performance in absentia that year. But by May of the following year, "Teatr eženedel'nik" wrote of Fokine as the "creator of an "American ballet":

[The Fokines'] appearance on the stage of the enormous American opera house [...] will undoubtedly have enormous significance in the history of American ballet art, since the famous Russian dancers will demonstrate before the American public the results of their work in recent years to create in this country that kernel, that embryo that will undoubtedly develop into a national American ballet.

Fokine's idea is to use, on this territory, those same principles and methods of ballet art that our celebrated compatriot used in the improvement of the former St. Petersburg ballet, which he directed.

Michel Fokine maintains that America has all the necessary strengths, financial means, and technical improvements for the creation of an American ballet, needing no imitation of European interpretations of dance.

He believes that in the near future [...] America will give Europe a new ballet and new ideas in the world of dance and music.<sup>27</sup>

Nonetheless, speculation concerning Fokine's possible return continued. In 1925, the left-wing publication "Rabočij i teatr" reported that "the management of the academic theaters received M. M. Fokine's agreement, in principle, to come to Leningrad for regular work on the condition that he be granted the possibility of fulfilling his obligations in Europe and America".<sup>28</sup> The notice explained that negotiations with Fokine had been conducted by telephone while the choreographer was in Helsinki and Tallinn and that "agreement was reached, in principle, on all questions. It is possible that M. M. Fokine will be offered the position of inspector of the Leningrad and Moscow Academic Ballets".<sup>29</sup>

Even Volynsky, no fan of Fokine's ballets, called for the choreographer's return to Russia at the time of the Fokine celebration.

[...] he has presented many things abroad about which I can judge only by the critical responses in the foreign press. Lately Fokine's name has totally faded in Europe. The paltry foundations of his balletic edifice have been properly understood. After the

<sup>27</sup> N. A., *M. M. Fokin kak sozdatel' amerikanskogo baleta*, "Teatr eženedel'nik" n. 12, 6 maja 1924, p. 15.

<sup>28</sup> N. A., *M. M. Fokin*, "Rabočij i teatr" n. 22, 31 maja 1925, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



fever of his first triumphs passed, a fever created in part by the precious juggler and manipulator Sergei Diaghilev, by the novelty of skillful publicity, and in no small measure by the participation of the most outstanding representatives of classical dance, Fokine ran aground. Now Europe as of old craves classical ballet, and the recent innovator has no choice but to return to Russian in order to engage in serious business on his native soil, to practice his genuine calling, which was interrupted by the glittering tinsel of his temporary and transitory undertakings.<sup>30</sup>

Volynsky was not alone in writing of the artistic bankruptcy of the Diaghilev enterprise and the decreasing popularity of Russian artists abroad. A 1923 "Žizn' iskusstva" report on Trefilova's appearance in Diaghilev's 1921 London *The Sleeping Princess* describes the production as evidence of the recent success of 'pure' dance in the West and assures the reader that "Fokine's flower has faded, never having bloomed".<sup>31</sup> "Teatr eženedel'nik" also saw *The Sleeping Princess* as a sign of basic changes in the Diaghilev troupe (both articles appeared two years after the fact) and notes the return to the ballets of the early Fokine repertory after productions of *Renard* and *Les noces*.<sup>32</sup>

If Russian writers saw Fokine's salvation in a return to his homeland, an unnamed "Žizn' iskusstva" correspondent from New York took a slightly different view in writing of the "fall in interest in Russian art in America".<sup>33</sup> Amidst a laundry list of previously unimaginable circumstances – Pavlova's tour in deficit, the Moscow Art Theater playing to half-empty houses in Chicago, and Nikita Baliev's cabaret in financial crisis – the author laments Fokine's latest fate:

The famous M. M. Fokine, the creator of the new Russian ballet, who showed America the best that the very latest choreographic art has produced in Russia, was forced to leave the theater and open a ballet studio, but even that has not met with reaction from the cooling American public, obedient to the changeable moods of fashion.<sup>34</sup>

While the popularity of Russian artists in Europe and America continued to occupy the Soviet arts press, questions surrounding the formation of properly Soviet arts came to dominate the theater journals as the 1920s progressed. (The problem of making the arts Soviet was obviously a central concern, and the production of revolutionary operettas and ballets presented

<sup>30</sup> A. Volynsky, *Novator: čto ostalos' ot M. M. Fokina*, "Žizn' iskusstva", n. 18, 8 maja 1923, pp. 2-4. Quoted in A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 97.

<sup>31</sup> N. A., *V. A. Trefilova Abroad*, "Žizn' iskusstva", n. 12, 27 marta 1923, p. 4.

<sup>32</sup> N. A., *O baletnoy truppe S. P. Djaghileva*, "Teatr eženedel'nik", n. 10, 4 nojabrja 1923, p. 11.

<sup>33</sup> "Upadok interesa k russskomu iskusstvu v Amerike", "Žizn' iskusstva", n. 18, 8 maja 1923, p. 4.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Soviet arts bureaucrats special challenges). As this discussion advanced, the Diaghilev ballet increasingly became its whipping boy. Writing on ballet in the Soviet Union and abroad in 1925, Fyodor Lopukhov, then head of the Petrograd ballet, discusses the mystical/erotic content and context of Fokine's early works. (Volynsky took a similar line, locating the origins of Fokine's career in Russia's decadent movement).<sup>35</sup> Lopukhov assures his readers that the Revolution eliminated this mystical/erotic element, though he views Goleizovsky and the Moscow ballet in general as "erotic," as opposed to the "cleaner" Leningrad ballet.<sup>36</sup> Lopukhov locates the problem with the Diaghilev ballet - which never overcame its mysticism or eroticism - in its "total detachment from the conditions of Russian life. Even we use this repertory up to a point in Russia, but only temporarily, and mostly as a museum curiosity".<sup>37</sup> Curiously, the appearance of this article slightly precedes Lopukhov's own revival of Fokine's *Le pavillon d'Armide*.

Coverage of the Diaghilev ballet in the Soviet press peaked in 1926 and 1927, when a last gasp of Diaghilev's avant-gardism captured the attention of the Ballets Russes' Leningrad correspondents. The most striking feature of these reviews rests in the fact that they are primarily eyewitness accounts, rather than the second-hand speculations on the Diaghilev ballet of previous years. Aleksei Gvozdev, who judged himself sufficiently prescient to predict the future of Russian dance merely by reading Levinson's 1924 *La danse au théâtre* provided the exception to the rule. The future architect of the 1930s *drambalet*,<sup>38</sup> used the occasion of a review of the book to advance an increasingly widespread Soviet opinion of the Diaghilev ballet in the 1920s: that it was artistically bankrupt, or at least played out, despite its repertory, stars, and its entourage. "You come away with the firm conviction that the future of [Russian ballet], is nevertheless not there, but here, with us, where a new generation is coming of age in new living conditions that will bring with them new art".<sup>39</sup>

The men reporting on the Diaghilev ballet from Paris in 1926 and 1927 mostly represented the new Soviet intelligentsia, those still traveling abroad

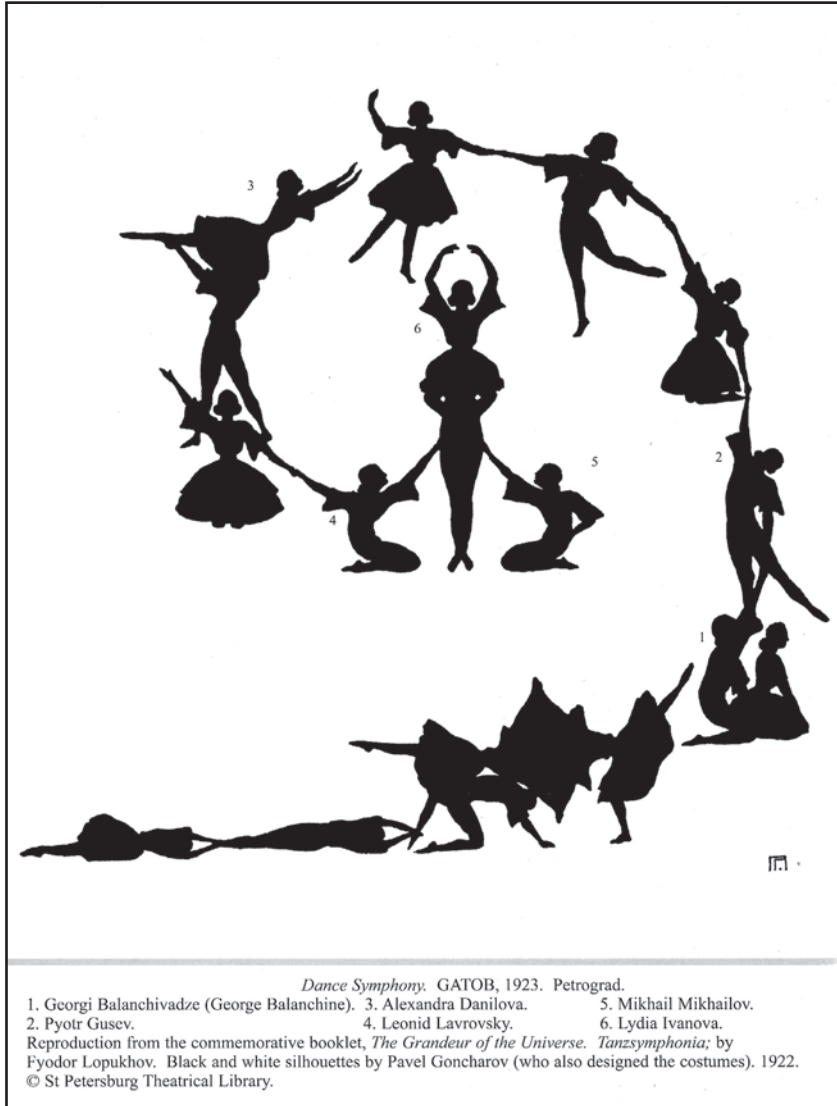
<sup>35</sup> A. Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom*, cit., p. 95.

<sup>36</sup> F. Lopukhov, *Balet u nas i za granicej*, "Rabočij i teatr", n. 38, 29 sentjabrja 1925, pp. 12-13.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> A contraction of *dramatičeskij balet* (dramatic ballet), *drambalet* referred to the preferred dance genre of Socialist Realism. The *drambalet* was meant to fuse dramatic action and dance seamlessly into a marriage of gesture and movement that avoided the nineteenth century's division of pantomimed story-telling and 'pure' dancing.

<sup>39</sup> A. Gvozdev, *Balet za rubežom*, "Žizn' iskusstva", n. 23, 3 junja 1923, pp. 15-16.



Lopukhov's *Dance Symphony*, Petrograd 1923



Elizaveta Gerdt as Smeraldina in Lopukhov's *Pulcinella*, Leningrad 1926



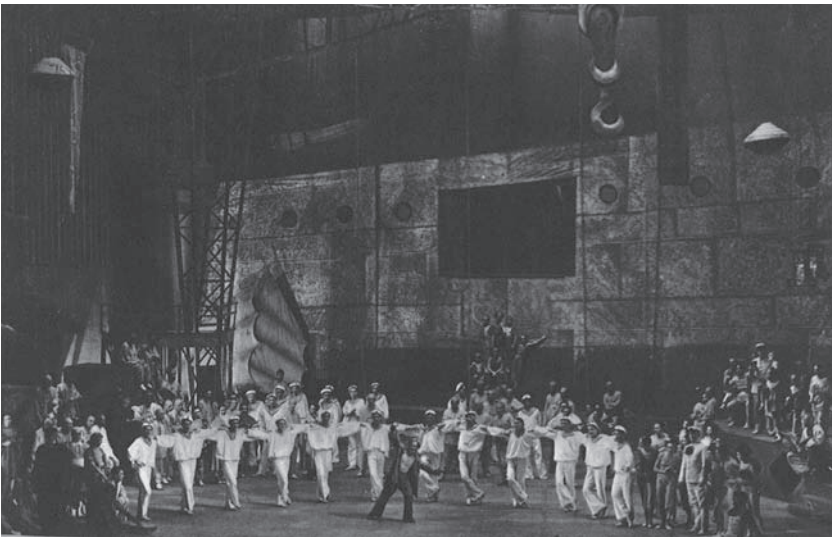
### Lopukhov's *Pulcinella*

and returning to Russia, or writers living in the West, but sympathetic to the Soviet cause, like Huntley Carter, who claims to have been the first British writer to write about the Russian ballet.<sup>40</sup> Alexandre Benois (who left the Soviet Union to settle in Paris in 1926) and Lunacharsky leave the most interesting accounts of the Diaghilev ballet in its last seasons.

Lunacharsky spent time abroad as Stalin was consolidating power in the late 1920s and the People's Commissar of Enlightenment began to lose his positions. He filed a series of reports on literature, music, and theater to "Večernjaja Moskva" in 1927, including an interview with Diaghilev.<sup>41</sup> Throughout the interview, Lunacharsky acts as a propagandist of the young Soviet ballet. Diaghilev responds as a kind of dispassionate observer, asking probing questions, but refusing to engage Lunacharsky's enthusiasms. Diaghilev's chief interest lay not in the ballet schools or their product – now unavailable to him – but in Soviet attempts to re-new the repertory, to reform the ballet, to move ahead.

<sup>40</sup> H. Carter, *Russkij balet za granicej*, "Žizn' iskusstva", n. 7, 16 fevralja 1926, pp. 9-10.

<sup>41</sup> Stanley Rabinowitz notes that Soviet poet Vladimir Mayakovsky wrote Lunacharsky from Paris in 1924, asking him for special assistance in aiding Diaghilev in his attempt to return to Russia in "From the Other Shore...", cit., p. 5.



Stage photos of *The Red Poppy*, Moscow, Bolshoi Theatre, 1927



Ekaterina Gelcer as Tao-Hoa in *The Red Poppy*, Moscow 1927

When told that new productions such as *Esmeralda* and *Red Poppy* had Revolutionary patinas, Diaghilev grimaces and wonders if the attempt to add Revolutionary content to the old-ballet forms wasn't tasteless. Lunacharsky's response is the politically correct one for 1927: that young cadres were being promoted in both theaters and that this would bring about the needed innovations.

Unconvinced, by this argument, Diaghilev wondered if there were new composers for the Soviet ballet. Here, Lunacharsky goes on the attack, suggesting that Diaghilev's new French-school composers were questionable at best. Lunacharsky then quotes from reviews of *The Triumph of Neptune* and *La chatte* written by Pierre Lalo to make his point: that "in pursuit of novelties, Diaghilev is forced to launch a large percentage of futile adulterations".<sup>42</sup>

It seems entirely fitting that the Diaghilev season followed most closely in the Soviet periodical press included the Diaghilev ballet's last scandalous première. Resentment over Juan Mirò's collaboration with the "bourgeois capitalist" Diaghilev on the production of *Roméo et Juliette*, led to a demonstration by Surrealists, who leafleted the theater as the curtain rose on the ballet. Naturally, this was grist for the mill of the Soviet press. One Sergei Romov, who reported on the events in "Žizn' iskusstva", ascribes the première of *Roméo et Juliette* to a line of famous Ballets Russes 'scandals', from *Le sacre du printemps*, to *Parade*, and *Chout*. The writer casts each of these alleged theatrical scandals as a battle of youth and innovation against the "hoarse voices of affected, degenerate old ladies".<sup>43</sup>

Richard Buckle, citing correspondence with Sacheverell Sitwell, quotes the leaflets dropped and penned by Louis Aragon and André Breton – Surrealist boilerplate and anger over the mixing of art and money.<sup>44</sup> Romov's account is livelier. Once the lights in the hall were turned up, a hurricane of leaflets and whistles became 'a threatening howl: "Down with snobs! Down with Sodomites!"'<sup>45</sup> A black flag was thrown from a loge in the belle-étage with a red and gold inscription 'Long Live Lautréamont!' (the Surrealists' 'prophet'). Someone mistook the flag for that of the Third International and

<sup>42</sup> A. V. Lunačarskij o teatre i dramaturgii, vol. 2, Moskva, Iskusstvo, 1958, p. 347. Reprinted in English transl. in Stanley Rabinowitz's "From the Other Shore...", cit., pp. 22-24.

<sup>43</sup> S. Romov, *Parižskij sezon Djačilevskogo teatra*, "Žizn' iskusstva", n. 27, 6 julja 1926, p. 16. While the première of *Sacre* was certainly a famous theatrical scandal, the premières of the other two ballets, while controversial, were scarcely scandals to match the first. The author's characterization reveals an interest on the part of Soviet arts press to paint the Diaghilev organization's activities (especially in the Ballets Russes' 'cosmopolitan' phase) in less than favorable light.

<sup>44</sup> R. Buckle, *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1979, p. 469.

<sup>45</sup> S. Romov, *Parižskij sezon Djačilevskogo teatra*, cit., p. 16.





### Agrippina Vaganova

shouted ‘Long Live the Soviets!’<sup>46</sup> Benois also reported on the riot at *Roméo*’s premiere, but focused his report on the latest choreography. He found the new productions “ultra-left”, including Balanchine’s “boring and tasteless” *Pastorale*.<sup>47</sup> Benois lamented the misuse of Danilova in these new works, noting that for a classical ballerina, the “tricks” she was asked now asked to perform come off as “vapid and unsuccessful”.<sup>48</sup>

The demise of the Diaghilev ballet coincided with the years of cultural revolution in the Soviet Union and the turn away from the Western bourgeois modernism that Diaghilev and his ballet came to represent there. “*Žizn’ iskusstva*” ceased publication at the end of 1929, leaving a void in the periodical press that covered theater even as reports on the cinema began to crowd those journals that remained.<sup>49</sup>

Curiously, a 1931 correspondence between Fokine and Vaganova discusses the possibility – once again – of Fokine’s return to Russia to stage ballets.<sup>50</sup> (Vaganova was then head of the Leningrad ballet.) There is some irony, however, in the work Vaganova wants most from Fokine: hardly a ‘Fokine’ or ‘Diaghilev’ ballet at all, but a new production of *Nutcracker*.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> A. Benua, *Moi zagraničnye vpečatlenija*, “Rabočij i teatr”, n. 26, 27 junja 1926, p. 10.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> “Teatr eženedel’nik” ceased publication in 1924. “Rabočij i teatr” continued into the 1930s, but accounts of Party directives began to replace the debates of earlier years by the late 1920s.

<sup>50</sup> M. Fokin, *Protiv tečenija*, cit. p. 524.



## DIAGHILEV'S CHOREO-GRAPHERS

*Claudia Jeschke*

Four of Diaghilev's choreographers used notation in preparing or documenting their ballets: Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, and Bronislava Nijinska – although to keep this paper within limits I will not discuss Massine's long-term engagement with notation, which in any case stems from his post-Ballets Russes period.<sup>1</sup> Notations, or in a more narrow sense choreo-graphies, are records of dance concepts or chronicles of dances; they serve to note down body positions, floor paths, step sequences, stage directions, musical references – separately or in different combinations. These choreo-graphies are images or writings that document the transfer from the physical and kinetic into the semiotic and textual – and vice versa. As translations and hence strategies of communication, of representation and transformation, they do not only convey prescriptions or postscripts on the execution and aesthetics of a dance; rather, they also more generally represent the theoretical potential of a dance work as well as aspects of the creator's personal style. Thus, dance notations always connect the visual with the discursive. It is striking that dance artists who had a crucial role in shaping the aesthetics of the Ballets Russes combined their dance creations, their compositions, with notation. In these documents a specific engagement with dance – traditional, reforming, even revolutionary – as concept, image and text, becomes tangible and comprehensible in its structures and strategies.

Notations by Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, and Bronislava Nijinska deal in their very different ways with the role of the choreographer and hence with the authority of dance among the discursive fields that are marked out by music, plot and scenography. By using notations, each of them reflected upon the authority of dance beyond the stage realization during their time with the Ballets Russes: Fokine made notes on his ballets and published theses concerning the renewal of dance; Nijinsky invented a fully

<sup>1</sup> Cf. C. Jeschke, *Russische Bildwelten in Bewegung*, in C. Jeschke, N. Haitzinger (editors), *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, Berlin, Hentschel, 2009, pp. 58-89.

fledged notation system, and Nijinska created sketchbooks in which she documented her understanding of movement as well as her artistic methods.

#### Michel Fokine: Focus on Space and Role Profiles

Among others works Fokine notated the ‘classical version’ of *Chopiniana / Les sylphides*. His notes correspond to the course of events as described by Cyril W. Beaumont.<sup>2</sup> In a series of vignettes, Fokine sketched the positions of the group (consisting of twenty female dancers) and of the four soloists (male and female), as well as the soloists’ floor paths in the respective parts. The first and last dance, i.e. “Nocturne” and “Valse”, contain the greatest number of single drawings; the “Nocturne” features fifteen single images, the final waltz twenty-four. What is striking is, on the one hand, the variety of the formations, in particular when the groups move without soloists, and on the other hand, the close spatial interweaving between the group and the soloists. Rather than focusing on the synchronization of music and tableaux, or floor paths, Fokine textualised the succinct results of spatial changes, so that some images contain both stations and detailed descriptions of routes. They compress several successive actions to and within a single illustration, although the notation contains neither step nor movement descriptions. Nevertheless, Fokine succeeded in illustrating the dynamic quality of the solo variations – both through the powerful and complex style of the floor path drawings and also the technique of temporal condensation, as when he combined the different traces of three soloists in a single vignette. In their concentration on rhythmical and spatial lines and figurations, Fokine’s notations avoid any approximation implied by conventional gestures of expression or of technical virtuosity.

There are also a few notation pages by Fokine’s hand for *L’oiseau de feu*, which premiered in 1910, in the second Saison Russe. After a title page, the second page features an exact description of the costume for the magician Kastschei; on the subsequent pages, there is an extensive documentation of the ‘round dance’ and of various interactions of the Tsarevna and the twelve maidens with Ivan (pages 3 and 4, plus one non-paginated sheet). There is also choreographic information on the Firebird’s and Ivan’s ‘adagio’ (a non-paginated sheet), and Fokine also provided notes on the final tableau with the entire cast (pages 5-8, plus a non-paginated sheet). Further, the script contains the cast lists and a rehearsal plan (pages 9-12, plus two non-paginated sheets). In terms of the order of these eighteen sheets, Fokine’s script can be read as a rehearsal documentation, clearly following the daily rehearsal schedule for *L’oiseau de feu* between March 18 and 27, 1910. Like

<sup>2</sup> C. W. Beaumont, *Michel Fokine and his Ballets* (1935), London, Dance Books, 1996, pp. 37-38; C. W. Beaumont, *Complete Book of Ballets*, London, Putnam, pp. 689-693.