

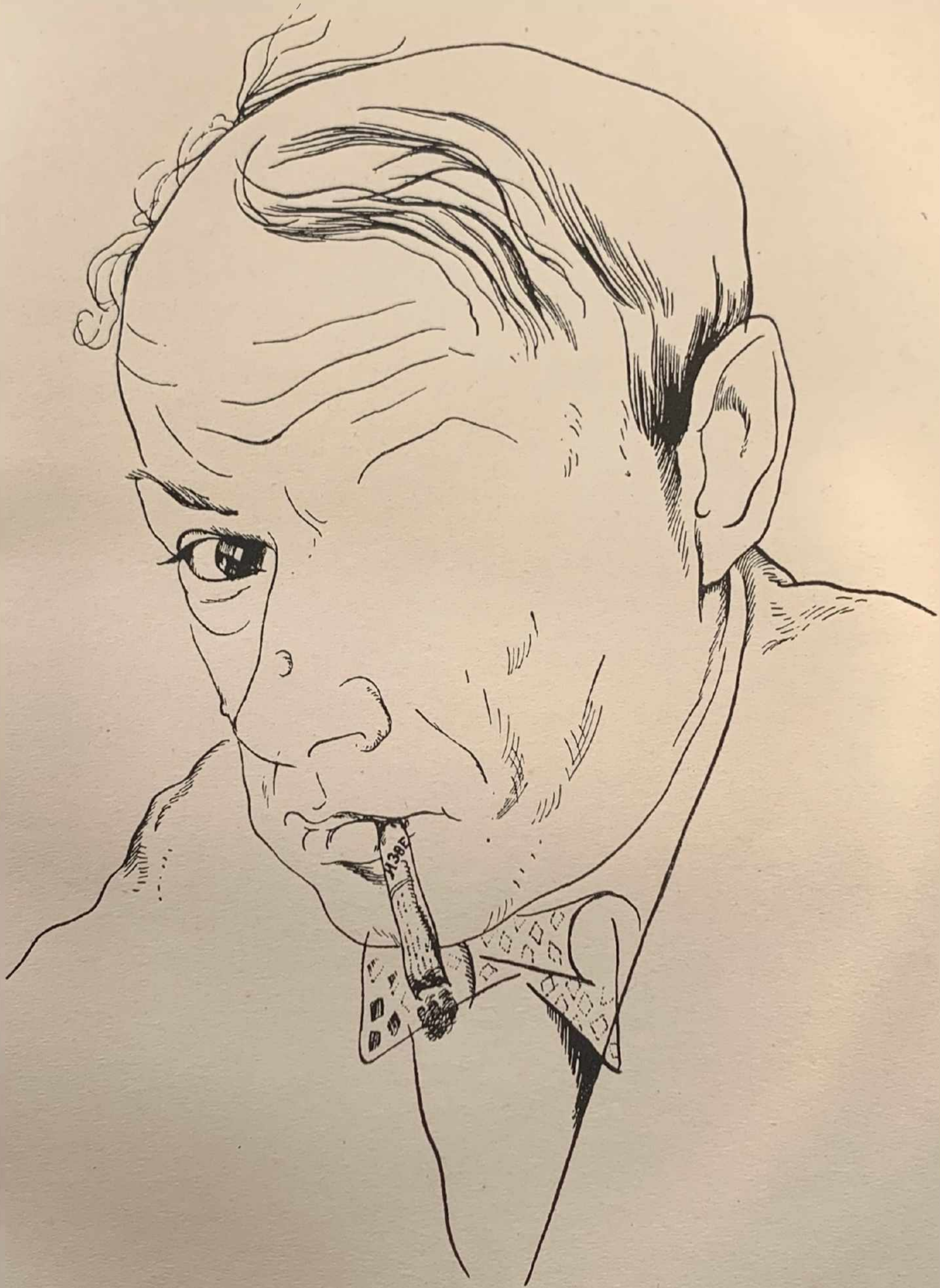
ЮРИИ АННЕНКОВ

ПОРШРЕШЫ

ПЕШЕРБУРГ

1922





ПОРТРЕТЫ

Настоящее издание отпечатано в 15-ой
Государственной типографии в коли-
честве 900 пронумерованных экземпляров,
в августе 1922 года под наблюдением
В. И. Анисимова

№ 369 дел.

Р. В. Ц.

123
53

ЮРИЙ АННЕНКОВ

ПОРТРЕТЫ

ТЕКСТ

ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА, МИХАИЛА КУЗМИНА,
МИХАИЛА БАБЕНЧИКОВА



«ПЕТРОПОЛИС»

1922

Работая над портретами, я не имел циклового задания, — каждый из них создавался мною в разное время и по разным мотивам, причем в основу работы были положены задачи чисто формального характера.

Но, собранные вместе, портреты неожиданно приобрели для меня значение итога моих личных переживаний за последние годы. И если иные изображенные мною люди запечатлели себя в истории наших дней, а иные обречены на безвестность, то все они без изъятия отмечены одним и тем же знаком: революцией, — и все они служат мне живым напоминанием о тех трагедиях и надеждах, падениях и подвехах, путем которых нам суждено было пройти вместе, бок-о-бок, — друзьям и врагам одинаково.

Вот почему сегодня, перелистывая сверстанный экземпляр «Портретов» и чувствуя свою неразрывную, органическую связь с изображенными здесь людьми, я посвящаю мой скромный труд — эту книгу — тем, чьи портреты помещены на ее страницах.

Юрий Анненков

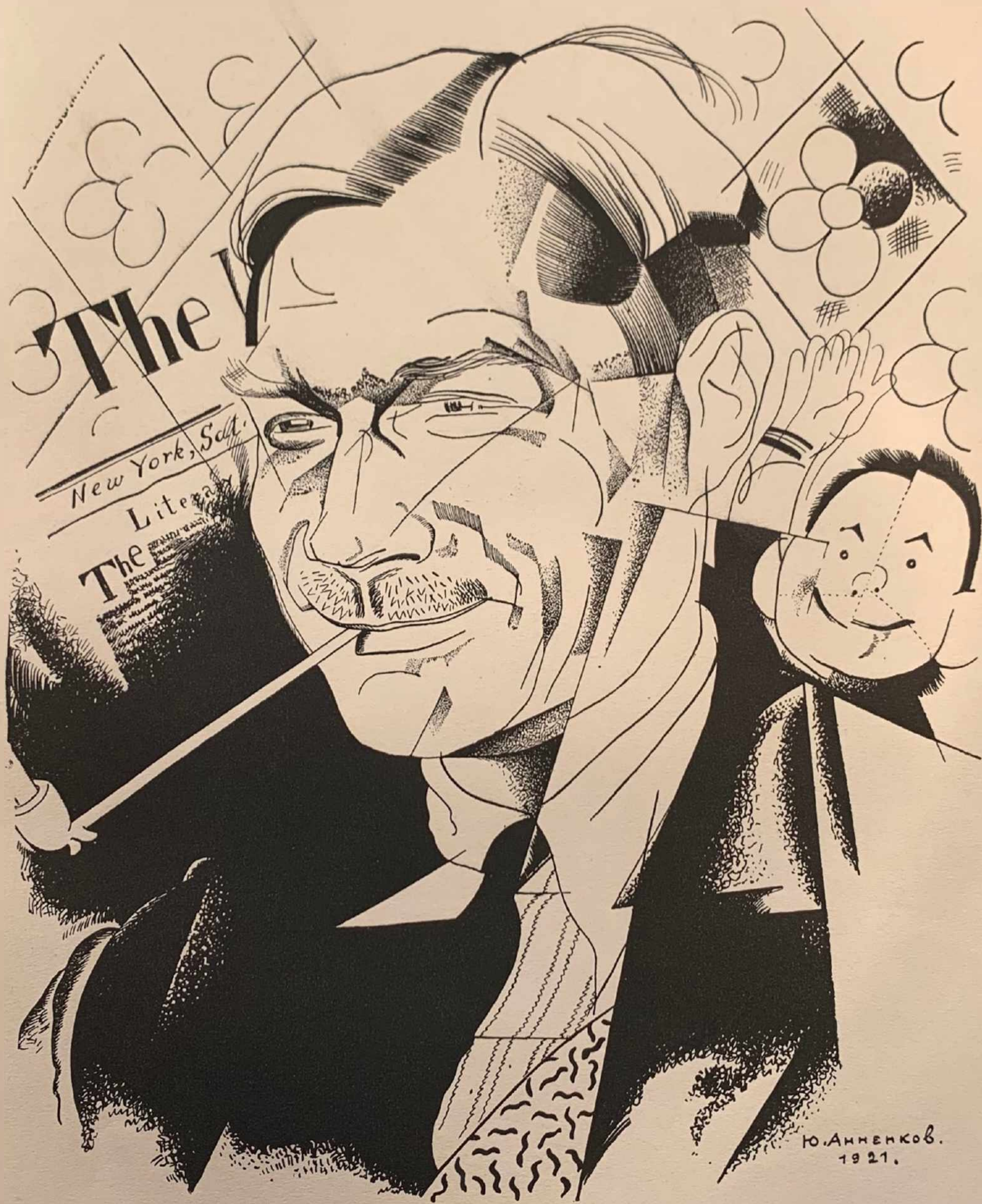
1 Мая 1922 г.



Ю. Анненковъ. 1918г.

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

О СИНТЕТИЗМЕ



The

New York, Sept.

The Literary

Ю. АННЕНКОВ.
1921.



+ , — , — —

вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение; отрицание; и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и все тот же — круг. И так из кругов — подпирающая небо спираль искусства.

Спираль; винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами поднимающегося ввысь, — вот путь искусства. Уравнение движения искусства — уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы — одна из этих печатей.

+ , — , — —

Плюс: Адам — только глина, мир — только глина. Влажная, изумрудная глина трав; персиково-теплая: на изумруде — нагое тело Евы; вишнево-румяная: губы и остря грудей Евы, яблоки, вино. Яркая, простая, крепкая, грубая плоть: Мошотт, Бюхнер, Рубенс, Релин, Золя, Толстой, Горький, реализм, натурализм.

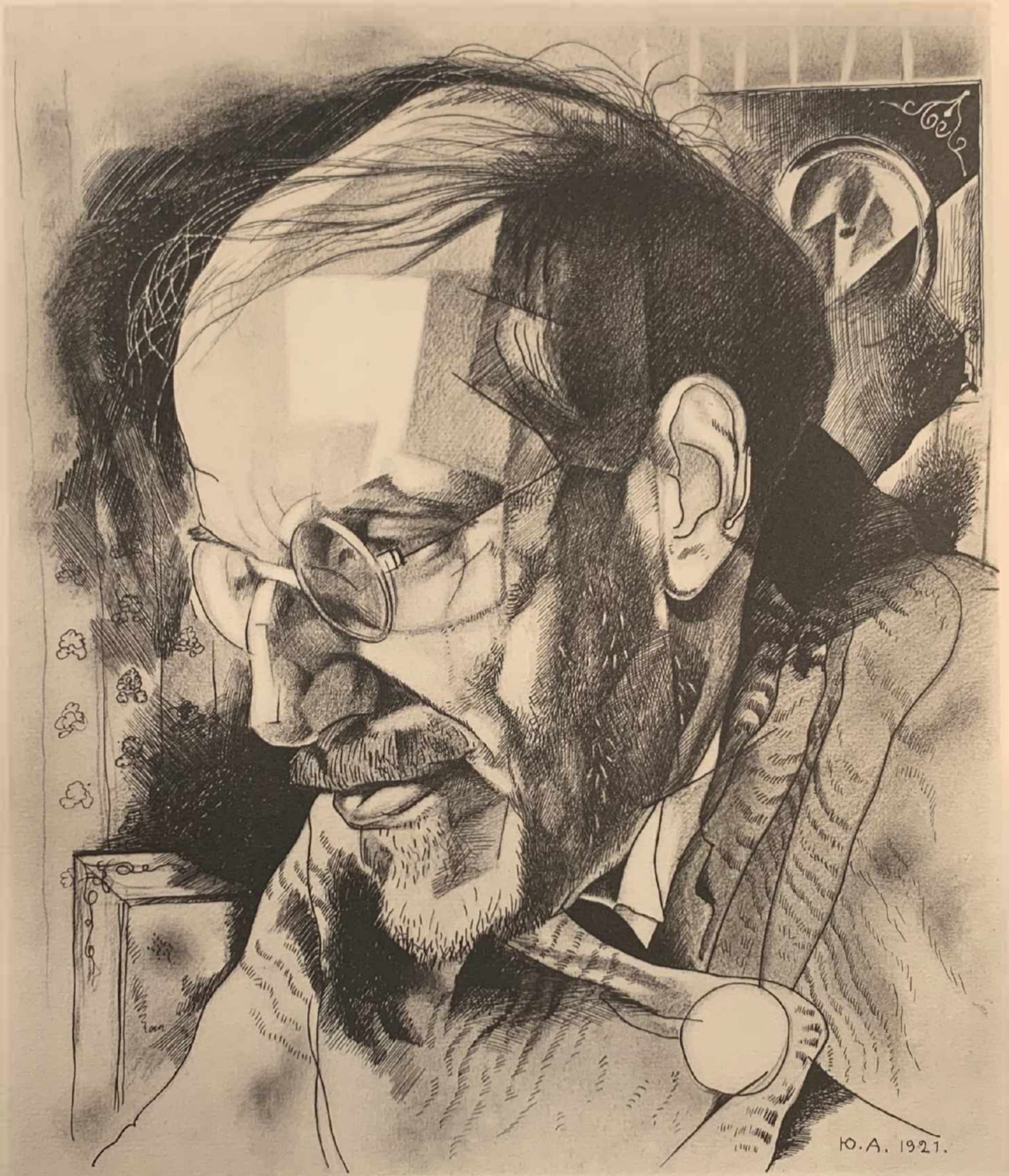
Но вот Адам уже утолен Евой. Уже не влекут больше алые цветы ее тела, он первый раз погружается в ее глаза, и на дне этих жутких колодцев, прорезанных в глиняном, трехмерном мире — туманно брезжит иной мир. И выцветает изумруд трав; забыты румяные, упругие губы; объятия расплелись; минус — всему глиняному миру, «нет» — всей плоти. Потому что там, на дне, в зыбких зеркалах — новая Ева, в тысячу раз прекраснее этой, но она трагически-недостижима, она — Смерть. И — Шопенгауэр, Боттичелли, Росетти, Врубель, Чурляпис, Вердэн, Блок, идеализм, символизм.

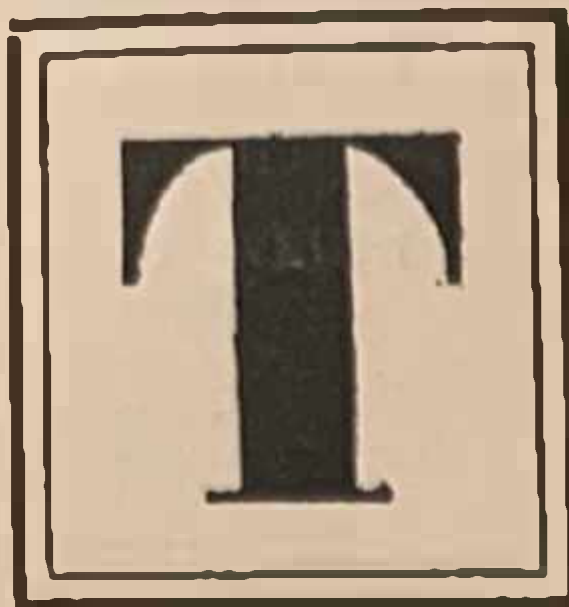
Еще годы, минуты — Адам вновь вздрогнул, коснувшись губ и коленей Евы, опять кровь прилила к щекам, поздри, раздуваясь, пьют зеленое вино трав: долой минус! Но сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам — уже отравлен знанием той, однажды мелькнувшей, Евы, и на губах этой Евы — от его поцелуев вместе с сладостью остается горький привкус иронии. Под румяным телом прошедший через отрицание, умудренный Адам — знает скелет. Но от этого — только еще вступленней поцелуи, еще пьянее любовь, еще ярче краски, еще острее глаза, выхватывающие самую секундную суть линий и форм. Так — синтез: Ницше, Уитмэн, Гогэн, Сёрра, Пикассо — новый и еще мало кому известный Пикассо — и все мы, большие и малые, работающие в сегодняшнем искусстве — все равно, как бы его не называть: нео-реализм, синтетизм, экспрессионизм.

Завтра нас не будет. Завтра пойдет новый круг, Адам снова начнет свой художественный опыт: это — история искусства.

Уравнение искусства — уравнение бесконечной спирали. Я хочу найти координаты сегодняшнего круга этой спирали, и Юрий Анненков для меня — математическая точка на круге: чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение.







актическая аксиома: во всяком бою — непременно нужна жертвенная группа разведчиков, обреченная перейти за некую страшную черту — и там устлать собою землю под жестокий смех (пулеметов).

В бою между антитезой и синтезом — между символизмом и неореализмом — такими самоотверженными разведчиками оказались все многочисленные кланы футуристов. Гинденбург искусства дал им задание бесчеловечное, в котором они должны были погибнуть все до одного: это задание — *reductio ad absurdum*. Они выполнили это лихо, героически, честно; отечество их не забудет. Они устлали собою землю под жестокий смех, но эта жертва не пропала даром: кубизм, супрематизм, «беспредметное искусство» — были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти, чтобы узнать, что прячется за той чертой, какую переступили герои.

Они были именно только отрядом разведчиков, и те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее безрассудного мужества — вернулись из разведки обратно к высланной их части, чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтетизма, неореализма.

Так случилось с Пикассо: его последние работы — портрет Стравинского, декорации для Дягилевского, балета «Трикопте» — поворот к Энгру. Тем же путем, явно, пойдет Маяковский — если только окажется, что рост его выше «Роста». Так же спасся и Анненков.

Уже казалось, готова была захлопнуться над ним крышка схоластического куба, по сильный, живучий художественный организм одолел. Вот — от какого-то огня — покоробились, изогнулись, зашевелились у него прямые; от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности — он бесстрашно перешел к сложным интегральным кривым. Но еще линии — разорваны, мечутся, как инфузории в капле, как иглы в насыщенном, кристаллизующемся растворе. Еще момент, год — раствор окреп гранями — живыми кристаллами — телами: Анненковский «Желтый траур», огромное полотно «Адам и Ева», его портреты.

И сейчас Анненков — там же, куда из символистских темных блиндажей, из окопов «Мира Искусства» незаметно для себя пришли все наиболее зоркие и



любящие жизнь, кому ненавистна мысль уйти во вчера. Сюда — к ситтетизму и неореализму — пришел перед смертью Блок со своими «Двенадцатью» (и не случайно, что иллюстратором для «Двенадцати» выбрал он Анненкова). Сюда пришел незаметно для себя — Андрей Белый: недавно напечатанное им «Преступление Николая Летаева». Повидимому, здесь же Судейкин: его «Чаепитие», «Катанье на маслянице» и другие последние вещи. Здесь, конечно, Борис Григорьев: его графика, весь великолепный его цикл «Расея». И уверен: к неореализму с разных сторон в Париже, в Берлине, в Чикаго и в Лондоне пришли еще многие, — только мы, застенные, не знаем о них.





Ю. АННЕНКОБ
1921.



о у Белого профессор Летаев — одновременно так же и скиф, с копьем летящий на коне по степи; и водосточный жолоб Косяковского дома — уже не жолоб, а время. Но у Анненкова — к Еве идет Адам с балалайкой, и у Адамовых пог в раю — какой-то паровозик, петух и сапог; и в пророческом «Желтом Трауре» на Медведице внебе воссел малый с гармошкой. Не смешно ли тут говорить о каком-то реализме — хотя бы даже и «нео?» Ведь известно, что жолоб — есть жолоб, и в раю — даже земном — все без сапог.

Но это известно — Фомам. Нам известно: что Фома из всех 12 апостолов только один — не был художник, только один не умел видеть ничего другого, кроме того, что можно ощупать. И нам, протитрованным сквозь Шопенгауэра, Канта, идеализм, символизм — нам известно: мир, вещь в себе, реальность — вовсе не то, что видят Фомы.

Как будто так реально и бесспорно: ваша рука. Вы видите гладкую, розовую кожу, покрытую легчайшим пушком. Так просто и бесспорно.

И вот — кусочек этой же кожи, освещенный жестокой иронией микроскопа: канавы, ямы, межи; толстые стебли неведомых растений — некогда волосы; огромная серая глыба земли — или метеорит, свалившийся с бесконечно-далекого неба-потолка — то, что недавно еще было пылинкой; целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе.

Но все же это — ваша рука. И кто скажет, что «реальная» — эта вот, привычная, гладкая, видимая всем Фомам, а не та — фантастическая равнина на Марсе?

Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитеза; синтез подошел к миру с сложным набором стекол — и ему открываются гротэские, странные множества миров; открывается, что человек — это вселенная, где солнце — атом, планеты — молекулы, и рука — конечно, сияющее необъятное созвездие Руки; открывается, что земля — лейкоцит, Орион — только уродливая родинка на губе, и лёт солнечной системы в Геркулесе — это только гигантская перистальтика кишек. Открывается красота полена — и трупное безобра-



ние луны; открывается ничтожнейшее, грандиознейшее величие человека; открывается — относительность всего. И разве не естественно, что в философии неореализма одновременно — влюбленность в жизнь и взрывание жизни страшнейшим из динамитов: улыбкой?

В наши дни единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра — мы совершенно спокойно купим место в sleeping car'e на Марс. Эйпштейном — сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней, реальности — разве может не быть фантастическим, похожим на сон?

Но все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс — магазин, где продаются колбасы из собачины. Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом. Каждую деталь — можно ощупать; всё имеет меру, вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И всё же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон.

Это — тот самый сплав, тайну которого так хорошо знали Иероним Босх и «адский» Питер Брегель. Эту тайну знают и некоторые из молодых, в том числе — Анненков, может быть — особенно Анненков. Фантастический его гармонист верхом на звездах, и свинья, везущая гроб, и рай с сапогами и баладашкой — это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не *realia* — да, но — *realioga*. И не случайно, а закономерно то, что в театраль-ных своих работах Анненков связывает себя с постановкою «Носа» Гоголя, «Скверного анекдота» Достоевского, «Лулу» Ведекинда.







После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачивалась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов и Z-ов — и размножились лучами. В одну секунду — не одна, а сотни секунд; и на портрете Горького — рядом с лицом повисли: секундная, колючая от штыков улица, секундный купол, секундный дремлющий Будда; на картине одновременно: Адам, сапог, поезд. И в сюжетах словесных картин — рядом, в одной плоскости: мамонты и домовые комитеты сегодняшнего Петербурга; Лот — и профессор Летаев. Произошло смещение планов в пространстве и времени.

Смещение планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности — такой же логически-необходимый метод, как в классической начертательной геометрии — проектирование на плоскости X-ов, Y-ов и Z-ов. Дверь к этому методу — ценою своих лбов — пробили футуристы. Но они пользовались им, как первокурсник, поставивший в божницу себе дифференциал и не знающий, что дифференциал без интеграла — это котел без манометра. И оттого у них мир — котел — лопнул на тысячу бесвязных кусков, слова разложились в заумные звуки.

Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира — никогда не случайны: они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое.

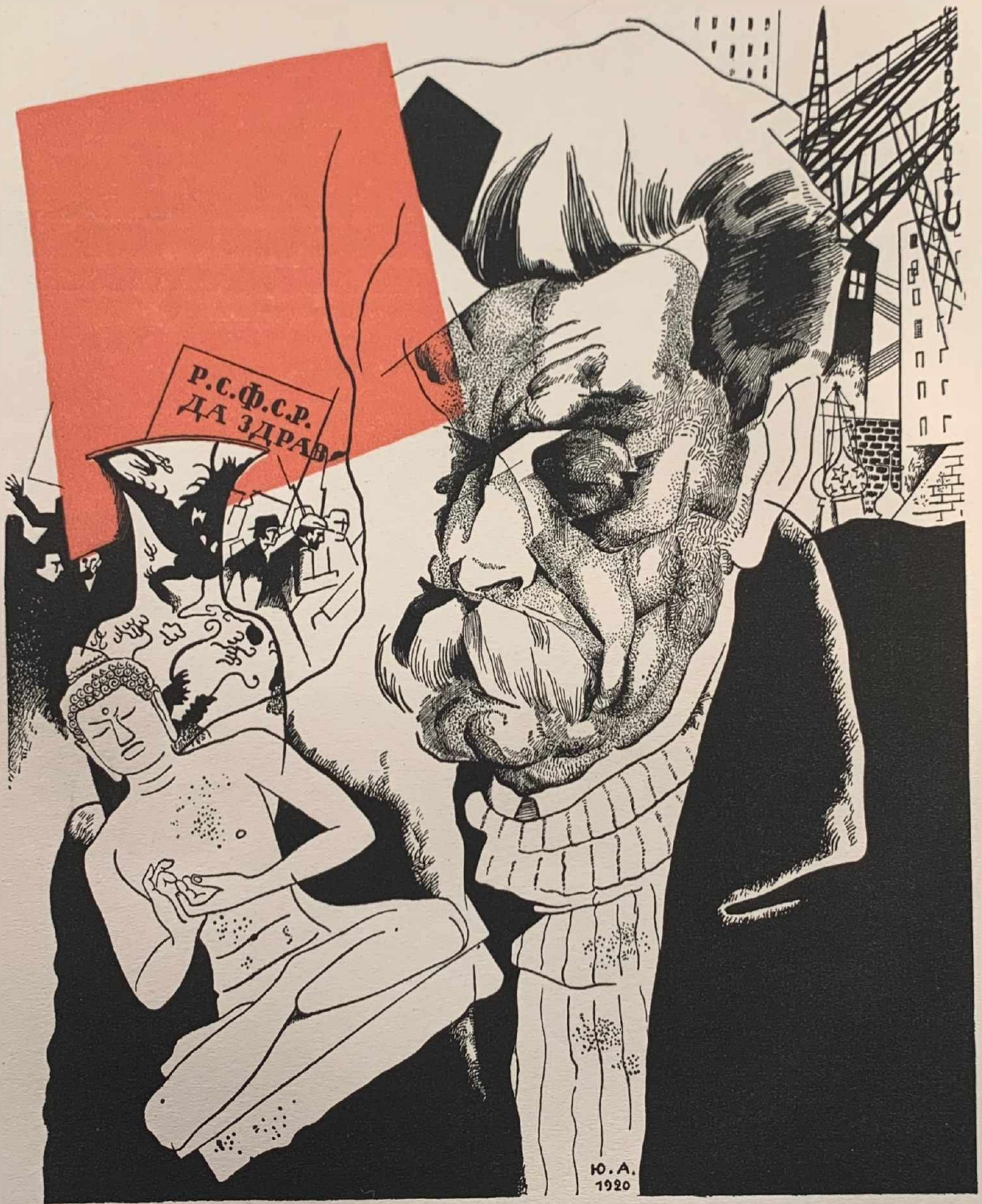


Анненковские Петруха и Катька—из «Двенадцати» Блока. Катька: бутылка и опрокинутый стакан; мещанские с цветочками часы; черное окно с дырой от пули и паутиной; незабудочки. Петруха: голая осенняя ветка; каркающее воронье; провода; разбойничий нож и церковный купол. Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей, случайно выброшенных на одну плоскость. Но оглянитесь еще раз на «Двенадцать»—и вы увидите: там—фокус, где собраны все эти рассыпанные лучи, там—крепко связаны бутылка и sentimentalные незабудочки, разбойничий нож и церковный купол.

Это—в последних вещах Анненкова. В более ранних его работах—этого интегрирования кусков часто сделать нельзя; там—только самодовлеющие, обожествленные дифференциалы, и мир рассыпан на куски только из озорного детского желания буйствовать.

Там же—иногда и еще одна излюбленная ошибка футуристов: безнадежная попытка на холсте запечатлеть последовательность нескольких секунд, т. е. в живопись, искусство трехмерное—вести четвертое измерение, длительность, время (что дано только слову и музыке). Отсюда—эти «следы» якобы движущейся руки в портрете Ел. Анненковой (по синтетической экономии линий—рисунке превосходном); «следы» якобы падающего котелка у «Буржуя» (иллюстрация к «Двенадцати»). Но все это для Анненкова—явно, уже пройденная ступень. Последние его работы ясно говорят, что он уже увидел: сила живописи—не в том, чтобы обратить в кристалл пять секунд, но—одну; и сила живописи сегодняшней автомобильно-летающей эпохи в том, чтобы обратить в кристалл не одну, но одну сотую секунды.





В

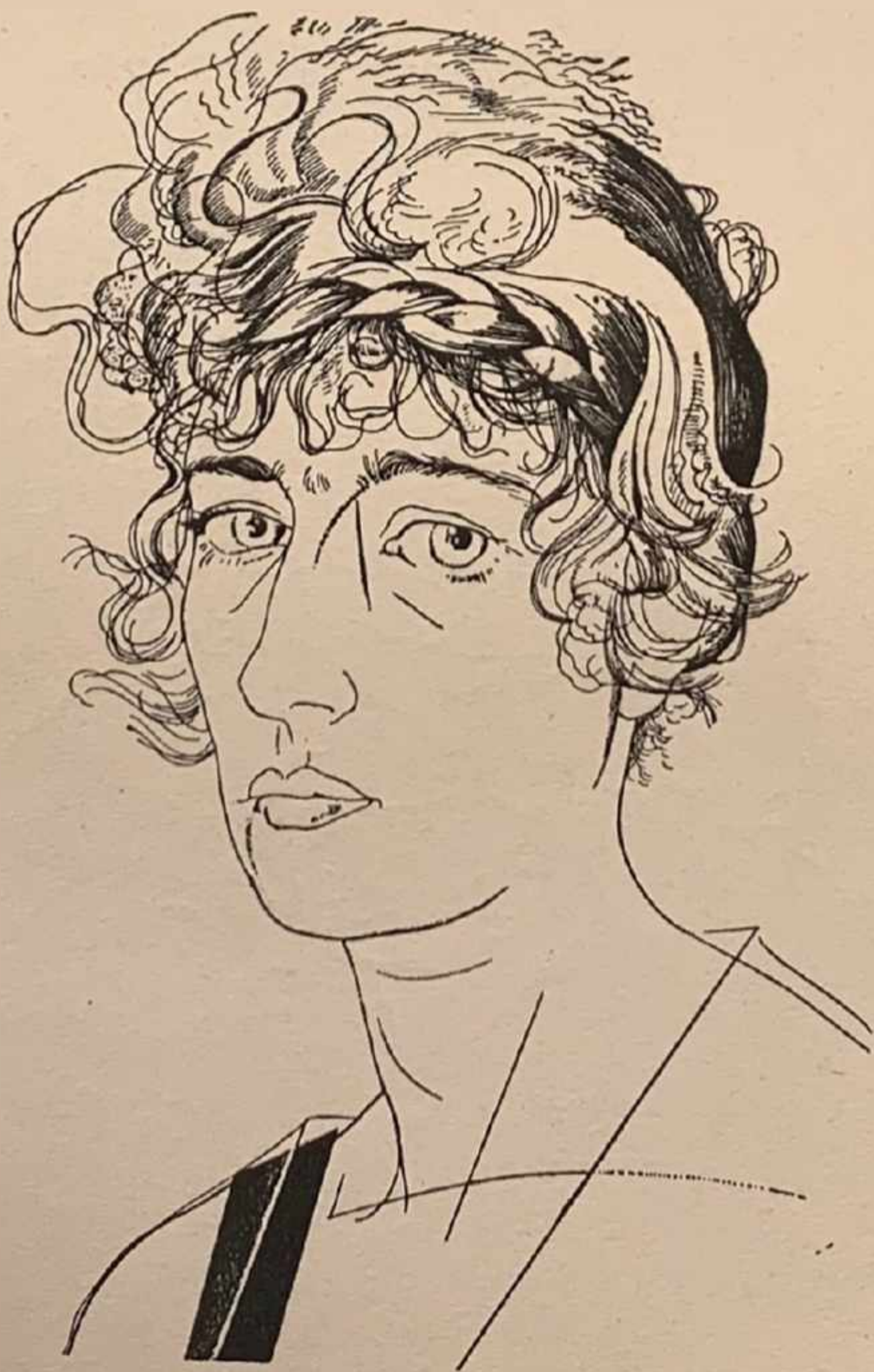
се наши часы — конечно, только игрушки: верных часов — ни у кого нет. Час, год сегодня — совсем другая мера, чем вчера, и мы не чувствуем этого только потому, что плывя во времени — не видим берегов. Но искусство — зорче нас, и в искусстве каждой эпохи — отражена скорость эпохи, скорость вчера и сегодня.

Вчера и сегодня — дормез и автомобиль.

Вчера — вы ехали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная странница: сельская колокольня. Вы неспешно открыли в дормезе окно; прищурились от сверкающего на солнце шпица, от близны стен; отдохнули глазом на синеве прорезей в небе; запомнили зеленую крышу, спущенные, как у восточного халата, кружевные рукава плакучей березы, одинокую женщину — прислонилась к березе.

И сегодня — на авто — мимо той же колокольни. Миг, выросла — сверкнула — исчезла. И осталось только: повисшая в воздухе молния с крестом на конце; ниже —

мой, словами. Но я знаю: если бы он рисовал это — он нарисовал бы именно так. Потому что в нем есть это ощущение необычайной стремительности, динамичности нашей эпохи, в нем чувство времени — развито до сотых секунды, в нем — свойственное синтетизму умение давать только синтетическую суть вещей.



три резких, черных — один над другим — выреза в небе; и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства.

Анненков не рисовал этой мелькнувшей колокольни: этот рисунок —

Человека вчерашнего, дорезного—это, может быть, не удовлетворит. Но человека сегодняшнего, автомобильного—молния с крестом и три выреза в небе уведут гораздо дальше и глубже, чем прекрасно, детально—словами или кистью—написанная колокольня. Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова—и им самим договоренное, дорисованное будет врезано в него неизмеримо ярче, прочнее, встет в него органически. Так синтетизм открывает путь к совместному творчеству художника—и читателя или зрителя; в этом—его сила. И именно на этом принципе построена большая часть портретов Анненкова, особенно штриховых—последние его работы.





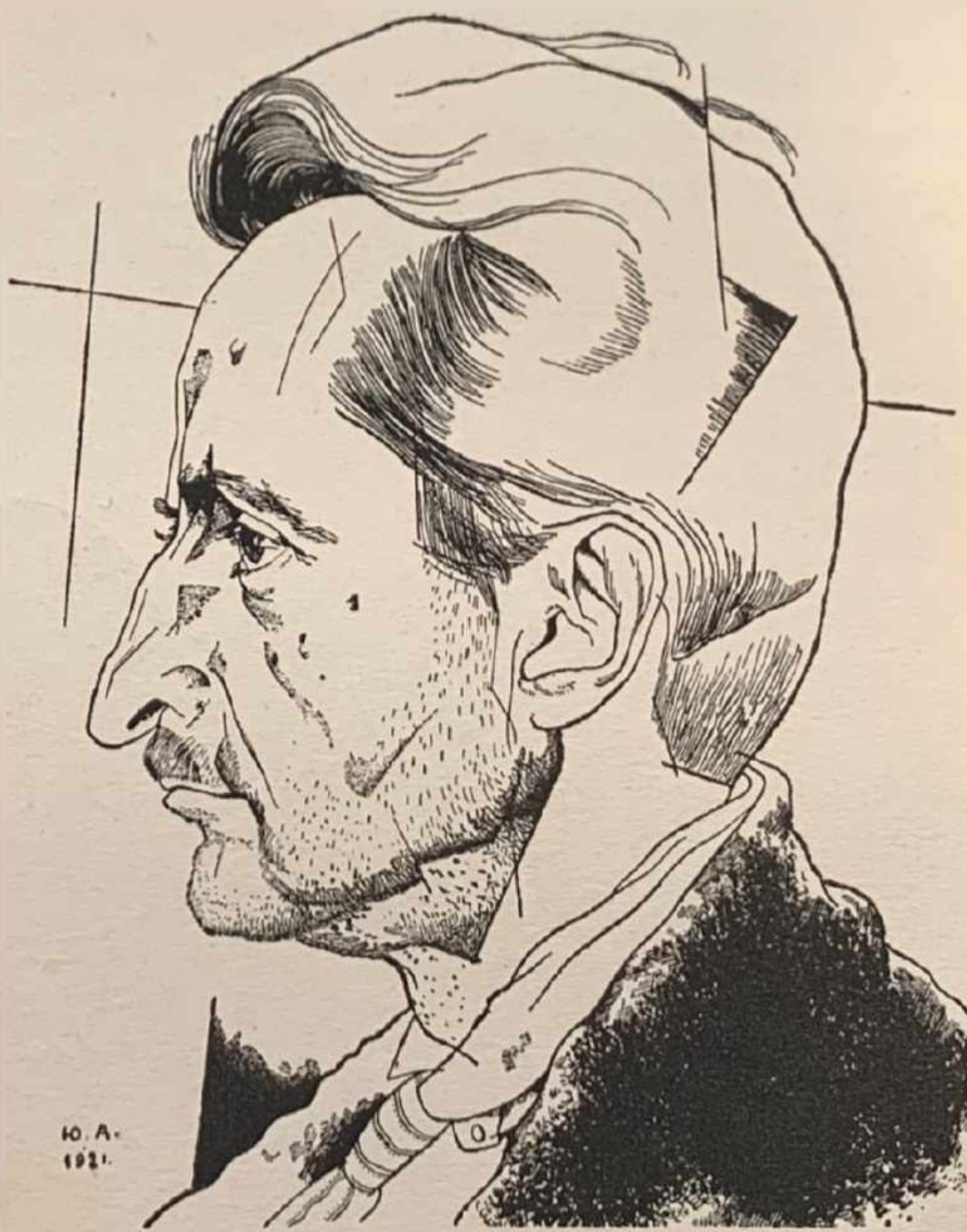


Портрет Горького. Сумрачное, скомканное лицо — молчит. Но говорят три еще только вчера прорезавшиеся морщины над бровью, орет красный ромб с «Р. С. Ф. С. Р.», и от него — темная тень — может быть, даже дыра — в голове. А сзади, странное сочетание: стальная сеть фантастического огромного города — и семизвездные купола Руси, проваливающейся в землю — или, может быть, подымающейся из земли. Две души.

Портрет Ахматовой — или, точнее: портрет бровей Ахматовой. От них — как от облака — легкие, тяжелые тени по лицу, и в них — столько утрат. Они — как ключ в музыкальной пьесе: поставлен этот ключ — и слышишь, что говорят глаза, траур волос, черные четки на гребнях.

Портрет Ремизова. Голова из плечей — осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны — с заплаткой на воротнике. В комнате холодно — или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека — нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху.

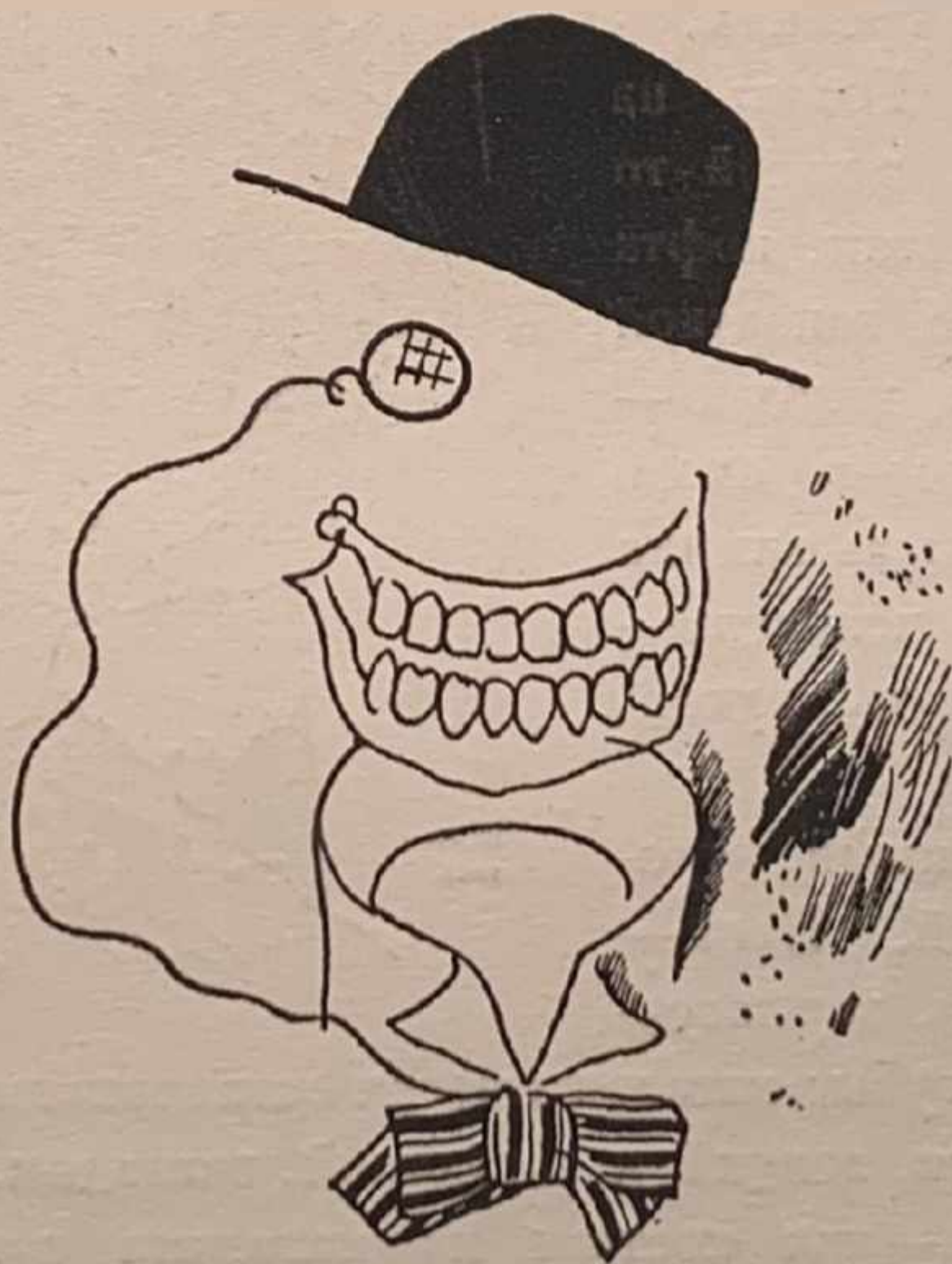
Сологуб — посеребрённый, тронутый морозом, зимний. Пясть — лицо, заросшее щетиной, заржавевшее; стиснутые брови и губы; каталептически остановившийся глаз. Чуковский — с отчаянным от усталости, лекций и заседаний, взглядом. Щеголев — лицо стало просторное, мешковатое — как костюм из магазина готового платья, но еще улыбается одним глазом, и попрежнему — мамонтоногий, попрежнему — в книгах. Лаконический автопортрет Анненкова: папироса, свернутая из казенных «Известий» и один острый, пристальный глаз, и эта пристальность — именно оттого, что не нарисован другой глаз. Иные лица этот пристальный глаз анатомировал иронически, но ирония — сле заметна, и чтобы отыскать ее, оригиналу хочется заглянуть на ту, зазеркальную, сторону, где ищут настоящего кошки и дети.

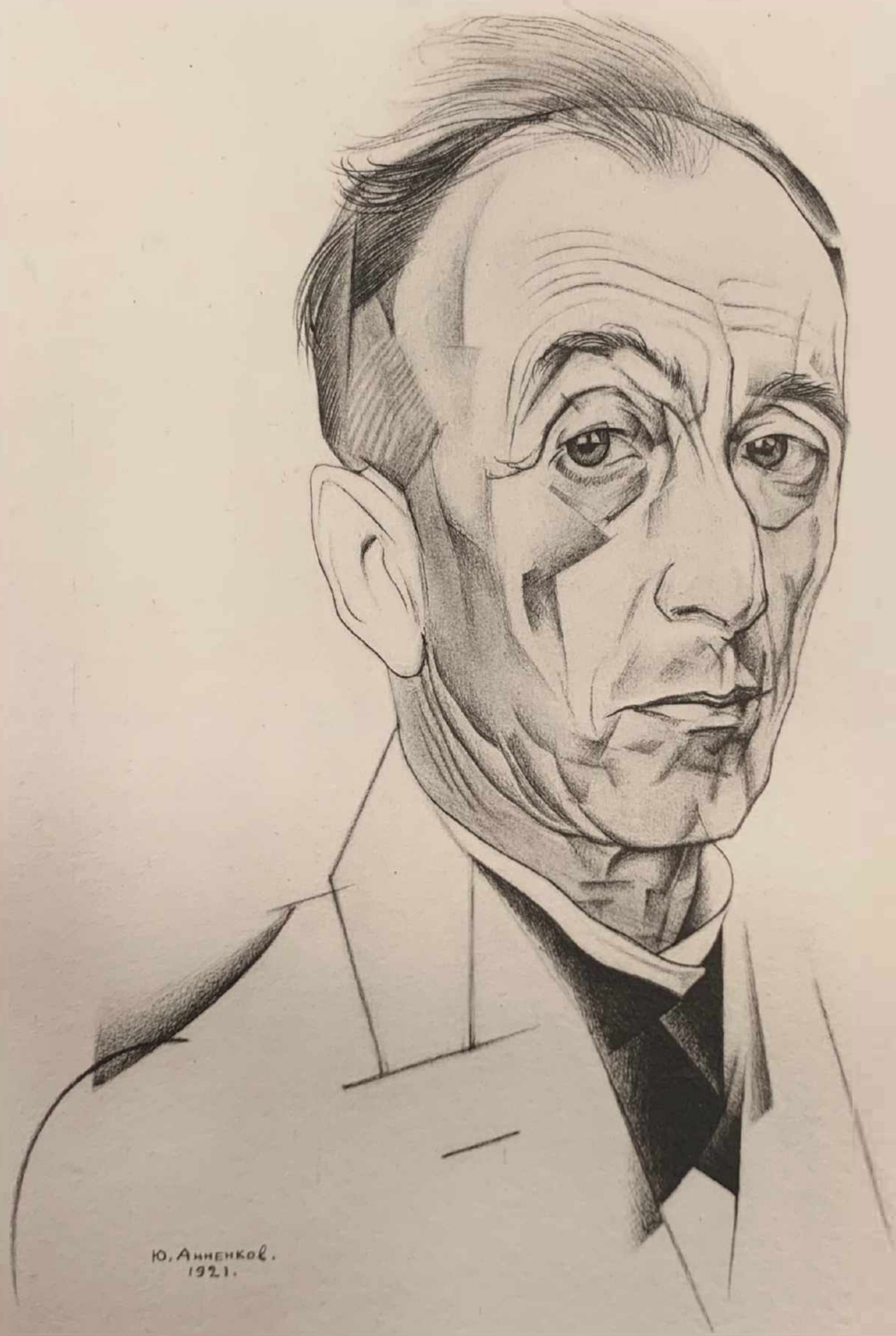


Некоторые из этих портретов — таков портрет Горького — задуманы синтетически-остро, но в выполнении оказались не концентрированными, многословными; на других — еще очень заметно футуристическое детство Анненкова. Но всё это — ранние его портретные опыты, и от соседства с ними — только выигрывают последние его работы.

Такие его портреты, как Ахматовой, Альтмана — это японские четырехстрочные танки, это — образцы умения дать синтетический образ. В них — минимум линий, только десятки линий — их все можно пересчитать. Но в десятки вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несет в себе заряд в десять раз больший. Эти портреты — экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека, эпоха.

Последняя страница в этой биографии — Блок в гробу. И иначе, как последним, нельзя было поставить этот беспощадный лист: потому что это — не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще — его, ее, вашей смерти, и после этого, пахнущего тленом лица, нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо.

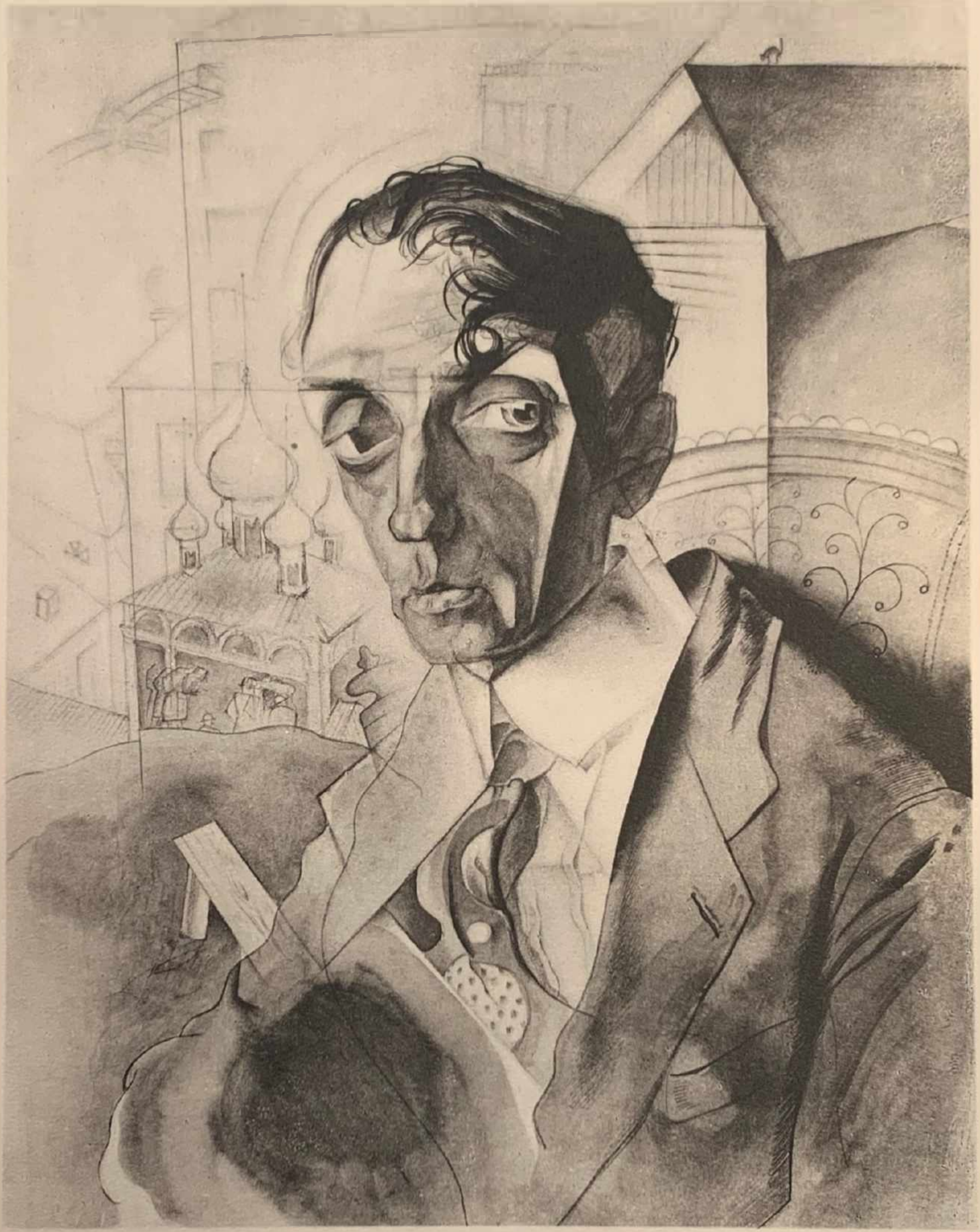


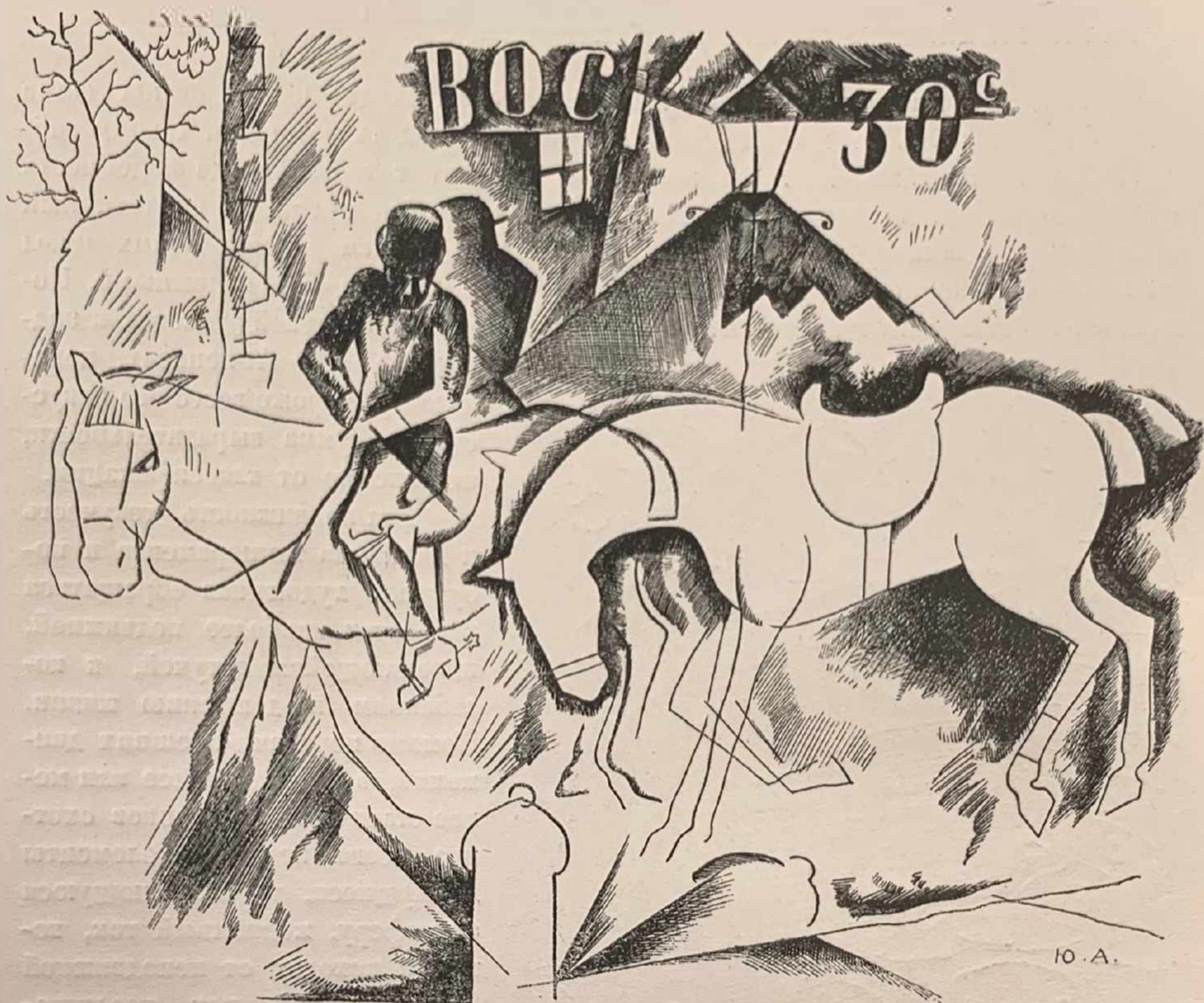


Ю. Анненков.
1921.

МИХАИЛ КУЗМИН

КОЛЕБАНИЯ ЖИЗНЕННЫХ ТОКОВ





Л

юбого человека, которому довелось бы видеть хотя бы полдюжины произведений Ю. П. Анненкова, поразили бы следующие особенности, свойственные, может быть, в разной мере, но всем его вещам. Это — необыкновенная жизненность, динамика, сильно развитое поэтическое воображение, частое обилие подробностей, разнообразие, почти неустойчивость приемов, конечно, при постоянном сохранении: индивидуальности, этим самым еще более заостренной.

Ю. П. Анненков — художник живой, и искусство его — живое. Может быть, в минуты досуга, он любит развивать теоретические взгляды на искусство и отдавать предпочтение той или другой идеологии современных художественных течений, но перед картоном, или полотном он делается только артистом, подвижным и ревнивым, готовым взять именно тот прием, который в данную минуту, в данном исключительном случае может ему помочь с наибольшей остротой и жизненностью выразить необходимые ему колебания жизни. Как существуют фанатики доктрины, так мне кажется Ю. П. Анненков фанатиком (хотя слово и громоздко) артистического подхода и «казуальности», т. е. того, что нужно для каждой данной

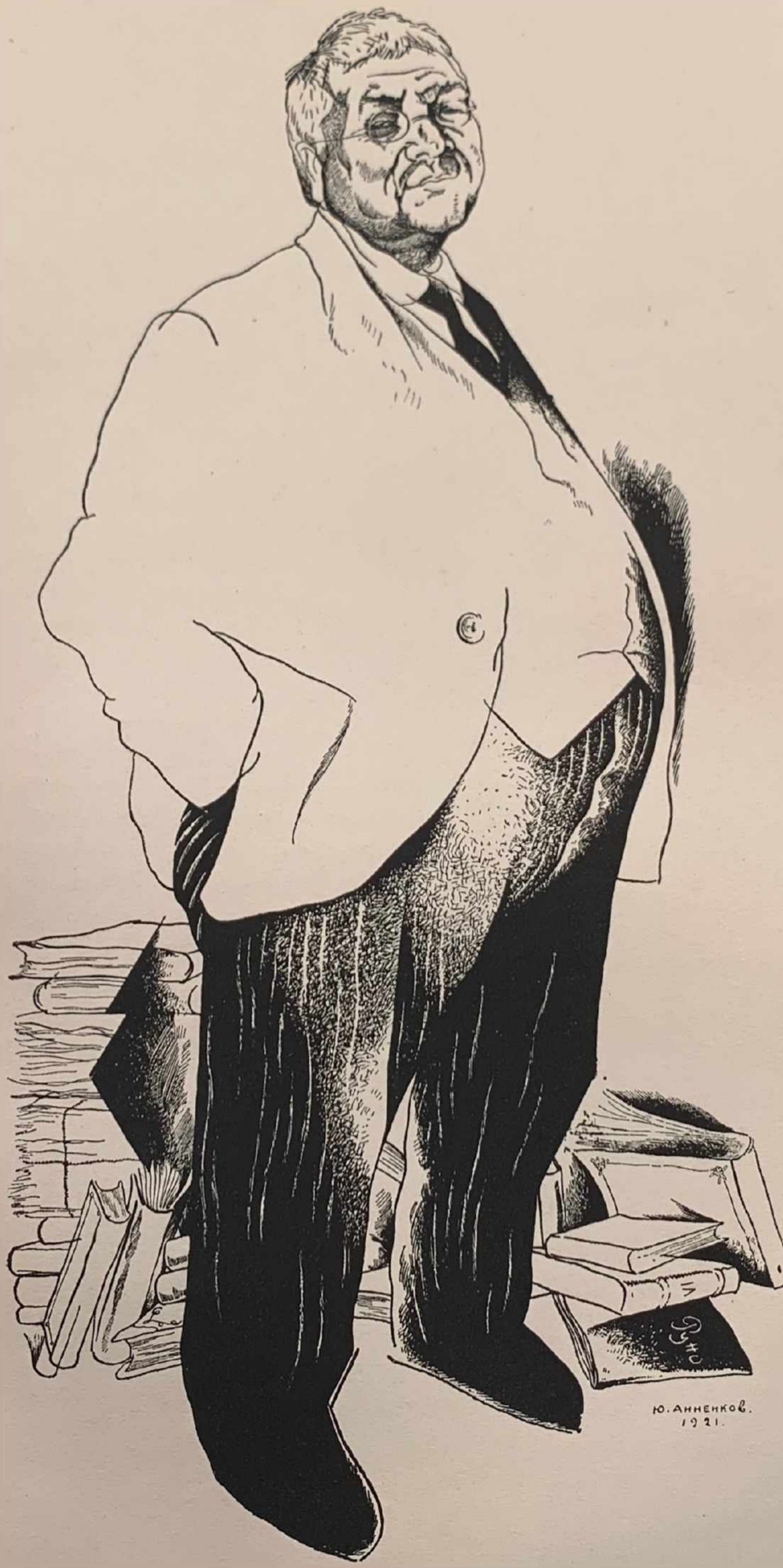
художественной минуты. В это понятие, разумеется, входит и пользование, когда ему нужно, новейшими техническими приемами, овладеть которыми такому гибкому художнику большого труда не составляет и от которых, когда надобность в них минула, он не задумается отказаться, как человек живой, не педантичный и отнюдь не заматорелый в какой либо школе. С точки зрения узких школ такие люди, конечно, могут представляться неустойчивыми и ненадежными. Подобное свойство может беспокоить и даже раздражать любителей этикеток и под-



отделов. Но Анненкову, подвижному, дороже всего его искусство и сумма выразительности, независимо от классификации.

Эта подвижность, текучесть и динамика темперамента и побуждает художника обращаться к области наиболее подвижной, изменяющейся, летучей, к колебаниям и движению жизни. Помимо передачи внешних движений, в задачах более или менее статических Анненков охотнее всего передает элементы движущиеся, ту колеблющуюся атмосферу, жизненный ток, который исходит от неподвижной (одушевленной или неодушевленной) его натуры. В этом заключается главный секрет его портретов. Не будучи натуралистическими, они в высшей степени реальны, в большинстве случаев похожи, всегда необыкновенно живы. Это ка-

сается как солидных портретных работ, так и беглых набросков. Конечно, Анненков передает и характерное строение своеобразных голов и прелесть нежной женской кожи, но главным образом — воздух вокруг данного человека, колеблемый его жизненными токами, теософическую ауру, для каждого свою. Для передачи этой характерности иногда приходится художнику преувеличенно подчеркивать ту, или другую часть лица, сдвигать планы, разлагать кое-что на элементы для высшего психологического, почти метафизического сходства. Если Сомов в своих портретах мучительно доискивается человеческого бессмертия, то Анненков из своих моделей как то высасывает их солнечную жизненность. Частицы жизни позировавших наглядно присутствуют на каждом из Анненковских портретов. Вспоминаются легенды о заклятых портретах, о «Монне Лизе», о Египетских



Ю. АННЕНКО.
1921.



заупокойных изображениях, где душа после смерти тела продолжает вести странное существование в изображенном двойнике. Отсутствие животного натурализма и формальной тождественности единственно предохраняют портретные работы Ю. П. Анненкова от демонического налета.

Если из дыханий живущих людей делается атмосфера современности, то Анненкову, может быть, более, чем кому бы то ни было, дана способность передать дух наших дней, и помимо художественной ценности серия его портретов будет всегда служить лучшим отражением тех противоречивых, враждебных друг другу веяний, жестокостей и героизма, высоких парений и неискоренимой простой домашней жизни, которыми назрела к своему концу первая четверть двадцатого века. И всё это — в области духовной реальности, более реальной, нежели реальность природная.

На многих портретах Ю. П. Анненкова обращают на себя внимание мелкие подробности, имеющие по видимому лишь отдаленное отношение к центральному замыслу вещи. Но это только «по видимому», так как они всегда являются усвоением или внутренней характеристикой и выразительности, или аналогией с внешними формами. Легко может случиться, что рядом с головою, напоминающей фасон тыквы, художник поместит и самую тыкву, если же допустить, что мысли и мечты могут экстерниризоваться, конкретизироваться, то все эти паровозы, аэропланы, цветы и животные, окружающие нередко персонажей Анненкова, есть дополнение, художественное толкование к характеристикам, так неуловимо, едко и убедительно создаваемым этим художником. В крайнем случае они представляют из себя сознательные намеки на био-





графии изображаемых лиц и опять таки помогают характеристикам, поскольку в биографии человека позволено искать данных для таковой. Никогда эти окружающие подробности не опускаются до аллегорий или не отвечающей за себя фантазии, фантазии «баронской». Для первого художник слишком далек и чужд всяческой предвзятости, для второго — слишком богато одарен поэтическим воображением.

Поэтическое воображение влечет художника к фанту, анекдоту с одной стороны, с другой — к иллюстрациям. Анекдотизм род-

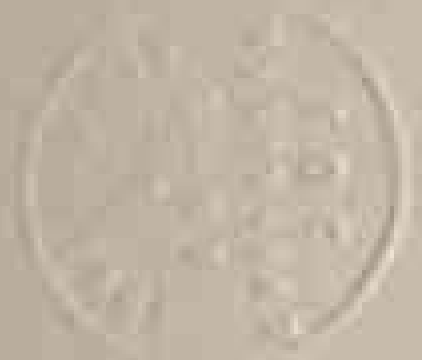
нит Анненкова с Гогартом и Федотовым, и при остром чувстве неустойчивости, почти иллюзорности реального мира, только сознание теплой действительной жизненности удерживает художника от бесповоротной сатиры, хотя юмор и насмешливость, гротескные преувеличения весьма свойственны его таланту.

Иллюстратор он едкий и внимательный, особенно в соединении с писателями, близкими ему по духу. В этой области наиболее характерными являются не иллюстрации к «Двенадцати» А. Блока и юношеские работы к книгам Н. Евреинова, а гримы к Достоевскому для театра Комиссаржевского и иллюстрации к «Дурной компании» Юр. Юркуна. В этой повести, вышедшей в 1918 году, заключаются элементы, как раз совпадающие с характером творчества Ю. П. Анненкова. На данных, вдруг всплывающих на поверхность действия предметов для двух различных целей. Для запечатления провала реальности, ее исчезновения, с другой





дача Мари
ВЕЙА ЛАЙНЕНЪ.
Куоккала,
1915 г.
Ю. Анненковъ



стороны — для ее утверждения, нового вызова ее из бездны. Первый случай похож на действие гашиша или идеологию кубизма. Распавшиеся, расчлененные части предметов приобретают новую не реальную жизнь, преувеличенную и стирающую границы между явлениями аналогическими. В таком состоянии, как Гофмановскому студенту Ансельму, шнурок от звонка, отдельно взятый, может представиться нам в виде гремучей змеи; почтенный советник в виде совы (если только это — не пасквильная аллегория); нос — отдельно от лица, утроенным, учетверенным и т. д. Через весь ресторан тянется огромный черный рукав с бутылкой. Все кружится и мы проваливаемся в небытие.

Второй случай, когда человек при ощущении улетающей действительности (вот, вот ничего не останется) сознательно цепляется за первую попавшуюся на глаза подробность (обыкновенно это бывает свой собственный нос) для утверждения себя в реальности. В минуту самого расшатанного восприятия полезно остановить свое внимание, хотя бы насильственно, на какомнибудь предмете: ветке, жуке, стакане, бельевой метке, чтобы опомниться, чтобы все стало опять на ноги. Вот ветка, она то реальна, она то существует, следовательно есть что-то осязаемое и не все еще потеряно.

Так одним и тем же приемом уводит из трезвой реальности и снова в нее возвращает Анненков. Хотя выражение «трезвая реальность» менее всего подходит для такого сложного, вечно движущагося, беспокойного и всячески непоседливого артиста, как он. Он не любит неподвижных вещей, у него я не помню излюбленных теперь *nature morte*'ов, я думаю, что он не особенно верит в неподвижные капоны. Он весь — движение и живучесть, оттого его путь зигзагами. Под зигзагами я не разумею возвышения и падения, достижения и неудачи, я имею в виду перемену подходов и приемов. Органический, не спеленутый школами, талант, он не имеет как то органической линии направления. Как настоящий артист он — сам себе закон, но этот закон — свод законов, применяемых по мере надобности. И вместе с тем редкая жизненность, живучесть, разнообразие, легкость и меткость характеристик, живое воображение и быстрая воспламеняемость — дают Ю. П. Анненкову индивидуальность, которую невозможно ни забыть, ни смешать с другими.



Ю. А.
1921.



Будь он устойчивей в партийной дисциплине, он не имел бы и четверти тех живых свойств, какими обладает в настоящее время, потому что стихия его — движение, переменчивость, еле уловимый жизненный ток, игра граненых поверхностей. При остром чувстве жизни, живописном и поэтическом, иногда даже литературном воображении (правда, не всегда достаточно дисциплинированном) Анненков менее всего может считаться представителем «беспредметного» искусства.

Отмечу еще странность: при всем понимании России, русского пейзажа, таких русских писателей, как Достоевский, в самом существе таланта Ю. П. Анненкова менее

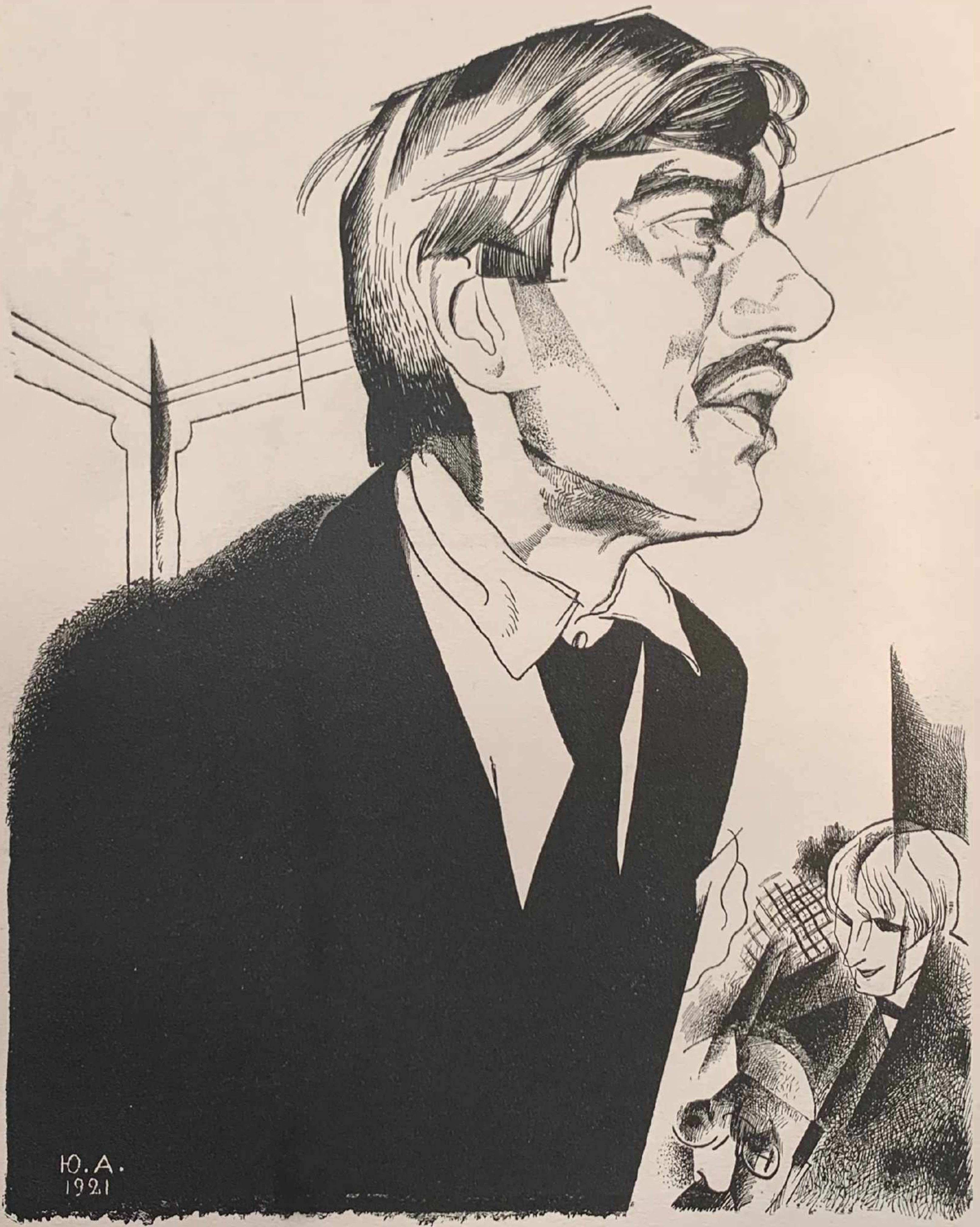
русского, чем во многих художниках, вовсе не специализировавшихся на изображении русской жизни. Я думаю, что это происходит оттого, что некоторые приемы футуризма приближают творчество Ю. П. Анненкова к границам отвлеченности, но самой природе своей враждебной русскому миропониманию и восприятию.

Аналогии и сравнения, особенно в области другого искусства, конечно, не всегда убедительны, но для внимательного наблюдателя, я думаю, будут иметь некоторый смысл следующие сопоставления:

Гольбейн, Гогард, Серра, Федотов — Анненков.

Диккенс, Гоголь, Достоевский, может быть, Белый — Анненков.

Трепетная жизнь неустойчивой и неискоренимой атмосферы, легкое веяние электрических токов, невидимая сеть проводов, на соединении которых с розоватым треском вспыхивают неожиданные изображения, поток подробностей, то уводящих, то снова приводящих нас в преувеличенную действительность, всегда мотивированных (иногда несколько литературно), не столько распыление и анализ, сколько боязнь что-нибудь пропустить, какую-нибудь малость, которая могла бы пополнить едкую характеристику, живое, беспокойное воображение и живучая готовность художественного темперамента в каждую данную минуту как можно полнее, не справляясь с идеологиями, использовать то, что в данную именно минуту может быть ему полезно, жизненность, движение и ток современности — вот стихия Ю. П. Анненкова.

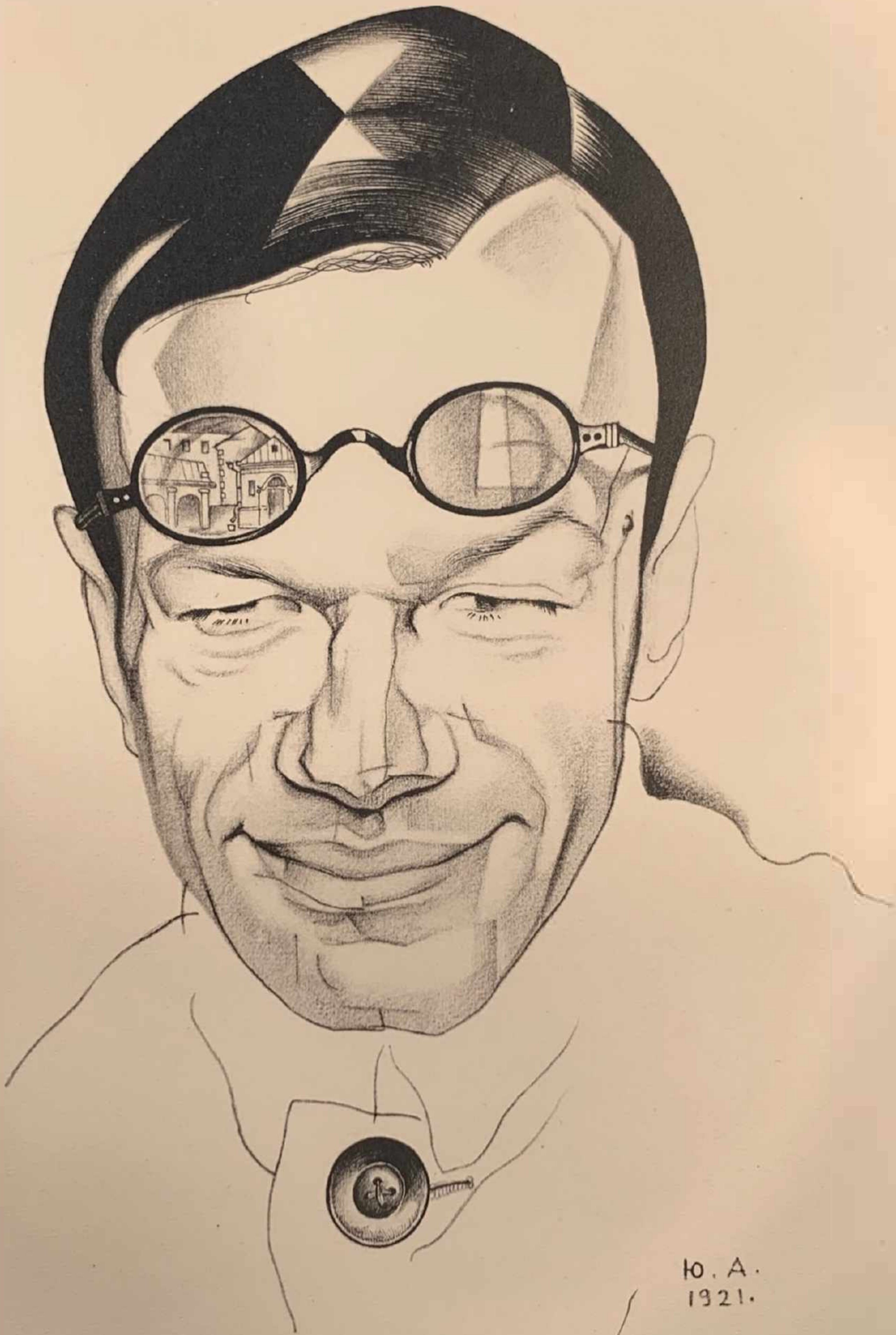


Ю. А.
1921



МИХАИЛ БАБЕНЧИКОВ

ЮРИЙ АННЕНКОВ



J. A.
1921.



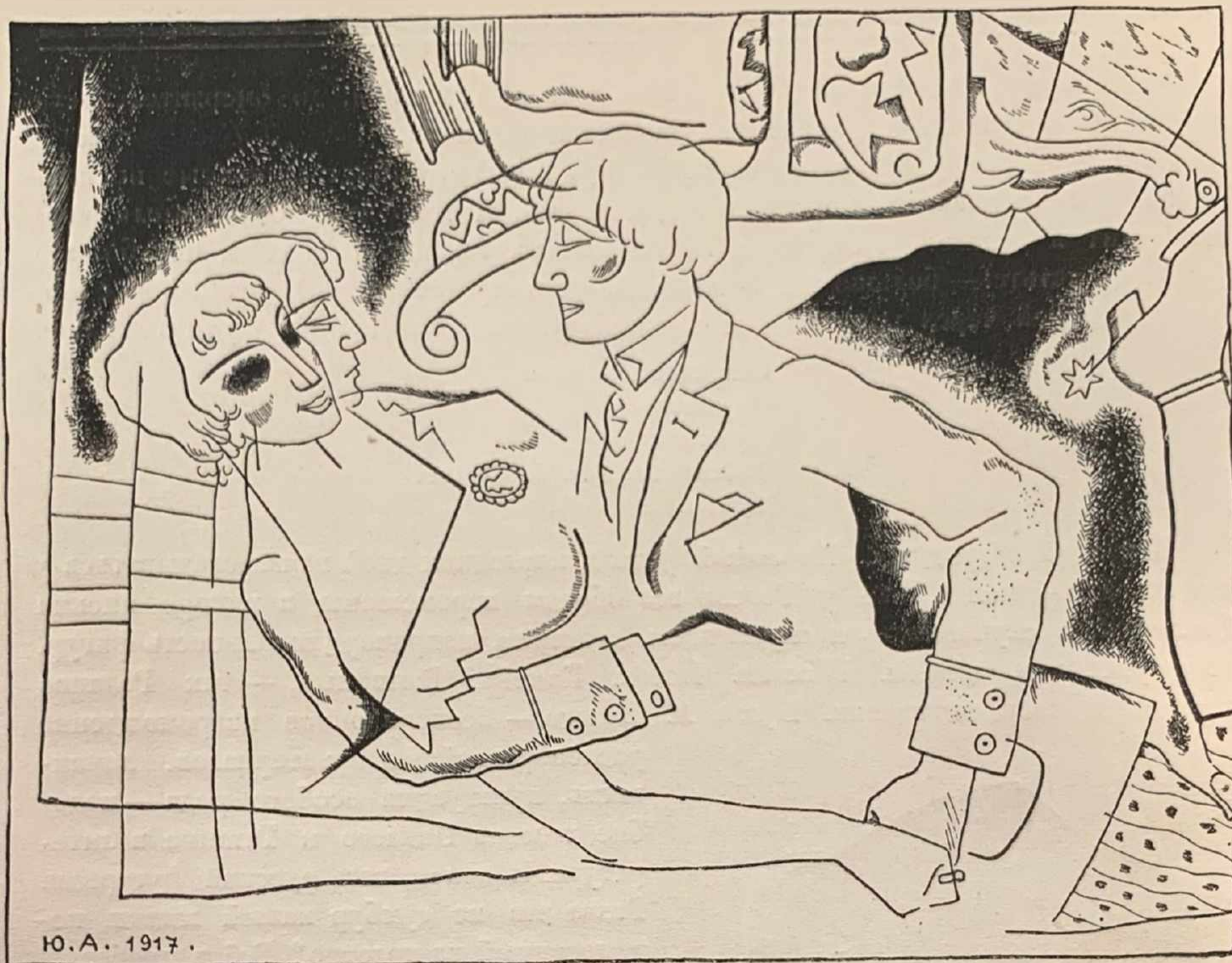
ХУДОЖНИК И ЧОРТ

Что это? Ведь это однако-же натура, это живая натура, отчего же это страшно неприятное чувство.

Гоголь

Не существует никакого прямого способа рассказать процессы, посредством которых становятся доступными для нас связи, соединяющие внешний мир с мыслью человека.

Глез и Мессенжес



В

от — Аиценков, антитипичнейший из современных художников, как по внутренним свойствам своего творчества, так и по внешним приемам передачи. Талант несомненный, но шутник, бабленик, надсмешник, каких мало. Что ни вещь — озорство: то один глаз вместо двух нарисует, то муху или клопа огромной величины на лбу посадит, а уж по части всякой кривизны, сдвигов, обратной перспективы и прочего — нет равного. Зато всмотритесь: за всей его издевкой на вас глянет нечто иное.

Земная жизнь — процесс, от хода которого сами люди становятся то бесами, то ангелами. Бывают эпохи, когда борьба между «темным» и «светлым», Чернобогом и Белобогом, становится особенно ощутимой, крепнет, обостряется. В такое время жил Иеронимус Босх. Образ чорта терзал, мучил Босха, всё творчество которого — след непрестанного единоборства художника с душившим его кошмаром. В такие эпохи дьявольских козней жили Гофман, Гоголь и Достоевский. Подобный Teufelsperiod переживаем сейчас и мы. Культ чорта растет, принимая ужасающую форму, в воздухе — запах человеческой крови. Потому, если нам и суждено еще в наши дни увидеть произведения, полные живого напоминания о Вы-

соком, то и эти произведения будут, вне всякого сомнения, до омерзительности пропитаны кощунством и хаосом их породившей эпохи.

Мир перестал чудиться космосом. Гибнут народы, гибнут отдельные индивидуумы. Человеческое «я» перестало существовать. Я есмь нуль. Одна мысль сверлит, зудит в голове: «говорят, я Богом создан, так вот на-ж тебе, нет больше Бога». (Заметьте: — больше нет — не надо, не хочу, не желаю). Особый вид гордости, ведущей через уничтожение высшего разума к собственному уничтожению.

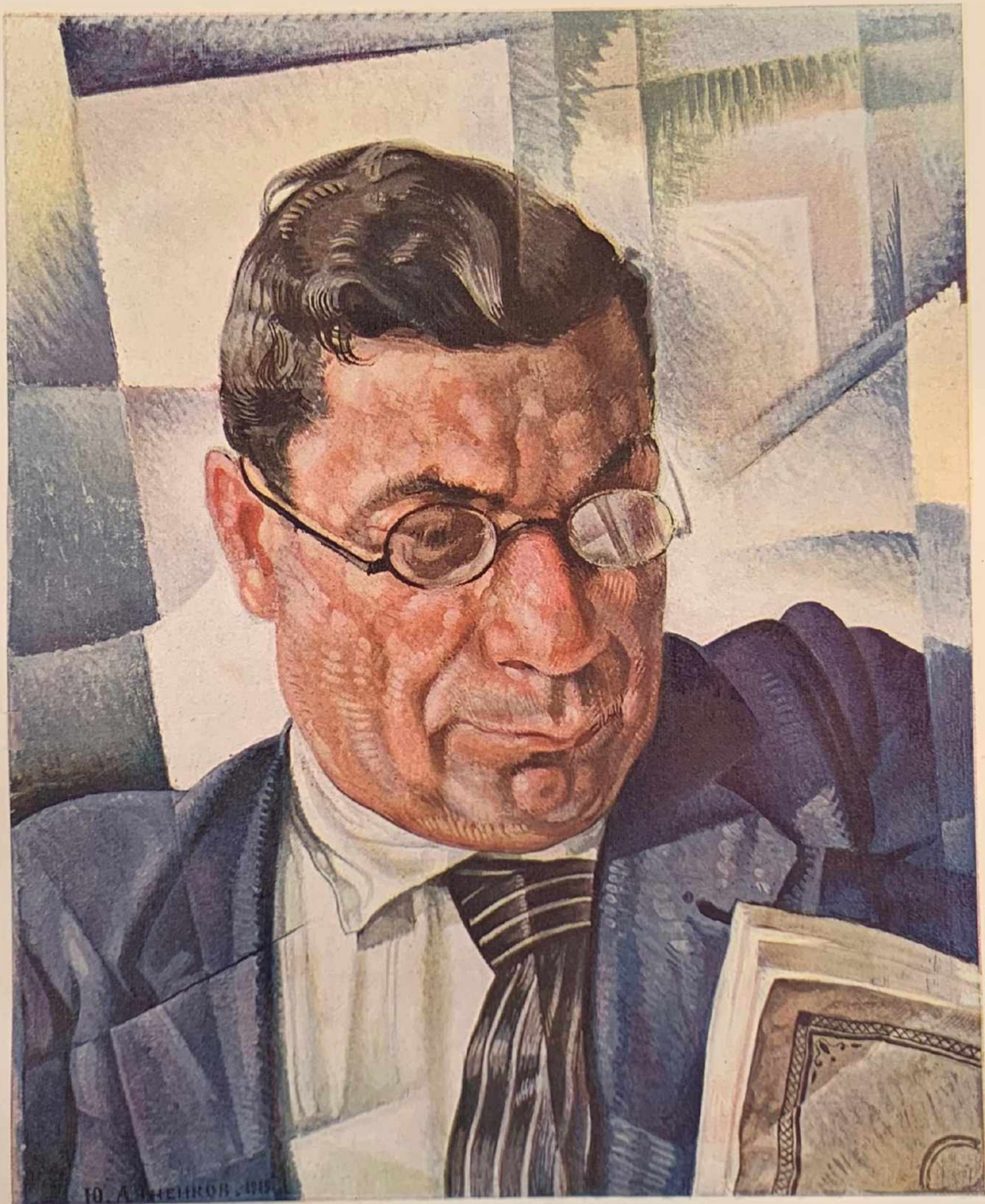
Обпажались обмапы
И ужасные
страсти
Выбежавшего на белый свет
Сотаны.

Земля дала трещину. Но самый распад последних дней начал сказываться у нас гораздо раньше. Уже у Гоголя все образы перемешаны, в манере письма Достоевского скучепность и спутанность действия, непропорциональность фигур. «Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины», — так Розанов определяет свои сочинения. Проза А. Белого — беспорядочное нагромождение

разнообразнейших материалов, ломанность, пунктуация особого рода — подобие холстов Пикассо и Татлина в литературе. Наконец, весь русский футуризм. Разве это не сумбур нашей жизни, перенесенный на полотно? Всё в дребезги! И так в целом мире, но всего больше у нас, в России.

Нос, обыкновенный нос «сверхъестественным» образом отделяется от предназначенного ему места между щеками майора Ковалева, и, как особа пятого класса (в шляпе с плюмажем), пускается в водоворот светской жизни. Призраки, отвратительнейшие привидения лезут со всех углов: мертвец-чиновник во фризовой шинели; монах в черном; хари какие-то; градоправитель в виде упыря; Недотыкомка; — и так без конца. Чорт сторожит русского человека на каждом шагу, от Зерцала Великого, от попovны Соломонии до кузнеца Вакулы, от Вакулы до Карамазова и от Карамазова до наших дней. И не какой-нибудь Вельзевул, а так — самый мелкий и простой чертяка, может быть, в прическе а ля Ка-





нуль, с адской выразительностью красных глаз, мохнатый, шелудивый. Самое-то беспоское и есть всегда пошлое, мелкое, обыденное. Прелый запах кислых щей, баня с пауками, дрянненький трактирчик на канале, равнодушно-сонное лицо Передонова. Топкая, как почва наших болот, мозглая, как наши туманы, пакостная тина городских будней — цвета попедельников, вторников... Где действительное, где вымысел — всё спуталось в сплошном круговороте нелепостей «до того прозаичных, что они граничат с фантастическим». «Уж не сон ли всё это — Россия, Петербург, снега, подлецы, департаменты, кафедра, театры» (Гоголь).

Гармония рушится и нет пути к ее реальному восстановлению. Вещи чудятся людям, люди принимают обличье вещей.

Пусть это бред. Но он типичен для России, ибо всегда России пужен был, как ночное творчество, как ощупывание (но верю, дескать, дай рукой потрогать) всего по истине нереальнейшего уродства и мракобесия нашей жизни. Сон длительный, тяжелый, непробудный, от которого, может, мы и очнемся когда-либо, чтобы протереть глаза и начать дневную жизнь, да только не теперь.

До сих пор же — «мы, Русь — засыпали, просыпались, пробуждались, чтобы только перевернуться на другой бок. И вот рассыпались». (Розанов).

Анненков художник русский и типично-петербургский русский. Самый фантазм его творчества, всё «невероятие» образов — местные, здешние. Те же невидимые флюиды, что у Гоголя, Достоевского, Белого, но не зависимость, не подражание, не подчиненность, а отраженность, прозвония. Петербург — болезнь Анненкова. Отсюда — двойственность жизни, двойственность мироощущения — «раздвоение всю жизнь во мне было» — двойственность трактовки сюжета.

Сам Петербург — двулик. Город пышный, город бедный.

Петербург рационалистический, деловой, чиновный. «Его превосходительство», Санкт-Петербург; Петербург — значительное лицо, Северная Пальмира, Парадиз; Петербург — Медного Всадника и — Петербург серенький, будничный, Петербург — Акакий Акакиевич, Петербург — Петербургской стороны, «Скверного анекдота», «Домика в Коломне», «Носа» и «Шинели».

Первым Петербургом за «его чудную пропорцию» восторгался не один кузнец Вакула, ему пелись дифирамбы, его превозносили, — недаром и капитану Копейкину он показался Семирамидой. Второй — если и любили, то как-то умилительно жалел, как «мир-искусственники» — старательно обходя лужи. Анненков, как раз, художник этого второго Петербурга, его запущенных дворишек, покосившихся домиков с мезонинами, кривых фонарей... В этом Петербурге, как и в Петербурге большом, аристократическом, всё не менее фантастично, но фантастика его полна жути, доводящей до кошмара, словно тень Свидригайловского привидения, что бродит из переулка в переулок. Может быть от того, что кругом слышится смерть. Но не только этот Петербург превращается в мертвый город, но и вся Россия, весь окружающий мир предстает нам сейчас, как необрозимое *Самро Santo* с неизменным могильщиком, имя которому «Быт».

Скажут, в интересное время живем — не верьте. Позади — революция, впереди? — Никакого *praesens*, да и будущее — то только *futurum II-ое*. Вид без

дази. Tangle-foot. Скутились, сдвинулись, сгрудились, уплотнились, один к одному, до того, что каждая морщинка, каждая черточка на чужой физиономии видна, а дальше — ничего. «Над всем, что сделано — ставлю nihil», — басит Маяковский.

Скучная, нудная пьеса — наша теперешняя жизнь, пьеса без заглавия (так обычно, так серо, что никак и не назовешь).

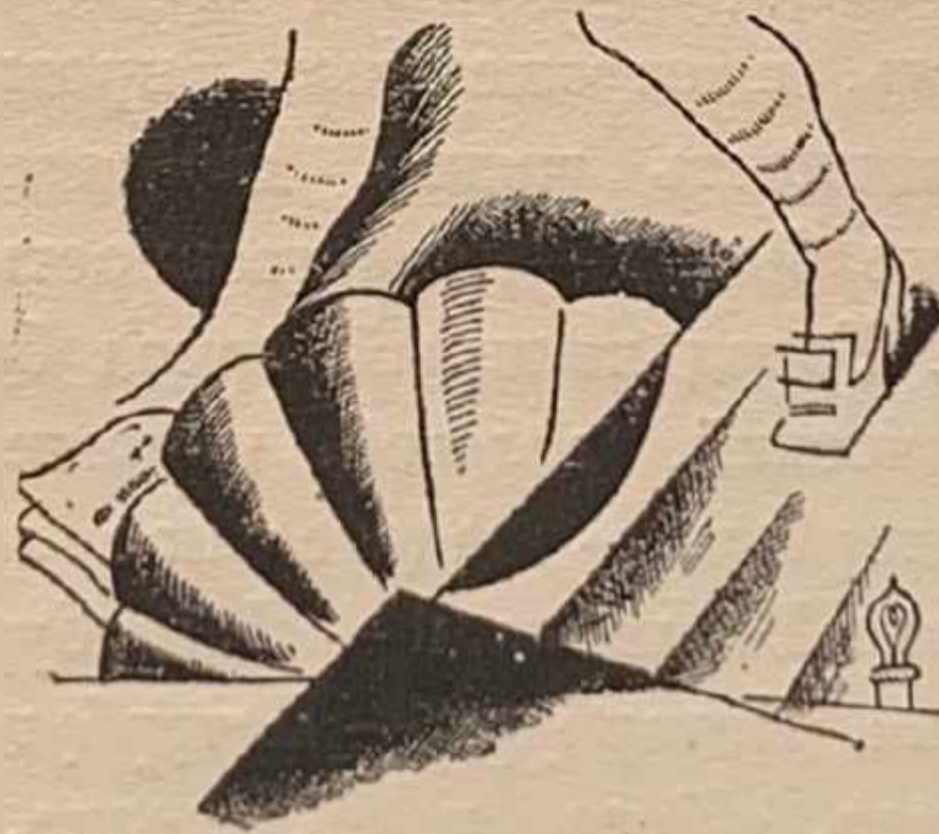
Но, всё таки, кто же автор? (Бога то ведь больше нет?).

— Автора! Автора!

а из суфлерской будки (всегда преисподняя) чей-то голос хрипло шипит:

— Я называю вещи прямо по имени, т. е. чорта называю чортом (Гоголь).

Занавес.





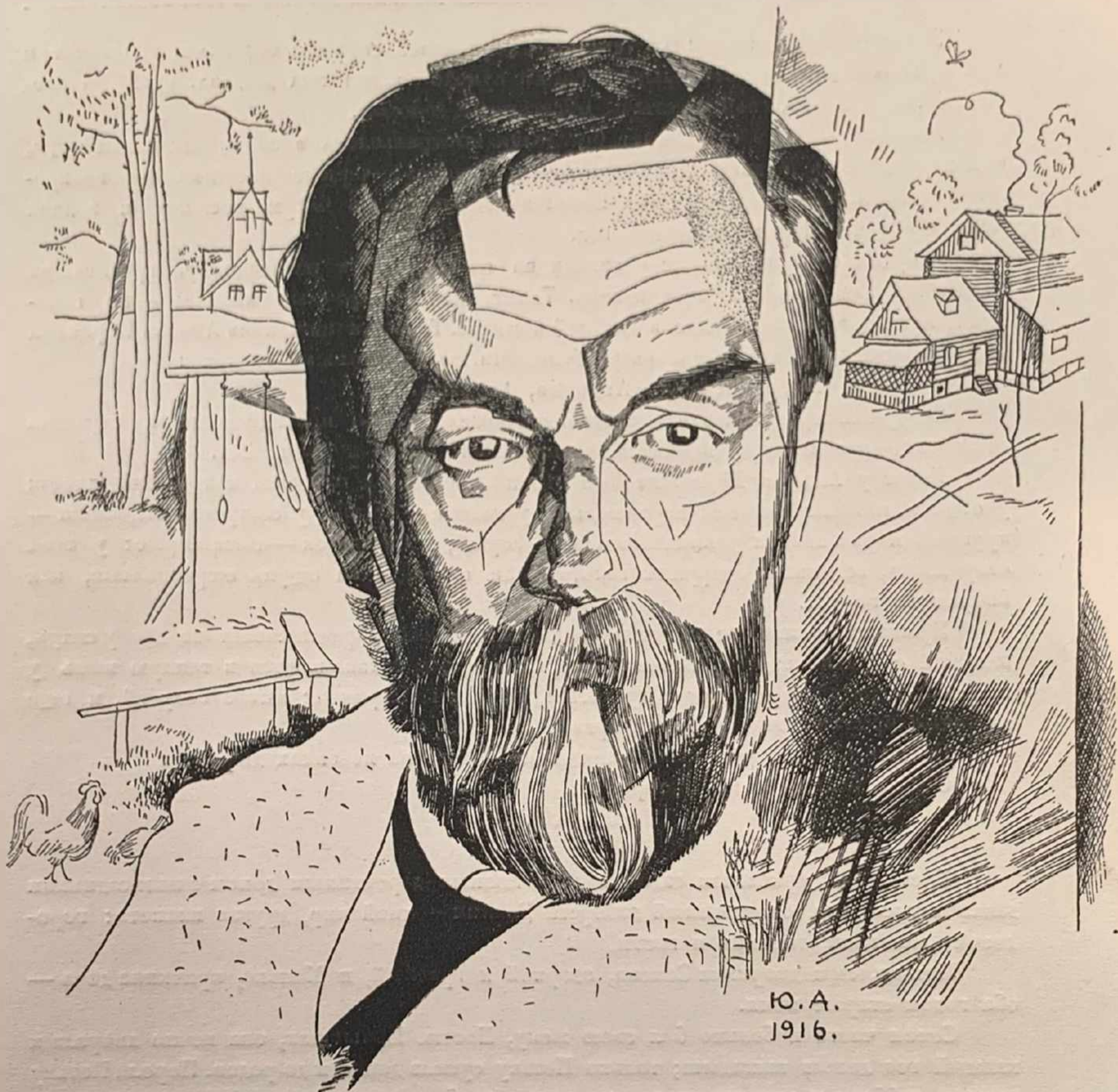
Ю. Анненков.
1920.



Б Ы Т

Не забывай мелочей, главное не забывай мелочей, чем мельче черта, тем иногда важнее.

Достоевский



В

начале был Быт. А от быта всё остальное пошло. Жили-были. От сегодня до завтра и от завтра до бесконечности.

«На углу Большой Пушкарской и Кроппергского, на Петербургской стороне, — маленький двухэтажный домик; низ красный, кирпичный (от земли мох ползет, на мху — слизняки и улитки с длинными липкими рожками; пальцем притронешься — мягкие рожки внутрь прячутся); перх у домика деревянный. Там, наверху, по одну сторону прогнувшейся лестницы жили мы, по другую — соседи. Внизу — богадельня Святого Матвея-Апостола. Вокруг домика палисадник с двориком; зеленая травка пробивается из под булыжников. Вывернешь булыжник — образуется ямка-чаша, а в чаше дождевой червяк.

За решеткой палисадника тенистый церковный сад: под березами, толстыми и заскорузлыми, белела колокольня с синим куполом в золотых звездах. Сразу за двориком тянулся огромный пустырь, обнесенный забором.

По воскресеньям старенькие богаделки выстраивались в пары, как школьницы, и шли в церковь Матвею-Апостолу свечки ставить; черные косынки по воскресеньям заменялись белыми. Няня Наталья тоже надевала белую косынку и водила меня к обедне. Мне шел шестой год.

В будни старушки подолгу сидели на скамеечках в палисаднике, грелись на солнышке, вязали чулки, шушукались. Тихие, как сумеречные минуты, — не говорили, а тикали, словно часы в дальней комнате. Только помешанная Амалья Карловна вдруг запевала громко, глядя вверх белесыми, затуманенными глазами:

Ah, mein lieber Augustin, Augustin...

Старушки крестились и отодвигались подальше: не нравилось, да и страшно делалось: вдруг в волосы вцепится, решившаяся? Спаси я помилуй...

Голос у Амальи Карловны был низкий, желтый и плоский, как рыбий хвост; у отца голос был темный, коричневый; у матери — белый; у сестренки Надюшки — круглый и розовый, а у няни Натальи — серый; у богаделок — тоже серые: у всех стареньких, седеньких старушек голоса были серые и на ощупь шероховатые, как бобрин на полу...

Прыгают солнечные зайчики по дорожкам; важно расхаживает по двору петух, зеленый с красным; поклевывают пестрые курицы, закапываются в теплую пыль у погребка; играет черный кот с кудлатым, грязным Шариком; много голубей, и еще забавные прыгают по куртинкам трясогузки.

На мне русская рубашка и клетчатые чулки, на коленках дырочки.
Облака белые-белые. Ветерокъ...

* * *

Пустырем, церковным садом и двухэтажным деревянным домом с палисадником заканчивался мир, окруженный забором. За ним — иной мир, другая планета: городской, ломовики, зонтики и гости.

Петька, сын дворника Семена, озорной и грязный, и Манька, прачкина дочь — оба годом старше меня.

Семен часто и больно бил свою жену, Настю. Изнывшая, она вечно хворала и каждый год делала выкидыш; только Петьку сумела донести до родов. Пороли Петьку каждую субботу и еще много раз на исдеде за баловство; впзжал, выкручиваясь, и удирал за ворота.

Манька звала Семена дяденькой.

У самого забора, за ледником, была мусорная яма. Туда Петька загонял девочку и щипал ее. Она хихикала и, отбиваясь, валила его на себя; потом жаловалась матери, и мать, Дарьюшка, ругала Семена нехорошими словами. Петьку пороли и тягали за уши...

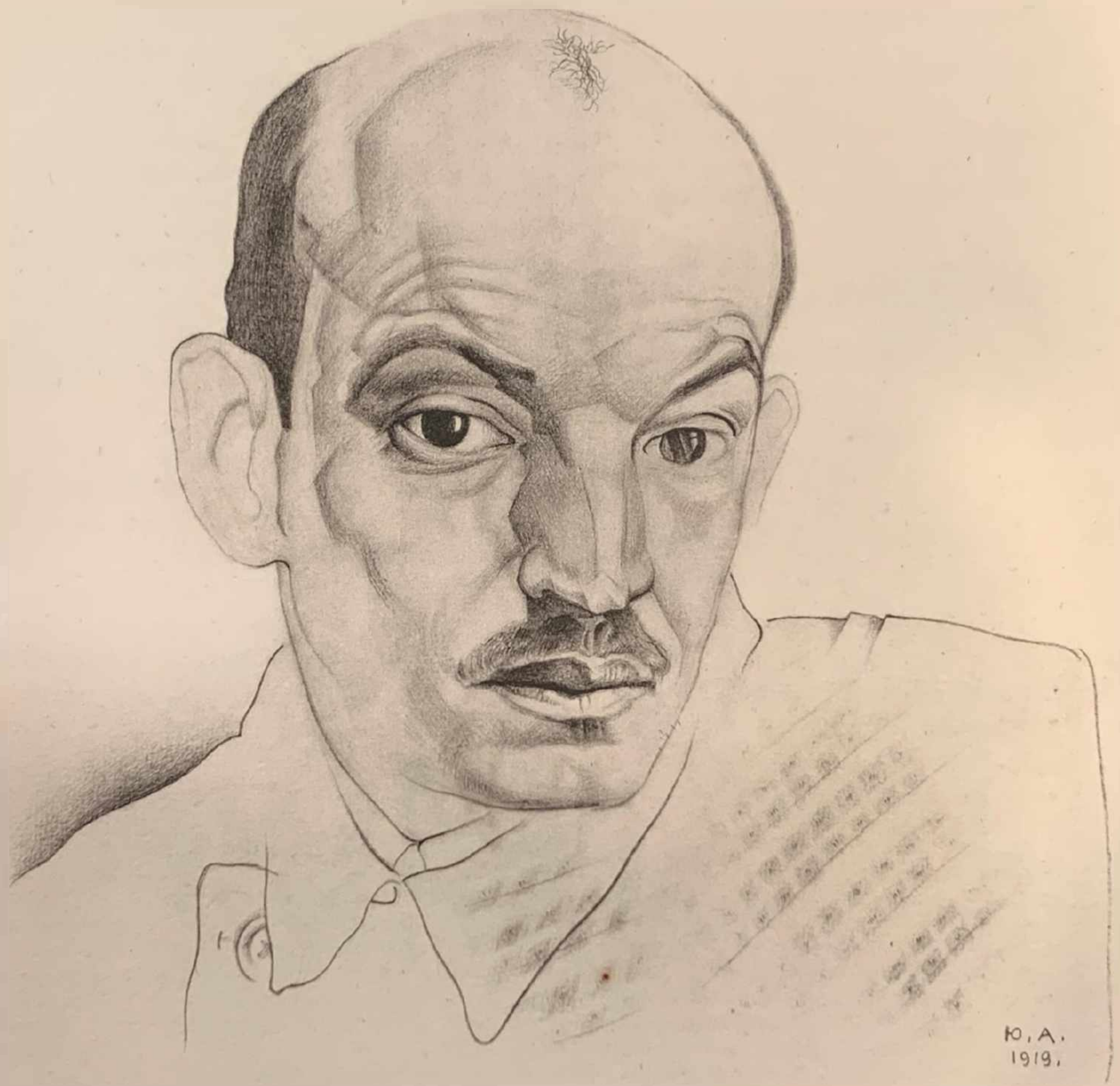
В соседской квартире второго этажа жили гимназист Володька и семилетний Толя, рыжий. Когда не было старших, начиналась возня.

— Володька, отстань! Володька, сволочь, отстань!

Володька не слушал, хватал Толю за ноги и впиз головой перевешивал за окно; подержит, пока голова не побагровеет, и втлнет обратно в комнату. Называлось это «вольным пожарным упражнением».

Всегдашней мечтой Володьки было стать пожарным.

Под окном собирались трое: Петька, Манька да я. Поднимали головы, замирали. Петька упрашивал:



K. A.
1919.



— Бросай его, чего там... пымаем.

И все ждали, как большой радости, как первого дня Пасхи, чтобы Толя купырнулся вниз.

Если замечала Настя, то ругала окляпными, а Петьку опять драли и пыворачивали уши.

Развлечений на дворе было много: ловить петуха за хвост, дразнить Амалию Карлопу и подслушивать, как дворник язвывается над женой.

Когда случались побои, становилось жутко. Весь мир, окруженный деревянным забором, умолкал и суживался. Тонкий и страшно длинный до самого неба подымался крик. Раз в два приходил с угла, с другой планеты, городской Василий Степаныч справляться, кто безобразит. Семен вскипал:

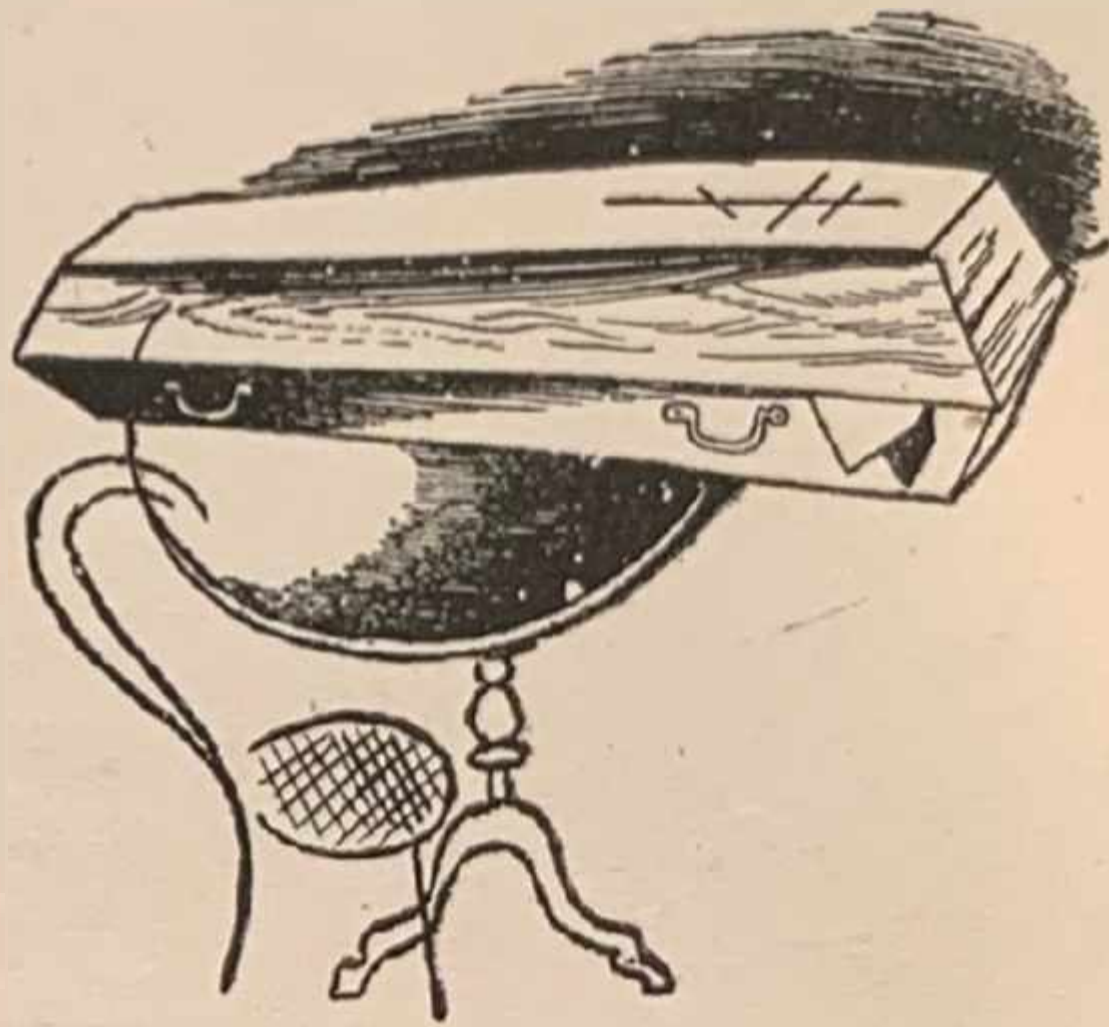
— Что я прав на свою бабу не имею, что-ли?

Городовой соглашался и делал Насте выговор, чтобы не нарушала». (Из автобиографии Анненкова). *)

Таковы первые впечатления художника. Быт встречает нас при рождении вместе с доброй феей, в лице какой-нибудь акушерки Кошкпной, и провожает в образе человека в цилиндре из «Бюро» в могилу.

И не только нас, простых смертных. Точно также он сопутствует и гениям.

Сам *Regierungs-Rath* Гофман провел детство окруженный филистерами. Правы N-ой улицы дали материал Достоевскому для его будущих эпопей. А



*) Юрий Павлович Анненков, сын Павла Семёновича Анненкова (скопцавшегося в Петербурге в 1920 г.) и Зинаиды Александровны, урожденной Маковой, родился в 1889 г. в Петропавловске на Камчатке, куда его отец, друг В. Короленко, В. Фигнер, П. Ф. Анненского и некоторых других видных представителей русской радикальной интеллигенции того времени, был сослан на поселение. Спустя 2 года, Анненковы переезжают в Самару и еще через год — в Петербург, где будущий художник проводит свое детство и юность.

С самых ранних лет мальчик увлекался рисованием. Пяти-шестилетним ребенком он целые дни просиживал с карандашом в руках, изображая главным образом животных — лошадей, козлов, слонов, кошек, — и предпочитал рисовать по памяти, нежели с картинок и зоологических атласов, которыми задабривали его родители, уловившие врожденную склонность сына и желавшие во что бы то ни стало «сделать из него настоящего художника». Первой художественной выставкой, на которую отец привел растерявшегося мальчика, была выставка картин В. Васнецова. «Три богатыря», «Витязь на распутьи» и др. картины героического эпоса произвели на ребенка ошеломляющее впечатление, почти на целый

год положив его воображение. У матери художника, сохранившей его детские альбомы, уцелел ряд рисунков, являющихся вариантами на Васнецовские темы. Когда сыну минуло 8 лет, родители впервые пригласили к нему учителя рисования, который, найдя своего ученика, к его величайшему огорчению, лишенным способностей, вскоре занялся прекратил. Однако, постоянное желание мальчика продолжать ученье заставило родителей определить его в художественное училище б. Штиглица, откуда, спустя 2—3 месяца, мальчик вышел по своему желанию, неудовлетворенный скучной необходимостью вычерчивать геометрические фигуры.

Далее следует гимназическая пора (А. поступает в Петерб. 12-ую казенную гимназию), во время которой А. продолжает рисовать урывками, поощряемый родителями и печно терпя неудачи у школьных преподавателей: высшая отметка, полученная А. в гимназии по рисованию, была 3—. Детская страсть к изображению животных постепенно заменялась более или менее постоянным тяготением к портрету. Будучи в третьем классе, А. нарисовал мелом на классной доске карикатурный портрет законоучителя и тут-же организовал «летучую» выставку во время антракта между уроками, взяв за «пл-



серебряные будни заштатного Миргорода послужили впоследствии Гоголю толчком к тому, чтобы заговорить о «душевном городе».

Самым чувством иного мира мы обязаны миру реальному.

Вне Быта человек ничто. Быт учит нас жить и заставляет думать, что настанет, наконец, час, когда тленное станет нетленным.

Окружающее нас ведь только первый план. Там дальше — второй, третий и так до бесконечности. Это и называется Вечностью. И так даже, что первый точь в точь, как второй, второй, как третий. С той лишь разницей, что, может, чем дальше, тем пышнее, да побогаче.

Небесное — точная копия земного. Всё то же — только с большой буквы. За бытом следует Бытие. Здесь хаос, там Хаос. Таинственная, непрекращающаяся связь, соединяющая между собой две самые крайние точки.

«А в Рае опять поселим Евочек, — говорит Богу Маяковский, — сегодня же ночью со всех бульваров красивейших девочек я потащу к тебе».

Там, как здесь. И неудивительно, что при слове «рай» современному городскому художнику рису-

таку» с посетителями, за что и «отсидел» два воскресенья «без обеда». В дни первой революции 1905 — 06 гг. А. сотрудничает в нелегальном гимназическом журнале, где помещает карикатуры на политические темы. К концу шестого учебного года несправедливый ученик был, наконец, уволен из гимназии «в интересах остальных учеников», причем ему был выдан аттестат за 5 классов, как «вполне достаточный для зачисления в польноопределяющиеся».

С пятнадцатилетнего возраста А. систематически посещает Эрмитаж, Русский Музей Александра III и очередные художественные выставки. Перешел в 7-й класс частной гимназии Столцова, А. впервые получает признание и одобрение своих способностей со стороны педагогического персонала: преподаватель рисования Шульц, тогда еще конкурент Академии Художеств, вводит А. в свою мастерскую, где он начинает работать маслом с нагой природы, — а директор гимназии С. А. Столцов, отстаивая рискованное положение А., получившего на выпускном экзамене неудовлетворительный балл по математике, утверждает, что А. «математика не нужна, т. к. он готовит себя к художественной карьере».

Семнадцатилетним юношей А. знакомится у К. Чуковского с Репиным, и с тех пор знаменитый

живописец остается навсегда одним из наиболее любимых русских мастеров А. К тому времени относятся его первые портретные работы маслом: Евгения Чарикова, С. Шарого, Г. Песца, некоторых гимназических приятелей, а также большой групповой портрет «За шахматами».

По окончании гимназии (1908 г.) А. поступает на юрид. фак. Петерб. Университета и (вместе с М. Шагалом) работает в мастерской худ. С. М. Зейденберга, с которым уезжает летом 1909 г. на этюды в Боровичи (время увлечения А. импрессионизмом; цикл пейзажных этюдов, этюдов нагой природы и масляный портрет В. С. Вайнштейн). Осенью 1909 г., не выдержав испытания в Академии Художеств, А. переходит в мастерскую Я. Ф. Цюнгльевского, где и продолжает занятия до весны 1911 г. Бурный темперамент профессора, не позволявший ученикам закоспеть в рамках определенной школы, пробудил в А. стремительную смену художественных предпочтений и разочарований, — в течение двух лет он последовательно подчиняется влиянию: Малевича (Цюнгльевский так и называл А.: Малевич в студенческой тужурке), русской иконы, Федотова, Ван-Гога и Сезанна. К наиболее значительным работам этого периода принадлежат эскизы стеной росписи и за-

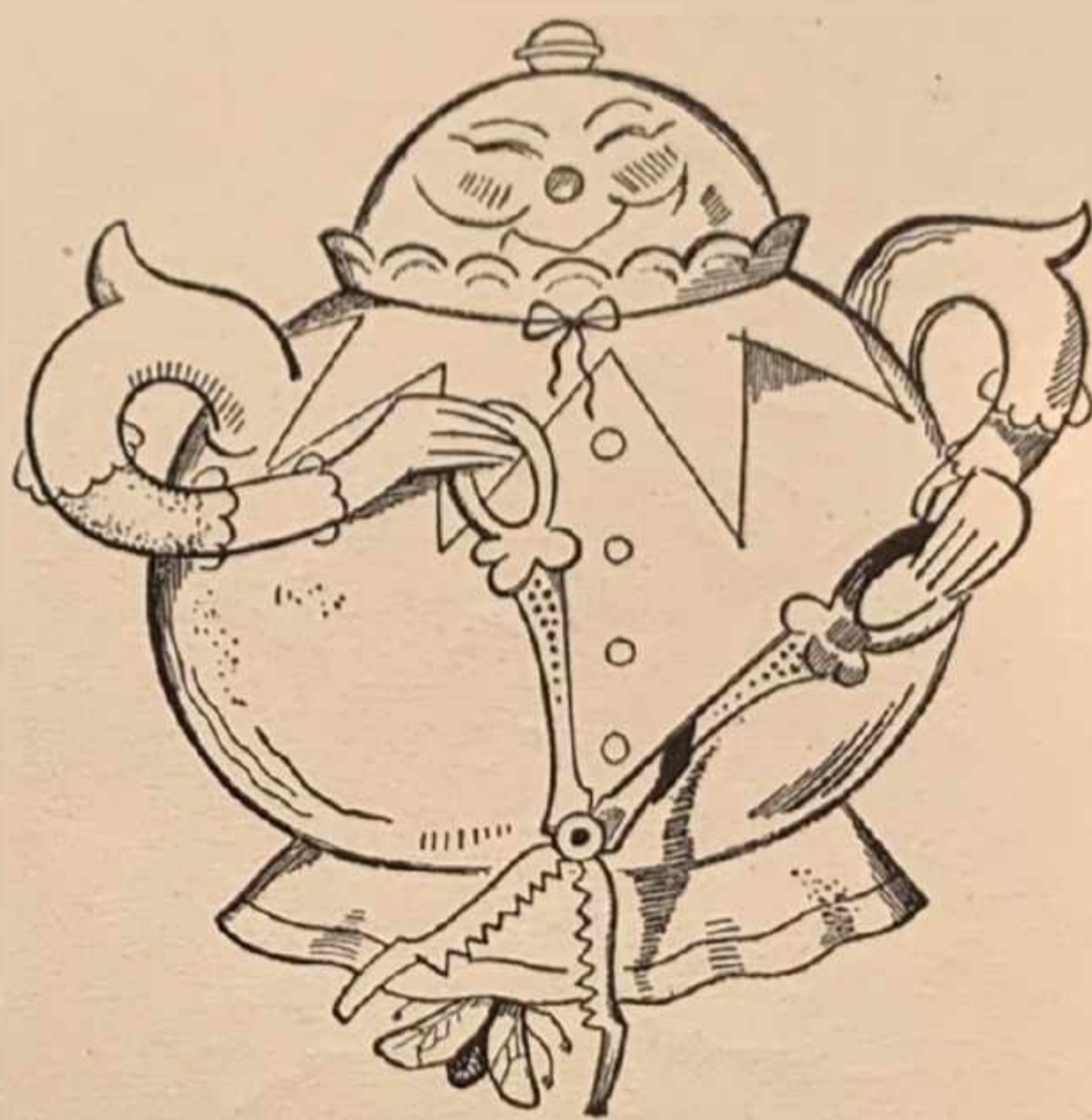


Ю. Анненков.
1921.



ются не кущи «райского» сада, а чахлый палисадник у дачи, где нибудь в Старожилке — лучший сад из всех, что он видел!

Что поражает в Анненкове, кроме мастерства рисовальщика, так это именно его исключительно редкий дар восприятия окружающего. Мы знаем много изобразителей быта в искусстве, но Анненков первый, по крайней мере — из русских художников, кто сумел найти и показать уют без уюта и быт без быта. Сам человек для Анненкова — тот же стул, стол, шкаф, кастрюля — не больше, любой предмет обстановки и обихода. Другими словами, если и предмет любви и внимания, то только предмет. Анненков не отличает одушевленного от неодушевленного — всё окружающее нас предметно, но всё живет: «Здравствуй, чайник!» (ведь и у чайника есть своя душа, своя физиономия). Художник слишком хорошо знает несомненную внутреннюю связь между людьми и вещами, которой мы обычно не привыкли замечать. Торговка яблоками в одном из произведений «сумасшедшего берлинца» превращается в старый кофейник с разбитой крышкой, а Дроссельмейер, обернувшись в сову, так помещается на стенных часах, что фалды его сюртука свешиваются, как крылья. Меняется одна только оболочка и люди предстают в образе своего второго «я». В «Снежной Королеве» Андерсена



престольный образ Христа на стекле для сельской церкви в Павлах, Лужского уезда. Однако, роспись эта была в самом начале прервана заплещем местного духовенства, что «от подобных ликов все прихожане сбегут»; неоконченный трехаршинный образ должен был поступить для переделки в руки монаха-иконописца, но был перекуплен Павским помещиком Л. Д. Гвоздиковым. В ноябре 1917 г. подверглась разгрому его усадьба, после чего судьба, постигшая образ Христа, неизвестна. В те же годы А. был написан первый большой холст (2×2 арш.) «Погост», выдержанный в натуралистических тонах, и знаменательная, как поворотный момент в мировоззрении автора, картина «Мечтатель». Большинство работ этих лет было уничтожено самим художником, переживавшим наиболее острый и мучительный период искательства.

В 1910—11 гг. с особенной силой проявилось увлечение А. поэзией А. Блока; в своих воспоминаниях о покойном поэте художник признается: «Мы собирались в кабаках Петербурга, где нибудь на Рождественской, и за бутылкой пива читали стихи Блока, знакомого и дорогого нам только по фотографиям и по портрету Сомова. Я не знаю другого поэта, который умел бы так властно захватывать наши

сердца и думы, как умел захватить Блок. Наша молодость выросла под знаком Блока»...

Весной 1911 г., по совету Циоплинского, А. едет в Париж, где снова встречается с М. Шагалом и товарищем детства И. Пуни. Около 4-х месяцев А. почти не подходит к станку, потрясенный богатством Парижских музеев, частных собраний и библиотек, проводит целые дни в залах Лувра, Версаля и Люксембурга, часами простаивая в Пантеоне перед фресками Пювис-де-Шаванна и посещая многочисленные салоны и выставки. Из летних работ 1911 г. сохранилось только одно, не вполне законченное, полотно — портрет И. Пуни, сделанный в манере французских мастеров середины прошлого века.

Зимой 1911—12 гг. художник работает последовательно в нескольких частных мастерских Парижа, между прочим — у Валлотона, оказавшего сильное влияние на графику А. Дальнейший художественный рост его обусловлен главным образом всё возрастающим влиянием кубизма и футуризма с одной стороны, и Джотто, Босха, Брейгеля Мужицкого, Крамха, Дюрера, Гольбейна и голландцев — с другой. Симпатии к Ван-Гоггу оставались неизменными.

В течение второй зимы и следующего 1912—13 года, проведенных во Франции и, частью, в Швейцарии

вещи изменяют свой прежний вид и показывают себя в искаженной форме. Чтобы убедиться в этом воочию, не требуется даже магического стеклышка Перегринуса — отрешитесь от повседневности, перестаньте хоть на миг быть самими собою, и вы поймете, что за фантастика на самом деле действительность.

У Анненкова чисто дяккенсовская страсть к вещам. Всё живет. Потому и *intérieur'a* в том смысле, как обычно понимали его раньше (все эти «В комнатах» Зеленцова, Ф. Толстого и проч.), теперь быть не может. Статика ушла из нашей жизни безвозвратно. Чайник так кипит, что от пара крышка подпрыгивает; лампа коптит; маятник на часах качается; по стене клоп ползет.

Возьмите такого типичного недавнего нашего бытописателя, как Кустодиев: у него человек — господин, «Сам», персоне. Это он, человек, собрал все сундуки и подушки, киты и баулы. У Анненкова — где утварь, где скарб домашний, там и человек завелся, как вошь, как домашнее насекомое. «Мое общество — общество клопов и мокриц», — говорит незнакомец с черненькими усиками в «Петербурге» А. Белого. И в этом есть своя большая правда. Мы, нынешние, забыли, где начало, где та пустота, от которой всё пошло, и поэтому кажется нам теперь, что мы целиком вышли из своего уклада.

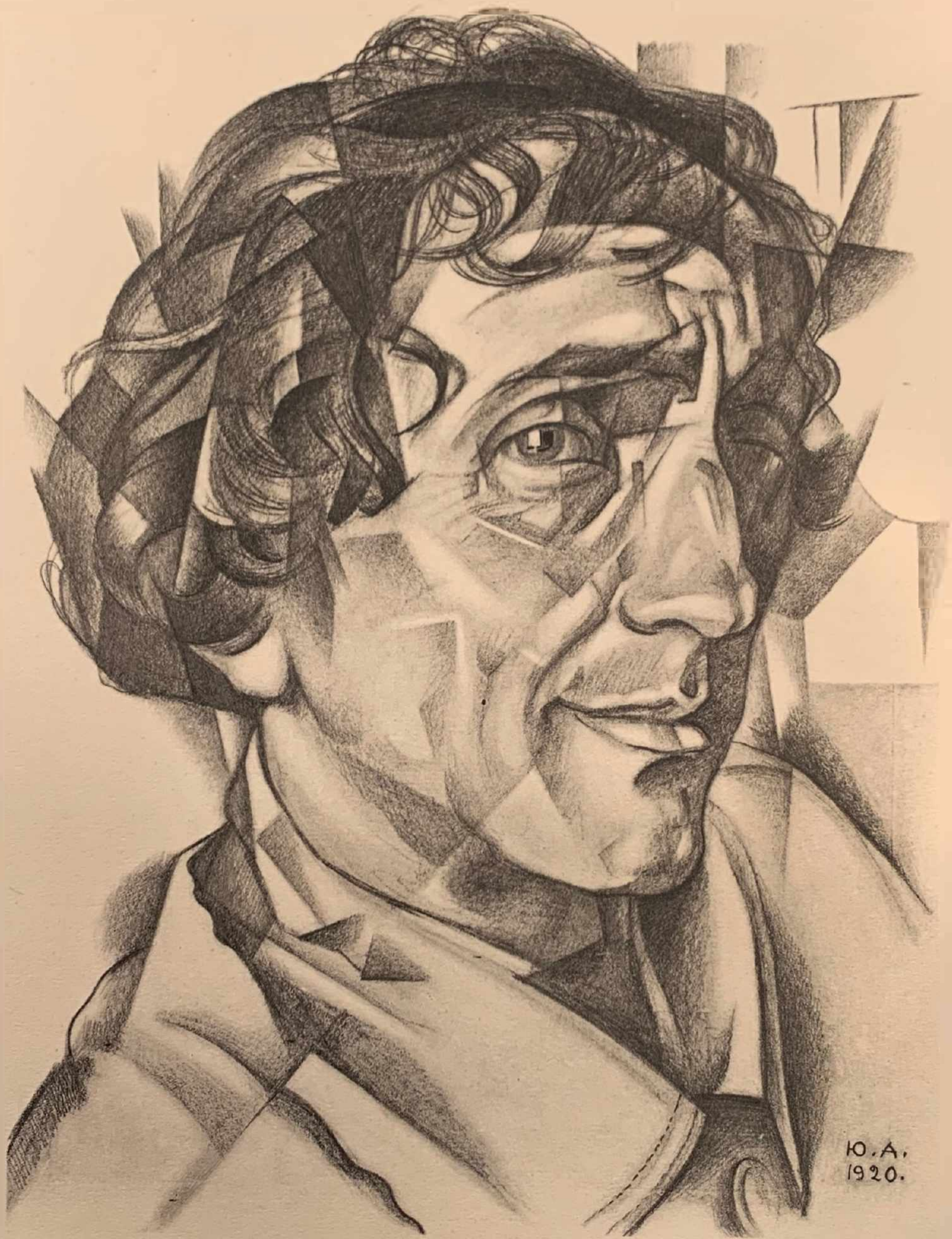


(Цюрих), где художник впервые познакомился с пещамп Ходлера, А. делает решительный шаг вперед в развитии мастерства и проявлении творческой индивидуальности. Работы того времени (см. «Пагой мальчик», стр. 27, и портрет Генриэтты Мавью, парижской патурщицы и подруги художника, стр. 93), в особенности большое полотно «Пейзаж», которым А. дебютировал в Париже в Салоне *Société des artistes indépendants* весной 1913 г., а также — композиции «Боровичи» (масло) и «Рыболовы» (масло), — уже отмечены всеми наиболее характерными чертами, свойственными зрелому периоду Анненковского таланта.

Летом 1912 г. А. уезжает на берег Ламанша в Бретань, в Росков, и там, заинтересовавшись работами биологической станции, остается при ней в качестве вольнослушателя до глубокой осени. Интересен следующий рассказ А., склонного придавать большое значение своим занятиям на Росковской станции:

«Я посещал лекции директора лаборатории, престарелого Деляжа, и де-Бошана, профессора Сорбонны, присутствовал на вписаниях и ездил в океан на драгаж. Я часто делал зарисовки морского дна, конкурируя с единственным до меня художни-

ком лаборатории Анри Мейо, педантичным плюстратором зоологических журналов Парижа. Я с увлечением наносил на бумагу мельчайшие подробности хрящобразной кожи рыбы-лупы, иглок морского ежа, пульсирующих внутренностей прозрачного кольмара или сеть пещнейших пузырьков и крапинок расплывчатых и трепетных актиний всех оттенков палитры, знакомой человеку, и еще иной. Постепенно я с головой ушел в эту работу, захваченный неожиданным великолепием красок и линий. Стоит только повнимательнее заглянуть в стекло микроскопа, проследить — с какой медлительной пышностью расплываются и видоизменяются окрашенные препараты, чтобы открыть неисчерпаемый источник графических и живописных откровений! Художники напрасно пренебрегают микроскопом сквозь чечевицы его стекло смотрит на нас новая природа, ничем не схожая с той, что мы видим невооруженным глазом и способная обогатить багаж наших зрительных впечатлений. Мне известен только один живописец, несомненно воспользовавшийся микроскопическим материалом, по его картины, так интригующие зрителей (особенно, положительных немцев) и критику, исполнены более рабской фотографичности, чем портреты Бодаревского, и потому



Ю.А.
1920.

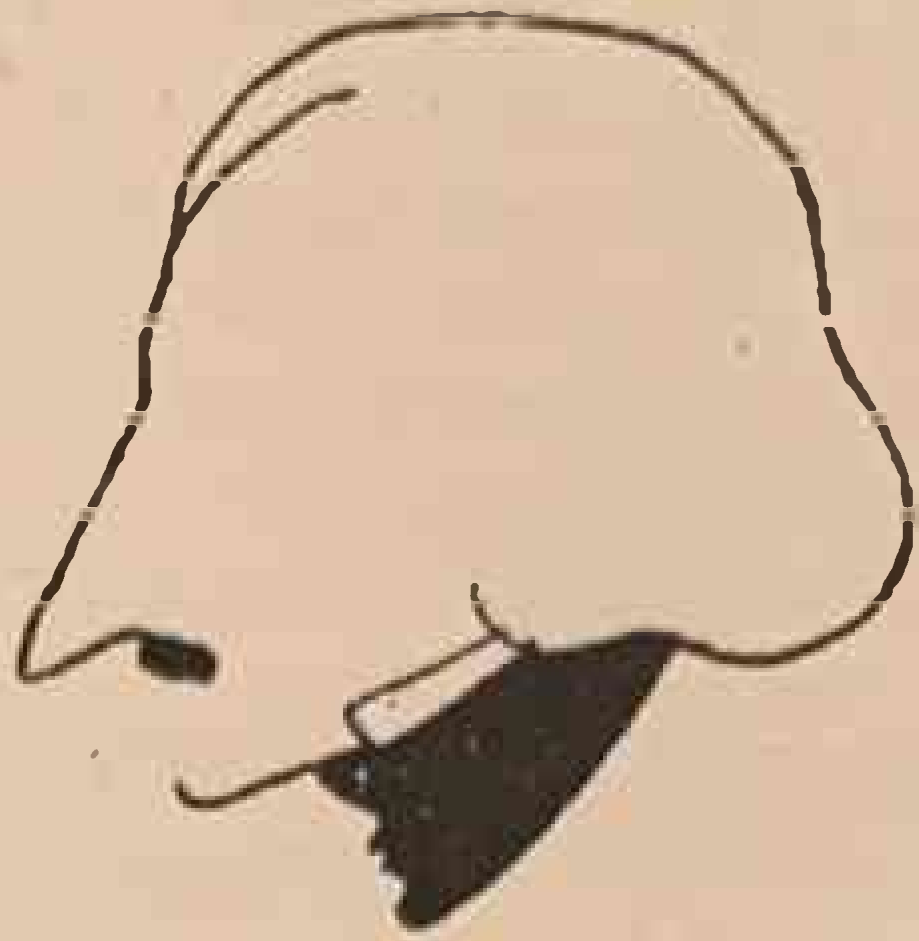


Иногда весь мир человеческий кажется художнику — несобравным, распыленным, разбросанным. В таких случаях впечатление от произведения приобретает совершенно своеобразный характер, единственно сравнимый с запахом — «запах оставленных комнат унес на своем пальто». Особенный свой воздух, что был у Гоголевского Петрушки. То же, что и в литературе. Своего рода неимпрессионизм: голое перечисление, номенклатура — «книжки; калоши в передней; пипифакс; самоварная труба; ватная подкладка у Мамаевой шапки» (Евг. Замятин).

Иногда, наоборот, художник силится собрать все впечатления воедино, и когда это ему удается, получается связное целое — почти рассказ или портрет, но только почти.

Анненков любит человеческий скерб, все кусочки жизни, обломочки, черепки, лоскуточки, стежки, заплатки, мелочь всякую — след быта на челе жизни, как любит морщинки, прыщички, бородавочки, (бородавочки — самое главное!) веснушечки на человеческом лице — след прошлого человеческого бытия — одним словом всё поношенное и тронутое жизнью. Любит той любовью, в которой признавался Розанов: «с детства любил худую ношенную, проношенную одежду. Новенькая всегда мне невыносима была». Поэтому с такой настойчивостью маньяка художник и выписывает каждую мелочь.

Анненков — крайний суб'ективист. Всё, что он делает, — слишком свое, из души, личное; на весь мир, на всё окружающее он смотрит своими глазами



для меня лично не представляют никакой художественной ценности. Этим художником является Кандицкий. Хороший специалист мог бы с точностью определить виды бактерий, изображенных на холстах Московского живописца».

В Роскове А. были исполнены иллюстрации к диссертации об активностях турецкого зоолога Эна-Бей-Нафильяна (изд. Сорбонны). Но и до настоящего времени художник не прекращает работать в этом направлении; последней работой (1921 г.) являются рисунки к книге Герда «Земля, вода и воздух» (изд. З. И. Гржебина, Пб.), могущие служить образцом художественно-научной иллюстрации. Целый ряд картин и рисунков А. навеяны воспоминаниями о мирном приморском городке Бретани; таковы «Вечер в Бретани» (масло 1913 г.), «Бретань» (масло 1916 г.), «Гавань в Бретани» (масло 1920 г.) и др.

В октябре 1913 г. А. возвращается в Петербург уже вполне окрепшим и своеобразным мастером, и дальнейшая художественная деятельность его протекает на фоне Петербургской художественной жизни, которой он становится постоянным и неизменным участником. Уже первое выступление А. на выставке «Современной Русской Живописи и Рисунка» было отмечено большей частью Петербургской

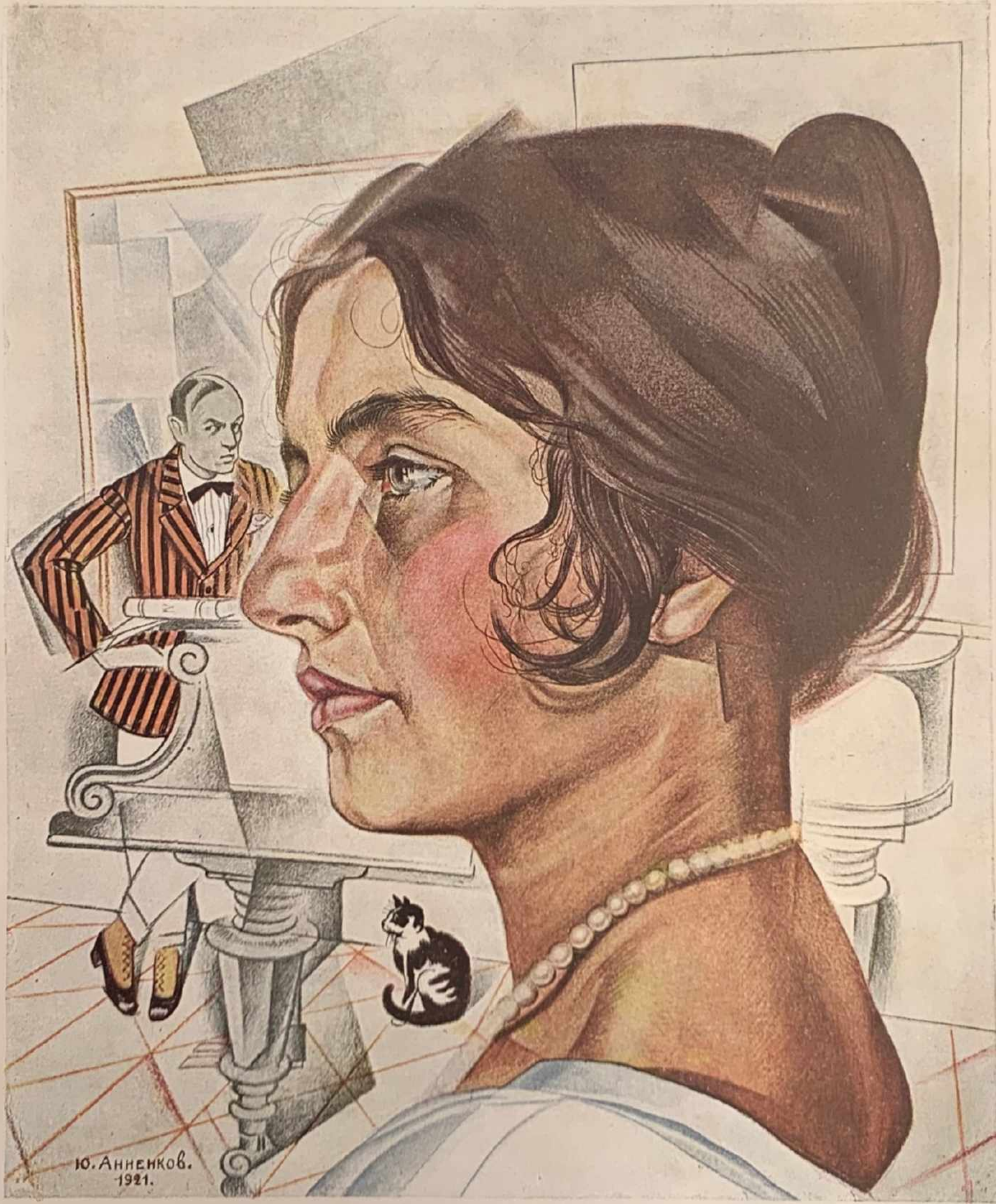
критики. Александр Бенуа писал на страницах «Художественных писем»: «Многое я ожидаю от Анненкова. Разумеется он любит шутить и потешаться на счет публики. И он темного арлекина, корчащий гримасы перед l'assistance ébahie. Но его спасает и прирожденный такт, и настоящее остроумие, и наконец, какая-то грация. Как прелестны, например, два его рисунка. В картине же «Желтый траур» явная гримаса связана с подлинным настроением жути. Видение астрального пария с гармоникой на фоне черного неба — во всяком случае измышлено человеком чутким и не боящимся отыскивать чувствительные мотивы в том, что для других одна лишь пресловутая фабричная пошлятина».

С тех пор А. было исполнено большое количество станковых произведений (наиболее значительной является огромная композиция «Адам и Ева», законченная в 1918 г.), театральных декораций, книжных иллюстраций и длинный ряд портретов маслом, акварелью, свинцом и тушью, далеко превосходящий численностью количество помещаемых в настоящем издании. Художник в буквальном смысле запечатлел в своих портретах почти всю культурную Россию последних лет.

Сейчас А. — 32 года.

и только через себя. Может быть, потому и бородавка — главное, что у него у самого, у Анненкова, у Юрия Павловича, на носу тоже имеется бородавка. Анненков близорук в действительности, в жизни, он видит окружающее обшными, расплывчатыми широкими плоскостями и пятнами. Почему вдруг, заинтересовавшись какою нибудь мелочью, вглядывается прищуренными глазами: ближе, ближе, почти вплотную (когда он рисует, он лезет на натуру). Так вплотную воткнувши зрение в предмет, увидев какую нибудь мелочь, возьмет да и бросит ее на общее пятно картины. Всмотритесь в портреты Анненкова: щека, лоб — простые плоскости, ровные, обобщенные, как Марсово поле. И вдруг, на Марсовом поле — щеке — пучок морщинок, кустик волос, островок-бородавка, доподлинный, совсем реальный, жизненный — кусочек анатомии: морщинка с зазубринками, поры, волосики у скрещивания пор, — человеческая кожа. Таких деталей многое-множество в работах Анненкова. Они разбросаны по ровным плоскостям его произведений и даже иногда так, что какая-либо деталь у глаза брошена на ухо, а извилина уха — на лоб. Последнее для художника несущественно, он бросает детали, куда попало, быть может по рассеянности, а быть может и по ошибке. Ему важно одно — запомнить, отметить, запечатлеть, а где, как, в каком соотношении, в какой части — безразлично. Я дескать набросаю, насорю, нагроможу, а разбираться в этом, раскидывать по порядку, по местам, пусть будет другой — зритель. Но, если Анненков и художник умственный (значительная доля подробностей «от лукавого»), то всё же такая острота зрения, думается, даже для самого художника мучительна — ибо «слишком сознавать — это больно».





Ю. Анненков.
1921.



СЕГОДНЯ

Самое трудное в искусстве — современность.

В. Стасов



Анненков — *homme d'aujourd'hui*; и я не знаю другого художника более способного, чем он, дать разгадку современности.

Как художник современный, Анненков не мог пройти мимо завоеваний новой живописной школы. Вчерашняя истина — обман сегодня. Чтобы дать подлинное выражение новым душевным ощущениям, надо прежде всего обладать и новыми приемами передачи. Только освобожденное от прошлого искусство может удовлетворить интеллектуальным требованиям сегодня.

Вот одно, другое, третье полотна Анненкова. Откуда все эти углы? Пересечения? Скрещивания? Характеристика поверхностей, вводные матерьялы, аппликации?

Но разве окружающее нас не хаос? Не нагромождение кубов, параллелограммов, параллелепипедов, трапеций, не бег линий прямых, кривых, волнистых, пересекающихся, прерывающихся, горизонтальных? Серые ящики домов. Дворы —



квадраты, ключья, куски, отрезки, детали чего-то едва уловимого, огромного, необъятного. Железные краны, шершавый гранит, бумага плакатов.

Буквально таким представляется город современному художнику.

Футуризм — порождение большого города. Анненков художник городской и не просто городской — столичный.

Город следует за художником по пятам. Ни на шаг не отстает от него.

Утро. 7 часов. Стен, как не бывало. Улица с грохотом врывается в комнату и наполняет каждую мелочь звоном своих трамваев, беспокойным гомоном и грохотом

города. День. Плывут волны котелков, цилиндров, канотье. Мелькают мимо, протекают, льются носы, профили, головы лошадей, зонты, крыши автомобилей... Ночь. Нити красных, как сыпь, фонарей отовсюду стягиваются прямо на вас.

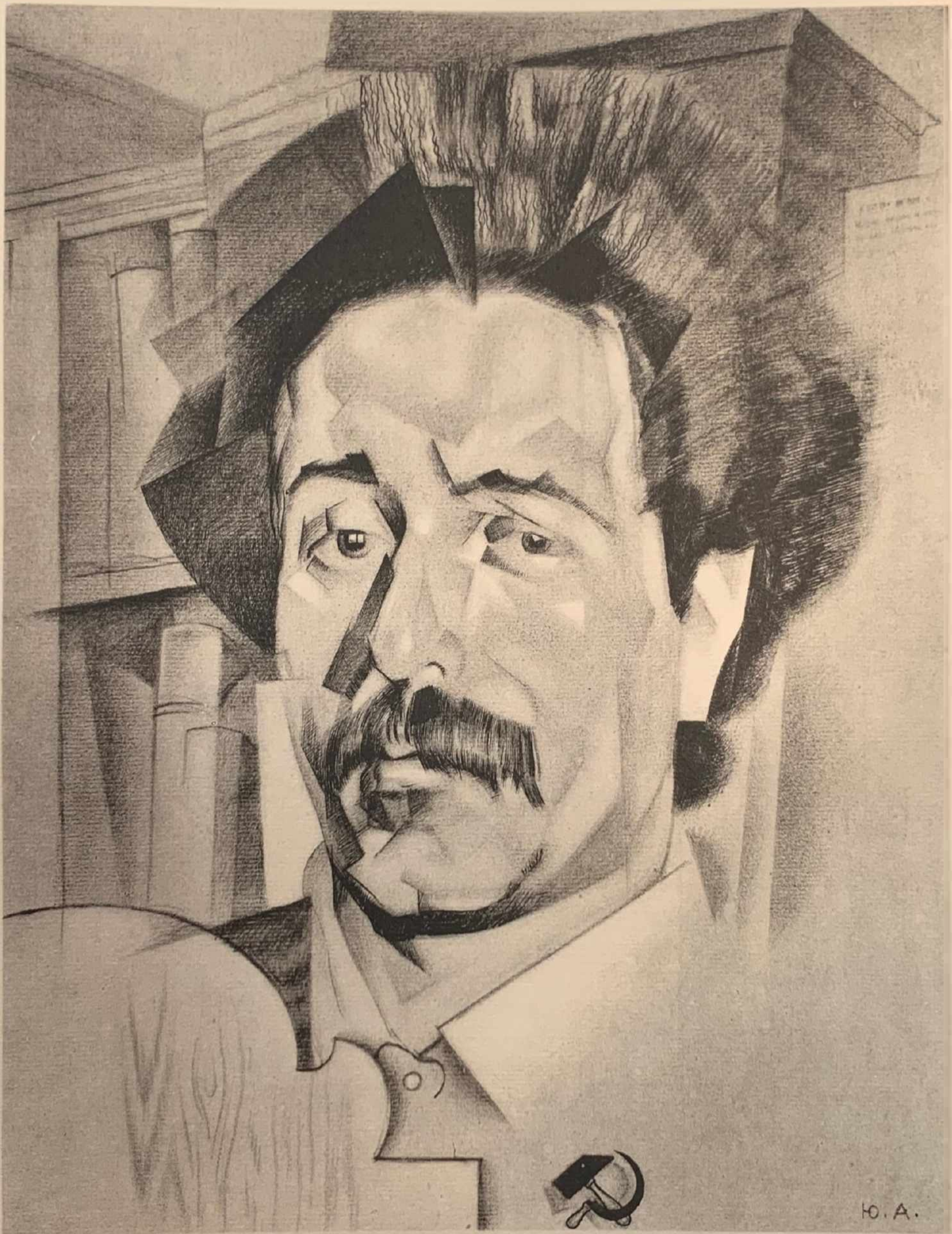
Стремление к усилению эстетического волнения, путем установления связи между душой зрителя и раскрашенным полотном, обогащает новую живопись многообразием душевных состояний. Картина становится синтезом того, о чем вспоминаешь, и того, что видишь. И не только человек предстает отныне на полотне во всем различии аспектов движения, покоя, волнения, но все предметы «недвижимого» материального мира получают жизнь и выходят из обычного состояния бездействия. Исчезает пространство, а предметы, подобно состояниям ими испытываемым, входят, вдвигаются один в другой.

Анненков — психолог. Изображения его всегда в сфере того психологизма, в котором они живут. Художник стремится показать не просто чье-нибудь лицо или внешнюю обстановку, но и развернуть на полотне красочную зону внутренних переживаний. Отсюда целиком любовь художника к театру: искание психологического подтекста пьесы, стремление найти связь конкретной обстановки с абстрактной эмоцией. Декорации Анненкова никогда не бывают только окружающей действующее лицо обстановкой, — они всегда живут, говорят, движутся в общем ходе представления параллельно с актером *).



*) Исключение составляют, беспримерные по своим масштабам (75 × 10 саж.), декоративные соору-

жения Анненкова на Двордовой площади к народному зрелищу «Взятие Зимнего Дворца».





С первых шагов Анненкова привыкли считать футуристом. Но до сих пор мало кто действительно понимал художника, да и сам он долгое время не показывал своего истинного лица. Правда, Анненков всегда «на лету» (моментальная фотография — снял, готово — иногда два снимка на одной пластинке) и в его работах зачастую не одни только видимые приемы, но и чисто футуристический подход. Действие в одновременности. Но футуризм Анненкова особого порядка и если может считаться таковым, то только, как результат безусловно «футуристических» этических и эстетических, политических, социальных и пр. концепций всей нашей современности.

Поток самой действительности, всем нам знакомой, но неизведанной и необъясненной еще жизни, захватил художника целиком. «Реалист в высшем смысле», Анненков, подобно герою романа Белого, познает мир, как два пространства — материальное и второе — «не то чтобы духовное» (но и материальное тоже). Художник «увеличивает давление» своих картин до крайних

степеней и, сгущая воздух, доводит его затем до жидкого состояния. Ясно, что и атмосфера от этого становится еще беспокойней и необычней.

Анненков не аналитик, он не разлагает предметы на составные части, не ищет, подобно Пикассо, геометрической формы в вещах, но стремится проникнуть глазом как можно глубже, внутрь, до самого скелета, насквозь.

«Тело привидения казалось совершенно прозрачным, и Скрудж сквозь живот Марлея увидел две пуговицы на спине его фрака».





H. A.
1920.

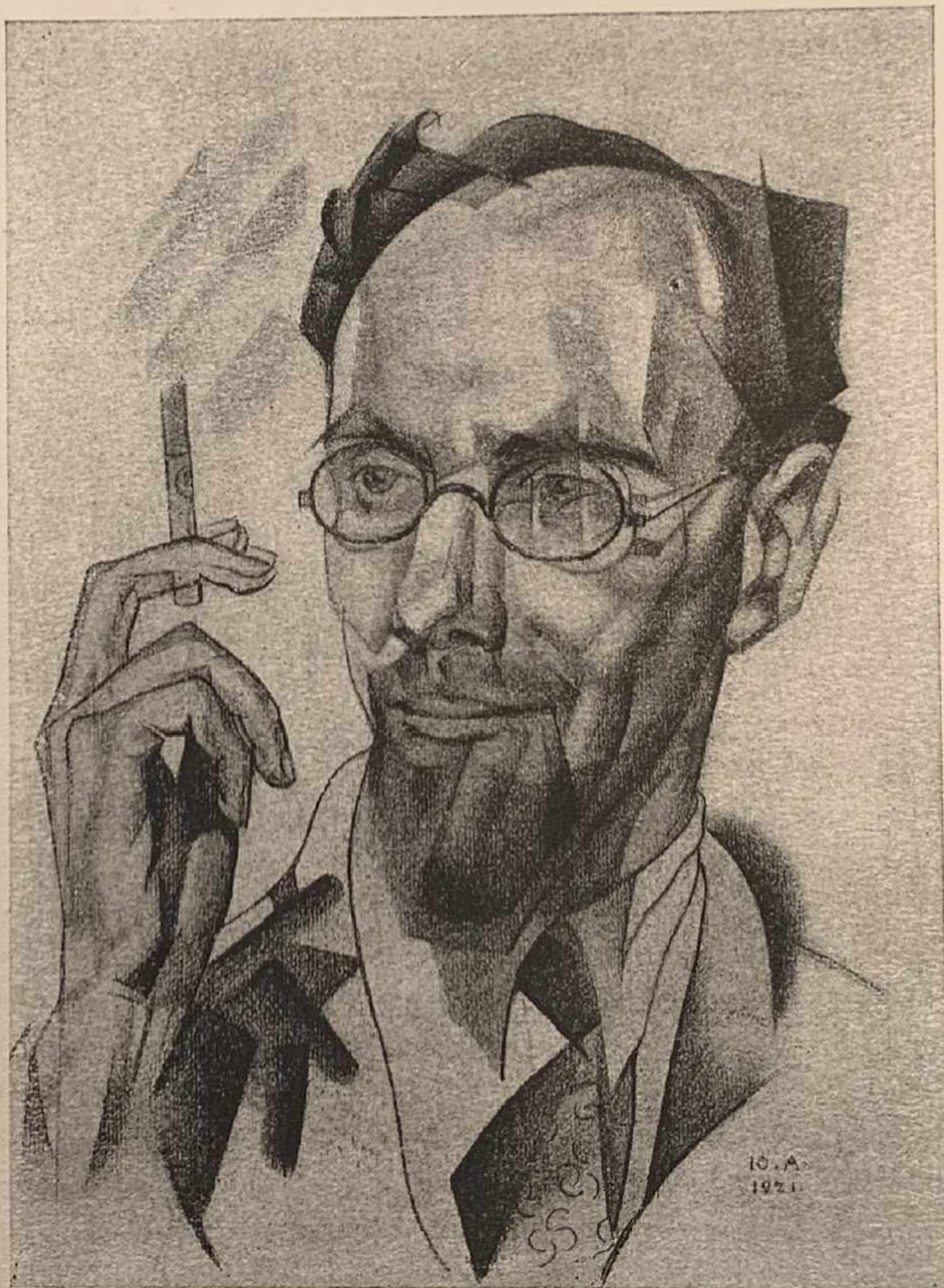


ФАМИЛЬНОЕ СХОДСТВО

К

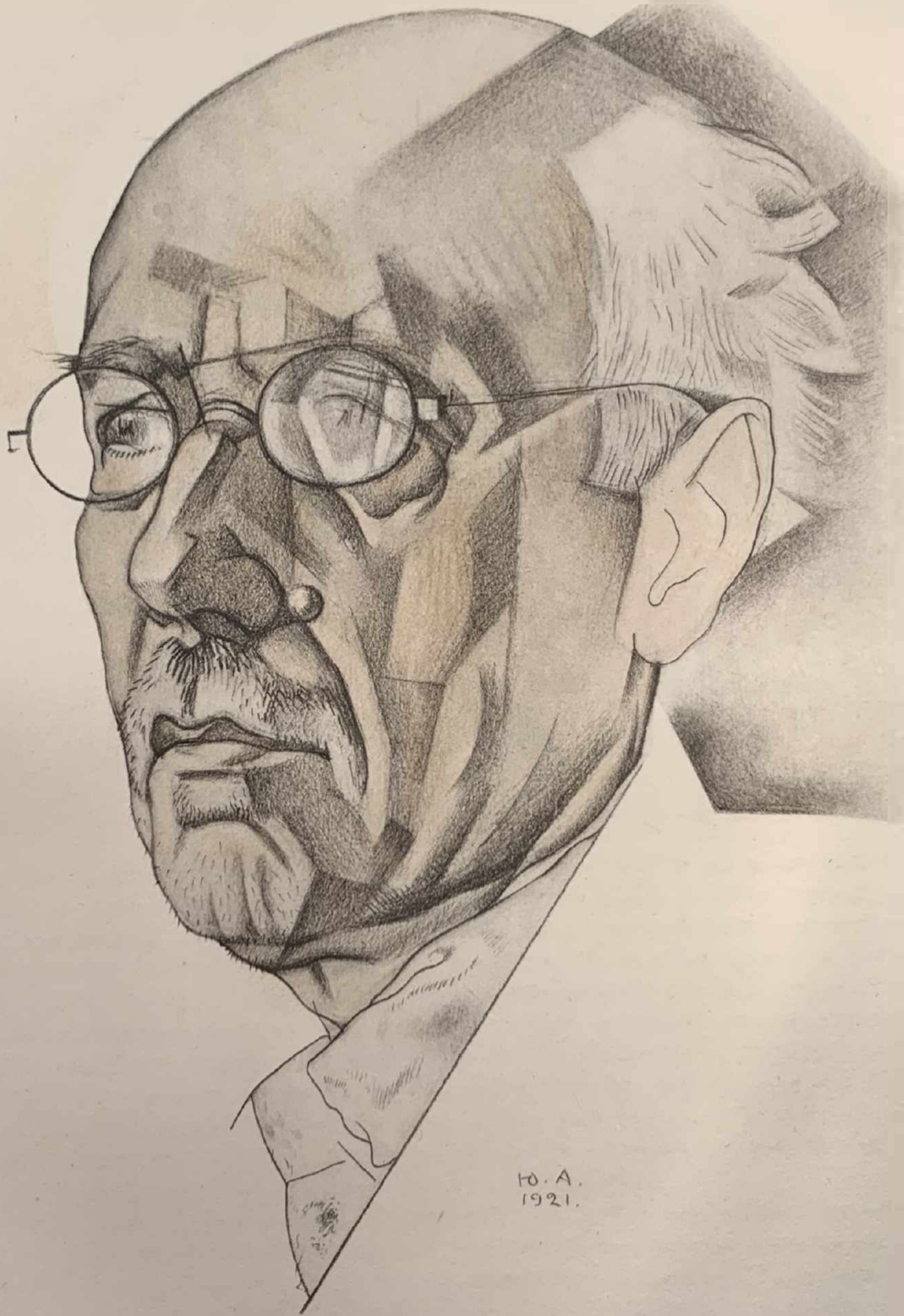
ак рисовальщик, Анненков не может не поклоняться Дюреру. Как «бытописатель» — голландцам. Что же до самого «духа» Анненковских произведений, то впервые «жуть», столь ощутительно передаваемую Анисиковым, мы восприняли на картинах замечательного русского художника Федотова. Особенно на его картине «Анкор, еще анкор», с пуделем, прыгающим в темноте и так похожим на чорта.

Вообще у Анненкова много общего с Федотовым. У обоих меткий и иронический глаз, одинаково подмечающий и невыгодное сходство какого-нибудь писца с чижи-ком, и кактусообразный нос у чухонца. «Угол зрения» — один и тот же (Федотовское «Зачатие гения» — окно, цветок, кошка и «Продается пусто-рожное место»; — у Анненкова — эскиз к «Скверному анекдоту», улица). Та же сила концепции с чисто фламандской любовью к подробностям, чувство мелочей, наконец сам характер «издевки» — безжалостность в отношении к сюжету, нарочитая расхлябанность и сдвиг в рисунке «места действия» (комната — «Старость художника» у Федотова) и житейская страсть ко всевозможным человеческим раритетам, приводившая Федотова зачастую,



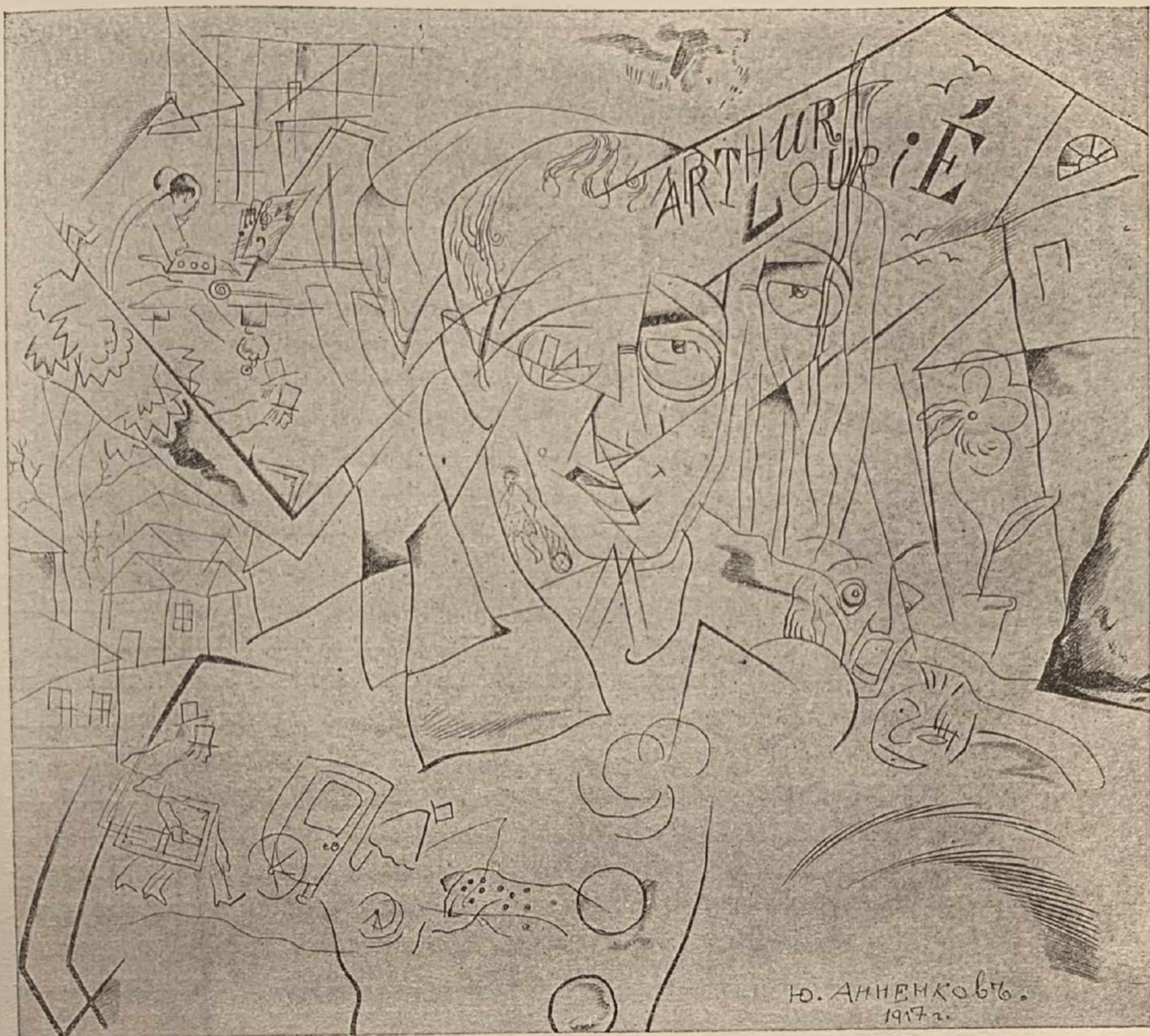
как, наверно, и Анненкова, в разные рестораны вроде «Пекина» или «Мыса Добрай Надежды», где бражничали обычно сюжеты художников, и где они набирались своих впечатлений. Разве не эта страсть насытила столь изощренным пафосом «трактирную» стенопись Анненкова в «Балаганчике» на Садовой, — все эти яства, мещанский комфорт, подносные «алые цветочки», «пташки-кашарейки» и краснотелую Венеру, рождающуюся из темной реченки на глазах удивленного парня в розовой рубашке и смазных сапогах? Лихие, ухарские *nature mort*'ы, скорее отщелкнутые на счетах, нежели писанные кистью, соперничающие по живописной силе с холстами Машкова и Кончаловского сближают творения Анненкова с лубком и бакалейной вывеской, парикмахерской куклой и частушкой. Постановку Толстовского «Первого Винокура» Анненков целиком построил по принципу частушки: действие в аду было разыграно цирковыми актерами со всеми оттенками солдатского остроумия, сцена опьянения прерывалась фабричными частушками, последняя же картина была обращена в непрерывный дивертисмент — сдобный растегай из гармонистов, песенников, свистунов и кабацкого пляса. В отношении частушки Анненков сделал то же, что Репин в «Бурлаках» пытался сделать в отношении песни.

«Невероятность» жизненных образов, излюбленная Анненковым, — привилегия целого ряда мастеров. В набросках Леонардо, в рисунках Гофмана — обилие зарисовок таких необыкновенных, целиком выхваченных из жизни лиц. Анненков тоже не склонен фантазировать, он даже не ищет своих типов, а берет их такими, какими видит повсюду кругом — нелепыми, жизненными, невероятными. Художник не выравнивает природы, не сглаживает шероховатости, но с упрямой настойчивостью делает нажим там, где видит малейшее отклонение от правильности. С кем из современных русских художников у Анненкова действительно есть много общего, так это с Шагалом. О Шагале говорят, что на чей-то недоуменный вопрос, почему на одном из его этюдов изображена беременная баба и беременная лошадь, художник ответил: «чем же я виноват, что всегда так бывает». Это художническое «всегда так бывает» — более всего сближает Анненкова с Шагалом. Но «всегда так бывает» не значит еще, что всегда так будет. Правда оба они — и Шагал и Анненков — любят повседневную жизнь. Первый «затхлую, топкую», грязную жизнь современного гетто, второй — serene существование «петербургского русского». Но оба в равной, быть может, мере обладают и чувством синтеза вечно жизненного быта с извечной «фантастикой». Шагал — живописец по преимуществу, и средства рассказа у него чисто живописные. Анненков, ученик Валлотона, даже в живописи, несмотря на всю свою любовь к краске, к цвету, зачастую остается графиком и, как график, любит ломаную, кривую, штрих, изгиб, угол, росчерк, пятно, что в переводе на язык не-художника значит — неправильность, беспорядок, уклон, спутанность, сумбур. Но, любя все это, Анненков как бы говорит — «видите — хаос, беспорядок, спутанность — за ними стройность, цельность, порядок». И так всегда, чувством контраста, доказательством от противоположного — кивок в сторону просвета. То, что делают Анненков и Шагал, вряд ли может



H. A.
1921.





придтись по вкусу широкой публике. Чтобы понять одного из названных художников, надо заставить себя признать, что жизнь только кажется единой, но за одной жизнью скрываются сотни сотен мелких, разбросанных, как осколки битого стекла, жизней. Но это не так-то легко. Мало искушенный в искусстве человек всегда склонен скорее принять изощреннейшую фантастику, чем полувизионерство Анненкова и Шагала. И «люди с улицы» охотнее простят чистую «левизну» (скажут — «куръез»). Но это? И всегда тот же вопрос: «разве так бывает?» Шагала сравнивали с Гофманом, говоря, что оба они — и Гофман и Шagal — одинаково требуют веры в свои небылицы. Если так, то Анненкову ближе Мюнхгаузен, с его утверждением нелепого и требованием от окружающих одного — неверия в свои нелепости.

Беспорядочное, без-образное, червоточина, — основная тема Анненкова — сделала художника графиком. Пусть предмет творчества художника хаотичен, но линии, дополняя недосказанное, смягчают отталкивающее и отрицательное. В рисунке, где художник, благодаря одноцветности, дает предмет менее выступающим и осязатель-

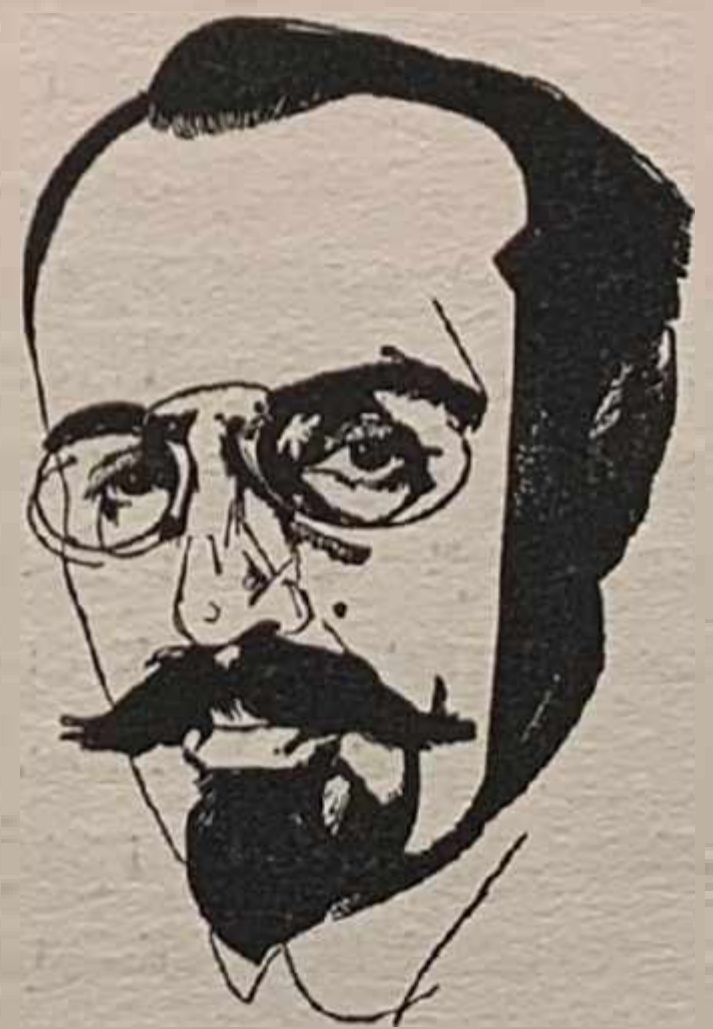


ным — это легче, чем в живописи. Рисунок — контур, очертание, силуэт, в нем нет той мясистости, какая есть в написанном на полотне, и даже в тех случаях, когда художник дает перспективную глубину, рисунок по-прежнему сохраняет свой плоский характер, предметное ослабляется абстракцией, и изображенные вещи теряют тяжесть действительно сущих или писанных маслом. Форма здесь как бы призывается к отвлечению от диссонанса, и само изображение не является самоцелью, а служит при таком подходе побудителем к преодолению диссонанса.

Второе, что может прельщать (и наверное прельщает Анненкова) в линейной передаче — ее сокращенность. Линия — сама скорость. Но линия и выразительница движения вообще. Почему, выбирая графический способ, художник не только отдает предпочтение моментальности его изображения, но и подчеркивает свое желание урезать видимое. Сейчас, когда весь темп нашей жизни ускорился, а

внешняя красочность сошла на нет, особенно понятно, почему такой внимательный к окружающему художник стал почти исключительно графиком.

В этой области Анненкова принято сравнивать с Валлотом. Но самый принцип, на котором построена графика Анненкова, диаметрально противоположен графическим заданиям Валлотона. В то время, как прославленный французский мастер, уничтожая самостоятельное значение линии, замыкая ее сплошной заливкой и сводя линию к центральному, основному пятну композиции, тем самым концентрирует рисунок, — Анненков, напротив, стремится расплыть, расбросать пятно, разбить его на мелкие куски, умалить его превосходство над линией. Листы Валлотона — типичные *blanc et noir* в общепринятом плакатном значении, игра широких обобщений, резко очерченных контрастов светотени. Таков весь цикл его «*Intimités*» и, в особенности, — «*Musique*». Даже в тех случаях, когда Валлотон не может обойтись без помощи линии, он берет ее столь расплывчатой и округлой, что она скорее бывает похожа на пятно, чем на линию (портреты Ренье, Адама, Матерлинка, Достоевского и др.). Отсюда — предельная упрощенность формы: очерчивая контуры своих изображений Валлотон передает равнодействующую, не замечая деталей, — тогда как максимально заостренная линия Анненкова, скользя по профилю лица, по зигзагам пейзажа или углам *intérieur'a*, захватывает каждую мелочь, каждое отклонение от оси, тончайшие модуляции формы.





Ю. А.
1921.



Рисунки Валлотона выигрывают на расстоянии, рисунки Анненкова следует рассматривать в упор. Линии Анненкова вытекают из пятен, высасывают их черную кровь, опустошают их, бегут к периферии, — реки, идущие вспять. Графика Валлотона всегда концентрична, графика Анненкова — эксцентрична; в этом — их полярность, существенное различие. И только в редких случаях, в работах, сделанных на спех или по специальному заказу («Силуэты парижской коммуны» — 30 портретов) Анненков внешне напоминает Вал-

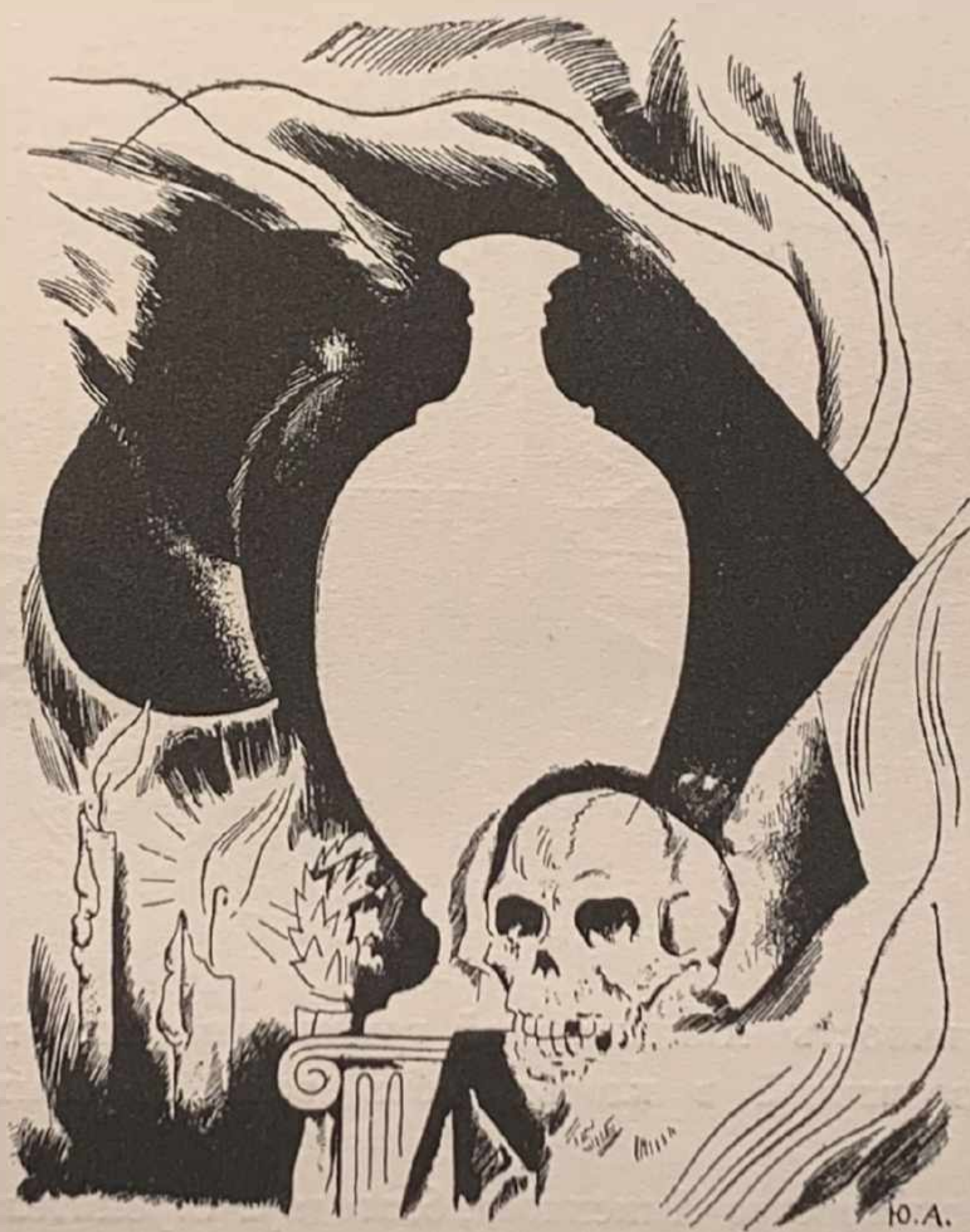


лотона. Эксцентричность Анненковской графики насввозь пропитана духом современности — разорванной в клочья эпохи войны, мировых катастроф и революций.

Графическое мастерство Анненкова, благодаря стремительному разнообразию приемов и синтетической сжатости, достигает высокого совершенства, почти классической чистоты и легкости. Вряд ли имеющий равных себе среди современных рисовальщиков, Анненков в искусстве рисунка теснее всего соприкасается с мастерами Возрождения и, отчасти, с японцами. Пластическая схематичность первых, соединенная с виртуозной тонкостью японского штриха, придает графическим работам Анненкова необычайное своеобразие и остроту, почти не знающую прецедентов.

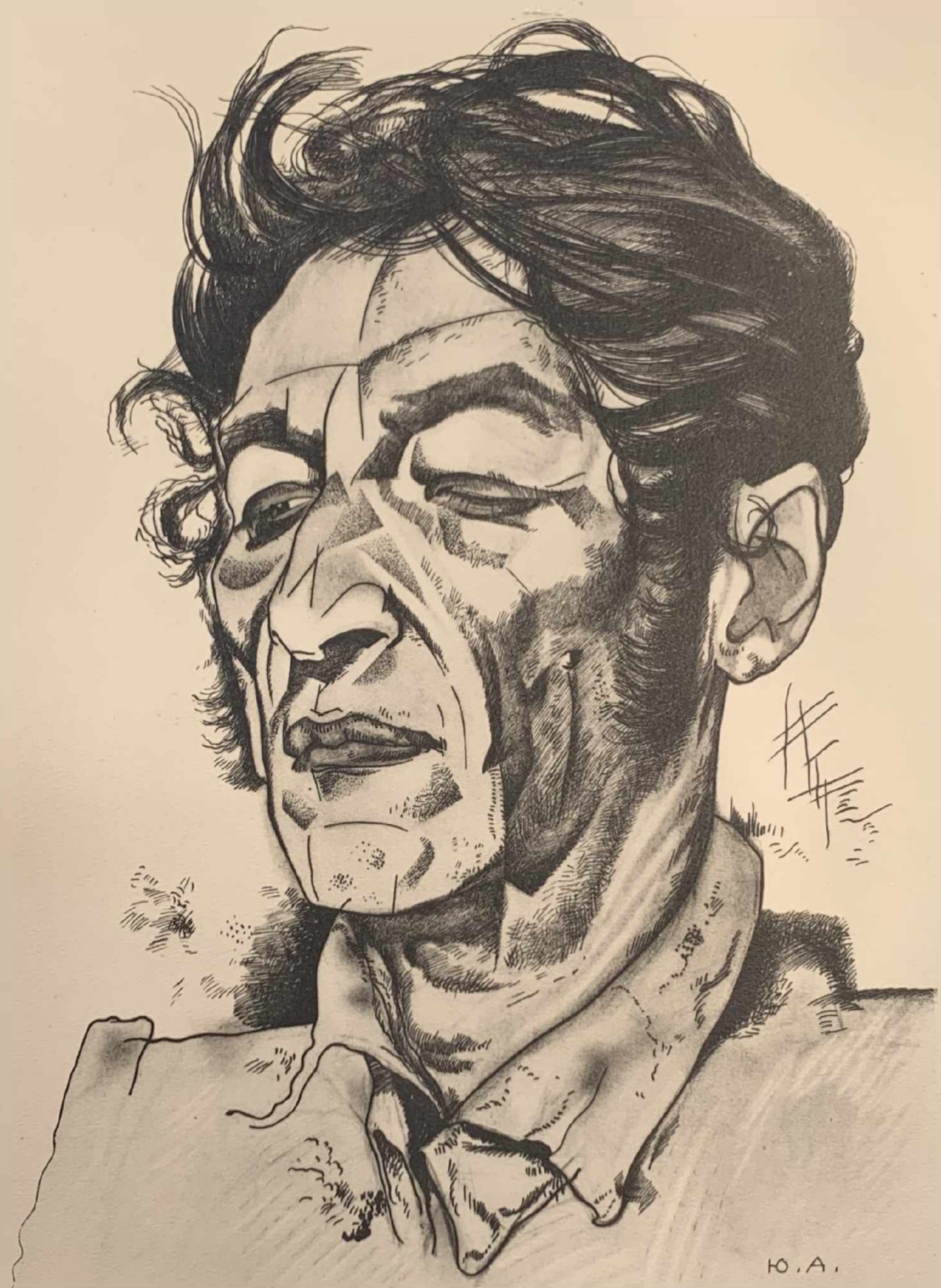
Но и в тех случаях, когда художник обращается в сторону живописи, он выказывает себя значительным, вполне законченным мастером большого опыта и диапазона. Пластический шум, исходящий от холстов Анненкова, похож на

перебой мотора: дробный, неровный, весь — скачками, он приковывает к себе внимание зрителя, раздражает, пугает его, но никогда не ласкает, не успокаивает. Не смотря на обилие и многообразие чисто формальных достоинств в картинах Анненкова, лишенных передвижнической литературности, — они всегда остаются рассказом, повестью, даже философским трактатом (хотя бы в передаче анекдотиста) и значат собой решительный выход русской живописи из того тупика, в который она была заведена безпредметным искусством.



Ю.А.





H.A.



СПИСОК

РАБОТ Ю. П. АННЕНКОВА



1906 — 1907 ¹⁾

Юношеские работы

Порт. Бобы Анненкова, *акв.*
 Порт. сестры художника, *п.*
 Порт. мальчика, *п.*
 Порт. Е. Н. Чирикова, *м.*
 Порт. С. К. Шарого, *м.*
 Порт. Г. М. Песис, *м.*

Собр. З. А. Линковой, *Пб.*
 Собств. П. П. Лебединской, *Пб.*

Собств. С. К. Шарого, *Екатеринослав.*
 Собств. П. К. Песис, *Пб.*

¹⁾ Приняты следующие сокращения: *м.* — масло; *рис.* — рисунок; *акв.* — акварель; *кл. кр.* — клеевые краски; *т.* — черная тушь; *цв. т.* — цветная тушь; *цв. к.* — цветные карандаши; *св. к.* — свинцовый карандаш; *п.* — пастель; *г.* — гуашь; *темп.* — темпера;

лак. кр. — лаковые краски; *собств.* — собственность; *собр.* — собрание; *вар.* — вариант; *порт.* — портрет; *воспр.* — воспроизведено; *Пб.* — Петербург.

В список не включены многочисленные альбомные рисунки и наброски художника.

Порт. В. Покидова, м.
Порт. Г. Лапчинского, м.
У лампы, м., эскиз.
За шахматами, (групповой порт.), м.
Порт. отца художника, м.
На лугу, м.

Собств. Н. П. Лебединской, Пб.
Собр. З. А. Анненковой, Пб.
Собств. Н. П. Лебединской, Пб.

1908

Порт. С. Колосова, п.
Порт. М. П. Фомина, п.
Порт. отца художника, п.
Порт. отца художника, м.
Крик в ночи, м.
Дворик в Опочке, акв. и т.
Автопортрет, п.

Собств. Н. П. Лебединской, Пб.
Собр. З. А. Анненковой, Пб.
Собств. Н. П. Лебединской, Пб.
Собств. Л. А. Жемжурист, Пб.

Финляндские этюды

Мельница, м.
Лошадь, м.
Зима, м.
Пастух, акв. и т.

Собств. З. П. Анненковой, Пб.

1909

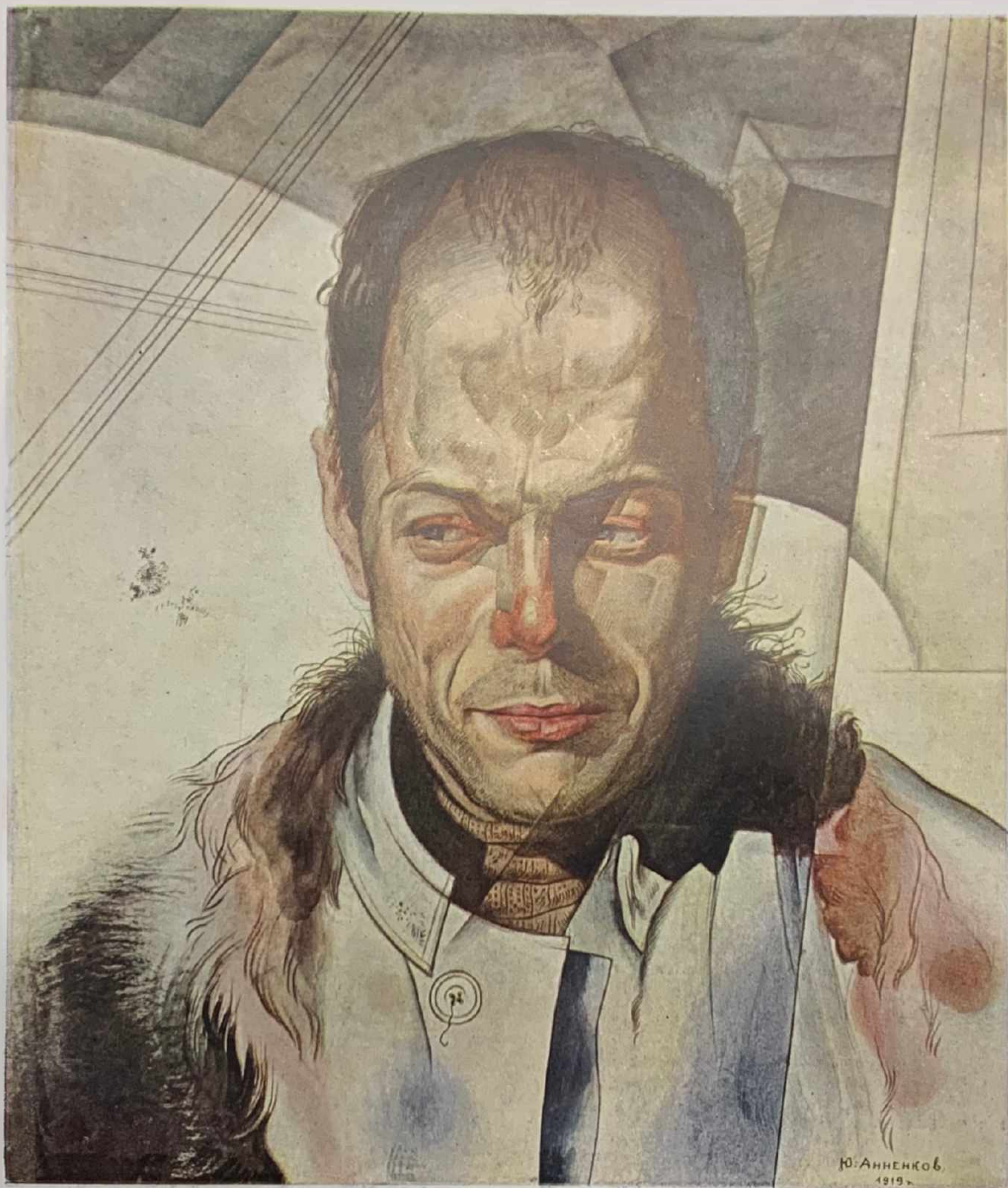
Порт. В. С. Вайнштейн, м.
Автопортрет, м.
Женщина, м.
Порт. Н. А. Макова, св. к.
Модель, м.
Церковь в Боровичах, м.
Дача в Куоккала, м.

Собств. В. С. Вайнштейн, Пб.
Собств. Н. Н. Маковой, Пб.
Собств. С. В. Балабанова, Пб.

Этюды, сделанные в Боровичах

Сосновый бор, м.
Дорога, м.
Заводь, м.
Роща, м.
Лястья, м.

Собр. З. А. Анненковой, Пб.



ГОС.
ПУБЛИЧНЫЙ
Б-К
Д
ЛЕНИНГРАД

Ствол, м.
Рибина, м.
Озеро, м.
У ручья, м.
Девчонка, м.
Мужик, м.
Мста, м.
Обрыв на Мсте, м.
Сумерки, м.
Старуха, м.
Рисунки св. к. и цв. я.

1910

Закат, м. (большое полотно, уничтоженное самим художником).

Весна, м.

Погост, м.

Старуха, м.

Старик, м.

Лыжник, рис. т.

Митинг, рис. т.

На тротуаре, рис. т.

Пан, г., воспр. в ж. „Лукоморье“, № 12, 1914.

Порт. отца художника, м.

Натурщик, м.

Мальчик, м.

Порт. брата художника, }
Порт. брата художника, } рис. св. кр.

Собств. Ел. Анненковой, Пб.

Собр. Э. А. Анненковой, Пб.

Собр. Э. А. Анненковой, Пб.

1911

Церковь св. Климента в Пскове, акв. и цв. к.

Церковь на Завеличье (Псков), акв. и цв. к.

Церковь зимой, г.

Мечтатель, м.

Запрестольный образ Христа, лак. кр. на стекле.

Всех скорбящих Матерь, м.

Эскиз церковной стенописи, г., выст. Société des Artistes Indépendants, Париж, 1913.

Богородица, м., выст. Société des Artistes Indépendants, Париж, 1913.

Собр. Н. Г. Шебуева, Пб.

Собр. Н. Г. Шебуева, Пб.

Собств. Л. А. Женжурист, Пб.

Собр. Э. А. Анненковой, Пб.

Собств. Л. Д. Гвоздикова, с. Паны, Лужского уезда, Пб. г.

Собств. Ел. Анненковой, Пб.

Христос, фрагмент, м.
Автопортрет, акв.
Ресторан, акв.
Адам и Ева, рис. св. к.
Стрелок, рис. св. к.
Жар-Птица, рис. св. к.
Портрет Н. Н. Воронихина, рис. св. к.

Собств. Б. Д. Щеголева.
Собств. Е. Аппенковой, Пб.

Париж

Порт. Н. А. Пуни, м.
Порт. скульпт. Ж. Цадкина, м.
Люксембургский сад, м.
Натурщик в берете, м.
Нагой мальчик, рис. т.
Натурщицы, рис. т., выст. «Мир Искусства», Пб., 1922.

Собств. М. Gigoud, Париж.

1912

Париж

Натурщица, м.
Taverne du Panthéon, м.
Карусель, акв.
Карусель, рис. св. к.
Порт. Генриэтты Мавью, рис. т., выст. «Мир Искусства», Пб., 1922.
Испанка, акв.
Порт. И. Г. Закса, рис. св. к.
8 рис. акв. к книге Зна-Бей-Нафильяна «Актинпи», изд. Сорбонны.
Порт. Генриэтты Мавью, рис. св. к.
Адам и Ева, акв.
Debit des boissons, акв. и т.
Городок в Бретани, рис. т.
Пьяные рыбаки, рис. цв. к.
Ночь в Бретани, м.
Боровичи № 7, м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
Цветок, акв.
Кроки, св. к., цв. к. и т.

Собр. А. Б. Шимановского, Пб.

Собств. Г. Мавью, Париж.

Собств. Зна-Бей-Нафильяна, Константинополь.

Собств. М. Г. Корнфельд, Витебск.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. А. В. Руманова, Пб.



1918г.
Ю. Анненковъ.



1913

Париж

Рыболовы, м., выст. Современной Русской Живописи и
Рисунка, Пб., 1918.

Собр. А. В. Руманова, Пб.

Кабачек, м.

Nature morte, м.

Дворик в отеле, м.

Собств. S. Dantes, Росков, Бретань.

Лучи, м.

Полдень, м., выст. Современной Русской Живописи и Ри-
сунка, Пб., 1916.

Вечер, (Пейзаж), м., выст. Société des Artistes Indépendants,
Париж, 1913 и Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1916.

Гос. Музей в Смоленске.

Петербург

Цирк, рис. св. к., воспр. в ж. «Сатирикон» № 43, 1913 и в
ж. «Весна» № 3, 1914.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

Порт. Б. Анненкова, рис. св. к.

Собств. Н. Н. Вороникина, Тифлис.

Порт. Л. В. Никулина, акв.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

Эскиз декорации к пьесе Бенедикта «Номо Sapiens»
(театр «Кривое Зеркало»), темп.

Собр. А. В. Руманова, Пб.

Эскизы костюмов, к пьесе «Номо Sapiens» акв.:

Скупость.

Любострастие.

Благоразумие.

Воздержание.

Праздность.

Карабинер.

Хронос.

Гнев.

Чревоугодие.

Собств. З. В. Холмской, Пб.

Рисунки, сделанные для ж. «Сатирикон»:

Сказки Гримма, т., № 43.

Октябристы за работой, т., № 44.

Оратор, св. к., № 44.

Друзья детства, акв., № 44.

Неожиданный финал, т., № 45.

Бытовое явление, (2 рис.), т., № 45.

Россия для русских, т., не разрешен цензурой.

Россия для русских, вар., т., № 46.

Карамзин, т., № 46.

Интернационал, т., № 46.

Макс Линдер, т., № 47.

Марк Твап, т., №№ 46 и 47.
 Ева, т., не разрешен цензурой.
 Бальмонт, т., № 48.
 «Бродячая собака», акв., № 48.
 Несправедливость, т., № 49.
 Плакат «Сатприкона», т., №№ 47—50.
 Витте, т., (под псевд., «Вратья Юрсевевы»), № 50.
 Обезьяна, т., № 50.
 Возвращение Джюковнды, цв. т., № 50.
 Деление клетки, (4 рис.), т., № 51.
 Рождество на Сивной, т., № 51.
 Cingulum vitae (3 рис.), т., № 51.
 Плакат «Сатприкона», т., №№ 51, 52 и 1—3, 1914.
 Роман на Босфоре, т., № 52.
 Звездное небо, т., № 52.

Рисунки, сделанные для ж. «Театр и Искусство:

Фейпп, св. к., № 51.
 Наумов, св. к., № 51.

1914

Желтый траур, м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1916.

Порт. Ел. Анненковой, акв.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Порт. Ел. Анненковой, акв.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Автопортрет, м.

Dessous, рис. св. к.

Собств. М. М. Сараячина, Пб.

Порт. К. Э. Гибшмана, акв.

Собств. К. И. Чуковского, Пб.

Улица, м.

Этюд, м.

Этюд, м.

Рис. обложки к книге Т. Краснопольской «Завтра», изд. Михайлова, Пб., т.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

Эскизы декораций для театра в Куоккала:

Кухня, акв.

Лимонадка, акв.

Негритянский танец, акв., выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Постоялый двор, акв.

«Саламанская пещера» М. Сервантеса, акв., выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Эскиз занавеса для театра в Куоккала, акв., выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

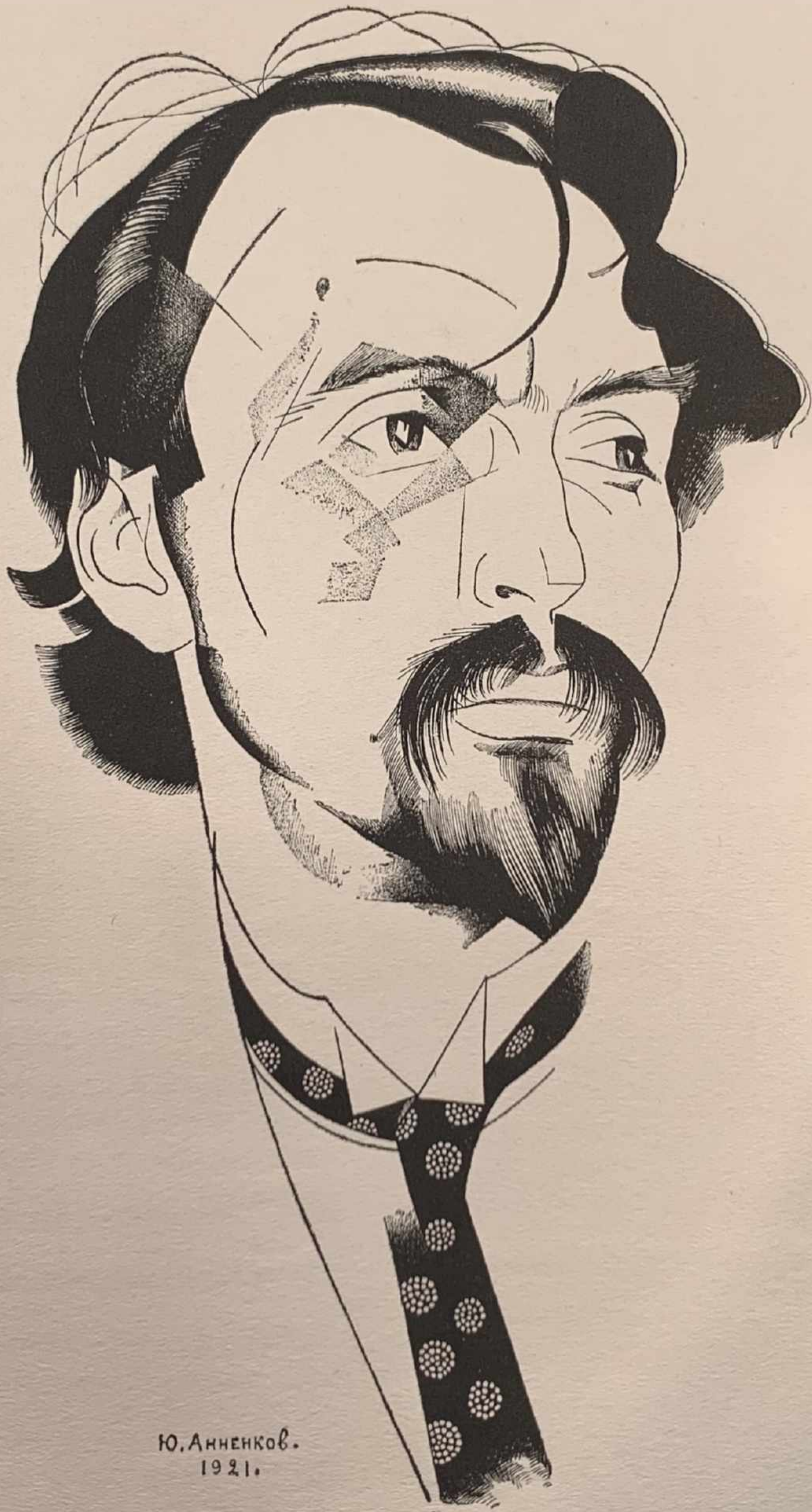
Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Эскиз декорации к пьесе «Башмаки» («Троицкий Театр»), темп.

Собств. А. А. Фокина, Пб.

Эскизы декораций к инсцен. рассказ. Ч. Диккенса «Гимн Рождеству» (театр имени В. Ф. Комиссаржевской в Москве) выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.



Ковтора Скруджа, акв. п т.

Спальня Скруджа, акв. п т.

Видение Скруджа, г.

Эскизы декораций к инсцен. рассказ. Ф. Достоевского «Скверный анекдот», (театр имени В. Ф. Коммиссаржевской в Москве), выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915:

Кабинет ген. Никифорова, акв.

Улица на Петербургской, м., воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 52, 1915 и в ж. «Солиде Россеп» № 3, 1916.

Гостиная Пселдонимова, акв.

Столовая Пселдонимова, акв.

Кабинет в департаменте ген. Пралинского, акв.

Рисунки гримов к инсцен. рассказ. «Скверный анекдот», выставка Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

И. И. Пралинский, св. к., воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 3, 1915.

С. И. Шипуленко, акв.

Новобрачная, акв.

Подневестница, акв.

Пселдонимов, акв.

Старичок, акв.

Невзрачная личность, св. к.

Молодой человек, акв.

Медицинский студент, акв.

Вар., воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 3, 1915:

Новобрачная, т.

Подневестница, т.

Старичок, т.

Шипуленко, т.

Рисунки, сделанные для ж. «Сатирикон»:

Первый ужас, т., № 1.

Святочный случай, (4 рис.), т., № 1.

На рауте, т., № 3.

Сверх-реклама, т., № 3.

Helix - romatia, т., № 3.

Александр Бенуа, св. к., № 4 и в ж. «Весна» № 3.

Евгений Онегин, т., № 5.

Уединенное, св. к., № 5.

В старой Бретани, т., № 6.

Памятник Коковцеву, т., № 7.

Праздник на улице, т., № 10.

Наполеон будущего, т., № 10.

Городовой и гимназист, т., № 12.

Заставка, т., № 12.

Соперники, т., № 12.

Весной, т., № 12.

Плакат «Сатирикова», т., №№ 4—12.

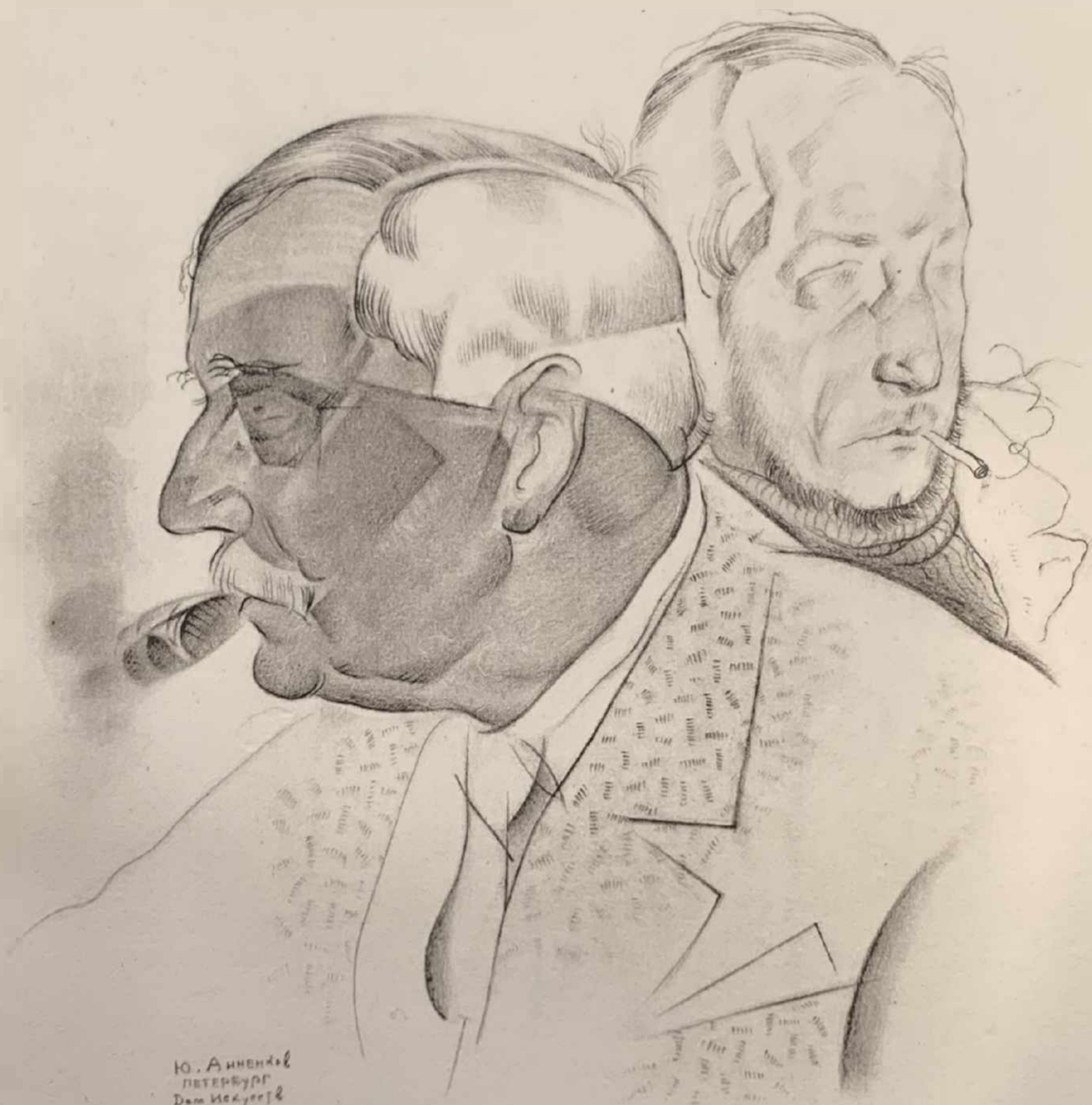
Собр. Л. И. Жвержесва, Пб.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

- Дни трезвости, т., № 13.
 Харлакири, т., № 13.
 Птички, т., № 13.
 Шекспировские дни, т., № 14.
 Равные силы, т., № 14.
 Ласкер, т., № 14.
 Дикообразы, т., № 14.
 Поцелуй, т., № 14.
 Мейерхольд, т., № 15.
 Земщина, т., № 15.
 На скамейке, т., (не разрешен цензурой).
Рисунки для ж. «Театр и Искусство»:
 Корсепел, т., № 13. Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.
 Бутона, т., № 14. Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.
 Ростолцев, т., № 16.
 Лорма, т., № 16.
 Степанов, т., № 47. Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.
 Пьерро, т., № 47.
Рисунки, сделанные для ж. «Отечество»:
 Земной шар, (к статье Л. Андреева), т., № 1.
 «1914 год», (не разрешен цензурой), т.
 Немцы, т., № 1.
 Цикл «Разрушенная Бельгия», напечатанный под
 псевд. François Dumont:
 В разрушенном храме, т., № 1. Собств. Ел. Анненковой, Пб.
 Лупец, т., № 2.
 Женщины, св. к. и т., № 3.
 Руины, т., № 3.
 Дякарка, (декор. панно), кл. к.
 Цветы, (декор. панно), кл. к.

1915

- Негритянка с бабочкой, акв. и т. Собств. М. М. Саранчина, Пб.
 Танцовщица с кошкой, рис. св. к., воспр. в ж. «Театр
 и Искусство», № 30, выст. ятудов, Пб., 1917.
 Плясунья в пейзаже, св. к. и т., воспр. в ж. «Театр
 и Искусство» № 31. Собр. Н. Е. Добычиной, Пб.
 Вакхический танец, св. к. Собств. М. М. Саранчина, Пб.
 Швея, м. Собств. М. М. Саранчина, Пб.
 Порт. Ел. Анненковой (devious) св. к. и т. Собств. М. М. Саранчина, Пб.
 Станковая живопись, м.
 Станковая живопись, м.
 Испания, (декор. панно), кл. к. Собр. З. А. Анненковой, Пб.
 Порт. Н. Н. Евреинова, акв., воспр. в книге
 Н. Н. Евреинова, «Представление любви», изд. Бутков-
 ской, Пб. 1915 и в ж. «Театр и Искусство» № 42, 1915. Собр. Н. Н. Евреинова, Пб.



Ю. Анненков
ПЕТЕРБУРГ
Дом Искусств
1920.



Рисунки обложки к книге И. Евреинова «Представление любви», акв.

Порт. Ел. Анненковой, рис. св. к.

Илья Репин и И. Ясинский за работой, набросок св. к.

Семья за столом («арбуз на вырез») рис. св. к., выст. втюдюв, Пб., 1917.

Эскиз декорации для театра «Летучая Мышь» Н. Ф. Балнева, акв.

Эскизы декораций для театра в Куоккала, выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915:

Разговор двух дам, (по Гоголю), акв., воспр. в ж. «Театр и Искусство», № 28, 1915.

Египетский тапец, акв.

Эскизы декораций к инсцен. повести Н. В. Гоголя «Нос» (театр «Кривое Зеркало»):

Мост, акв., выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

Цирюльня, акв., выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

Комната майора Ковалова, акв.

Канцелярия, акв.

Эскиз декораций к пьесе «Примерные Супруги», (театр «Кривое Зеркало»), акв.

Рисунки костюмов к пьесе «Примерные Супруги», выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915:

Лили, акв.

Мэри, акв.

Дженкис, акв.

Томкинс, акв.

Эскиз декорации к пьесе Ф. Соллогуба «Ночные Пляски», (театр имени В. Ф. Комиссаржевской в Москве), выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915.

Рисунки костюмов к пьесе «Ночные пляски», выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915:

Царь, акв.

12 царевич, акв.

Шут, акв.

Поэт, акв.

Купец, акв.

Эфиопский король, акв.

Бабы, акв.

Рисунки, сделанные для ж. «Театр и Искусство»:

Холмская, св. к., № 44.

Тинский, св. к., № 46.

Антимонов, т., № 42.

Ягодная, акв., № 41.

Лахмарский, акв., № 41.

Фенин, св. к. № 41.

Разумный, св. к., № 41.

Собств. Н. И. Бутковской.

Собр. З. И. Гржебица, Берлин.

Собр. Ф. Ф. Нотгафта, Пб.

Собств. Н. Ф. Балнева, Москва.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Собств. З. В. Холмской, Пб.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Зубов, св. в., № 46.
 Крюков, т., № 11.
 Александра, т., № 11.
 Завалоп, т., № 12.
 Комионский, т., № 12.
 Болеславский, т., № 21.
 Клиппер, т., № 21.
 Виллелский, т., № 21.
 Блэкхесс, т., № 22.
 Тарасова, св. в., № 24.
 Вапич, т., № 29.
 Монахов, т., № 29.
 Марг. Берсон, т., № 29.
 А. К. Глазунов, св. в., № 30.
 Лихмарский и Граиовский, т., № 48.
 Фрапческа да Рампи, св. в., № 49.
 Хоткевич, т., № 11.
 Ф. Ф. Коммиссаржевский, т., № 12.
 Лебедневский, св. в., № 47.
 Наумов, т., № 13.
 Вахтангов, т., № 19.
 Шансоветка, т., № 24.
 В. Фокина, св. в., № 49.
 А. К. Глазунов, т., № 30.

Собр. Л. И. Жовержева, Пб.

Собств. П. А. Лебедневского, Ярославль.

1916

Бретань, м., выст. этюдов, 1917, Пб., воспр. в ж. «Солиде
 России» № 20, 1917.
 Порт. отца художника, т.
 Порт. И. С. Школьника, св. в., воспр. в ж. «Театр
 и Искусство» № 21, 1916.
 Куопио, рис. св. в., выст. Современной Русской Живописи
 и Рисунка, Пб., 1916.
 Весна во Франции, акв.
 Дача в Куоккала, рис. св. в., выст. Современной Рус-
 ской Живописи и Рисунка, Пб., 1916.
 Голова финна, рис. св. в.
 Голова финна, рис. т.
 Сарабанда, рис. т., воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 13,
 1916.
 Эскизы декораций к пьесе А. Ремизова «Ясни»:
 Просцениум, акв.
 Комната Алита, акв.
 Комната Ясни, акв.
 Вершинная синь, акв., выст. Современной Русской
 Живописи и Рисунка, Пб., 1916, (под назв. «Дорога»)
 Кумирня, г.

Собств. Ел. Анненковой, Пб.

Собств. А. А. Фокина, Пб.

Собств. Н. Р. Зея, Ревель.

Собр. Н. Е. Добычиной, Пб.

Декоративный Институт, Пб.



Вар. к предыдущим:

Комната Алита, г.

Комната Яспя, г.

Просцециум, г.

Рисунки костюмов к пьесе «Ясня»:

Алит, акв.

Ясня, акв.

Ноя, акв.

Подпрейка, акв.

Старец и служка, акв.

Служка, акв.

Эскиз декораций к комич. опере В. Эренбера
«Тьма Египетская» (театр «Кривое Зеркало»),
акв.

Рисунки костюмов к опере «Тьма Египет-
ская»:

Фараон, акв.

Царица, акв.

Жрец, акв.

Птоломей, акв.

Пастух, акв.

Немая, акв.

2 тондовщицы, акв.

2 рабыни, акв.

Воины, акв.

Раб, акв.

Эскизы декораций к пьесе «Пути добра и зла»
(театр «Кривое Зеркало»), акв.

Ад, воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 2, 1916.

Рай.

У генерала.

Эскизы декораций к пьесе Н. Н. Евреинова
«Четвертая стена» (театр «Кривое Зеркало»), акв.
Комната Фауста.

Четвертая стена, воспр. в ж. «Театр и Искусство»
№ 3, 1916.

Рисунки костюмов к пьесе «Четвертая стена»:

Фауст, акв.

Мефистофель, акв.

Мальчик, акв.

Горожанин, акв.

Горожанка, акв.

12 рисунков бутафории к пьесе «Четвертая
стена», св. к.

Эскизы декораций к пьесе «Мужья и жены»
(театр «Кривое Зеркало»), акв.

Улица, воспр. в ж. «Театр и Искусство», № 4, 1916.

Три квартиры.

Декоративный Институт, Пб.

Собр. Л. И. Жювержева, Пб.

Рисунки для II тома книги Н. Н. Евреинова
«Театр для себя», изд. Н. Бутковской, Пб., 1916.

Обложка, цв. т.

Надпись, т.

Лик в короне, т.

8 полос, т.

Геральдика, цв. т.

Маска, т.

Арлекин-учитель, цв. т.

Вепок, т.

Зачеркнутая «Александрилка», т.

Арлекин под кипгами, цв. т.

Феникс, т.

Рисунок à l'enfant, т.

Рисунок à l'enfant, цв. т.

Детская ручонка, т.

Машина будущего, т.

Арлекин через радугу, цв. т.

Таинственная колба, т.

Африканское, т.

Портрет Н. Н. Евреинова, т.

Искусственное, т.

Собств. С. В. Балабанова, Пб.

Рисунки для книги Г. Маршала «Вильгельм
Телль и его товарищи», изд. «Парус», 1918 г.,
(под инициалами Ю. А.):

Обложка, цв. т.

Волю, т., выст. Современной Русской Живописи и Ри-
сунка, Пб., 1918.

Слепой Мельхаль, т.

Красная шляпа, цв. т.

Вальтер Фюрст на крыльце, т.

Сходка в Рютли, цв. т.

Выстрел Телля, цв. т.

Яблоко, произнесенное стрелой, т.

Буря, т.

Побег Телля, цв. т.

Второй выстрел Телля, цв. т.

Арбалет, т.

Аннели и Йогелли, т.

Стражник, т.

Горящий замок, т.

В горах, т.

Часовня Телля, т.

Заглавные буквы: Д, В, П, И, О, Л и И.

Эскиз декорации к пьесе Н. Н. Евреинова
«Карагёз» (театр «Кривое Зеркало»):

1 картина, акв.

2 картина, акв.

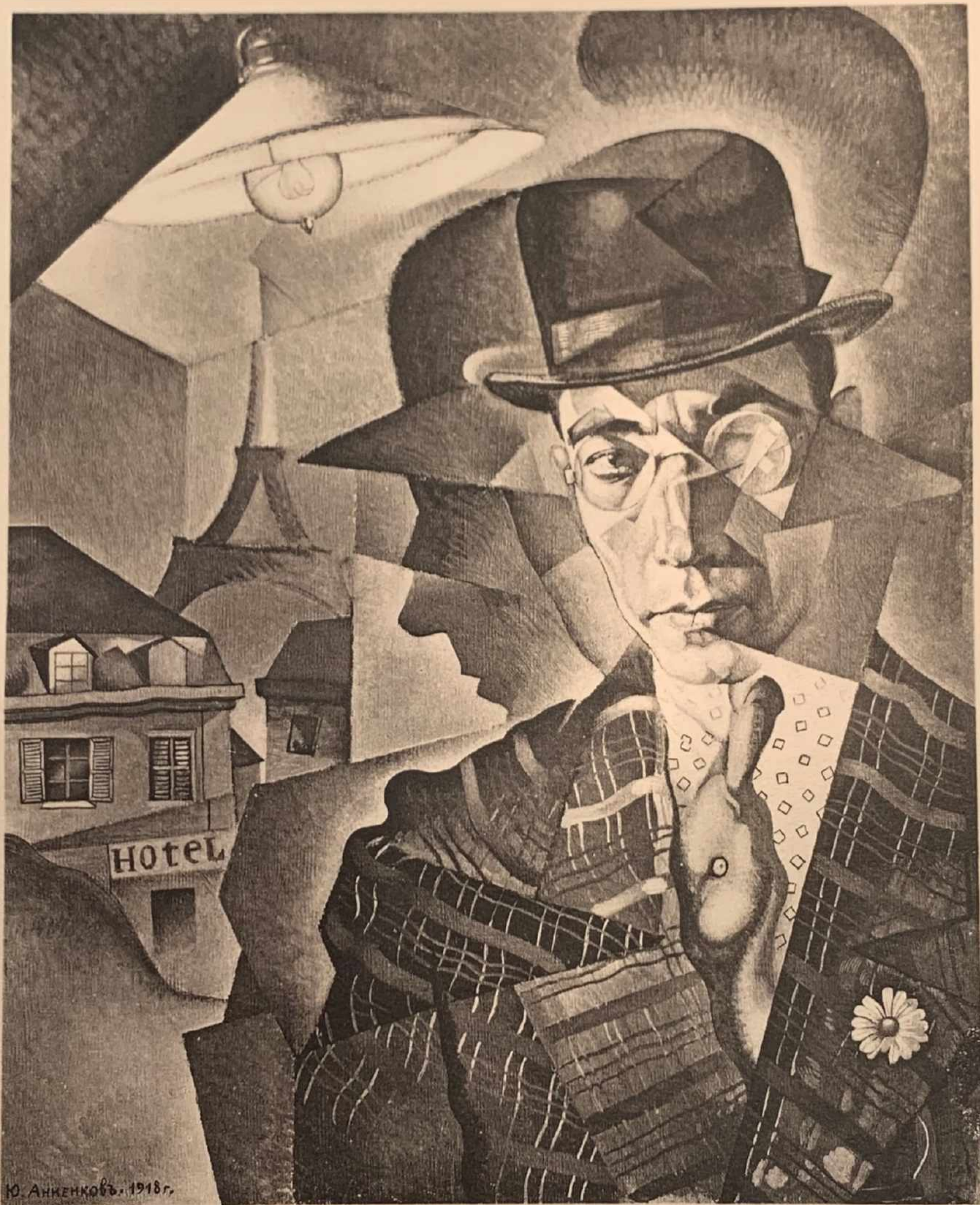
Рисунки костюмов к пьесе «Карагёз»:

Хаджсйват, акв.

Болгарин, акв.

Собств. З. П. Анисенковой, Пб.

Собств. Н. А. Залшупиной, Берлин.



Немец, акв.
Танцовщица, акв.
2-ой костюм танцовщицы, акв.
Одна жена, акв.
2-ая жена,

Рисунки, сделанные для ж. «Театр и Искусство»:

Орлова т. № 2.
Гайдебуров, св. к., № 2.
Курзнер, св. к., № 13.
Урванцев, св. к., № 13.
Германова, св. к. }
Токарская, св. к. } № 14.
Берсенев, св. к. }
Муратова, св. к. }
Рыжева, св. к. }
Мейерхольд, т., № 15
Шикитин, св. к., № 16.
Некрасов, св. к., № 16.
Алексеев, св. к., № 16.
Седова, св. к., № 20.
Егорова, св. к., № 20.
Корабль, т., № 21.
Журавленко, т., № 21.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.

1917

Порт. Ел. Анненковой, м., выст. Этюдов, Пб., 1917.
воспр. в ж. «Солнце России», № 20, 1917 и в газ.
«Петроградская Газета», 1917.
Порт. А. И. Андиевой-Платт, акв. и цв. к., выст.
Этюдов, Пб., 1917.
Порт. А. А. Крживицкого, цв. т., выст. Этюдов,
Пб., 1917.
Порт. Н. И. Кульбина, св. к. и т., выст. Этюдов,
Пб., 1917.
Автопортрет, акв. и цв. т., выст. Этюдов, Пб., 1917.
Порт. А. Лурье, цв. т., выст. современной Русской Живо-
писи и Рисунка, Пб., 1918.
Эскиз к порт. А. Лурье, св. к.
Порт. Ел. Анненковой, св. к. и т.
Эскизы декораций к пьесе Винниченко «Чер-
ная Пантера» («Малый Театр», Пб.):
Мастерская художника, акв.
Кабачок, акв.
Панорама в Париже, акв.
Эскизы декораций к постановкам театра
«Привал Комедиантов», Пб.
«Черепослов», К. Пруткова, акв.

Собр. А. А. Коровина Пб., ныне —
Русский Музей, Пб.

Собр. Э. И. Гржебина, Берлин.

Гос. Музейный Фонд, Москва.

Собр. А. А. Коровина, Пб., ныне —
Русский Музей, Пб.

Гос. Музей в Пскове.

Русский Музей, Пб.

Собств. А. Лурье, Пб.

Собр. Б. В. Элькан, Пб.

Собр. Э. С. Клейнман, Пб.

Собств. Бойцова, Пб.

Страница, акв.

Арабский тапец, акв.

Персидский тапец, акв.

«Максим» Н. Еврепова, акв.

«Кекуок» К. Дебюсси, акв.

Блак-анд-улит, акв., было восстановлено в театре «Балаганчик», Пб., 1921.

Рисунки костюмов для постановок театра «Привал Комедиантов»:

Страница, акв.

2 Пьерро, акв.

Арабка, акв.

Араб, акв.

Перс и персплика, акв.

Молли, акв.

1-ый негр, акв.

2-ой негр, акв.

3-ий негр, акв.

4-ый негр, акв.

5-ый негр, акв.

Белый, акв.

Были восстановлены в театре «Балаганчик», Пб., 1921.

Плакат театра «Привал Комедиантов», т.

Плакат гастрольных спектаклей О. О. Преображенской, т.

Рисунки к книге Ю. Юркуца «Дурная Компания», изд. «Феллапа», Пб., 1918:

Обложка, т.

Зацкер, т.

Пичунас, т.

У зеркала, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Мамаша Пичунаса, т.

В ресторане, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Генерал на лестнице, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Зацкер у роля, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Карточный стол, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Глаза на печке, т.

Ванна, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Негр, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Мост, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Скелеты, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Слепые девочки, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Пьяница, т.

4 заставки, т.

Рисунки к рассказу М. Кузмина «Воображаемый дом», ж. «Аргус» № 11—12, 1917:

Дули и Печковский, т.

Вечерний стол, т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Газета, т., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.

Собр. Д. Ю. Гессена, Пб.

Собств. Б. К. Проппа, Москва.

Собр. Д. Ю. Гессена, Пб.

Собств. Б. К. Проппа, Москва.

Собств. З. П. Анненковой, Пб.

Собств. Н. Акопян, Москва.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. Шапиро, Пб.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Собр. Н. И. Евренова, Пб.

Собств. А. А. Рудавской, Пб.



W.A.
1921.



- Тетя Маша, т.
Юлия Павловна, т., выст., Этюдов, Пб., 1917.
3 копцовки, т.
- Рисунки к рассказу Ф. Чудновского «Обменные души», ж. «Аргус», № 1, 1918:**
Прогулка, т., выст. Современной Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
Montmartre, лкв., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
Владник, т., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
Любовь, т., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
Поцелуй, т., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
Дядя Корамплю, т.
Отец Люсьена, т.
Под гиппозом, св., к., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.
- Рисунки к сказке М. Горького «Самовар», (книга для детей «Елка», изд. «Парус», Пб., 1917):**
Заглавие, т.
Посуда на столе, цв. т.
Сахарница, т.
Самовар распался, т.
- Вар. к предыдущим:**
Вечерний стол, т.
Молочник, т.
Самовар распался, т.
Самовар хвастун, т.
Молочник мрачный, т.
Чашки, т.
Сахарница, т.
- Блоха, рис. т. к книге «Елка».**
- Собр. Ф. Ф. Потгафта, Пб.
Собств. Арбениной, Пб.
Собств. В. И. Мотылевой, Москва.
- Собств. О. Б. Гальперин, Москва.
Русский Музей, Пб.
Собств. О. Б. Гальперин, Москва.
- Русский Музей, Пб.
Русский Музей, Пб.
Русский Музей, Пб.
Русский Музей, Пб.
- Русский Музей, Пб.
Собств. З. П. Анненковой, Пб.
Собств. И. И. Венгрова, Москва.

1918

- Адам и Ева, (начато в 1913 г.), м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918 и худ. выст. в г. Пскове, 1920.**
- Купальщики, м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб. 1918.**
- Тени (Весна), м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918 и худ. выст. в г. Пскове, 1920.**
- Июнь, м.**
- Порт. М. А. Шерлинга, м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.**
- Порт. С. В. Балабанова, св., к. в аппликация, выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.**
- Мост, т.**
- Гос. Музейный Фонд, Москва.
Русский Музей, Пб.
Собр. Б. А. Клейнман, Пб.
Собр. С. Р. Эрста, Пб.

Веера ног, рис. св. к.

Прощание, рис. т., Современной Русской Живописи и
Рисунка, Пб., 1918.

Комната, акв. и т.

Цикл «Революция»:

24 рис., акв. и т.

Рисунки в поэме А. Блока «Двенадцать»,

(изд. «Алконост» Пб., 1918.), т.:

«Вся власть Учредительному Собранию».

Старуха и поп.

Красногвардейцы.

Ванька и Катька в кабаке.

Мировой пожар.

Дзюнь!

Лихач.

Катька.

Смерть Катьки.

Грабежи.

Петька.

Свечи и ножи.

Буржуй на перекрестке.

Буржуй.

Вьюга.

Христос.

Пес.

7 заставок и концовок.

5 вар. к рисунку «Катька», т.

3 вар. к рисунку «Христос», т.

1 вар. к рисунку «Старуха», т.

12 экземпляров книги были раскрашены худож-
ником от руки, акв.

Рисунок обложки и пять рисунков к книжке

стихов художника « $\frac{1}{4}$ девятого», резанные
на липолеуме, изд. «Сегодня», Пб.

2 вар. марки издательства «Алконост», т.

Эскизы декораций к пьесе Ф. Ведекинда

«Лулу» (театр имени В. Ф. Коммиссаржевской в
Москве).

Комната Альвы, акв.

Салон в Париже, акв.

Мансарда в Лондоне, акв.

Рисунки костюмов к пьесе «Лулу»:

Лулу, акв.

Манто Лулу, акв.

Домино Лулу, акв.

Кадега, акв.

Людмила Штейнгерд, акв.

Гешвиц, акв.

Альва, акв.

Собр. З. И. Гржебина, Берлин.

Собств. С. М. Алянского, Пб.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.



2-й костюм Альпы, акв.
Атлет, акв.
Боб, акв.
Шягольх, акв.
Патер, т.
Юноша, акв.
Прилат-доцент, акв.
Джек, акв.
Негр, т.
Торговец живым товаром, акв.
Банкир, акв.
Директор цирка, акв.
Эскизы декораций к пьесе Обстфельдера
«Красные капли» (театр имени В. Ф. Ком-
миссаржевский в Москве):
Зал, акв.
Лаборатория, акв.
Берег моря, акв.
Рисунки костюмов к пьесе «Красные капли»:
6 мужских, акв.
7 женских, акв.
Декорация к интермедии М. Сервантеса
«Оливы» (спектакль театра имени В. Ф. Ком-
миссаржевской в кафе «Питореск», Москва).
Чертеж декорации к пьесе А. Блока «Король
на площади», св. к.
5 плакатов на Театральной площади в Мо-
скве, (18×12 арш.; 12×10 арш.), кл. кр.
Проекты к 2-м трибунам на Красной площади
в Москве, акв.

1919

Порт. З. И. Гржебина, м.
Порт. Ляли Гржебиной, рис. св. к.
Порт. Бубы Гржебиной, рис. св. к.
Порт. Капы Гржебиной, рис. св. к.
Порт. М. А. Кузмина, акв.
Порт. Ф. Ф. Коммиссаржевского, рис. св. к.
Порт. Н. Е. Добычиной, акв. и дв. к.
Бяка, рис. т.
Пай, рис. т.
Рисунок марки издательства «Всемирная Ли-
тература», т.
Вар. марки изд. «Всемирная Лит.», т.

Собр. З. И. Гржебина, Берлин.

Русский Музей, Пб.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.

149

Ex libris изд. «Всем. Лит.», т.
Эскиз декораций для детского театра, акв.
Костюмы для детского театра, акв.
2 эскиза декораций к инсценировке рассказа
Л. Толстого «Первый Винокур», («Показательный Эрмитажный театр», Пб.), акв.
Рисунок костюма ведьмы к инсценировке
«Первого Винокура, акв.
Эскизы декораций к пьесе Лопе де - Вага
«Причудница, акв.:
Перед домом.
Город.
Рисунки костюмов к пьесе «Причудница»,
акв. и т., помещены в Малом Драматическом Театре, Пб.:
8 костюмов испанок.
11 костюмов испанцев.

Собств. Ел. Аппенковой, Пб.

1920

Автопортрет, м.
Гавань в Бретани, м.
Эскиз порт. Горького, акв.
Порт. М. Горького, дв. т.
Порт. А. М. Ремизова, т.
Порт. Г. Уэллса, рис св. к.
Порт. Викт. Б. Шкловского, акв. и т., выст. «Мира
Искусства», Пб., 1922.
Порт. П. Верлена, св. к.
Порт. А. А. Блока, т.
Модель, рис. т., выст. «Мира Искусства», Пб., 1922.
Автопортрет, т.
Зима 1919 — 1920 г., (автопортрет) рис. т., альбом
Д. С. Левина, Пб.
Порт. В. И. Мотылевой, св. к.
Эротика, акв.
Эротика, акв.
Эротика, св. к.
Эротика, т.
Эротика, т.
«Красный Питер», цикл (30 рис.), т.
Рис. обложки к книге А. Ремизова «Царь
Максимилиан», изд. «Азбука», Пб., 1920.
Вар. марки издательства З. И. Гржебина, т.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. Гржебина, Берлин.

Собств. С. М. Алянского, Пб.

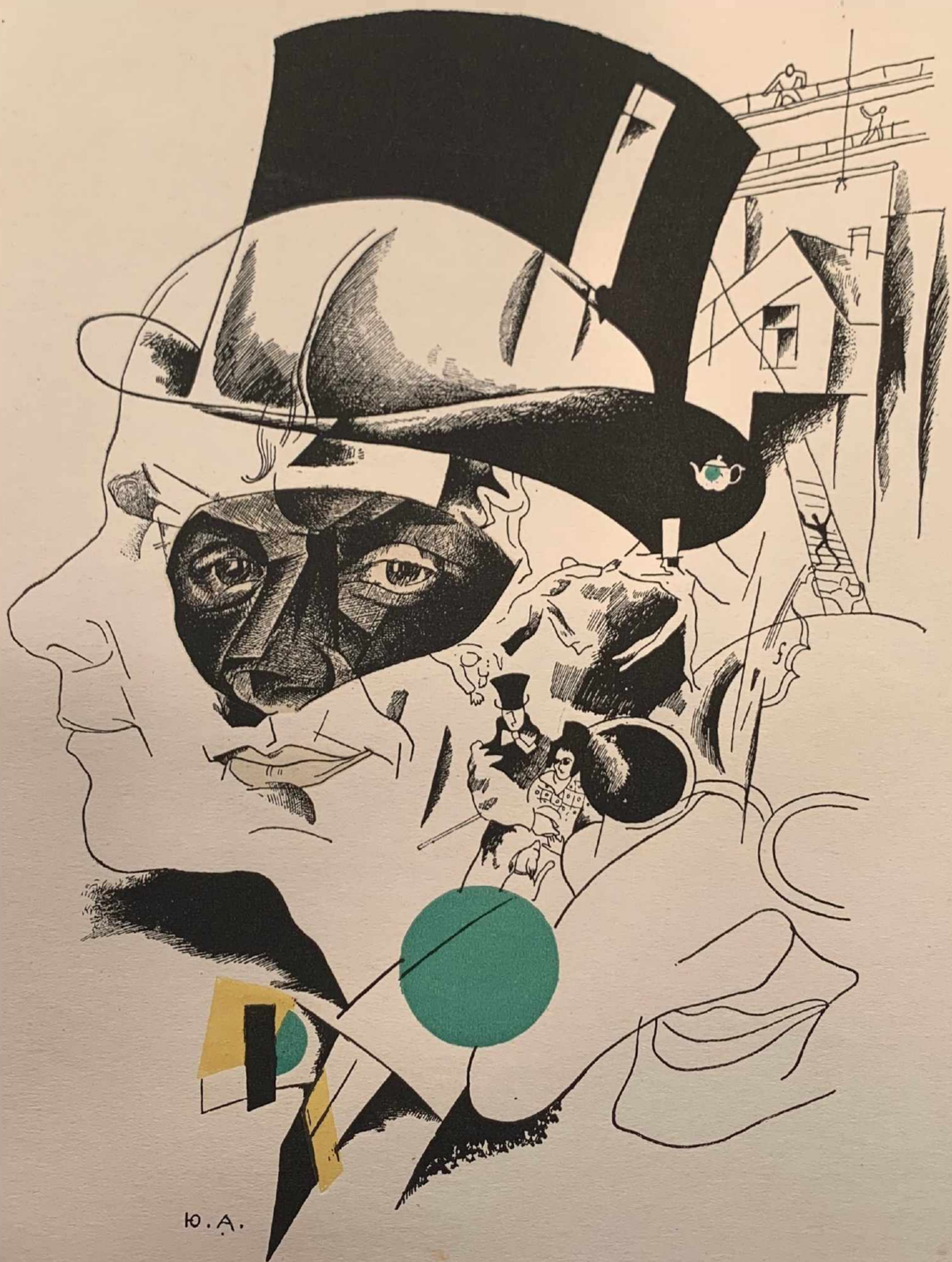
Собр. Г. А. Кука, Пб.

Собр. Ф. Э. Криммера, Пб.

Собр. А. Б. Шимановского, Пб.

Собств. Г. И. Ромма, Пб.

Собр. З. И. Гржебина, Берлин.



Ю.А.



Вар. обложки издательства «Всемирная Литература», т.

Вар. обложки издательства Э. И. Гржебина, т.

Рисунки, сделанные для ж. «Красный Миллионер», из. отд. упр. Петрогубисполкома:

Обложка, т. ММ 13, 1920 г. в 1—3, 1921 г.

9 заставок и концовок, т., № 13.

Обложка, дв. т., № 14.

Порт. К. Маркса, т., № 14.

Порт. В. Ленина, т., № 14.

Порт. Г. Зиновьева, т., № 14.

Порт. Л. Троцкого, т., № 14.

Порт. А. Луначарского, т., № 14.

Порт. М. Урицкого, т., № 14.

Порт. Я. Свердлова, т., № 14.

Порт. М. Калининна, т., № 14.

2 рис. к рассказу А. Ремизова «Шум города», т., № 14.

4 заставки, т., № 14.

Эскизы декораций и план постановки (совместно с М. В. Добужинским и В. А. Щуко) мистерии «Гимн Освобождения Труда» на портале Фондовой Биржи, Пб.

Эскизы, планы и чертежи декоративных сооружений к зрелищу «Взятие Зимнего Дворца» (Дворцовая пл., Пб.), акв.

Зрелище «Взятие Зимнего Дворца», зарисовка акв. и т.

Вар. предыдущего, т., воспр. в ж. «Красный Миллионер», № 14 1920.

Проект отделки сцены и роспись зала Гос. театра «Вольной Комедии», Пб.

6 эскизов декораций к мелким постановкам театра «Вольной Комедии», акв.

18 рисунков костюмов к мелким постановкам театра «Вольной Комедии», акв.

1921

Порт. А. Н. Тихонова, м., выст. «Мира Искусства», Пб., 1922.

Порт. М. М. Соколовской, акв., дв. к. и дв. т., выст. «Мира Искусства», Пб., 1922.

Порт. М. М. Соколовской, рис. св. к.

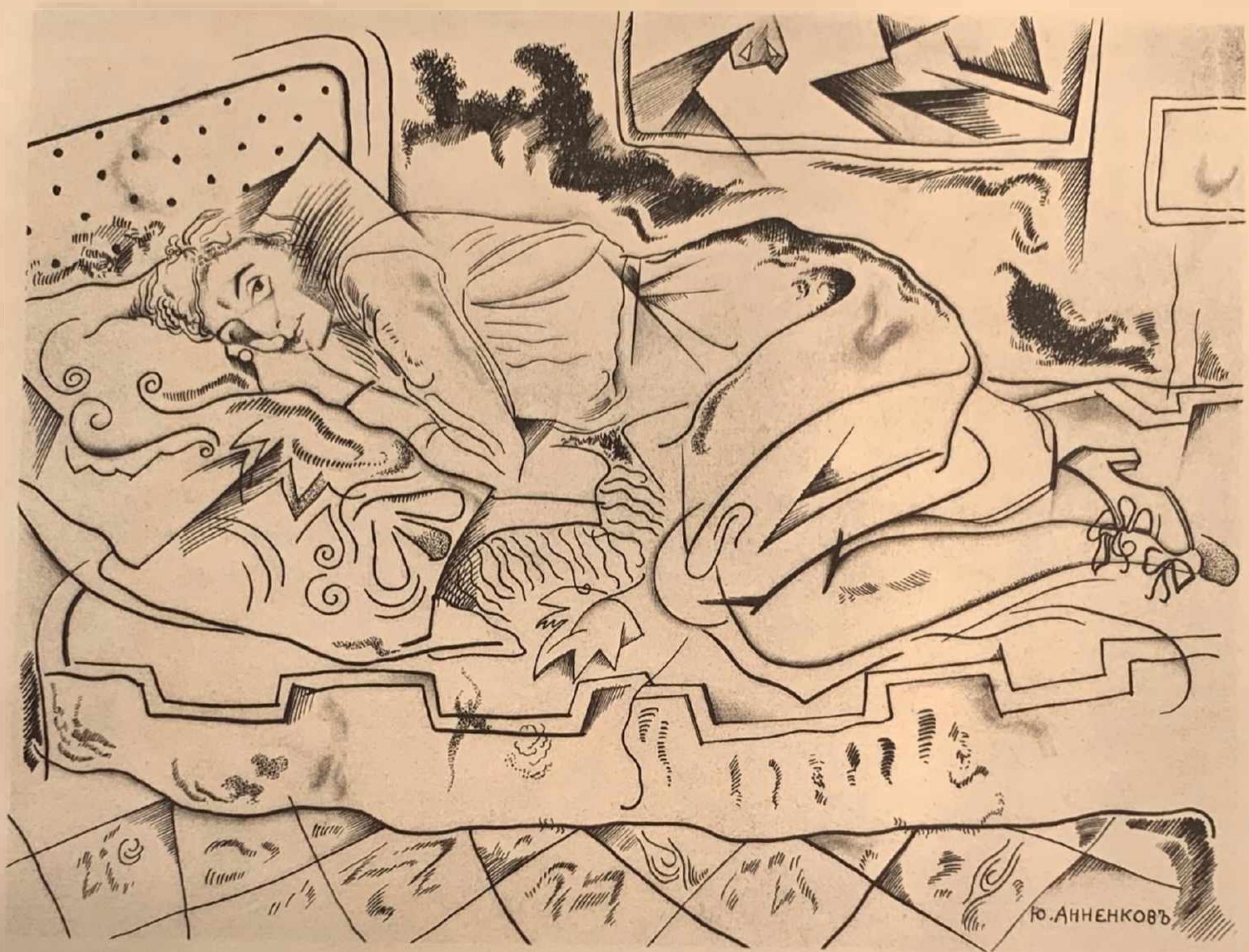
Порт. В. И. Мотылевой, акв., дв. к. и дв. т.

Собств. А. Н. Тихонова, Пб.

Собств. А. К. Соколовского, Пб.

Собств. М. М. Соколовской, Пб.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.



Порт. И. И. Ионова, т.

Порт. В. А. Щуко, т.

Порт. Е. И. Блох, м.

Порт. А. П. Пшикевича, т., выст. «Мира Искусства»,
Пб., 1922.

Т. Готье, Э. Ренап, П. Верлэн, П. де-Сен-
Виктор и А. Дюма - сын в кабачке
П. Бребана, т., воспр. в ж. «Красный Миллионер»,
№ 2—3.

Пор. Г. Курбэ, т., воспр. в ж. «Красный Миллионер»,
№ 2—3.

Женский порт., акв.

Кошка, т.

Рисунки к книге «Силуэты Парижской Ком-
муны» т.:

Обложка.

Порт. Арну.

Порт. Тьера.

Порт. Журда

Порт. Феррэ.

Порт. Варлена.

Порт. Риго.

Порт. Делеклюза.

Порт. Люлье.

Порт. Беслай.

Порт. Лупзы Мишель.

Порт. Мио.

Порт. Пашаль-Груссе.

Порт. Жюля Валлеса.

Порт. Тони-де-Муалеса.

Порт. Огюста Блаики.

Порт. Миллиера.

Порт. Флюранса.

Порт. Шарля Амуру.

Порт. Пиа.

Порт. Домбровского.

Порт. де-Мопмора.

Порт. Вермореля.

Порт. Арполяда.

Порт. Бержере.

Порт. Тейса.

Порт. Камелина.

Порт. Фонтана.

Порт. генерала Галифэ.

Типы коммунаров (6 рис.).

Типы коммунарок (2 рис.).

Копцовка.

60 научн. рисунк. к книге Герда «Земля, вода
и воздух», изд. Э. И. Гржебина, Петербург Берлип. т.

Собств. Я. П. Блох, Пб.

Собств. П. Е. Щеголева.

Собств. Ел. Анненковой, Пб.

Рисунки к рассказу Евг. Замятина «Ловец
Человеков» (ж. «Дом Искусств», № 2), т.:
Лондон, т. и аппликация.
Dessous, т.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.

Рисунки к книге А. Беленсона «Искусствен-
ная Жизнь», изд. «Стрелец», т.:
Обложка.
Испания.
Питер. Собств. А. М. Розивоер, Пб.
Восстание.
Порт. Гоголя.
9 концовок.

Рисунок обложки к книге Аристофана «Ахар-
няне», изд. «Петрополис», 1922, дв. т.

Рисунок обложки к книге Н. Н. Евреинова
«Самое Главное», Петерб. Государственное Из-
дательство, дв. т.

Собств. А. А. Елрсповой, Пб.

Рисунок обложки к книге Викт. Шкловского
«Революция и фронт», изд. З. И. Гржебина,
Пб. т.

Рисунок обложки издательства Петрогубполит-
просвета, т.

Марка издательства «Великой Обезьяньей Па-
латы», т.

Собств. С. М. Алянского, Пб.

Рисунки к ж. «Красный Милиционер», изд. отд.
упр. Петрогубисполкома, т.:

Порт. Энгельса.

Порт. Робеспьера.

Порт. Марата.

Порт. Дантона.

Порт. Жореса

Порт. Лепина.

Париж в дни великой французской революции.
Pont Neuf.

Бродячие музыканты.

8 концовок.

Порт. Кибальчича.

Порт. Перовской.

Порт. Желябова.

Порт. Гельфман.

Порт. Рысакова.

Порт. Некрасова.

4 иллюстрации.

4 концовки.

№ 1

№ 2 — 3

8 рисунков к рассказу К. Федина «Дамба»
(ж. «Юный Пролетарий», № 3—4, Пб.), т.

Ex libris С. М. Алянского, т. воспр. в книге «Книж-
ные Знаки», изд. «Петрополис», 1922.

Собств. С. М. Алянского, Пб.



Ю. Анненковъ

1911



Ex libris художника, т., воспр. в книге «Киевские
Знаки», изд. «Петропольс», 1922.

Эскизы и планы росписи помещения театра
«Балаганчик» Пб.

Эскизы декораций к пьесе Н. Н. Евреинова
«Самое Главное» (театр «Вольной Комедии»), акв.:

1 акт, комната гадалки.

3 акт, мебелировка.

4 акт, карнавал.

Рисунки костюмов к пьесе «Самое Глав-
ное», акварель:

1-ый костюм Параклета (гадалка).

2-ой костюм Параклета (монах).

3-ий костюм Параклета (арлекин).

Босовожка.

Коломбина.

Пьерро.

2 танцовщицы.

2 ассириянки.

Классная дама.

3 жены Параклета.

Маски карнавала:

Доктор.

Пульчинелло.

Капитан.

1-ый арлекин.

2-ой арлекин.

1-ый пьерро.

2-ой пьерро.

Тавдор.

Смерть.

Собр. Н. Н. Евреинова, Пб.

Собств. Ел. Анненковой, Пб.

Эскизы декораций к пьесе Лопе-де-Вега

«Собака Садовника», акварель:

Город.

Площадь.

Эскизы декораций к пьесе В. Каменского

«Здесь славят разум» (театр. «Вольной Коме-
дии»), акварель:

Лавка птвичника и контора газеты.

Театр.

Океанский пароход.

Костюмы к пьесе «Здесь славят разум»:

Раджа, т.

Хатсу, акв.

Эскиз декорации к пьесе Н. Н. Евреинова

«В кулисах души» (театр «Вольной Комедии»), акв.

Рисунки костюмов к пьесе «В кулисах души»,

акварель:

Я эмоциональное.

Я подсознательное.

Шансонетка.

Кухарка.

Рисунки кукол для «Петрушки», акв.:

Немец.

Дядя Сам.

Джон Буль.

Француз.

Буржуй.

Петрушка.

Обыватель.

Эскизы декораций к оперетке Глюка «Пил-

лигриммы в Мекку», акв. и цв. к.:

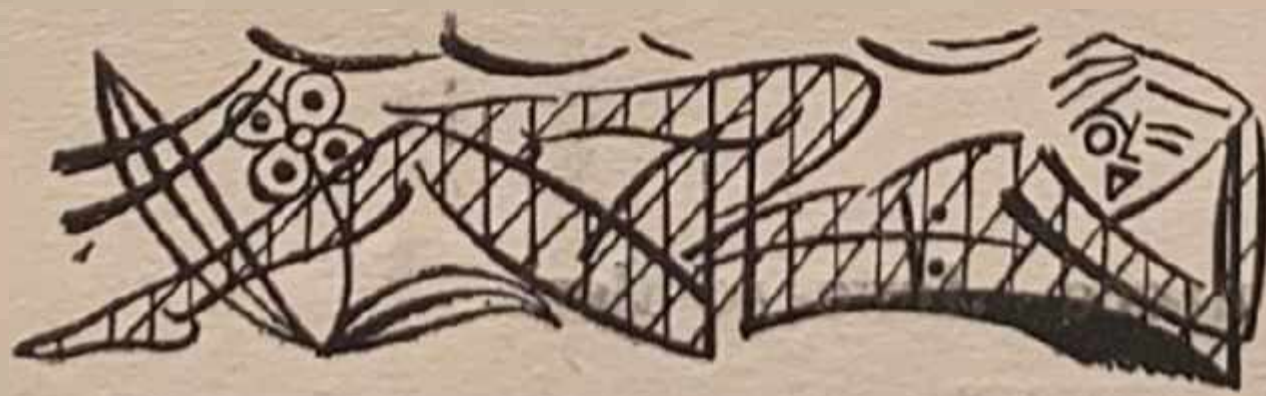
Площадь в Каире.

Комната.

Караван-Сарай.

Собств. С. К. Дорпомедовой, Берлин.

Первоначальные наброски декораций к постановке пьесы Л. Толстого «Плоды Просвещения» в Московском Художественном Театре, акв., св. к. и т.





H.F.



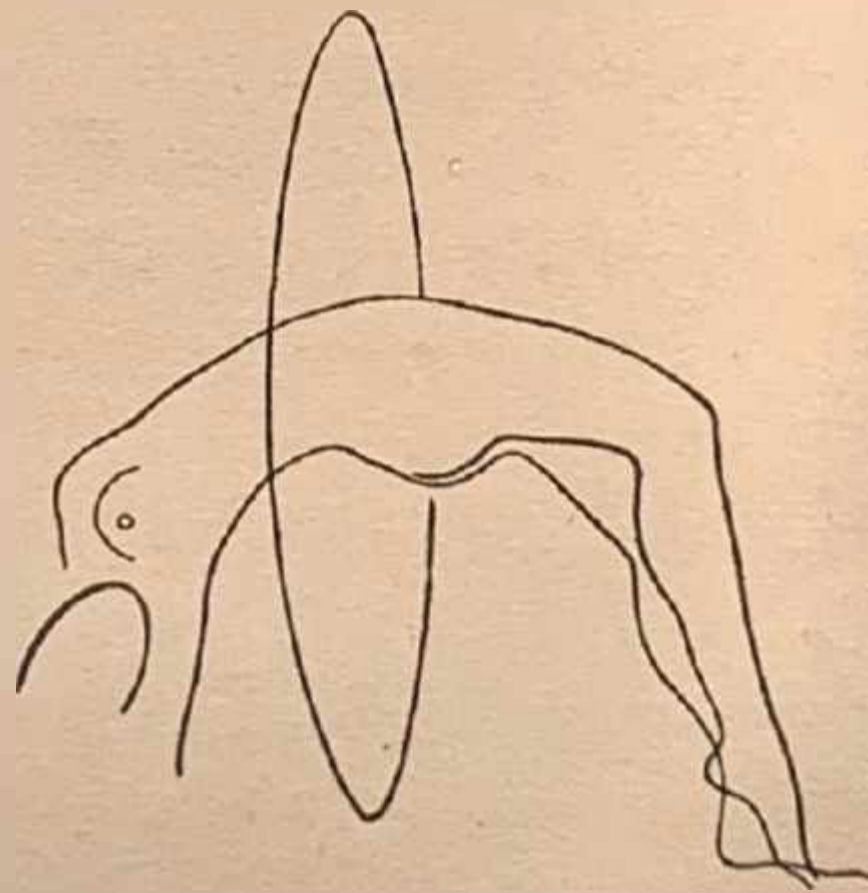
ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ

ПОМЕЩЕННЫХ В КНИГЕ

	Стран.
Автопортрет, т., 1920 г.	6
Тени, м., 1918 г.	13
Е. И. Замятин, т., 1921 г.	17
Натурщица, т., 1920 г.	19
Концовка из книги «Театр для себя» Н. Н. Евреинова, т., 1916 г.	20
Александр Н. Бенуа, св. к. и т., 1921 г.	21
Зима 1919 — 1920 г.г., т., 1920 г.	23
Рисунок, т., 1918 г.	24
А. А. Ахматова, т., 1921 г.	25
Нагой мальчик, т., 1911 г.	27
Поцелуй, т., 1917 г.	28
Ел. Анненкова, м., 1917 г.	29
Катька, рис. к поэме А. Блока «Двенадцать», т., 1918 г.	31
Танцующий негр, т., 1918 г.	32
Максим Горький, дв. т., 1920 г.	33
О. А. Глебова - Судейкина, т., 1921 г.	35
Петруха, рисунок к поэме А. Блока «Двенадцать», т., 1918 г.	36
В. И. Мотылева, акв., дв. к. и дв. т., 1921 г.	37
В. А. Пяст, т., 1921 г.	39
Концовка, т., 1921 г.	40
А. Л. Волынский, св. к., 1921 г.	41
М. А. Кузмин, акв., 1919 г.	45
Всадник, т., 1917 г.	47
Газета, рисунок к рассказу М. Кузмина «Воображаемый дом», т., 1917 г.	48
П. Е. Щеголев, т., 1921 г.	49
О. Б. Гальперин, т., 1921 г.	51
Карточный стол, рисунок к книге Ю. Юркуна «Дурная Компания», т., 1917 г.	52
Концовка, к книге Ю. Юркуна «Дурная Компания», т., 1917 г.	52

	Стран.
Семья за столом, св. к., 1916 г.	53
Н. И. Альтман, т., 1921 г.	55
Купальщица, рисунок к книге Ю. Юркуна «Дурная Компания», т., 1917 г.	56
К. И. Чуковский, т., 1921 г.	57
М. В. Бабенчиков, св. к. и т., 1921 г.	61
Любовь, т., 1917 г.	65
Б. Пастернак, т., 1921 г.	66
Э. И. Гржебин, м., 1919 г.	67
Концовка, т., 1921 г.	70
А. М. Ремизов, т., 1920 г.	71
Отец художника, т., 1916 г.	75
Ф. Ф. Коммиссаржевский, св. к., 1919 г.	77
Рисунок, т., 1921 г.	79
Лулу, т., 1921 г.	80
Г. Иванов, цв. т., 1921 г.	81
Слхарница, рисунок к рассказу М. Горького «Самовар», т., 1916 г.	83
Блоха, т., 1916 г.	84
Н. Н. Евреинов, св. к., 1920 г.	85
Гоголь, т., 1921 г.	87
Буржуа, рисунок к поэме А. Блока «Двенадцать», т., 1918 г.	88
Э. И. Анненкова, сестра художника, авт., 1921 г.	89
Генриэта Мавью, т., 1912 г.	93
Н. Н. Евреинов, т., 1916 г.	94
Dezous, рисунок к рассказу Евг. Замятина, т., 1921 г.	94
И. И. Ионов, св. к. и цв. т., 1921 г.	95
В. А. Шуко, т., 1921 г.	97
Концовка, т., 1920 г.	98
Модель, т., 1920 г.	99
А. М. Эфрос, св. к., 1921 г.	103
Ф. К. Сологуб, св. к. и авт., 1921 г.	105
А. С. Лурье, цв. т., 1917 г.	107
Тьер, т., 1921 г.	108
И. В. Вольфсон, т., 1921 г.	108
В. Ф. Ходасевич, т., 1921 г.	109
А. И. Божерянов, т., 1921 г.	111
Концовка, т., 1919 г.	112
А. А. Радаков, св. к. и т., 1921 г.	113
Пианист, т., 1921 г.	117
Виктор Б. Шкловский, авт., цв. к. и цв. т., 1919 г.	119
С. В. Балабанов, св. к. и аппликация, 1918 г.	123
А. П. Пинкевич, т., 1921 г.	127
Г. Уэллс, св. к., 1920 г.	131

	Стран.
А. Н. Авдиева - Платт, акв. и цв. к., 1918 г.	135
М. А. Шерлинг, м., 1918 г.	139
В. А. Азов, т., 1921 г.	143
Танцовщица с кошкой, св. к., 1914 г.	147
Н. В. Петров, цв. т., 1921 г.	151
Ел. Анненкова, св. к. и т., 1917 г.	155
Автопортрет, акв. и цв. т., 1917 г.	159
Арлекин, т., 1916 г.	162
А. Блок в гробу, цв. т., 1921 г.	163
Концовка, т., 1921 г.	167



LISTE DES OUVRAGES

DE L'ARTISTE

REPRODUITS EN CE VOLUME

	Page.
Portrait de l'artiste, par lui-même. Encre. 1920	6
Ombres. Huile. 1918	13
E. Zamiatine. Encre. 1921	17
Une modèle. Encre; 1920	19
Vignette (N. Evreinoff. «Le Théâtre pour soi-même»). Encre. 1916	20
Alexandre N. Benois. Crayon et encre. 1921	21
«L'hiver 1919—1920». Encre. 1920	23
Dessin. Encre. 1918	24
Anne Akhmatoff. Encre. 1921	25
Un gamin nu. Encre. 1911	27
Le baiser. Encre. 1917	28
Helène Annenkoff. Huile. 1918	29
Katjka (dessin pour le poème «Les Douze» par Al. Blok). Encre. 1918	31
Nègre dansant. Encre. 1918	32
Maxime Gorky. Encre. 1920	33
S. Gliéboff-Ssoudejckine. Encre. 1921	35
Petroukha (dessin pour le poème «Les Douze» par Al. Blok). Encre. 1918	36
V. Motyleff. Aquarelle, crayon et encre. 1921	37
V. Piaste. Encre. 1921	39
Vignette. Encre. 1921	40
A. Volynsky. Crayon. 1921	41
Michel Kouzmine, aquarelle. 1919	45
Un cavalier. Encre. 1917	47
Le journal (dessin pour le récit de Mich. Kouzmine «La maison imaginaire»). Encre. 1917	48
P. Stchiogoleff. Encre. 1921	49
O. Galpérine. Encre. 1921	51
La table de jeu (dessin pour le livre de G. Yourkouné «La vilaine compagnie»). Encre. 1917	52
Vignette (pour le même livre). Encre. 1917	52
Une famille à table. Crayon. 1915	53
Nathan Altmann. Encre. 1921	55
La baigneuse (dessin pour le livre de G. Yourkouné. «La vilaine compagnie»). Encre. 1917	56
K. Tchoukovsky. Encre. 1921	57
M. Babentchikoff. Crayon et encre. 1921	61
L'amour. Encre. 1917	65
B. Pasternak. Huile. 1921	66

	Page.
Z. Grzéchino. Huile. 1919	67
Vignette. Encre. 1921	70
A. Rémissoff. Encre. 1920.	71
P. Annenkoff, père de l'artiste. Encre. 1916	75
Th. Kommissarjevsky. Crayon. 1919.	77
Dessin. Encre. 1921	79
Loulou. Encre. 1921.	80
G. Ivanoff. Encre. 1921.	81
Lo sucrier (dessin pour le récit de Maxime Gorky «Lo Ssamovar»). Encre. 1916	83
La puce. Encre. 1916.	84
N. Evreinoff. Crayon. 1920	85
L'écrivain N. Gogol. Encre. 1912.	87
Le bougeois (dessin pour le poème «Les douze» par Alex. Blok). Encre. 1918	88
Z. Annenkoff aqu. 1921	89
Henriette Maviou. Encre. 1912	93
N. Evreinoff. Encre. 1916	94
Dessous (dessin pour un récit de E. Zamiatine). Encre. 1921	94
E. Ionoff. Crayon et encre. 1921	95
V. Stchouko. Crayon. 1921	97
Vignette. Encre. 1920	98
Une modèle. Encre. 1920	99
A. Efross. Crayon. 1921	103
Th. Sologoub. Crayon et aquarelle. 1921	105
A. Lourié. Encre. 1917	107
Thiers. Encre. 1921	108
I. Wolfson. Encre. 1921	109
V. Khodassevitch. Encre. 1921	109
A. Bojérianoff. Encre. 1921	111
Vignette. Encre. 1919	112
A. Radakoff. Crayon et encre. 1921	113
Le pianiste. Encre. 1921	117
Victor Chklovsky. Aquarelle, crayon et encre. 1919	119
S. Balabanoff. Crayon et application. 1918	123
A. Pinkevitch. Encre. 1921	127
H. G. Wells. Crayon. 1920	131
A. Avdieff-Platte. Aquarelle et crayon. 1918	135
M. Cherling. Huile 1918	139
V. Azoff. Encre. 1921	143
Danseuse et chatte. Crayon. 1914	147
N. Pétroff. Encre. 1921	151
Hellène Annenkoff. Crayon et encre. 1917	155
Portrait de l'artiste, par lui-même. Aquarelle et encre. 1917	159
Arlequin. Encre. 1916	162
Le poète Alexandre Blok sur son lit de mort. Encre. 1921	163
Vignette. Encre. 1921.	167



ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стран.
Посвящение	12
ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН. О спитетизме	16
МИХАИЛ КУЗМИН. Колебания жизненных токов	43
МИХАИЛ БАБЕНЧИКОВ. Юрий Анненков	59
Список работ Ю. П. Анненкова	115
Перечень работ, помещенных в книге	163

1940 г.
Р. Ант № С-208/5

