

В декабре 2004 года в Гронингене (Голландия) открылась выставка «Работая с Дягилевым», в состав которой включены работы отечественных и европейских художников из российских и зарубежных собраний. Название очень точно отражает характер и состав экспозиции. Авторы концепции стремились не только показать работы художников объединения «Мир искусства» и знаменитых «Русских сезонов» в Париже С.П.Дягилева, но и представить его окружение. Поэтому отдельной темой выставки стали портреты художников, композиторов, хореографов, артистов, меценатов. Среди них и совершенно неизвестные публике, прежде не экспонировавшиеся рисунки из альбома М.Ф.Ларионова 1915 года – времени его совместной работы с Дягилевым в Швейцарии. Своеобразные графические документы и воспоминания вместе с публикуемыми ниже фрагментами ларионовской книги о Дягилеве – еще одна оригинальная авторская версия образа знаменитого русского импресарио. Здесь, несомненно, пристрастное и оттого вдвойне интересное свидетельство о жизни Дягилева его современника и одного из ближайших сотрудников.

December 2004 saw the opening of a new exhibition in Groningen, Holland, "Working for Diaghilev", which brings together Russian and European works from foreign, as well as Russian art collections. Aptly named, the exhibition not only showcases "World of Art" and Russian Seasons material, but also sheds light on Diaghilev's entourage with portraits of artists, composers, choreographers, wealthy patrons and performers. It includes sketches made by the artist Mikhail Larionov in 1915, the result of working with Diaghilev in Switzerland, which have never previously been exhibited. Together with Larionov's book on Diaghilev, these graphic memoirs create yet another original image of the eminent Russian impresario. This account of Diaghilev's life by one of his closest colleagues is all the more interesting for its obviously personal bias.

Не было человека, которого Ларионов так любил и уважал, как Дягилева. Всю жизнь и после его смерти.

Из неопубликованных рукописей Михаила Ларионова<sup>1</sup>

Эту фразу Ларионов для большей документальной убедительности писал о себе от третьего лица. Кажущееся немного наивным признание, впрочем, так и не опубликованное и оставшееся «для себя», как и многие другие заметки о Дягилеве, определяют своеобразие отношений Ларионова к знаменитому русскому импресарио. Они как бы включают в себя два этапа – до и... после смер-



ти Дягилева. Реальный период охватывал 15 лет (1914–1929) совместной работы для «Русских балетов», виртуальный – длился до смерти самого Ларионова. Он отмечен множеством (три огромные коробки рукописей, заметок и рисунков) литературных и изобразительных воспоминаний о Дягилеве и его антрепризе.

«Одна из самых первых заметок о Сергее Павловиче Дягилеве появившаяся в сборнике, посвященном памяти Д., изданном «Revue Musicale»<sup>2</sup>, была мной написана незадолго после смерти его. <...> Начиная с этого времени, я пробовал записывать все, что осталось в памяти моей о Дягилеве и балете. Но мои писания делались медленно. Я не привык к работе систематической, исключая театр. <...> Моим первым желанием было написать книгу о Дягилеве. Цель книги была оставить о Дягилеве как можно более ясные представления как о человеке, сыгравшем крупную роль в создании дела, названного за границей «Русским балетом». Дягилев как человек должен был входить сюда только в связи с его делом. Задача – объяснить создание, ход и развитие Русского балета, руководимого Дягилевым».

В жизни Ларионова и в определении путей его искусства Дягилев трижды сыграл своеобразную роль «вершителя судьбы». Хроника этих событий тщательно зафиксирована самим художником. Согласно его версии, первое

М.Ф.ЛАРИОНОВ ▶  
Профиль С.П.Дягилева  
1915–1916  
Лист из альбома  
Бумага, графитный  
карандаш. 42x26,5

Mikhail LARIONOV ▶  
Profile portrait of  
Sergei Diaghilev  
1915–1916  
A sheet from the album,  
lead pencil on paper  
42 by 26.5 cm

М.Ф.ЛАРИОНОВ  
Дягилев с цветком  
1915–1916.  
Лист из альбома  
Бумага, графитный  
карандаш. 35x26,2  
ггг

Mikhail LARIONOV  
Sergei Diaghilev  
with a Flower  
1915–1916.  
A sheet from the album,  
lead pencil on paper  
35 by 26.2 cm  
State Tretyakov gallery

<sup>1</sup> Все рукописные тексты М.Ларионова о С.Дягилеве хранятся в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ф. 180). В дальнейшем все цитируемые тексты из этого архива приводятся без специальных ссылок. Тексты даны с сохранением авторского стиля.

<sup>2</sup> La Revue Musicale. Les Ballets de Serge Diaghilew. Paris, 1930, Décembre.

<sup>1</sup> All Mikhail Larionov's manuscripts on Diaghilev are kept in the State Tretyakov Gallery Manuscripts Department (Archive no. 180). All texts from this archive are subsequently quoted without further reference. The author's original style is preserved in the quotations.

<sup>2</sup> "La Revue Musicale. Les Ballets de Serge Diaghilew". Paris, December 1930.

"No man was as well-loved and respected by Larionov than Diaghilev: both throughout his life, and after his death."<sup>1</sup>

From an unpublished manuscript of Mikhail Larionov

Writing of himself in the third person, Mikhail Larionov makes this somewhat innocent admission all the more convincing. Like many of his other notes on Diaghilev, this was never published, yet serves to clarify the particular nature of Larionov's attitude towards the famous impresario. The "real" relationship between Diaghilev and Larionov spanned 15 years. Between 1914 and 1929, the two worked together on the "Ballets Russes"; this period was followed by the "virtual" relationship which Larionov maintained with Diaghilev after the latter's death, constantly remembering him in notes, drawings and manuscripts – three enormous cases in all! This latter relationship lasted until the painter's own death.

"Among the very first notes on Diaghilev to appear in the collection published in his memory by the *Revue Musicale*<sup>2</sup> was one written by me shortly after his death... From that time onwards, I attempted to record everything I could remember about Diaghilev and ballet," wrote Larionov.

On three occasions, Sergei Diaghilev could be said to have played a decisive role in Larionov's destiny: all three are well documented by the artist. According to Larionov, the two first met at a modern architecture exhibition in 1903. In 1906, Diaghilev invited him to take part in a grandiose Russian art exhibition in Paris. Decades later, he recalls receiving the impresario's letter with equal excitement and jubilation: "The iron bolt clacked against the gate, and the postman called: 'Letter for you, sir!'... The letter came flying through the air, swaying slightly, and fell onto the wet grass by the board... It was from Diaghilev. He was inviting me to participate in the Paris exhibition and wanted me to come to Moscow so that he could look at my work. I had not been planning to return to Moscow for a good two months, yet the very next day I decided to pack up all my paintings and leave, abandoning my dear Tiraspol, my grandmother's garden and the wonderful southern sun."

# МАННИЯ

## Дягилева

# Larionov: Diaghilev Mania

Евгения Илюхина  
Yevgenia Ilyukhina





М.Ф.ЛАРИОНОВ  
С.П.Дягилев  
Макет обложки для  
книги о С.Дягилеве

Mikhail LARIONOV  
Sergei Diaghilev  
Cover design for book  
on Diaghilev

М.Ф.ЛАРИОНОВ ▶  
Дягилев с собакой  
1915–1916  
Лист из альбома  
Бумага, графитный  
карандаш. 42x26,5

Mikhail LARIONOV ▶  
Sergei Diaghilev  
with a Dog  
1915–1916  
A sheet from the album,  
lead pencil on paper  
42 by 26.5 cm

М.Ф.ЛАРИОНОВ ▶  
Голова С.П.Дягилева  
1930-е  
Реплика с раннего  
рисунка  
Лист из альбома  
Бумага, графитный  
карандаш. 38,3x26,3.

Mikhail LARIONOV ▶  
Portrait of Sergei  
Diaghilev  
1930s  
Copy of an earlier  
drawing.  
A sheet from the album,  
lead pencil on paper  
38.3 by 26.3 cm

In 1914, again thanks to Diaghilev, Larionov returned to Paris – this time with Goncharova, to work on the premiere of “Le Coq d’Or” (The Golden Cockerel).<sup>3</sup>

The success of this production aroused significant interest in Larionov and Goncharova’s Rayonist exhibition in the Galerie Paul Guillaume.<sup>4</sup> In his memoirs, written around the time of the debate concerning the emergence of abstract art, Larionov claims to have discussed figurative art and Rayonism with Diaghilev in 1903<sup>5</sup>. The impresario’s fame and authority ensured that Larionov was seen as one of the earliest and greatest figures in abstract art.

Following the triumph of “Le Coq d’Or”, still unaware of Larionov’s talent for theatre work, Diaghilev was eager to engage Natalia Goncharova. She, on the other hand, ignored his telegrams until he added the words: “Larionov will accompany you, of course.” In 1915, at Diaghilev’s invitation, the artists left Russia for a third time: this time, for good. Travelling via Paris, they reached Ouchy in Switzerland,

where Diaghilev was already hard at work with Bakst, Grigoriev, Massine<sup>6</sup> and a number of ballet-dancers. The newly-arrived artists threw themselves not only into costume and stage design, but into the entire process of preparing the new ballet repertoire. As at the outset of the “Ballets Russes”, the whole group was involved in com-

знакомство состоялось в 1903 году на выставке современной архитектуры. А в 1906 году Дягилев приглашает Ларионова участвовать в грандиозной выставке русского искусства в Париже. Ликование, охватившее Ларионова при получении дягилевского письма, не померкло даже спустя десятилетия: «Я услышал хлопанье железной ручки о калитку – и голос почтальона: «панич, панич! Вам письмо». <...> Письмо уже летело, качаясь в воздухе, и упало на сырую траву около доски... Дягилев приглашал меня на выставку в Париж и просил приехать в Москву, чтобы посмотреть мои работы. Хотя это было больше, чем за два месяца до того срока, как я решил возвращаться в Москву из милого моего Тирасполя, я на следующий же день решил выехать со всеми моими живописями, покинув бабушкин сад и чудесное южное солнце».

В 1914 году, вновь благодаря Дягилеву, Ларионов вместе с Гончаровой едет в Париж в связи с подготовкой премьеры «Золотого петушка»<sup>3</sup>. «Пригласить Гончарову Дягилеву посоветовал я», – писал Ларионов. Восхищение не мешает Ларионову вставлять в воспоминания небольшие комментарии, подчеркивающие его – Ларионова – роль в развитии дягилевского театрального дела.

Успех «Золотого петушка» во многом предопределил интерес к открывшейся в галерее Поля Гийома выставке Гончаровой и Ларионова<sup>4</sup>, где французской публике были продемонстрированы лучистские произведения художников. Кажется, именно поэтому в воспоминаниях, относящихся к 1903 году, Ларионов приводит диалог с Дягилевым о природе беспредметной живописи и о лучизме<sup>5</sup>. Показательно, что эти воспоминания написаны в разгар дискуссии о первенстве в области открытия абстрактного искусства, и Дягилеву суждено своим именем и незыблемым авторитетом утвердить безусловный приоритет Ларионова в этой области.

Триумф, выпавший на долю Гончаровой после премьеры «Золотого петушка», убедил Дягилева в плодотворности последующего сотрудничества с ней (о театральных талантах Ларионова он еще ничего не знал). Но до тех пор, пока не была добавлена фраза: «Разумеется, Ларионов едет с Вами» – Гончарова просто игнорировала дягилевские телеграммы. В 1915 году по его приглашению художники в третий раз (уже навсегда) покинули Россию и через Париж направились в Швейцарию. Там в небольшом городке Уши уже находился Дягилев с сотрудни-

ками – Л.Бакстом, С.Григорьевым, Л.Мясиным<sup>6</sup>, несколькими балетными артистами. Атмосфера в Уши царилла рабочая. Приехавшие Ларионов и Гончарова не только занялись оформлением спектаклей, но и включились в подготовку нового балетного репертуара. В чем-то повторялась история начала «Русских балетов» – совместно сочинялись либретто, обсуждалась и выбиралась музыка, хореография. Только теперь Дягилева окружали новые лица, сменившие друзей его петербургской молодости, и он в полной мере смог оценить их возможности. Ларионов активно погрузился в сочинение хореографии. Старые дягилевские сотрудники – Л.Бакст, А.Бенуа – также давали балетмейстеру М.Фокину советы, Ларионов же настаивал на собственных хореографических решениях, категорически не соглашаясь ни с Дягилевым, ни с Мясиным.

Альбомы и блокноты Ларионова этого периода – отражение творческой атмосферы, царившей в небольшом коллективе. В них – эскизы декораций и бесконечные наброски танцовщиков в движении, портреты всех участников рабочей группы – Н.Гончаровой, И.Стравинского, Л.Мясина, и чаще других – Дягилева. Острые гротескные изображения созданы на одном дыхании энергичным движением карандаша. Это блестящие характеристики, складывающиеся из нескольких узнаваемых черт. Внешность Дягилева с непропорционально большой головой, его подчеркнуто аристократические манеры «русского барина», так раздражавшие друзей его молодости, Ларионова привлекают. Из черт дягилевского лица он извлекает выразительный профиль, со знаменитым моноклем и галстук-бабочкой. Впервые найденный здесь образ художник будет многократно повторять, превратив в узнаваемую маску, с легкостью копируемую спустя 10–20–30 лет после ухода Дягилева. Ларионов-хореограф занят идеями сходства пластики животных и человека, и в тяжелом лице Дягилева ему чудится бульдожье обличье. Спустя много лет он изб-

разит его в образе огромного бульдога в окружении собак с лицами Мясина, Стравинского, Ансерме<sup>7</sup> и тд.

В «Байке про Лису»<sup>8</sup>, первые наброски к которой относятся ко времени пребывания в Уши, дягилевское лицо в буквальном смысле превращается в маску – его узнаваемый облик обретает... Кот, самый серьезный и обстоятельный герой сказки, постоянно руководящий действиями других персонажей.

Кажется, что уже тогда Ларионов начинает задумываться о будущей книге, родившейся, по его признанию, из «материала хореографического архива, который я стал собирать с 1914 года, как только вплотную прикоснулся к балету и серьезно им заинтересовался».

В альбоме 1915 года Ларионов изображает Дягилева и в полный рост в выразительных позах – Дягилев с цветком, Дягилев, наклонившийся к собаке, – художник даже записывает на рисунке слова русской песни... Узнаваемую фигуру сидящего на стуле Дягилева, наблюдающего за репетирующим Мясиным, он помещает на заднем плане эскиза костюма к «Русским сказкам»<sup>9</sup>.

Это практически единственные изображения Дягилева, исполненные под непосредственным впечатлением от общения и наблюдения за ним. После Уши художник не делает никаких натуральных портретных зарисовок, только изображение балетных мизансцен.

В 1929 году Ларионов оформил последний спектакль для антрепризы «Русский балет С.Дягилева» – новую версию «Лиса» и в сотрудничестве с С.Лифарем<sup>10</sup> работал над его хореографией. Неожиданная смерть Дягилева застала Ларионова и Гончарову на Средиземноморском побережье, недалеко от Монте-Карло, где на протяжении многих лет была репетиционная база дягилевского балета. Помимо ощущения человеческой утраты, для Ларионова уход Дягилева означал конец его театральных экспериментов. После смерти Дягилева Ларионов оформил всего два балета – «На Борисфене» и «Порт-Саид»<sup>11</sup>.



<sup>3</sup> Опера-балет на музыку Н.А.Римского-Корсакова, постановка М.М.Фокина, оформление Н.С.Гончаровой, при участии М.Ф.Ларионова. «Les Ballets Russes de Diaghilev», «Гранд-Опера», Париж.

<sup>4</sup> «Exposition Natalie de Goncharowa et Michel Larionow», Париж, 1914. Предисл. к кат. Г.Аполлинера.

<sup>5</sup> Такой разговор не мог состояться в 1903 году: первые беспредметные опыты Ларионова относятся к началу 1910-х. Однако, чтобы доказать свой безусловный приоритет в области абстрактной живописи (например, по отношению к К.Малевичу и В.Кандинскому), художник приводит очень раннюю дату – 1903.

<sup>6</sup> «Le Coq d’Or» (The Golden Cockerel) – an opera and ballet with music by Nikolai Rimsky-Korsakov, produced by Mikhail Fokine, with sets and costumes by Goncharova and Larionov. “Les Ballets Russes de Diaghilev”, the Paris Opera.

<sup>7</sup> Goncharova and Larionov’s exhibition was held in 1914 in the Galerie Paul Guillaume, in Paris. The foreword to the catalogue was written by Guillaume Apollinaire.

<sup>8</sup> Larionov’s first attempts at figurative painting dating from the beginning of the 1910s, this conversation could not have taken place in 1903. The early date is chosen in order to demonstrate Larionov’s prowess in the area of abstract art and his superiority over such painters as Malevich and Kandinsky.

<sup>9</sup> Sergey Grigoriev (1883-1968). Dancer and producer of the “Ballets Russes”. Leonid Massine (1895-1979). Dancer and choreographer. Worked for the “Ballets Russes” between 1914 and 1921, and again between 1924 and 1928.

<sup>6</sup> Григорьев Сергей Леонидович (1883–1968) – артист балета, режиссер труппы «Русский балет С.Дягилева»; Мясин Леонид Федорович (1895–1979) – танцовщик, хореограф, работал в труппе «Русский балет С.Дягилева» в 1914–1921 и в 1924–1928.

<sup>7</sup> Ансерме (Ansermet) Эрнест (1883–1969) – швейцарский дирижер и композитор. В 1915–1923 был музыкальным руководителем труппы «Русский балет С.Дягилева».

<sup>8</sup> Балет на музыку И.Ф.Стравинского, постановка Б.Нижинской, оформление М.Ф.Ларионова. «Гранд-Опера», Париж, 1922.

<sup>9</sup> Хореографическая сюита на музыку А.К.Лядова, постановка Л.Ф.Мясина, оформление М.Ф.Ларионова, Н.С.Гончаровой. «Les Ballets Russes de Diaghilev», Сан-Себастьян-Париж-Лондон, 1916–1919.

<sup>10</sup> Лифарь Серж (1905) – танцовщик, хореограф. В 1923–1929 – солист в антрепризе «Русский балет С.Дягилева», в 1929 – осуществил постановку балета «Лиса» («Le Renard»).

<sup>11</sup> «На Борисфене» – балет на музыку С.С.Прокофьева, постановка С.Лифаря, оформление М.Ф.Ларионова, Н.С.Гончаровой. «Гранд-Опера», Париж, 1932. «Порт-Саид» – балет на музыку К.Константинова, постановка Л.Войциховского, оформление М.Ф.Ларионова, Н.С.Гончаровой. «Les Ballets de Leon Woizikowsky, European tour». Театр «Коллизеум», Лондон, 1935.





posing librettos, discussing and selecting music and working on choreography. Yet new faces had replaced the friends of Diaghilev's Petersburg youth. Lariouov himself became engrossed in choreography; Diaghilev's long-standing partners Lev Bakst and Alexander Benois also shared their ideas with ballet master Mikhail Fokine. Yet Lariouov always insisted on his own choreography, disagreeing vehemently with Diaghilev and Massine.

М.Ф.ЛАРИОНОВ  
Дягилев за партитурой 1940-е  
Бумага, шариковая  
ручка, чернила,  
графитный карандаш  
21x27

Mikhail LARIONOV  
Sergei Diaghilev with  
the Score. 1940s  
Ball-point pen, ink,  
lead pencil on paper  
21 by 27 cm

Хотя их отношения с Дягилевым были далеко не идилличны, а споры и дискуссии порой доводили до разрывов, а иногда и драк (об этом он пишет в воспоминаниях), но именно Дягилев позволял ему выйти за рамки сферы деятельности художника-декоратора. Многие мастера авангарда – К.Малевич, В.Кандинский, М.Шагал – пытались кардинально реформировать музыкальный театр, но Ларионов, благодаря поддержке Дягилева, оказался единствен-



мым художником, которому почти в полной мере удалось воплотить в реальности на большой сцене свои театральные идеи. По сути, приняв на себя всю практическую сторону осуществления проектов, Дягилев создал Ларионову идеальные условия для осуществления его экспериментов.

Может быть, еще и поэтому начиная с середины 1930-х годов Ларионов по настоящему одержим идеей книги о Дягилеве, книги, которая не только «восстановит истинный облик» гениального импресарио, но и ...подчеркнет собственную роль Ларионова в становлении нового балетного театра.

Попытку написать книгу о Дягилеве Ларионов предпринимал несколько раз. Прежде всего Ларионов придумывает название<sup>12</sup>, затем исполняет обложку с портретом Дягилева и множество иллюстраций. На белом поле листа словно проступают извлеченные из недр памяти ларионовские рисунки 20- и 30-летней давности. Карандаш художника воспроизводит, вновь и вновь уточняя, портреты Дягилева и его окружения, исполненные в 1915–1916 году в Уши, создавая обманчивую иллюзию натуральных зарисовок. Порой, следуя за разворачивающимся в хронологическом порядке повествованием, художник ставит на листах даты. Перерисованный, а иногда буквально калькированный рисунок датируется по мере необходимости то 1915, то 1929 годом. С равной степенью достоверности он изображает события, свидетелем которых был – встречи Дягилева с Мясным, Нижинской, Лифарем, – и свидетелем которых не был – репетиции «Фавна» Вацлавом Нижинским<sup>13</sup>. Для полной достоверности используется старая бумага, пожелтевшая или надорванная, словно оказавшаяся случайно под рукой в репетиционном классе. Характер исполнения композиций также различен. Это то смутные, словно не проявленные до конца контуры, то скоротечный пером на цветной бумаге, то очень тщательные, имитирующие работу с натуры карандашные зарисовки. Их сюжеты как бы многократное эхо рисунков 1915 го-

<sup>12</sup> Ларионов предлагает издать книгу «Дягилев. Его артистическая и частная жизнь» английскому балетному критику Арнольду Хаскелю. Однако, как излагает это сам Ларионов, Хаскел хотел написать книгу сам, воспользовавшись лишь материалами и консультациями художника. Ларионова это не устраивало, и он отказался. Спустя некоторое время книга была написана Хаскелем с помощью А.Бенуа и В.Нувеля и вышла в 1935 году в Лондоне под предложенным Ларионовым названием – «Diaghileff. His Artistic and Private Life», что очень возмутило художника.

<sup>13</sup> Нижинский Вацлав Фомич (1889–1950) – танцовщик, хореограф. В 1909–1913 – ведущий танцовщик, а в 1912–1913 – балетмейстер антрепризы «Русский балет Дягилева». В 1912 году, когда В.Нижинский ставил и репетировал «Послепуденный отдых фавна», Ларионова в антрепризе Дягилева еще не было.

dancers and portraits of the group members – Goncharova, Stravinsky, Massine and, above all, Diaghilev himself – Lariouov's albums of that period reflect the atmosphere of intense creativity present in the group. His swiftly-penned caricatures built up around a few recognisable features speak for themselves. The image of Diaghilev with his disproportionately large head, expressive profile, famous monocle and bow tie was to be repeated time and time again, ten, twenty and thirty years after its model's death. Traced and re-traced, it was to turn into a kind of mask. The impresario's aristocratic manners of a Russian gentleman, so irritating to the friends of Diaghilev's youth, appealed to Lariouov. Preoccupied with comparisons between animal and human mime, Lariouov distinguishes the features of a bulldog in Diaghilev's heavy physiognomy. Many years later, he will portray him as an enormous bulldog, surrounded by smaller dogs with the faces of Massine, Stravinsky, Ansermet<sup>7</sup> and others.

In Stravinsky's "Renard"<sup>8</sup>, work on which began in Ouchy, Diaghilev's face indeed became a mask, lending its features to the Cat – the fairytale's most serious and well-rounded character and one always busy managing others.

Lariouov's album of 1915 contains some striking full-length drawings of Diaghilev: Diaghilev with a flower, Diaghilev stooping to stroke a dog. The drawings are accompanied by words to a Russian song. In the background of a costume sketch for the "Contes Russes"<sup>9</sup>, we can also distinguish the familiar figure of Diaghilev as he sits watching Massine rehearse.

These are virtually the only sketches of the impresario made in the process of working with him. After Ouchy, Lariouov made no more portrait sketches, focusing instead on *mises-en-scène*.

In 1929, Lariouov designed his last



М.Ф.ЛАРИОНОВ  
Дягилев с газетой  
1930-е  
Бумага зеленая,  
графитный карандаш  
17,8x22,8

Mikhail LARIONOV  
Sergei Diaghilev  
with a Newspaper  
1930s  
Lead pencil on  
green paper  
17.8 by 22.8 cm

да, один мотив порождает множество реплик, расходящихся как круги на воде от брошенного камня.

С литературным содержанием текста дело обстоит сложнее. Кажется, процесс рисования увлекает художника, изображения постепенно вытесняют слова и рукопись обрывается. Иллюстрации и тексты складываются в единые блоки на однородной бумаге, которые можно датировать двадцатыми, тридцатыми или сороковыми годами.

В соответствии с заявленной идеей книги – Дягилев как создатель балетной антрепризы – Ларионов в своих рисунках-воспоминаниях изображает его на репетициях, в окружении сотрудников, балетных артистов, рядом со Стравинским, Прокофьевым, Бакстом, Гончаровой и никогда... с Ларионовым. Большая часть подготовительных текстов также не включает описания оформленных Ларионовым спектаклей или же они написаны от третьего лица, как бы со стороны независимого наблюдателя. Те же фрагменты, которые написаны от лица самого Ларионова, наполнены полемикой с другими авторами книг о «Русском балете», прежде всего с английским критиком А.Хаскелем, чья монография о Дягилеве посвящена В.Нувелю<sup>14</sup> и А.Бенуа. Ларионов обвиняет

критика в присвоении его (ларионовского) названия книги и в ответ планирует написать не одну, а целую серию: «Дягилев и его время»; «Дягилев и его Maitres de Ballets»; «Diaghilev. Мемуары Ларионова»; «Lariouov. Источники русского танца и балета».

Среди четырех предлагаемых изданий – два в не меньшей степени посвящены самому Ларионову. Все подготовительные материалы для этих книг носят ярко выраженный авторский почерк. Ларионов начинает с того, что избавляется от возможных или уже состоявшихся конкурентов, отстаивая исключительное авторское право на воспоминания о Дягилеве.

«Издание журнала, устройство выставок<sup>15</sup> не составляют такого значительного вклада со стороны Дягилева, как его организация его балетной антрепризы. И среди 20 лет работы для этого дела, 22 сезона данных в Париже время 10 лет между 1914 и 1929 – одно из самых продуктивных и важных, так как оно позволило Дягилеву создать новый балет. Новую музыку и живопись он лишь пропагандировал. Новый же балет он создал, поднял к нему интерес и дал образцы, в которых он проявился. <...> Его жизнь остановилась на этой деятельности. Эта деятель-

<sup>14</sup> М.Ф.ЛАРИОНОВ  
С.Дягилев и Л.Мясин за столом  
1930–1940-е  
Бумага кремовая с водяным знаком, тушь, перо. 23,2x36,9

Mikhail LARIONOV  
Sergei Diaghilev and Leonid Massine at Table  
1930–1940s  
Indian ink, pen on cream-coloured paper with water-mark  
23.2 by 36.9 cm

<sup>14</sup> Нувель Вальтер Федорович (1871–1949) – друг Дягилева со студенческих лет. Принимал активное участие в издании журнала «Мир искусства» и в театральной антрепризе Дягилева, в которой исполнял административные функции.

<sup>15</sup> Имеется в виду журнал «Мир искусства» (1898–1904) и организованные Дягилевым выставки – «Выставка английских и немецких акварелистов» (1897), «Выставка русских и финляндских художников» (1898), «Выставка объединения «Мир искусства» (1899–1903), Историко-художественная выставка русских портретов в Таврическом дворце (1905), Выставка русского искусства на Осеннем салоне в Париже (1906)

<sup>7</sup> Ernest Ansermet (1883–1969). Swiss conductor and composer. Musical director of the "Ballets Russes" (1915–1923).

<sup>8</sup> "Renard", a ballet with music by Igor Stravinsky produced by Bronislava Nijinska, with sets and costumes by Lariouov. The Paris Opera, 1922.

<sup>9</sup> "Les Contes Russes", a suite of choreographic miniatures with music by Anatoly Lyadov produced by Leonid Massine, with sets and costumes by Goncharova and Lariouov. "Les Ballets Russes de Diaghilev", San Sebastian-Paris-London, 1916–1919.



work for Diaghilev – a new version of “Renard”. Together with Serge Lifar<sup>10</sup>, he was also responsible for its choreography. When the artist learned of Diaghilev’s sudden death, he was with Goncharova near Monte Carlo, where the Ballets Russes had rehearsed for many years. Besides filling Larionov with acute personal grief, this event put an end to an important chapter in his theatrical experiments. The artist’s relationship with Diaghilev had been far from idyllic: the two had argued, rowed, temporarily separated and even got into fights, as Larionov’s writings testify. Yet only with Diaghilev was the artist able to explore beyond stage design. Many avant-garde masters such as Malevich, Chagall and Kandinsky had attempted to transform musical theatre, but Larionov, thanks to Diaghilev, proved the only artist almost fully to realise his theatrical ambitions on the big stage. By dealing with the practical arrangements, Diaghilev had provided Larionov with an ideal opportunity to experiment as he wished.

From the mid-1930s onwards, Larionov was bent on writing a book on Diaghilev. This was not only to “restore the true image” of the genius impresario, but also to shed light on his own role in the development of new ballet.

The book was begun many times: its title invented<sup>11</sup>, and front cover, with Diaghilev’s portrait, designed, illustrations prepared... As if taken from life, sketches of the manager and his group hard at work in Ouchy in 1915–1916 appeared. The artist’s pencil faithfully reproduced and re-worked images first captured twenty or thirty years earlier. Equally convincing is Larionov’s portrayal of events he had witnessed, such as Diaghilev’s meetings with Leonid Massine, Bronislava Nijinska or Serge Lifar, and things he had never seen, like Vaslav Nijinsky’s rehearsal of “L’Après-Midi d’un Faune”<sup>12</sup>. To complete the illusion of sketches made hurriedly at rehearsals, he used old and yellowed or torn paper. The technique varies: some illustrations are hazy, whilst others are like a flurry of ink on coloured paper. Detailed, laboriously executed pencil sketches appear to imitate life drawings, echoing the subjects of 1915 as the old images are refined and multiplied.

The text for his book did not come to Larionov so easily. Caught up in the process of illustration, he produced image after image, whilst the words gradually dried up. The textual passages and illustrations were then divided into separate blocks, each on similar paper and dating from the 1920s, 30s or 40s.

The overall aim of the book being to

ность создала людей, которые его дело продолжают, и которое поэтому по сие время остается живым». Ларионов делит жизнь дягилевской антрепризы на два периода – первый, при котором он не присутствовал, – 1909–1913 годы и второй – 1914–1929, конечно же, более плодотворный с точки зрения последующего влияния на балет XX века. «Самое главное – это были балетные открытия, и работы таких изумительных мастеров балета как Мясин, Нижинская и Баланчин как раз и есть тот вклад в искусство балета и современного театра вообще, по которому и пошли молодые хореографы».

Бенуа, Бакст, Фокин, по Ларионову, – представители «иллюстративного метода», буквально копирующего исторические образцы, в то время как «Нижинский, Гончарова, Мясин – начинатели второго, свободного, с анахронизмами, <...> с нарушением исторической и ретроспективной правды». «Скромный» Ларионов не включает свое имя в список «блистательных реформаторов» балета. Однако если учесть, что большую часть балетов они оформили в содружестве с Гончаровой, то за ее именем в равной степени скрыт сам автор книги. И лишь в отдельных фрагментах он высказывается, отбросив всяческие экивоки. «С.П.Дягилев основатель «Мира искусства» порывает с этой группой, начиная с 1913 года (т.е. 17 лет тому назад). Несмотря на личную дружбу и близость к главным, особенно в сфере постановок балета, представителям как А.Бенуа и Л.Бакст, С.П.Дягилев приглашает Гончарову и Ларионову и под знаком художественных вкусов главным образом этих двух артистов протекает вся последующая работа знаменитого директора русского балета. Благодаря Гончаровой и Ларионову появляется перевес в сторону новейшего французского искусства».

Ранний (доларионовский) период деятельности Дягилева Ларионов проговаривает сжато и не сопровождается иллюстрациями – он не наме-

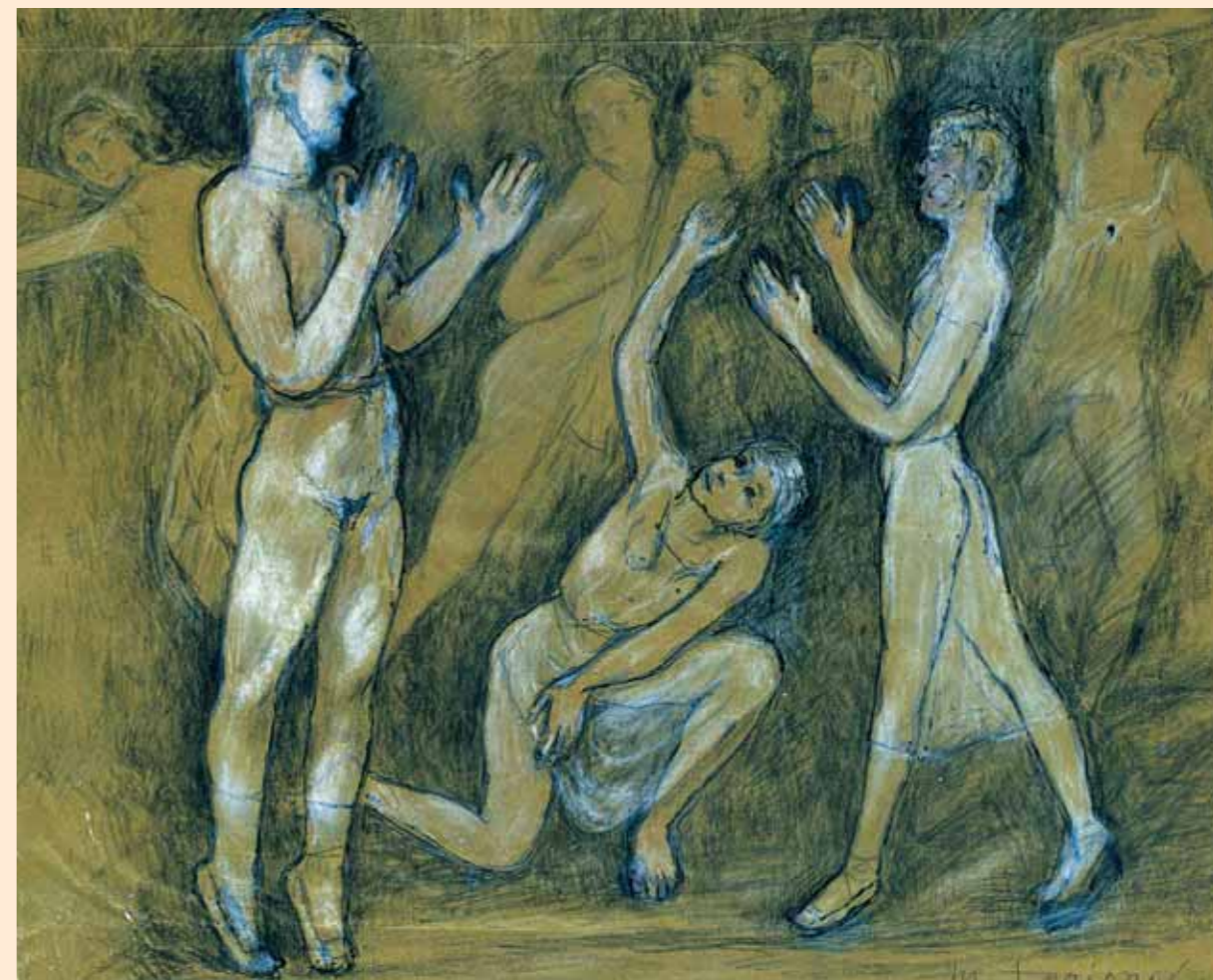
рен собственной рукой увековечивать конкурентов. Но он подробнейшим образом описывает юность Дягилева, описывает лунную ночь накануне дягилевского отъезда из Перми, следуя пушкинской традиции, сочиняет его разговоры с няней, и в качестве иллюстрации прилагает план имения с видом господского дома, где родился Дягилев, и разветвленное генеалогическое древо рода Дягилевых. Ларионов не случайно так подробно описывает пребывание в Перми, свидетелем которого тем более не мог быть. Очевидно вспоминая о собственном тираспольском детстве и в пику А.Бенуа, он подчеркивает провинциальное происхождение Дягилева. «Все новые силы шли тогда из провинции. <...>Разница вкусов С.П.Д. и его первых сотрудников Бенуа, Нувеля и т.д. – это разница городской полузападной культуры петербуржцев и Восточно-русской, если хотите монголо-русской, волжской, немного авантюристической провинциальной, к которой принадлежал Дягилев». Этот фрагмент, почти буквально цитирующий текст письма Гончаровой в газету «Русское слово»<sup>16</sup>, о противопоставлении Востока и Запада, представляет Дягилева каким-то воинственным скифом, на полном скаку ворвавшимся на парижскую театральную сцену.

Ларионов несколько раз детально описывает свои ссоры с Дягилевым, чтобы подчеркнуть свою независимость от его влияния. Как и другие мемуаристы, он отмечает, что Дягилев любил и умел манипулировать людьми, порой специально провоцировал их на ссоры, чтобы избавиться от ненужных уже сотрудников. «...Мелочный характер, зависть и желание устроиться... – Дягилев на этом удивительно умел играть. Самостоятельно держались и даже заносчиво Штраус, Прокофьев, из художников – Ж.Брак, Гончарова, Пикассо. У большинства получалось, точно Дягилев делает им великое одолжение, что дает работать». Однако описания конфликтов Ларионова с Дягилевым, заканчиваются... словами примирения. В лице художника, который и сам практиковал подобные методы<sup>17</sup>, Дягилев, очевидно, встретил достойного партнера и соперника.

Но основная задача Ларионова – представить Дягилева в качестве реформатора и чуткого новатора, и он с легкостью корректирует его биографию, создает собирательный художественный образ, наделенный в том числе чертами автора книги. Сознательно, а может быть, уже и веря в это сам, Ларионов постоянно находит некие параллели в биографии своей и Дягилева. По-

рой кажется, что читаешь какую-то раздваивающуюся биографию, где жизнь Дягилева – зеркальное отражение ларионовской. Ларионов как бы примеряет на себя дягилевский образ, ту самую многократно повторенную маску дягилевского лица, которую он без устали воспроизводит на страницах своих блокнотов. Как и Дягилев, он принимал участие в журнальной и издательской деятельности, создавал объединения и организовывал выставки, в том числе современного французского искусства, умело рекламировал их, был ценителем книг, которому Дягилев демонстрировал свои новые приобретения и, наконец, страстным любителем и знатоком балета... Даже замаскированное авторское честолюбие сродни дягилевскому. «Ни одного портрета Дягилева за 20 лет в программах отпечатано не было»<sup>18</sup>. И его желание было, чтобы о нем меньше всего говорили». За Дягилева должен был говорить названный его именем «Русский балет».

«Расправившись» с конкурентами, Ларионов приступает, наконец, к изложению главной части биографии Дягилева – реформе балета. И здесь оказывается, что жизнь и деятельность самого художника практически неотделимы от дягилевской. Как это отражено в книге, директор «Русских балетов» был «открывателем» новых балетмейстерских талантов, созданных под руководством... Ларионова. «У Ларионова оказались взгляды, противоречащие и Нижинскому, и Фокину, и самому взгляду Дягилева на талант Мясина только к пластике. <...> В два месяца совершилось превращение иконного Мясина, занятого религиозными группами и позами в гротескового танцора. <...> Идея классический и акробатический танец совместно вполне оправдала ожидания Ларионова. <...> Дягилев не противоречил этим поискам. И Мясин после поездки в Америку усердно стал работать. Новая теория ему очень подходила. И гениальный балетмейстер, наделенный исключительным чувством ритма, оказался в главных ролях своих балетов и замечательным танцором. С Ларионовым совместно были сработаны еще «Русские сказки». А затем молодой ба-



М.Ф.ЛАРИОНОВ  
Нижинский репетирует  
«Послеполуденный  
отдых Фавна». 1930-е  
Бумага на бумаге, тушь,  
перо, белила, черный  
карандаш. 32,4x40,5

Mikhail LARIONOV  
Vaslav Nijinsky's  
Rehearsal of "L'Après-Midi  
d'un Faune". 1930s  
Indian ink, pen, zinc  
white, black pencil on  
paper set on paper  
32.4 by 40.5 cm

portray Diaghilev, creator of ballets, the illustrations show the impresario at rehearsals surrounded by dancers, colleagues – including Stravinsky, Prokofiev, Bakst and Goncharova, but never Larionov himself. In his text, the artist argues heatedly with authors of other books on Russian ballet, notably the English critic Arnold Haskell, whose monograph on Diaghilev is dedicated to Walter Nouvel<sup>13</sup> and Benois. Larionov had sought Haskell’s help in publishing his own memoir of Diaghilev and now accused him of stealing his title. He would outdo his rival by writing an entire series of books on Diaghilev, he claimed. These were to be:

1. Diaghilev and His Time
2. Diaghilev and His Ballet Masters
3. Diaghilev. The Memoirs of Larionov
4. Larionov. The Sources of Russian Dance and Ballet

Of these four books on Diaghilev, two would to an equal degree have focused on Larionov himself. The artist’s stamp is clearly visible on all the materials gathered for this task. Claiming a unique right to write about Diaghilev, Larionov dismisses all real and possible competition.

“The magazine and exhibitions<sup>14</sup> were far less serious a contribution than Diaghilev’s ballets. Of the twenty years he

worked on the Ballets Russes... the period between 1914 and 1929 was one of the most productive and important, as it allowed him to create the New Ballet. New Music and New Art were championed by him, but New Ballet he actually created, making people interested in it and providing models... There, his life stopped. But his work made the people who are now taking his vision forward and, for this reason, it remains alive to this day.”

In Larionov’s view, Diaghilev’s ballet work could be divided into two periods: 1909–1913 and 1914–1929. The second period, of course, in which the artist was actively involved, had far more influence on 20th-century ballet: “First and foremost, it was the new discoveries in ballet and the wonderful masters such as Massine, Nijinska and Balanchine, whose contributions to the art of ballet and contemporary theatre in general have shown young choreographers the way forward.”

Larionov saw Bakst, Benois and Fokine as adhering to the “illustrative method”, literally copying historical models, whereas “Nijinsky, Goncharova and Massine were proponents of a second, freer [model] of anachronisms... and distortion of historical and retrospective truth.” The “modest” Larionov does not include himself

<sup>16</sup> Опубликовано в кн.: T.Loguine. Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint-Germain-des-près. Paris, 1971.

<sup>17</sup> Ларионов был организатором нескольких художественных объединений 1910-х годов – «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень». Каждый раз, когда, как ему казалось, объединение исчерпывало себя или нуждалось в смене состава участников, он моментально находил повод для ссоры и расставания с бывшими единомышленниками.

<sup>18</sup> Serge Lifar (1905–1986). Dancer and choreographer. “Ballets Russes” soloist (1923–1929). Produced “Reynard the Fox” (1929).

<sup>11</sup> Larionov approached the English ballet critic Arnold Haskell with the suggestion of publishing a book to be entitled “Diaghileff. His Artistic and Private Life”. The artist claims that Haskell, however, wanted to write the book himself using Larionov’s material. Larionov refused. Haskell then wrote the book with the aid of Benois and Nouvel. In 1935, to Larionov’s indignation, the book appeared in London under his original title.

<sup>12</sup> Vaslav Nijinsky (1889–1950). Dancer and choreographer. Principal (1909–1913) and ballet master (1912–1913) of the “Ballets Russes”. Nijinsky rehearsed and produced “L’Après-Midi d’un Faune” in 1912, when Larionov was not yet involved with the “Ballets Russes”.



летмейстер сам создает целую цепь замечательных балетов, показывающих исключительный дар этого человека. Приходит известное время и в [19]20 году Дягилев расстается с Мясиным. Снова призывается Ларионов, который на этот раз сам с молодым танцором Славинским (для работы с труппой) создает хореографию балета «Шут». Любопытно, что почти в этом же ключе, как призвание варягов, описывает режиссер труппы С.Григорьев, очередной период наставничества Ларионова, приставленного Дягилевым к С.Лифарю. «Следует заметить, что в этом направлении самым близким продолжателем Дягилева является Massine с теперешней его труппой балетной». Та же «определяющая линия» отчетлива в ларионовских рисунках – после изображения Дягилева Мясин занимает второе место, несколько раз он изображает и Т.Славинского<sup>19</sup>. Главным же действующим лицом наравне с Дягилевым становится безымянная балетная труппа.

Пиетет по отношению к великому импресарио не мешает Ларионову отмечать дягилевские ошибки и в конечном счете подчеркнуть правильность именно собственного взгляда на развитие «Балета» (так, с большой буквы, пишет это слово Ларионов). «Дягилев, который иногда и очень часто ошибался и часто намеренно говорил то, что ему было желательно в данное время. Да и Дягилев уже слишком близко стоял к своему времени и всей этой балетной среде. Теперь находясь на расстоянии более, чем четверти века от начала Дягилевских балетов <...> и на расстоянии десяти лет со времени смерти их руководителя, мы можем дать более сознательную оценку всех тогдашних событий. Для нас теперь ясно, что из начинаний Дягилева получило развитие и оказалось жизнеспособным». Ларионов определяет не только итоги, но и перспективы развития балета. Он перечисляет балетные компании, идущие по правильному – «дягилевскому» – пути: «Балет Базиля – Балет Мясина – Английский балет и Балет Лифаря в Опере». Он ощущает себя не только историком, но и преемником знаменитого импресарио. Пока его конкуренты – Бенуа, Нувель, Лифарь спорят о своей роли в жизни Дягилева и делят прошлое, Ларионов примеривается к будущему, как бы исподволь, сначала на бумаге, готовя себя к роли Дягилева. Воспоминания пишутся в тот момент, когда художник всячески стремится реализовать свои грандиозные предпринимательские замыслы на ниве балета и

among the “great reformers” of ballet, yet the fact that he and Goncharova worked on many ballets together inevitably draws him into this circle. At other times, the author is quite unequivocal: “From 1913 onwards... Diaghilev, founder of the ‘World of Art’ movement, sought to distance himself from the group. Although he maintained close personal friendships and continued to work on ballets with the main members such as Alexander Benois and Lev Bakst, Diaghilev brought in Goncharova and Larionov, and it was mainly their artistic sense which served to shape all the famous director’s work from that time onwards. Goncharova and Larionov were responsible for the shift towards the latest French art.”

The first period of Diaghilev’s work is dealt with by Larionov in a cursory fashion. The account of the pre-Larionov years merits no illustrations: the artist is not about to sing his rivals’ praises. Diaghilev’s youth, on the other hand, is dwelt on at length. Larionov describes Sergei’s last, moonlit night in Perm, inventing, Pushkin-style, a conversation between Diaghilev and his nanny. A map of the Diaghilev estate with a view of the house in which Sergei was born, and the Diaghilev family tree are attached. Himself from Tiraspol, the artist takes pleasure in dwelling on Diaghilev’s provincial roots – perhaps to spite the city-raised Benois: “All the new people came from the provinces... The difference of tastes between D. and his first colleagues Benois, Nouvel and others was the difference between Petersburg’s semi-Western city culture and the Eastern or, if you like, Mongolian Russian provincial, adventure-seeking culture of the Volga, of which Diaghilev was a part.” Taken almost entirely from Goncharova’s letter on East and West to the “Russkoye Slovo” newspaper<sup>15</sup>, this extract makes Diaghilev out to be some warrior-like Scythian, bursting onto the Paris theatre scene with a clatter of horses’ hooves.

As if to demonstrate his own independence, Larionov describes his altercations with Diaghilev in great detail. “A petty character, envy and the desire to get on – Diaghilev used these admirably.

Strauss, Prokofiev, Braque, Goncharova and Picasso were able to remain independent and even somewhat aloof, yet the majority were under the distinct impression that Diaghilev was doing them a favour by allowing them to work for him.” Nevertheless, the rows between Diaghilev and Larionov always appeared to end in reconciliation. Maybe the artist, not dissimilar to Diaghilev in his interaction with others<sup>16</sup>, finally proved to be a worthy partner and rival.

Primarily, however, Larionov strove to present Diaghilev as a reformer – an innovator. Boldly doctoring Diaghilev’s biography, he creates an appropriate image somewhat reminiscent of himself. More and more similarities between the two emerge: one has the impression of reading a double biography. Parallels are constantly and deliberately drawn between the two lives. Larionov, it seems, truly believed that Diaghilev’s fate mirrored his own. The artist attempts to enter Diaghilev’s very personality, trying on Diaghilev’s image – the mask reproduced time and time again in his sketchbooks. Even Larionov’s hidden ambition is akin to Diaghilev’s. “In 20 years, not once did Diaghilev’s portrait appear in a programme<sup>17</sup>. He did not wish to be discussed.” It was the “Ballets Russes”, named as they were after the impresario, that were to speak for him.

Respect for the great impresario does not prevent Larionov from commenting on his shortcomings or, ultimately, from upholding his own views on the development of Ballet (Larionov spells the word with a capital). Reviewing the progress made thus far, he outlines its future development, listing the companies which, in his view, are on the right track – Diaghilev’s track; these are “de Basil’s Ballet, Massine’s Ballet, the English Ballet and Lifar’s Ballet at the Opera”. Larionov sees himself not only as Diaghilev’s biographer, but also as his successor. Whilst his rivals Benois, Nouvel and Lifar were busy carving up the past, each attempting to prove his supreme importance to Diaghilev, Larionov looked to the future, preparing to take over Diaghilev’s role. His memoirs are written as he attempts to realise his grandiose plans for ballet. Ironically, in the early 1930s he acts as advisor to his rival’s relative Michel Benois and his ballet troupe. Designing the costumes and sets for several productions with Goncharova, he also helps to plan the company’s repertoire. The troupe proves too small for him, however, and he moves on to Colonel de Basil’s “Ballet Russe de

Monte Carlo”<sup>18</sup>, offering a multitude of new ideas and revolutionary changes in return for the position of artistic director.

Thinking big as always, Larionov put forward plans for a ten-year contract which would allow him, the artistic general director, the absolute freedom to work as he wished. “I have every opportunity to do this,” he claimed. Larionov sees himself endowed with all the power wielded in the past by Diaghilev, with the exception of financial management. Mindful of Diaghilev’s constant pecuniary worries, Larionov helpfully suggests that a “director for practical matters” be appointed. He himself would in turn support this director with his experience and connections.

Larionov’s apocryphal writings on Diaghilev gradually acquire new chapters on the development of ballet, openly written from the artist’s own standpoint. New illustrations from the Ballet de Monte Carlo appear. One almost expects to encounter Diaghilev himself bequeathing his role to Larionov. Writing to an American publisher about his book, Larionov claims: “its title is in direct opposition to Haskell’s ‘Diaghileff. His Artistic and Private Life’. One must learn to be generous and have enough titles in store, so that those who steal them are only disappointed. Thus, my book will be called ‘Diaghileff. His Tragic and Fantastic Life.’”

The volume “M. Larionov. Diaghilev et les Ballets Russes”<sup>19</sup>, containing a portion of the artist’s writings, appeared after his death and finally united artist and impresario, paying lasting tribute to both. Filled with Larionov’s drawings from different periods, made chiefly from memory, it documents the pair’s collaboration. At the same time, the mythical dates given by Larionov and preserved by the editors serve to fulfil Larionov’s main ambition: to present the real and fantastic life of Diaghilev’s “Ballets Russes”.

стать непосредственным продолжателем дягилевского «дела жизни». В начале 1930-х годов он консультирует антрепризу Мишеля Бенуа. Есть несомненная ирония судьбы в том, что родственнику А.Бенуа дает наставления его конкурент и тайный недоброжелатель. Вместе с Гончаровой он оформляет несколько постановок и определяет репертуар компании. Но в рамках небольшой антрепризы Ларионов тесно и он обращает свой взор на «Балет Монте-Карло»<sup>20</sup>, руководимый полковником Базилем, предлагая ему кардинальную реформу и множество новых идей в том случае, если его назначат художественным руководителем балета.

Ларионова никогда не пугали масштабы поставленной цели, он составляет черновик контракта, где предлагает заключить с ним 10-летний ангажемент и предоставить ему полную свободу действий. Он просит его «назначить генеральным артистическим директором с правом работы свободно», потому что «у него есть для этого все возможности».

«Приглашая балетмейстера нового, Вы думаете, что все пойдет как надо. Но ведь балетмейстер – это часть балетного дела, очень большая, но часть. Не будь в свое время Дягилева, то все старые и новые балетмейстеры не имели бы той атмосферы, какая нужна для их работы и сами бы давали не профессиональную продукцию. Мы живем на границе совсем нового времени. Прежние прославленные метры могут быть полезны нам лишь на время для начала. Но создать совсем новое, нужное нашему современному балету нужны уже молодые силы. Их создать трудно, так как каждый метр де бале раз он завладел балетом не даст работать и развиваться молодым, для него это в будущем конкурент, а для нас как раз то, что надо. Поэтому в балете нужен аниматор (Директор артистик), который мог бы устроить так, чтобы могли создаться и развиваться новые метр де бале. Приглашая известного метр де бале на длительный контракт вы платите большие деньги и попадаете в положение а la merci главного метр де бале. Урегулировать это может только знающ(ий) практический директор. Но также, в добавок, который мог бы открыть и создавать, и предвидеть новых метр де бале, могущих заместить старого. Я Вам предлагаю дать мне это место».

Ларионов видит себя в роли артистического директора, которому предоставлена полная свобода. Он стремится

ся сосредоточить в своих руках всю полноту власти, какая была когда-то у самого Дягилева. Отдать он – свидетель постоянных дягилевских финансовых затруднений – согласен лишь заботу о материальной части компании, для чего должен быть «директор для практических вопросов», которому Ларионов, безусловно, поможет своим опытом и связями.

Постепенно в рукописях о Дягилеве появляются новые главы о развитии балета, написанные Ларионовым уже от первого лица, а иллюстрации пополняются сценами из постановок «Балета Монте-Карло». Реальная биография великого импресарио и фантазии и размышления художника окончательно переплетаются в апокрифическом мемуарах Ларионова. Кажется, еще немного и он будет назван преемником директора «Русских балетов» устами самого Дягилева. В письме к американскому издателю, рекламируя свою будущую книгу, Ларионов писал: «Книга моя называется как раз обратной той, которую опубликовал в Лондоне F.Haskell (Diaghileff. His artistic and private life). Надо быть щедрым и надо иметь достаточно в запасе названий так, чтобы берущие их, как свои могли бы огорчиться. Моя книга, поэтому названа: Дягилев. Его жизнь трагическая и фантастическая». Вышедшая уже после смерти художника книга «M.Larionov. Diaghilev et Les Ballets Russes» (Paris, 1972), где частично опубликованы ларионовские тексты, окончательно соединила их имена и в равной степени стала памятником Дягилеву и Ларионову. Опубликованные там рисунки Ларионова разных лет, созданные большей частью по воспоминанию, представлены как документальные свидетельства. Следуя за мифическими датировками, составители до конца реализовали идею самого Ларионова: воплотить жизнь «Русского балета С.Дягилева» – реальную и фантастическую.

<sup>19</sup> Славинский Тадеуш (1901–1945) – артист балета, хореограф. В 1921–1925 – солист дягилевской антрепризы.

<sup>15</sup> Letter to the “Russkoye Slovo” newspaper published in Tatiana Loguine’s book “Gontcharova et Larionov. Cinquante Ans à Saint-Germain-Des-Près”, Paris, 1971.

<sup>16</sup> In the 1910s, Larionov established a number of art groups such as the “Jack of Diamonds”, the “Donkey’s Tail” and “The Target”. Whenever he felt that a group had run out of momentum or needed a change of members, he would provoke a row and part company with his former allies.

<sup>17</sup> Larionov evidently attempted to make up for this by producing scores of Diaghilev portraits.

<sup>18</sup> The “Ballet Russe de Monte Carlo” changed its name repeatedly. For a time, it was known as the “New Monte Carlo Ballet”. The company emerged in 1932 out of Diaghilev’s “Ballets Russes”. After the war, at the time Larionov was writing, it divided into two troupes. The first, managed by Denham, moved to the USA, whilst the second remained in Europe and continued to rehearse in Monte Carlo.

<sup>20</sup> Балетная антреприза, несколько раз менявшая свое название («Русский балет Монте-Карло», «Новый балет Монте-Карло»). Возник в 1932 на основе преобразованной труппы «Русский балет С.Дягилева». После Второй мировой войны (к этому времени относятся записи М.Ларионова) разделился на две труппы. Одна – под руководством С.Денхама, переехала в США, другая – продолжает свою деятельность в Европе, используя в качестве репетиционной базы Монте-Карло.

<sup>19</sup> “M.Larionov. Diaghilev et les Ballets Russes”. Paris, 1972.