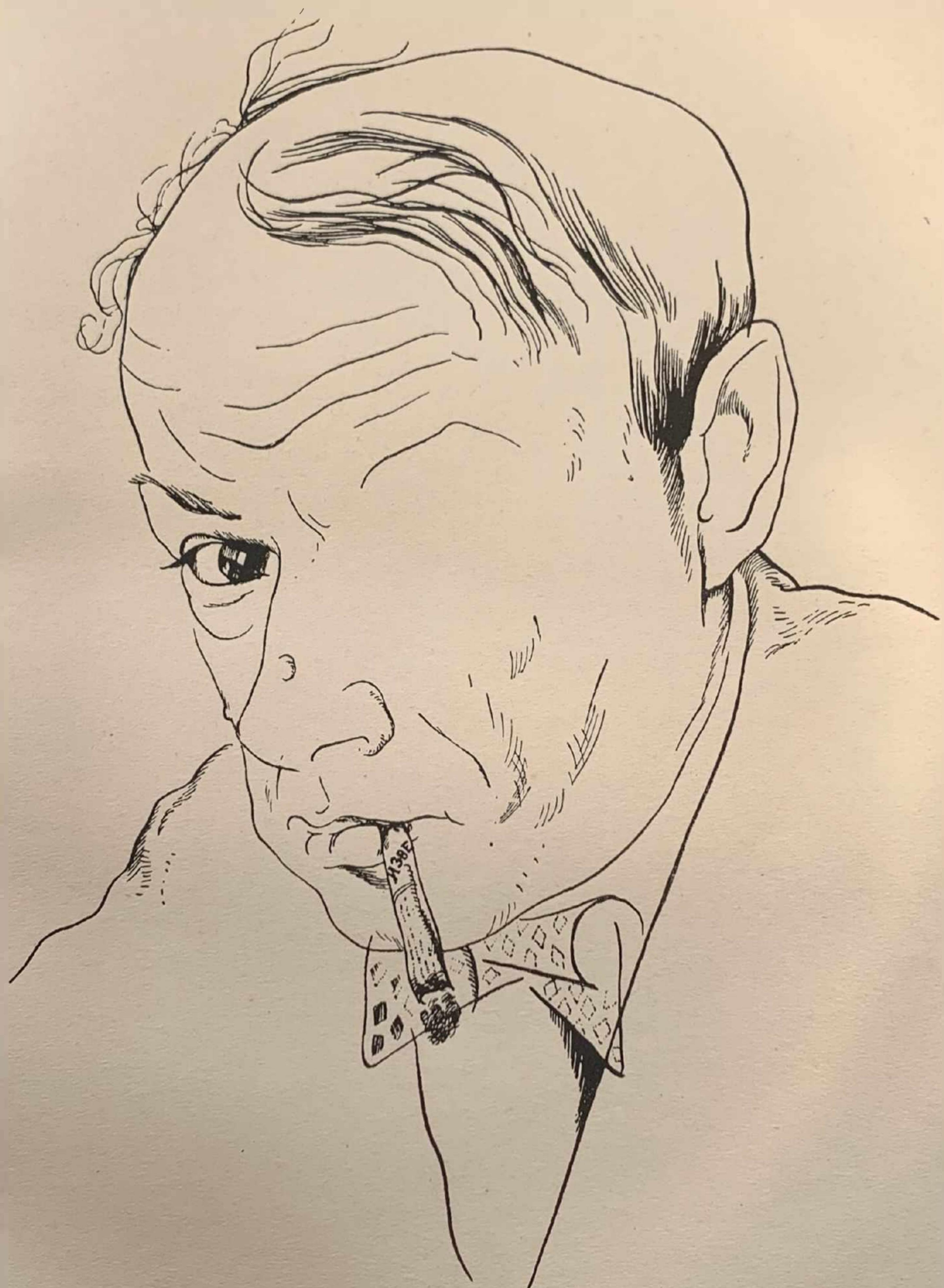


ЮРИЙ АННЕНКОВ

ПОРПРЕСЫ

ПЕТЕРВУРГ
1922





ПОРТРЕТЫ

Настоящее издание отпечатано в 15-ой
Государственной типографии в коли-
честве 900 нумерованных экземпляров,
в августе 1922 года под наблюдением

В. И. Анисимова

№ 369 cler.

Р. В. Ц.

№3
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 бессмертность, 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 подъемах, 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.

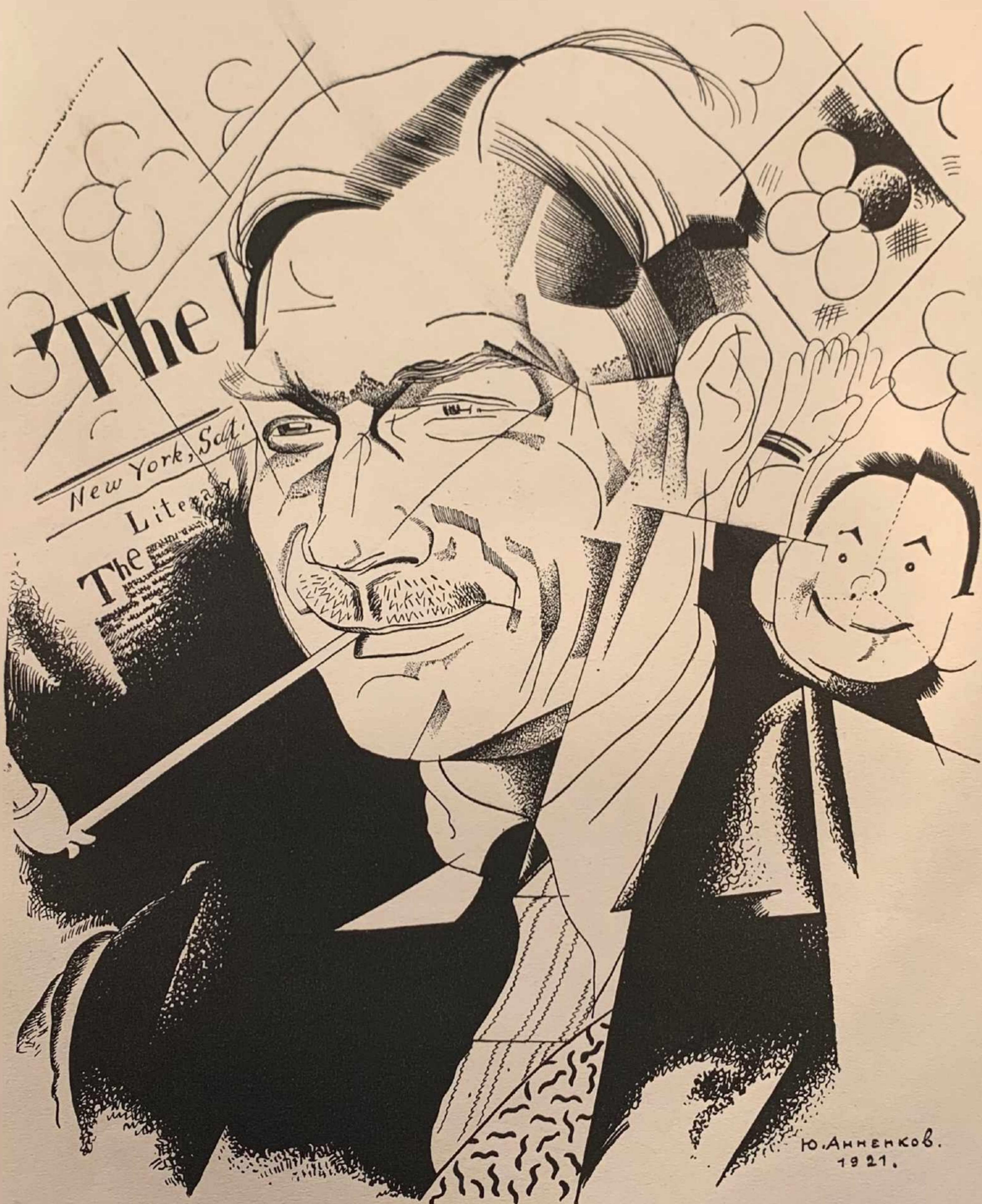
Юрий Анненков

1 Мая 1922 г.



ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

О СИНТЕТИЗМЕ



10. Айненков.
1921.

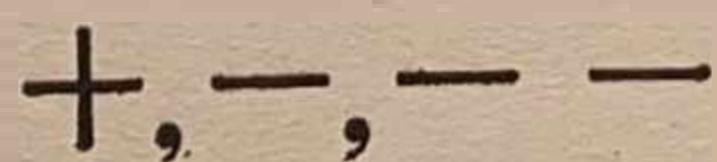


Ю. А.



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.

Сpirаль; винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами подымающегося 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 острия грудей Евы, яблоки, вино. Яркая, простая, крепкая, грубая плоть: Молешотт, Бюхнер, Рубенс, Репин, Золя, Толстой, Горький, реализм, натурализм.

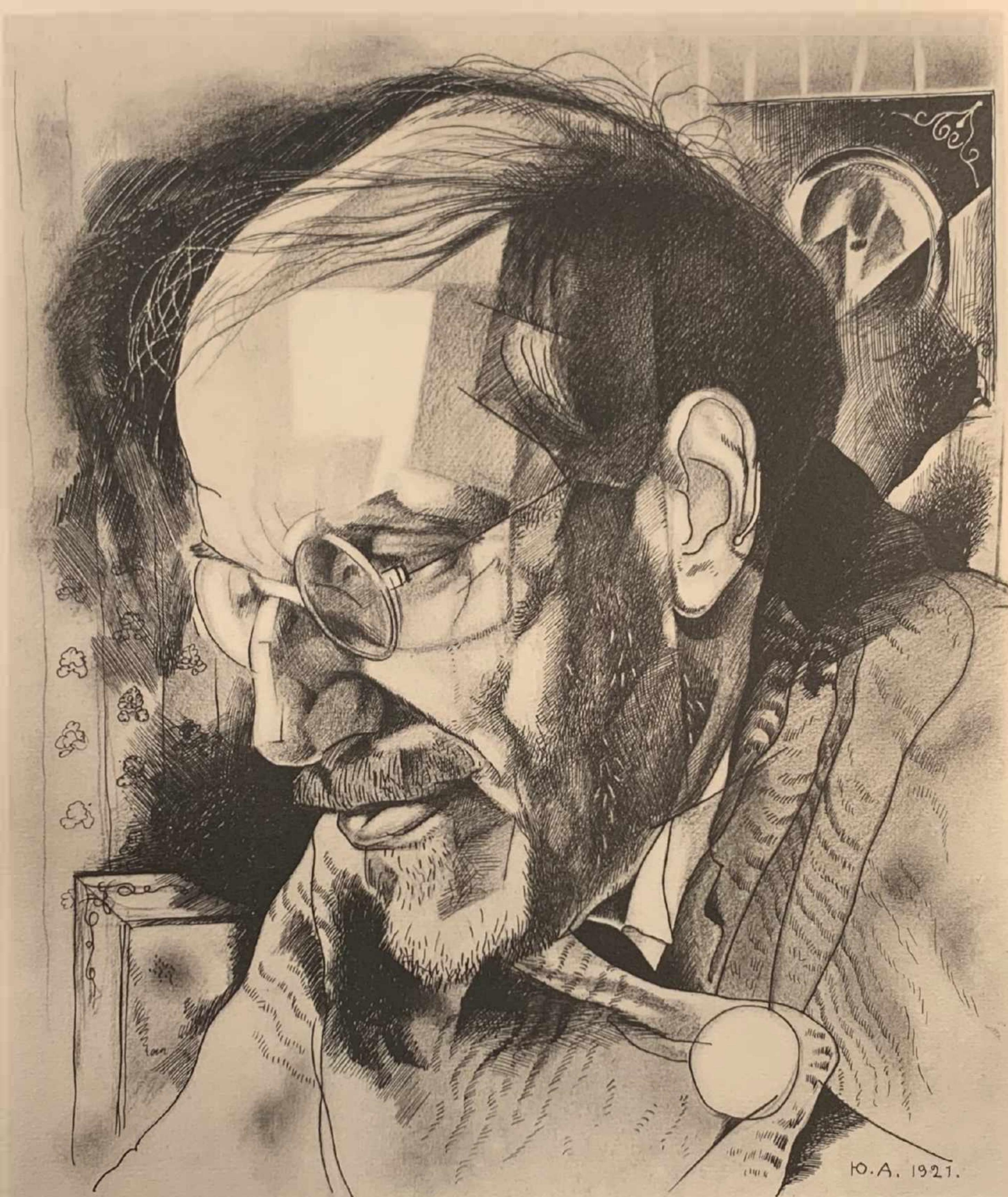
Но вот Адам уже утолен Евой. Уже не влекут больше алые цветы ее тела, он первый раз погружается в ее глаза, и на дне этих жутких колодцев, прорезанных в глиняном, трехмерном мире — туманно брезжит иной мир. И выцветает изумруд трав; забыты румяные, упругие губы; объятия расплелись; минус — всему глиняному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





T

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, геройски, 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 выславшей их части, чтобы вновь пойти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтезизма, неореализма.

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

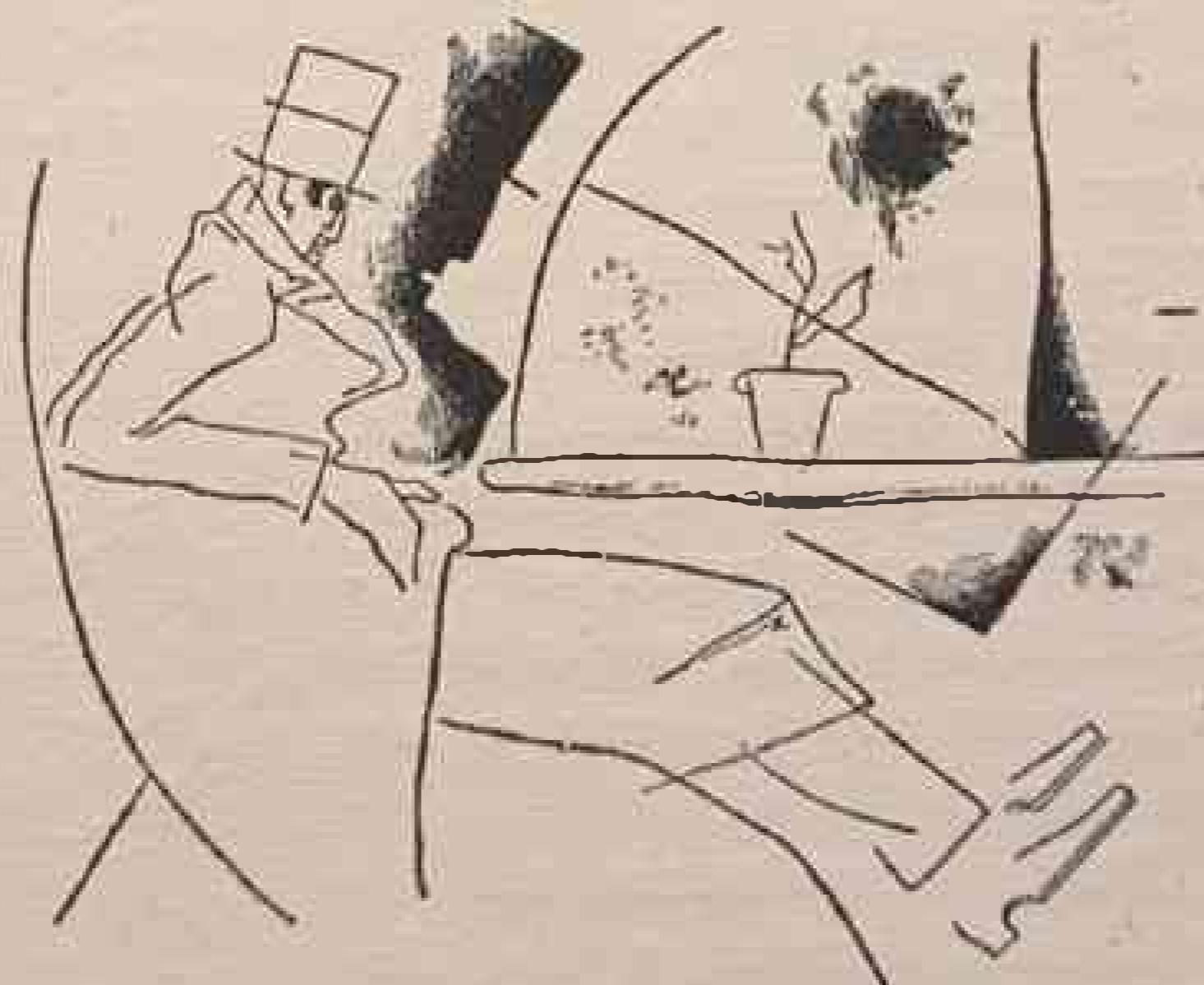
Уже казалось, готова была захлопнуться над ним крышка схоластического куба, по сильный, живучий художественный организм одолел. Вот — от какого-то огия — покоробились, изогнулись, зашевелились у него прямые; от элементарных формул треугольника, квадрата, окружности — он бесстрашно перешел к сложным интегральным 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



Ю. АННЕНКОВ.
Июнь 1919—1920 г.
Петербург.

любящие жизнь, кому ненавистна мысль уйти во вчера. Сюда — к синтетизму 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: надавно 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. Анненков
1921.

III

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 баладайкой, и у Адамовых ног в раю — какой-то паровозик, петух и сапог; и в пророческом «Желтом Трауре» на Медведице в небе воссед 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 па 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 гротескные, 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 к Геркулесу — это только гигантская перистальтика кишечек. Открывается красота полена — и трупное безобразие.



зие 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* на Марс. Эйптийном — 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 барабанкой — это, конечно, реальность, новая, сегодняшняя реальность; не *realia* — да, но — *realiora*. И не случайно, а закономерно то, что в театральных своих работах Анненков связывает себя с постановкою «Носа» Гоголя, «Скверного анекдота» Достоевского, «Лулу» Ведекинда.





III

осле произведенного Эйнштейном геометрически-философского земле трясения — окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась 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 беспорядочных 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.



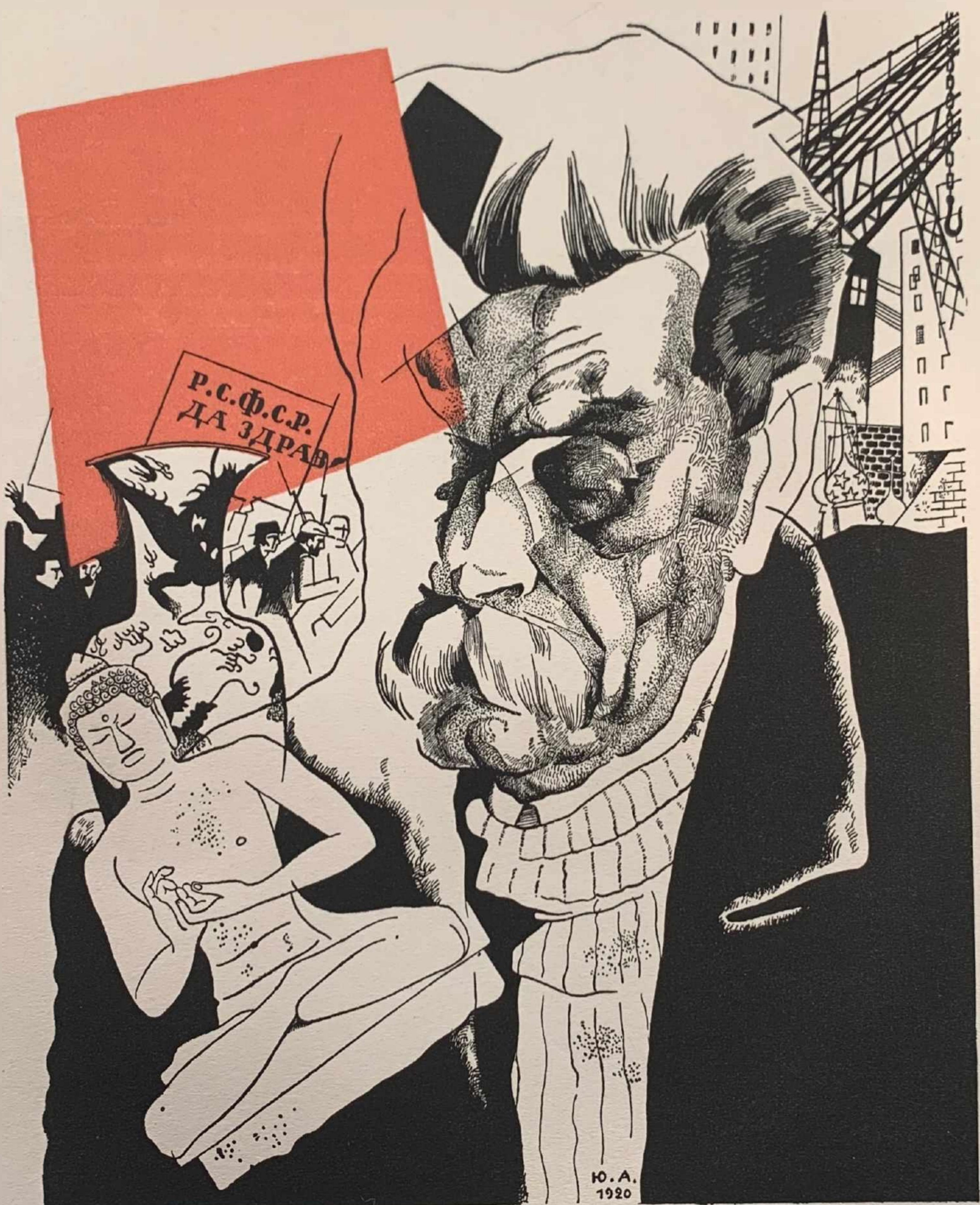
Ю. А.

Анненковские Петруха и Катька—из «Двенадцати» Блока. Катька: бутылка и опрокинутый стакан; мещанские с цветочками часы; черное окно с дырою 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 луки, там—крепко связаны бутылка и сантиментальные 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-летящей эпохи в том, чтобы обратить в кристалл не одну, но одну сотую секунды.





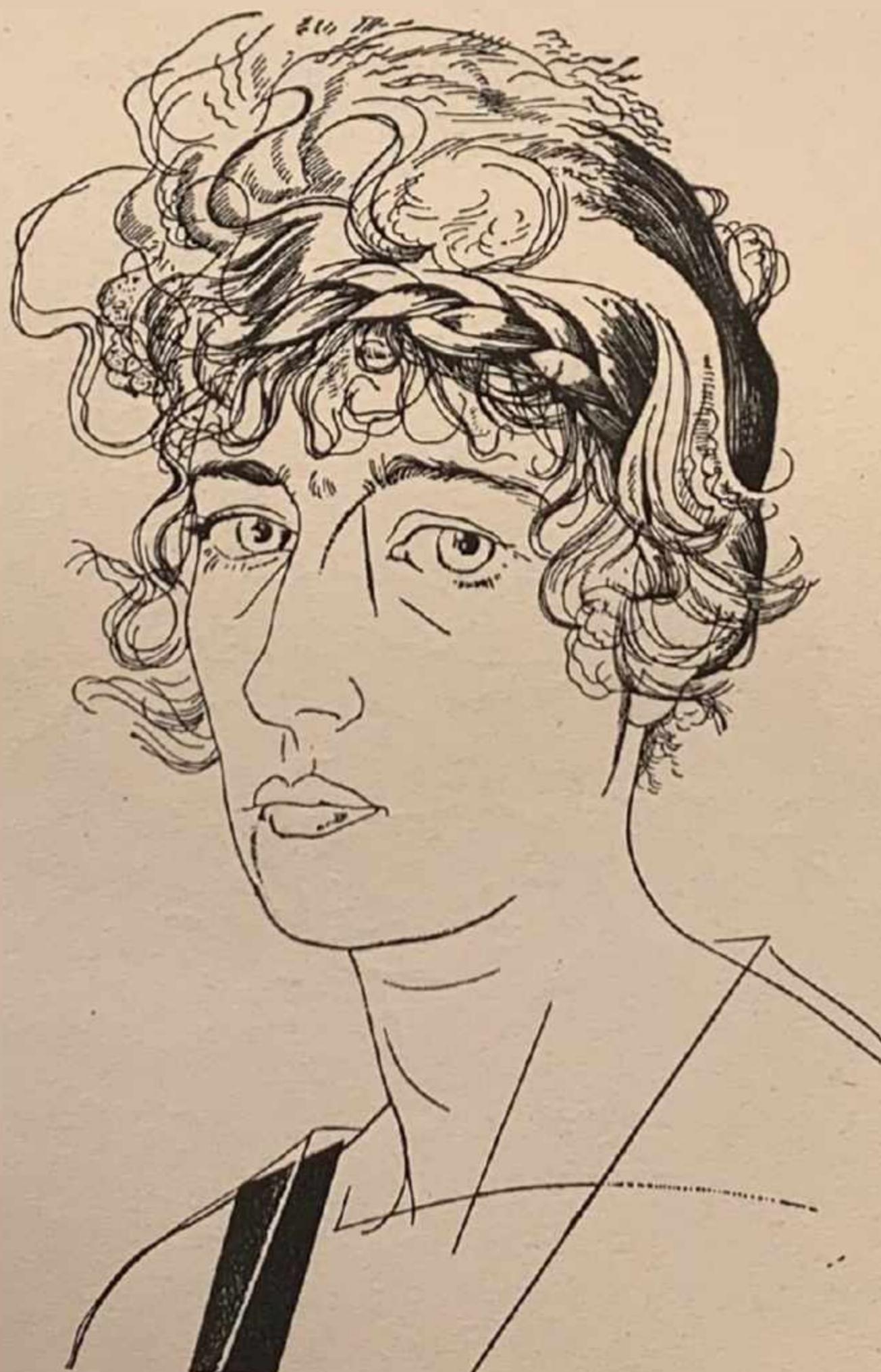
В

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 плавя 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 схали по степной дороге в покойном дормезе. Навстречу — медленная странница: сельская колокольня. Вы неспешно открыли в дормезе окно; прищурились от сверкающего на солнце шпица, от белизны 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, динамики нашей эпохи, в нем чувство времени — развито до сотых секунды, в нем — свойственное синтезму умение давать только синтетическую суть вещей.

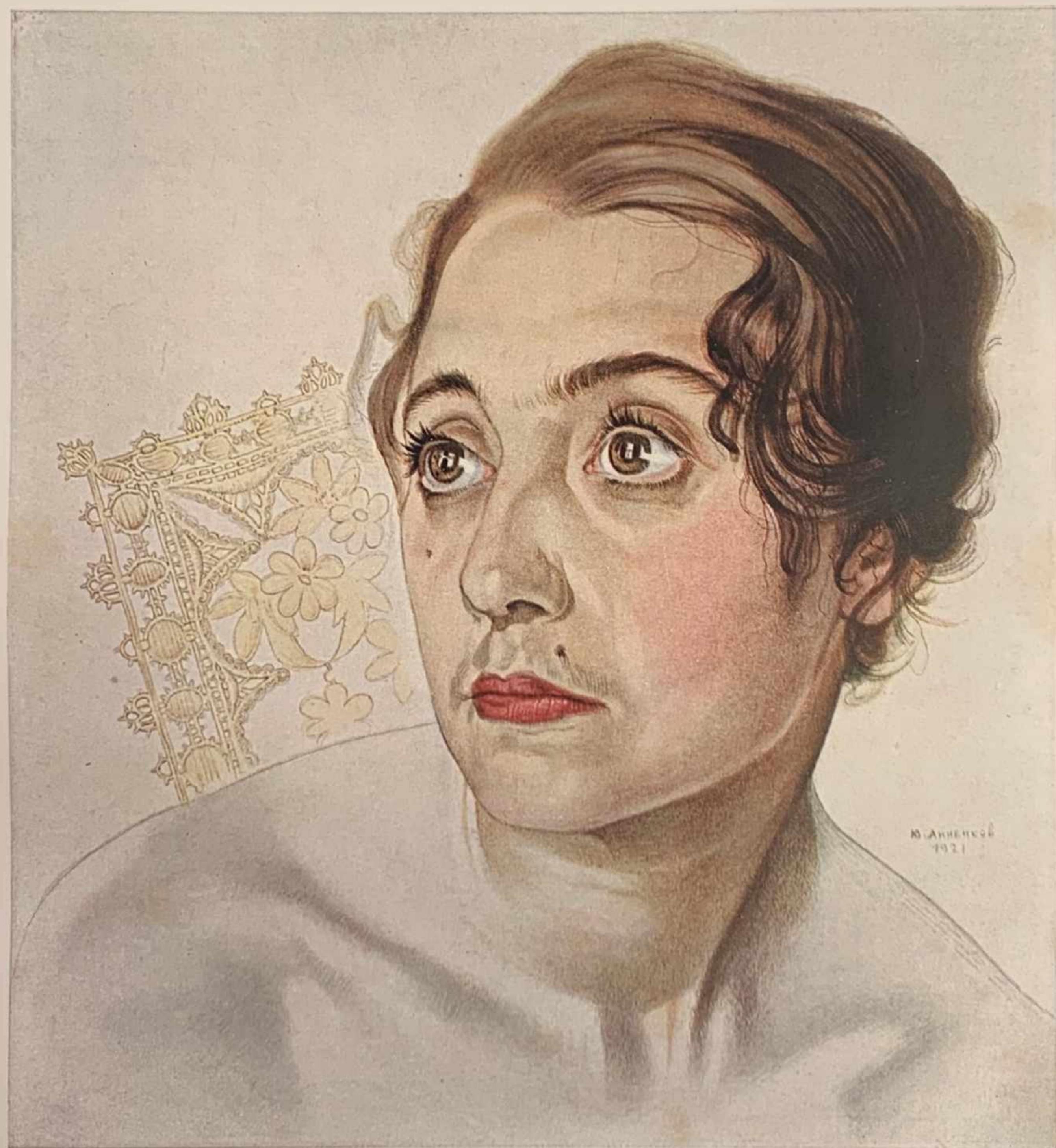


три резких, черных — один над другим — выреза в небе; и женщина-береза, женщина с плакучими ветвями. Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, ни одного слова, какое можно зачеркнуть: только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую секунды, когда собраны в фокус, спрессованы,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

Анненков не рисовал этой мелькнувшей колокольни: этот рисунок —

Человека вчерашнего, дормезного—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, врастет в него органически. Так синтез открывает путь к совместному творчеству художника—и читателя или зрителя; в этом—его сила. И именно на этом принципе построена большая часть портретов Аниенкова, особенно штриковых—последние его работы.





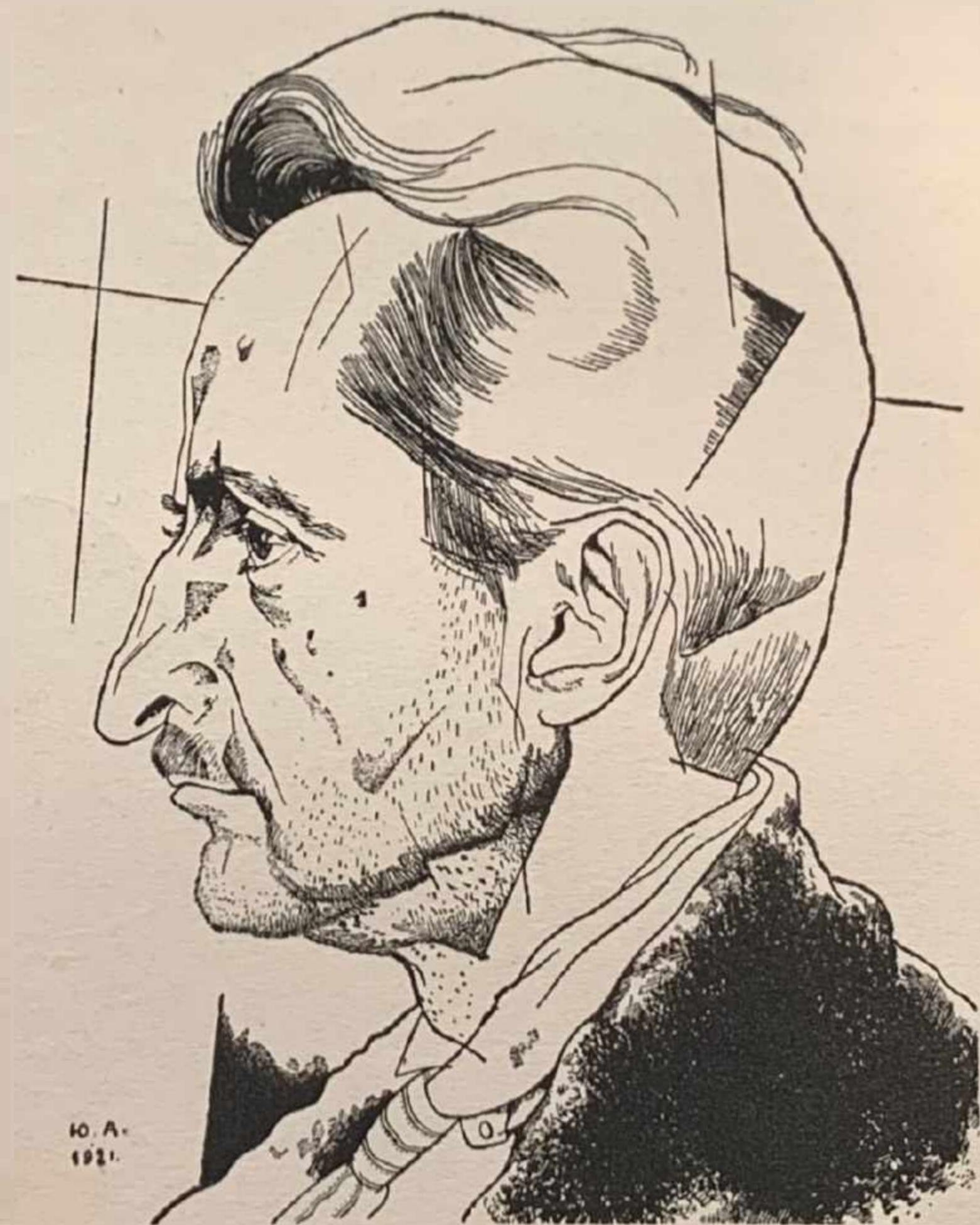
III

ортрет 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 — посеребрёный, троцкий морозом, зимний. Пястлицо, 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.

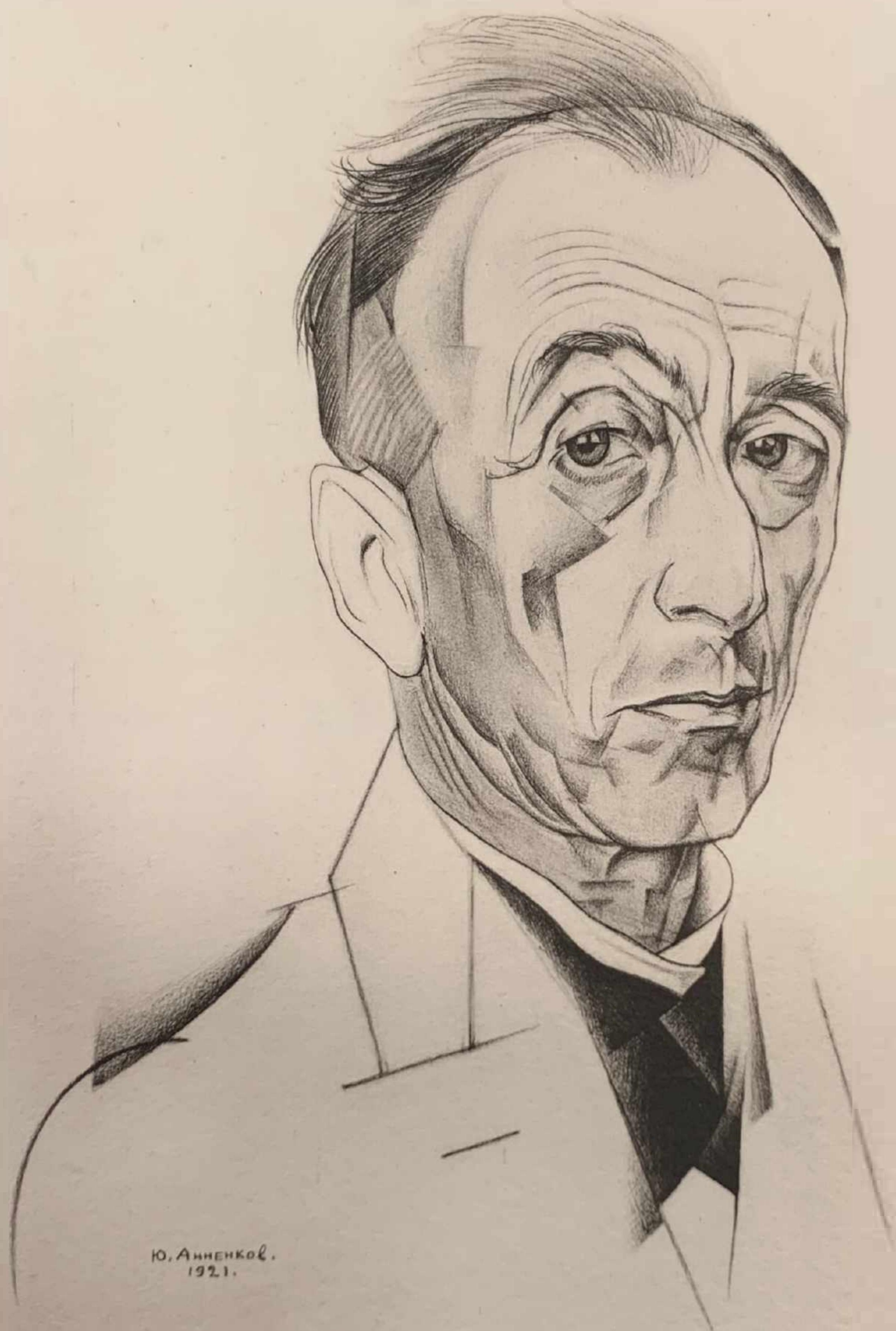


Некоторые из этих портретов — таков портрет Горького — задуманы синтетически-остро, но в выполнении оказались не концентрированными, многословными; на других — еще очень заметно футуристическое детство Аинеикова. Но всё это — ранние его портретные опыты, и от соседства с ними — только выигрывают последние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

Такие сго 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 десятии 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, эпохи.

Последняя страница в этой биографии — Блок в гробу. 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.

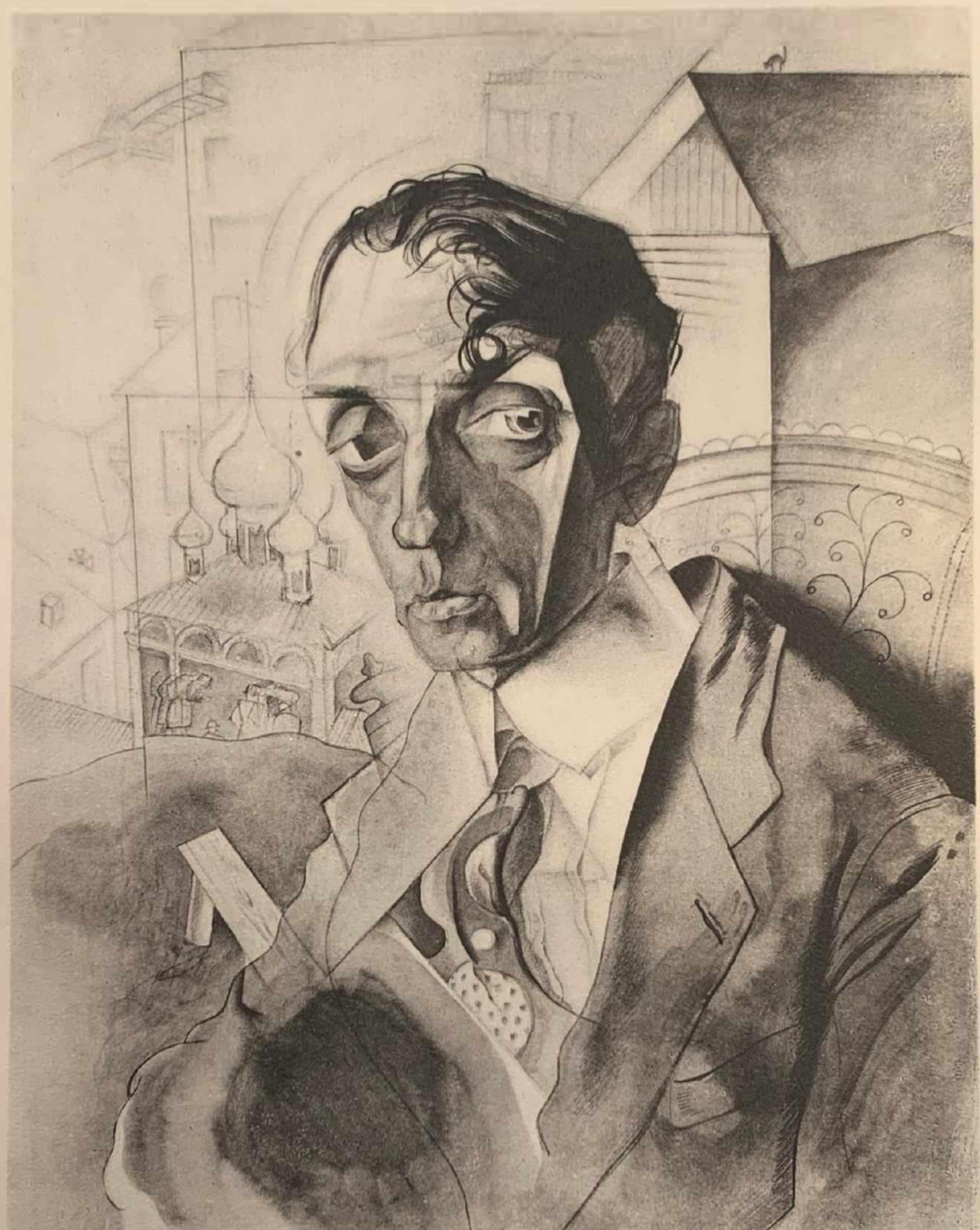


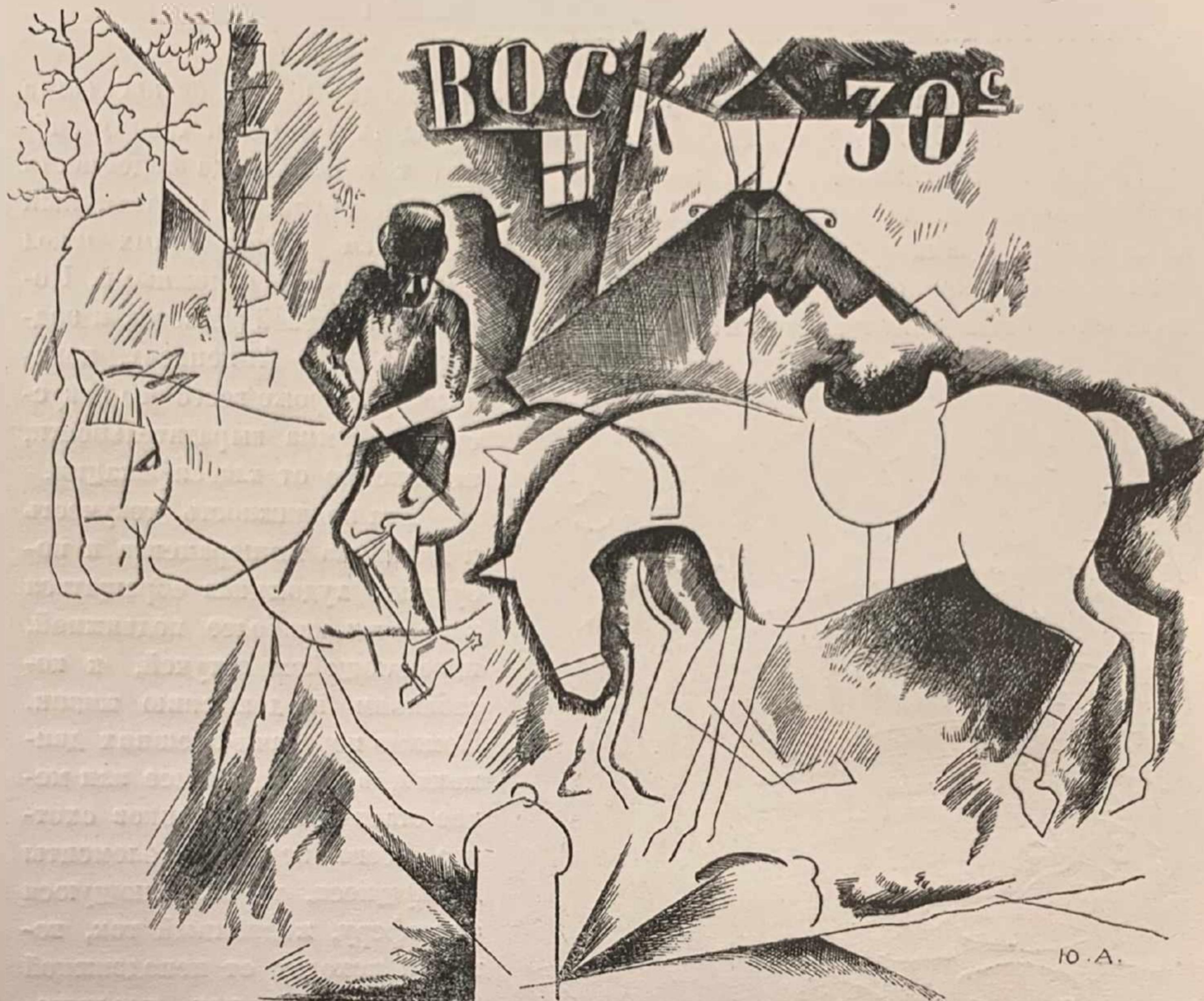


Ю. Аниенков.
1921.

МИХАИЛ КУЗМИН

КОЛЕБАНИЯ ЖИЗНЕННЫХ ТОКОВ





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 наибольшою остротою 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

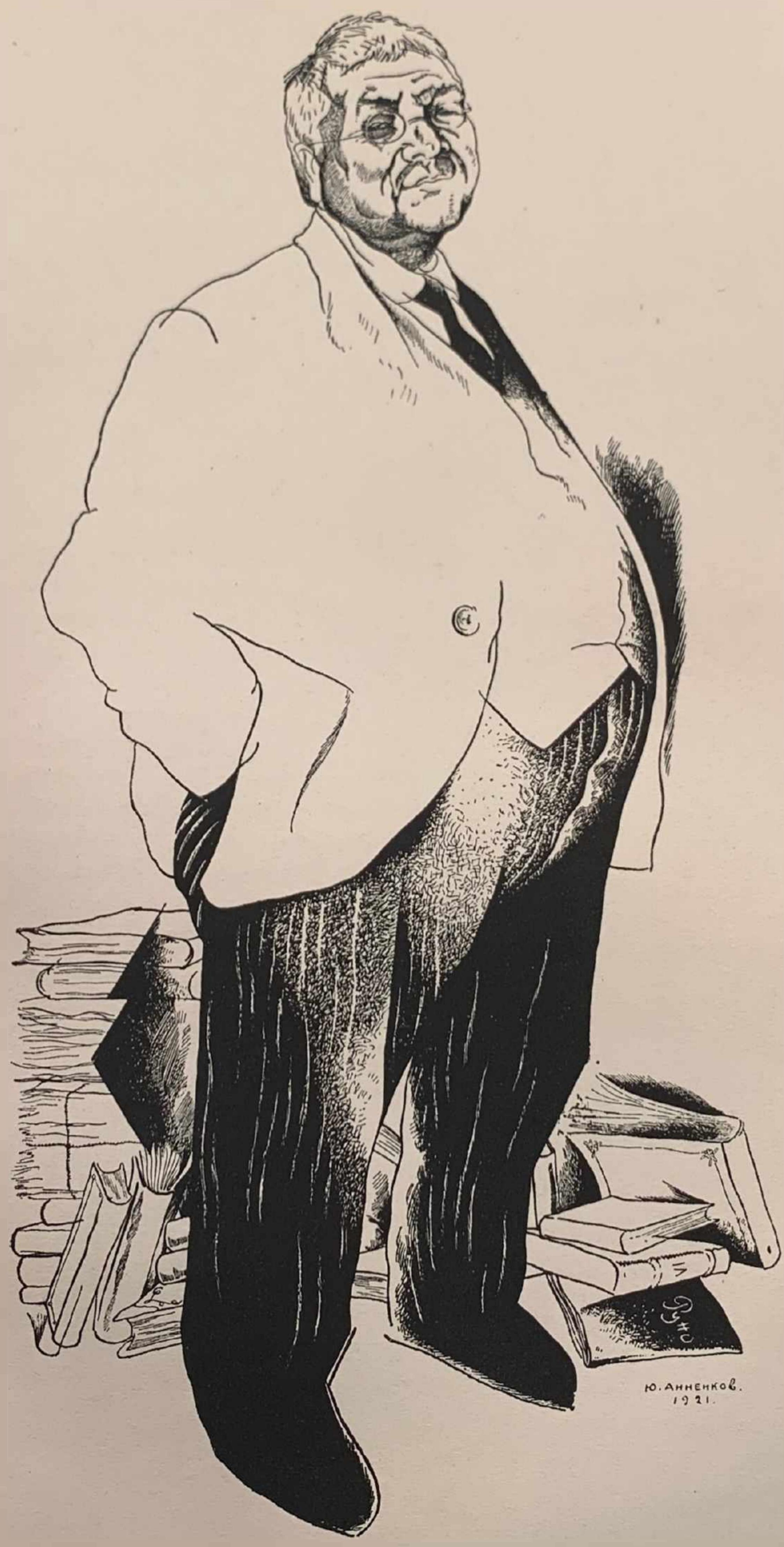
художественной минуты. В это понятие, разумеется, входит и пользованье, когда ему нужно, повсевременными техническими приемами, овладеть которыми такому гибкому художнику большого труда не составляет и от которых, когда надобность в них минула, он не задумается отказаться, как человек живой, не педантичный и отнюдь не заморозленный 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, повидимому, 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 прелест 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 наглухо присутствуют на каждом из Анненковских портретов. Вспоминаются легенды о заклятых портретах, о «Монне Лизе», о Египетских



заупокойных изображениях, где душа после смерти тела продолжает вести странное существование в изображенном двойнике. Отсутствие животного патурализма 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 насыщена 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 повидимому лишь отдаленное отношение к центральному замыслу вещи. Но это только «повидимому», так как они всегда являются усилением или внутренней характеристики и выразительности, или аналогией с внешними формами. Легко может случиться, что рядом с головою, напоминающей фасоном тыкву, художник поместит и самую тыкву, если же допустить, что мысли и мечты могут экстерниоризироваться, конкретизироваться, то все эти паровозы, аэропланы, цветы и животные, окружающие нередко персонажей Анненкова, есть дополнение, художественное толкование к характеристикам, так неуловимо, едко и убедительно созидаемым этим художником. В крайнем случае они представляют из себя сознательные намеки на био-





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

Иллюстратор он ёдкий и внимательный, особенно в соединении с писателями, близкими ему по духу. В этой области наиболее характерными являются 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. Аиненкова. На данном

нных, вдруг всплывающих на поверхность действия предметов для двух различных целей. Для запечатления провала реальности, ее исчезновения, с другой

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 неотвечающей 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 фабуле, анекдоту с одной стороны, с другой — к иллюстрациям. Анекдотизм рождает Аиненкова с Гогартом и Федотовым, и при остром чувстве неустойчивости, почти иллюзорности реального мира, только сознание теплой действенной жизненности удерживает художника от бесповоротной сатиры, хотя юмор и насмешливость, гротескные преувеличения весьма свойственны его таланту.

Иллюстратор он ёдкий и внимательный, особенно в соединении с писателями, близкими ему по духу. В этой области наиболее характерными являются 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. Аиненкова. На данном

нных, вдруг всплывающих на поверхность действия предметов для двух различных целей. Для запечатления провала реальности, ее исчезновения, с другой





дача марии
вейгайненъ.
куоккала.
1915 г.
ю. анненковъ

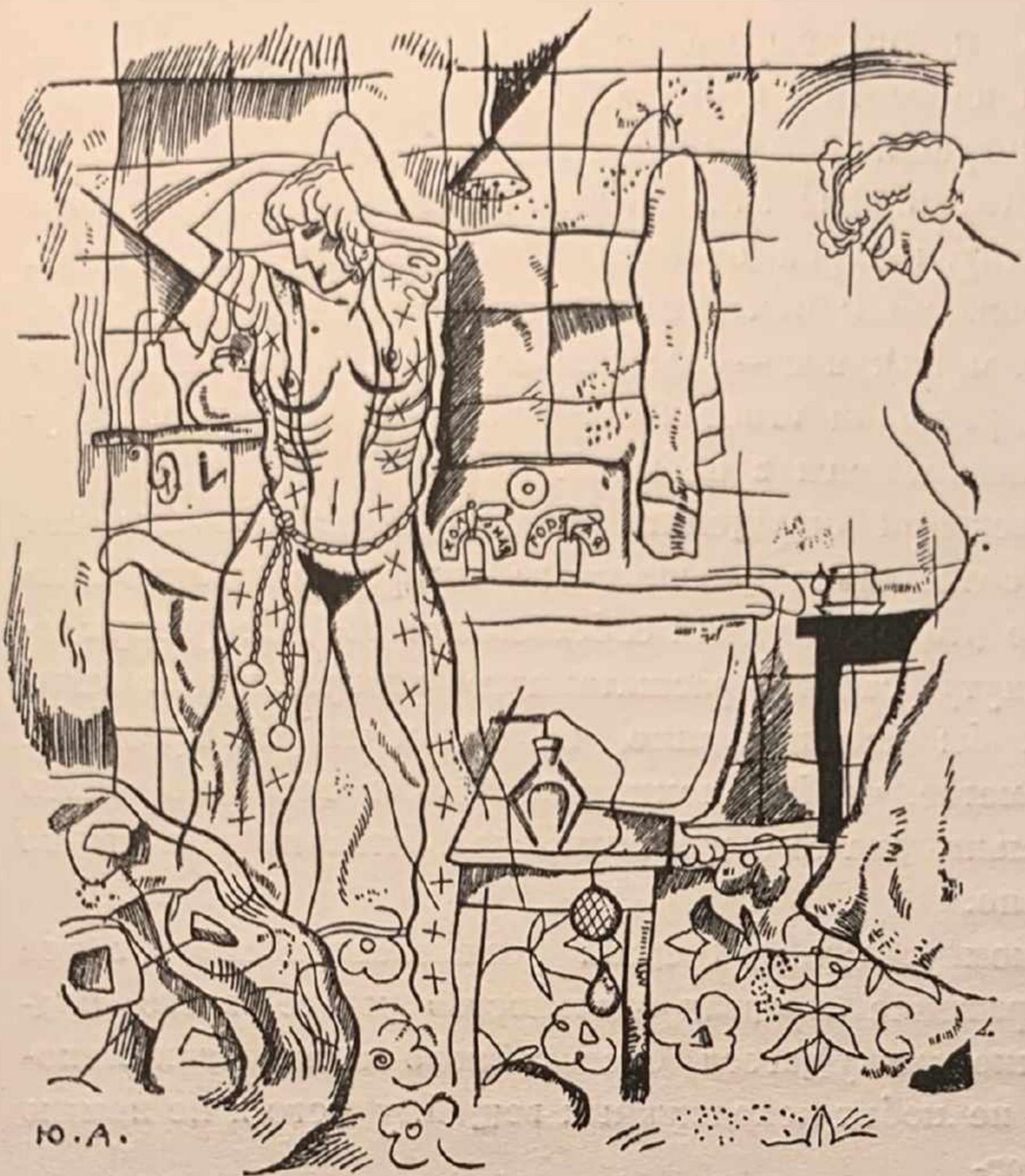
стороны — для ее утверждения, нового вызова ее из бездны. Первый случай похож на действие гашиша или идеологию кубизма. Распавшиеся, расчлененные части предметов приобретают новую не реальную жизнь, преувеличенную и стирающую границы между явлениями аналогическими. В таком состоянии, как Гофмановскому студенту Аисельму, 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, утросенным, учтвованным и т. д. Через весь ресторан тягается 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 насищенно, на каком нибудь 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 сплененный 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 гравированных 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

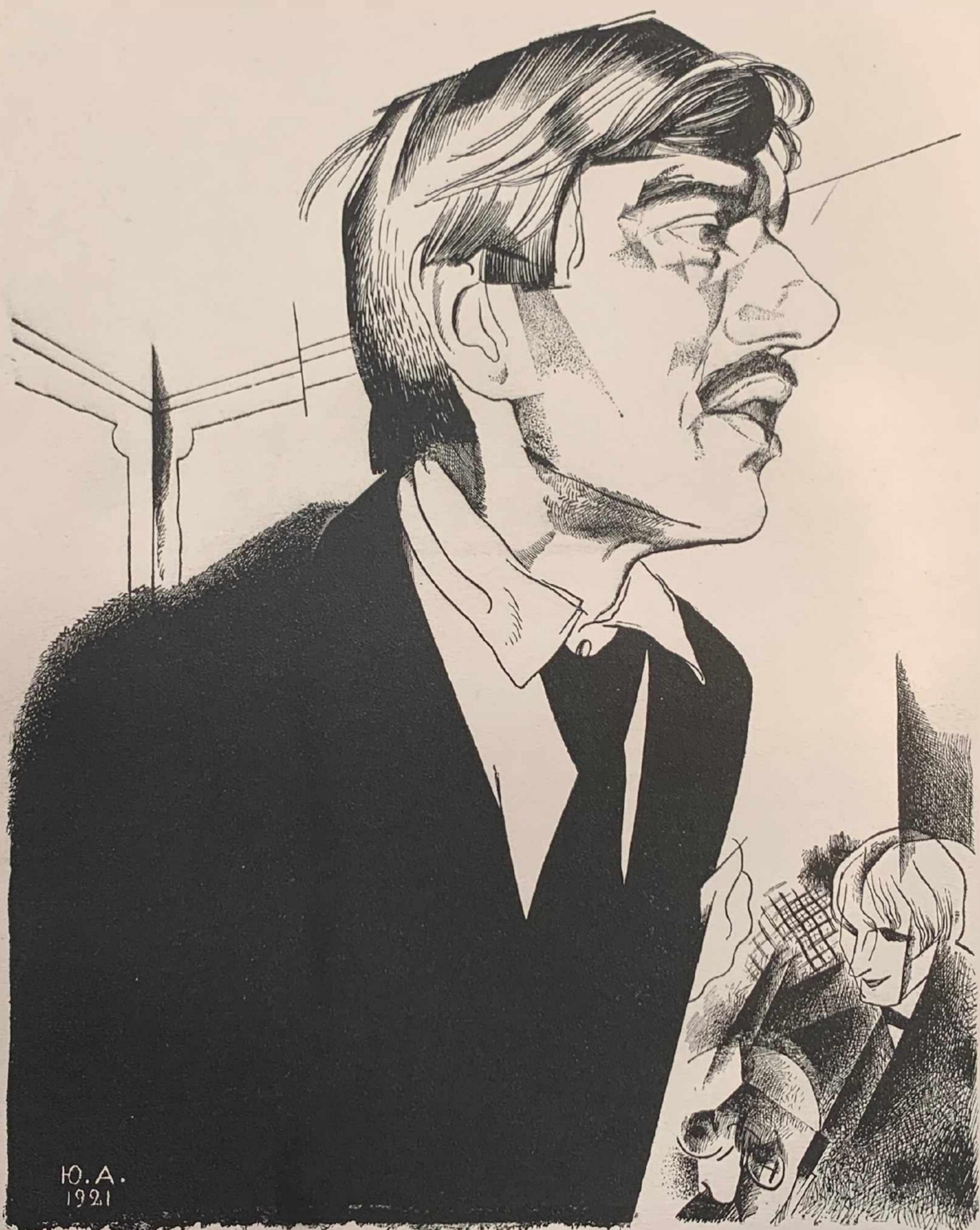
русского, чем во многих художниках, вовсе не специализировавшихся на изображении русской жизни. Я думаю, что это происходит оттого, что некоторые приемы футуризма приближают творчество Ю. П. Анненкова к границам отвлеченности, по самой природе своей враждебной русскому миропониманию и восприятию.

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 разорванным треском всыхивают 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.



H.A.
1921



МИХАИЛ БАБЕНЧИКОВ

ЮРИЙ АННЕНКОВ



H. A.
1921.



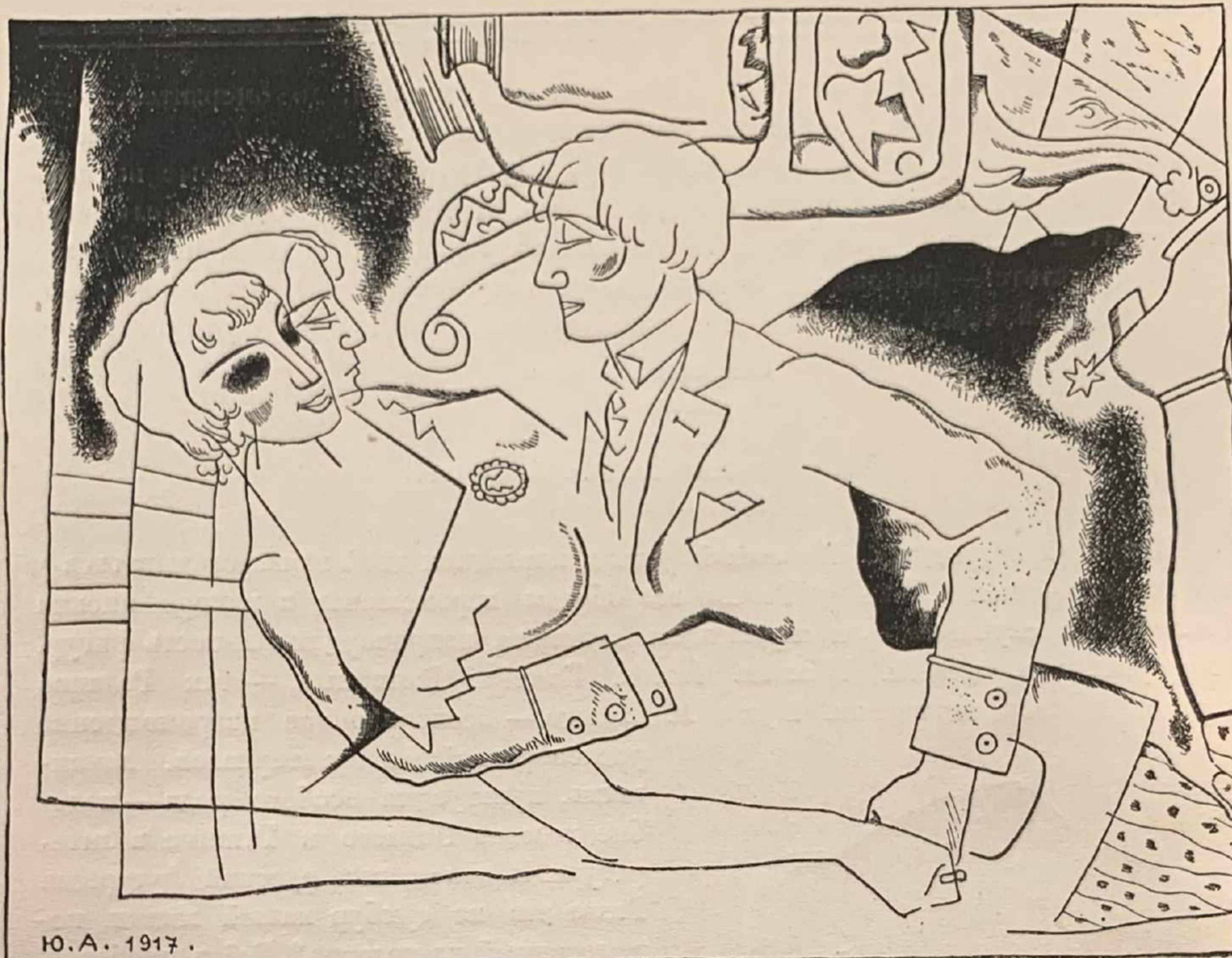
ХУДОЖНИК И ЧОРТ

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

Гоголь

Не существует никакого прямого спо-
соба рассказать процессы, посредством ко-
торых становятся доступными для нас связи,
сочишающие внешний мир с мыслью че-
ловека.

Глез и Мессенжер



Вот — Анненков, паинипичнейший из современных художников, как по внутренним свойствам своего творчества, так и по внешним приемам передачи. Талант несомненный, но шутник, баловник, надсмешник, каких мало. Что ни вещь — озорство: то один глаз вместо двух царисует, 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 Босх, всё творчество которого — след непрестанного единоборства художника с душившим его кошмаром. В такие эпохи дьявольских коznей жили Гофман, Гоголь и Достоевский. Подобный *Teufelsperiod* переживаем сейчас и мы. Культ чорта растет, принимая ужающую форму, в воздухе — запах человеческой крови. Потому, если нам и суждено еще в наши дни увидать произведения, полные живого напоминания о Вы-

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

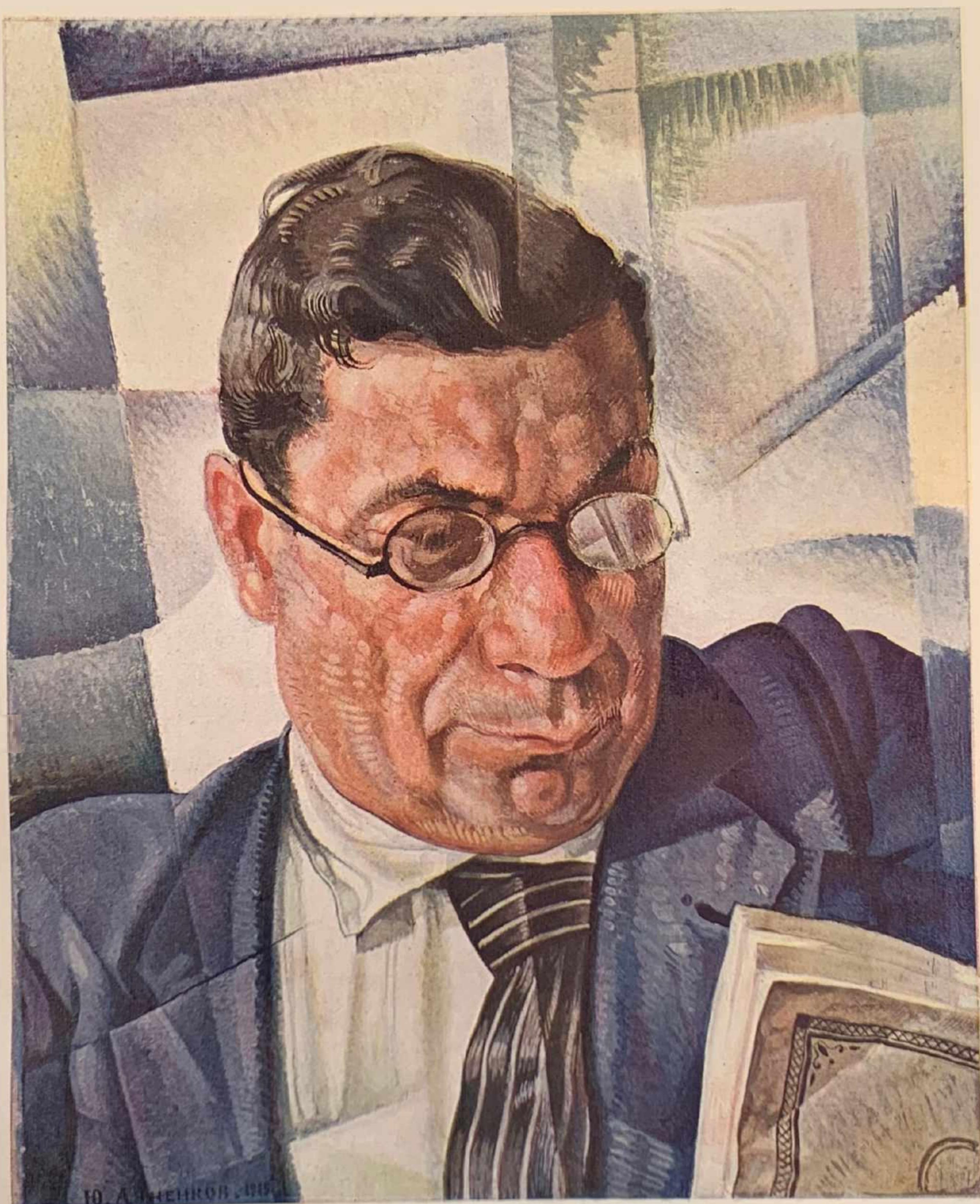
Мир перестал чудиться космосом. Гибнут народы, гибнут отдельные индивидуумы. Человеческое «я» перестало существовать. Я ссыпь пуль. Одна мысль сверлит, зудит в голове: «говорят, я Богом создан, так вот на-ж тебе, нет больше Бога». (Заметьте: — больше нет — не надо, не хочу, не желаю). Особый вид гордости,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

Обнажились обманы
И ужасные
страда
Выбежавшего на белый свет
Сатаны.

Земля дала трещину. Но самый распад последних дней начал сказываться у нас гораздо раньше. Уже у Гоголя все образы перемешаны, в манере письма Достоевского скученность 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 — подобные 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 Копалева, и, как особа пятого класса (в шляпе с пломажем), пускается в водоворот светской жизни. Призраки, отвратительнейшие привидения леют 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 поповны 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 чертятка, может быть, в прическе а ля Ка-





пуль, с адской выразительностью красных глаз, мохнатый, шелудивый. Самое-то бесовское и есть всегда пошлое, мелкое, обыденное. Пресный запах кислых щей, башни с пауками, дряпинский трактирчик на канале, равнодушно-сонное лицо Передопова. Топкая, как почва наших болот, мозглал, 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. Всё чудятся людьми, 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 фантаэм его творчества, всё «невероятие» образов — местные, ядешние. Те же невидимые флюиды, что у Гоголя, Достоевского, Белого, но не зависимость, не подражание, не подчиненность, а отраженность, проекция. 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 Свидригайлова привидения, что бродит из переулка в переулок. Может быть от того, что кругом слишком пеет смертью. Но не только этот Петербург превращается в мертвый город, но и вся Россия, весь окружающий мир предстает нам сейчас, как необразимое Сатро Santo с пеизменным могильщиком, имя которому «Быт».

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

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

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 преисподня) чей-то голос хрипло шипит:

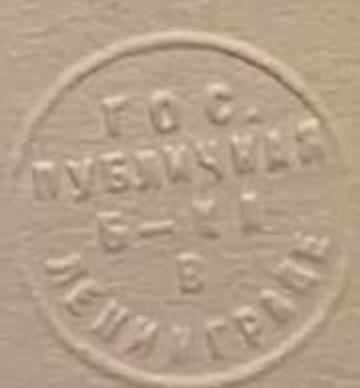
— Я называю вещи прямо по имени, т. е. черта называю чертом (Гоголь).

Занавес.





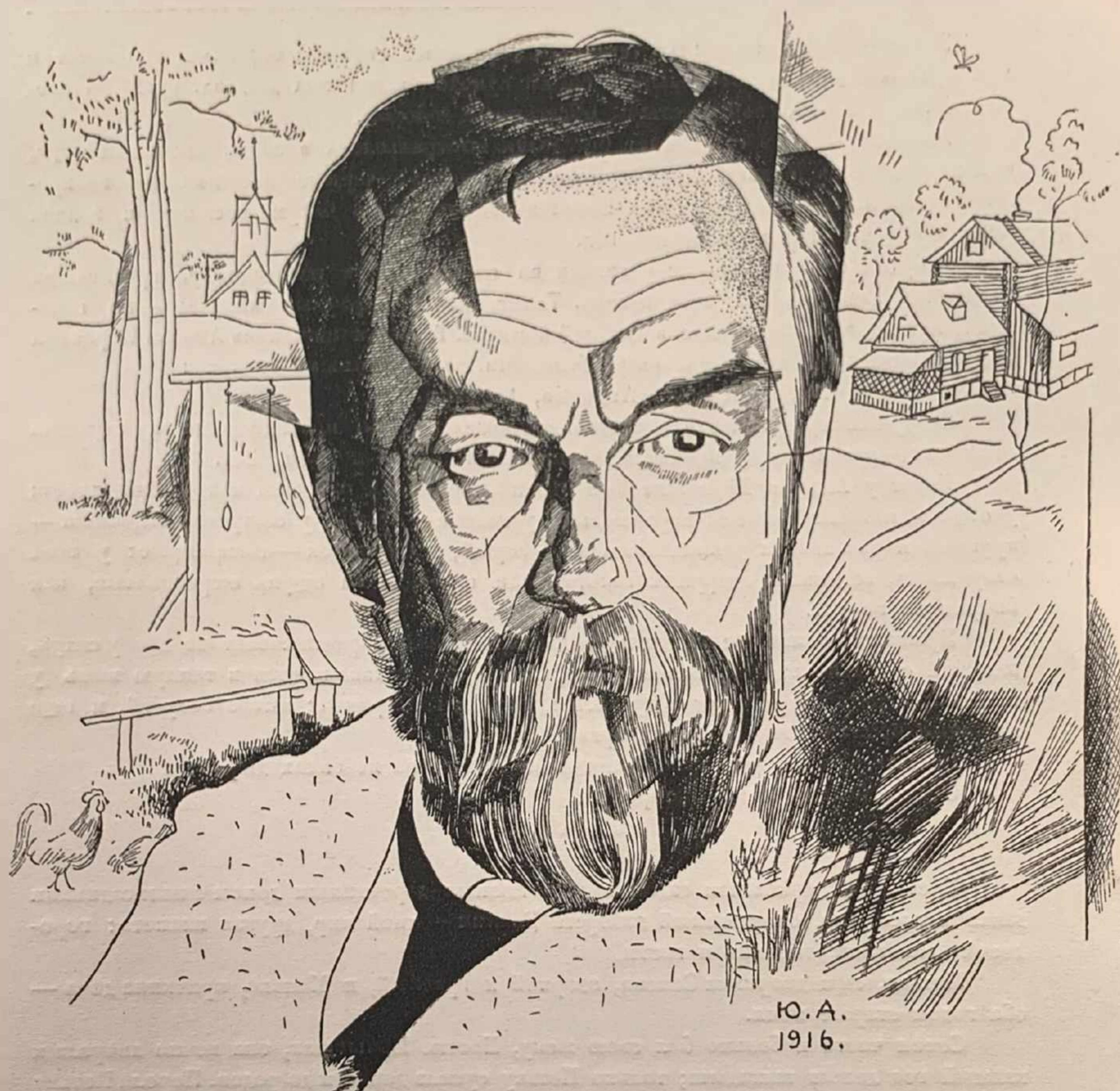
Ю. АННЕНКОВ.
1920.



БЫТ

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

Достоевский



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

«На углу Большой Пушкарской и Кронвергского, 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); верх у домика деревянный. Там, наверху, по одну сторону прогнувшейся лестницы жили мы, по другую—соседи. Внизу—богадельня Святого Матвей-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 сским 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 мешая к обедне. Мне шел шестой год.

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

Ah, mein lieber Augustin, Augustin...

Старушки крестились и отодвигались подальше: не правилось, да и страшно делалось: вдруг в волоса вцепится, решившаяся? Спаси и помилуй...

Голос у Амальи Карловны был изящный, 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, седельких старушек голоса были серые и на ощупь шероховатые, как бобрик на полу...

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

На мне русская рубашка и клетчатые чулки, на коленках дырочки.

Облака белые — белые. Ветерок...

* * *

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

Петьяка, сына 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 выкидыши; только Петьюку сумела донести до родов. Пороли Петьюку каждую субботу и еще много раз на иседле за баловство; визжал, выкручиваясь, и удирал за ворота.

Манька звала Семена дяденькой.

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

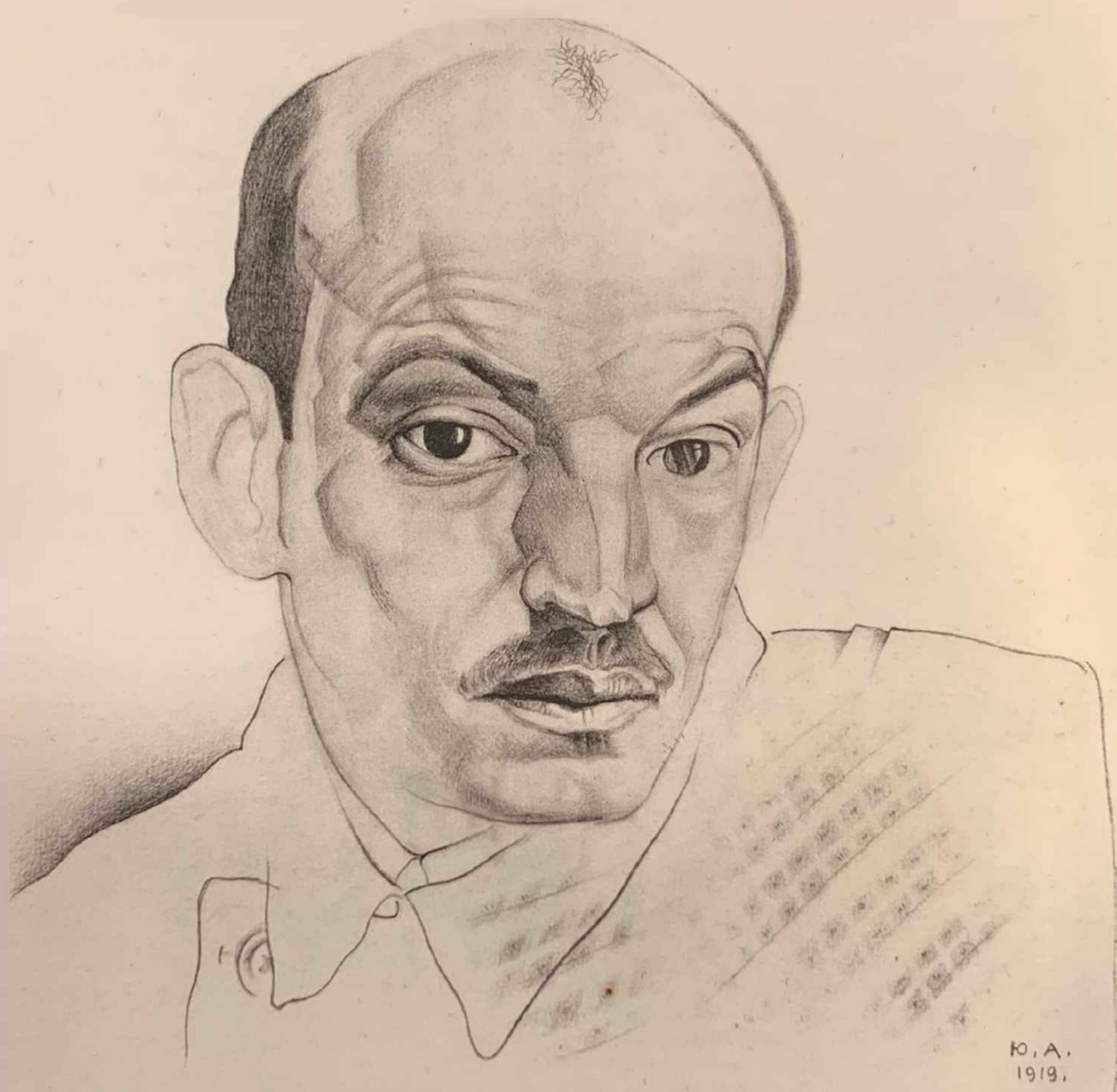
В соседской квартире второго этажа жили гимназист Володька и семилетний Толл, рыжий. Когда не было старших, начиндалась возня.

— Володька, отстань! Володька, сволочь, отстань!

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

Всегдашней мечтой Володьки было стать пожарным.

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



H. A.
1919.



— Бросай его, чего там... пымаэм.

И все ждали, как большой радости, как первого дня Пасхи, чтобы Толя кувырнулся попа.

Если замечало Настя, то ругала окляпами, а Петьку опять драли и выворачивали уши.

Развлечений по дворе было много: ловить петуха за хвост, дразнить Амалию Карлопину и подслушивать, как дворник измывается над женой.

Когда случались побои, становилось жутко. Весь мир, окруженный деревяпами забором, умолкал и суживался. Топкин и страшно дрожавший до самого неба подымался крик. Роза два приходила с угла, с другой планеты, городовой Василий Степаныч спрашиваясь, кто безобразит. Семен вскипал:

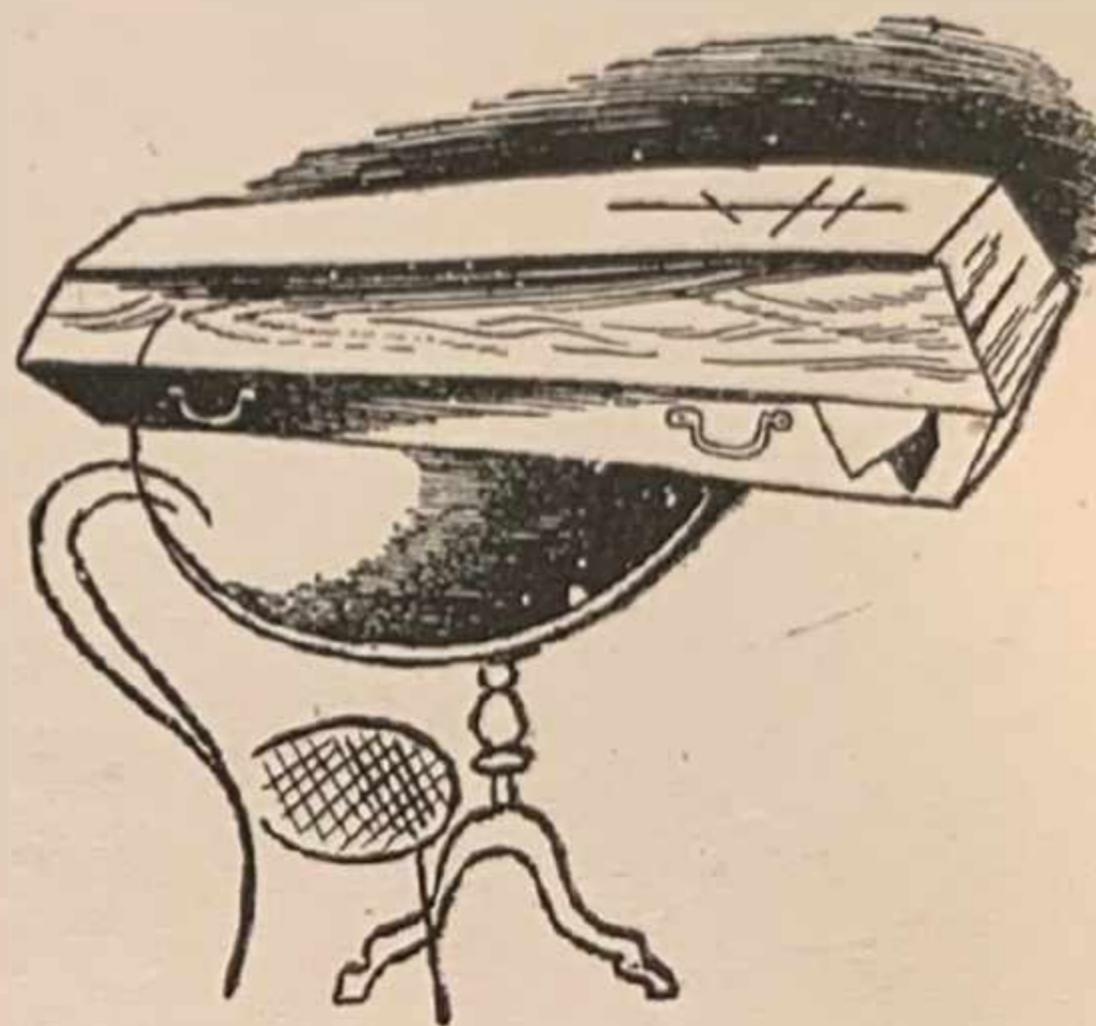
— Что я прав на свою бабу не имею, что-ли?

Городовой соглашался и делал Насте выговор, чтобы не парушала. (Из автобиографии Апенкела). *)

Таковы первые впечатления художника. Быт встречает нас при рождении вместе с добродушной феей, в лице какой-нибудь акушерки Кошкуной, 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 филостерами. Иравы № 1 улицы дали материал Достоевскому для его будущих эпопеи. А



*) Юрий Павлович Апенкель, сын Павла Семеновича Апенкеля (скончавшегося 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, Н. Ф. Апенкеля и некоторых других видных представителей русской радикальной интеллигентии того времени, был сослан на поселение. Спустя 2 года, Апенкель переехал 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 наезды дни просиживал с карапашом в руках, изображал главным образом животных — лошадей, козлов, слонов, кошек, — и предпочитал рисовать по памяти, нежели с картинок и зоологических атласов, которым задавали 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 привез растрепавшегося мальчика, была выставка картин В. Васнецова. «Три богатыря», «Витязь на распутье» и др. картины героического эпоса произвели на ребенка ошеломляющее впечатление, почти на целый

год полонив его воображение. У матери художника, сохранившей его детские альбомы, уцелел ряд рисунков, являющихся вариантами на Васнецовские темы. Когда сыну исполнилось 8 лет, родители впервые пригласили к нему учителя рисования, который, пайдя своего ученика, к его величайшему огорчению, лишившим способности, вскоре запятил прекратил. Однако, несомненно желание мальчика продолжать учение 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 вечно теряя поудаче у школьных преподавателей: высшая отметка, полученная А. в гимназии по рисованию, была 3—. Детская страсть к изображению животных постепенно заменилась более или менее постоянным тяготением к портрету. Будучи в третьем классе, А. нарисовал мелом на классной доске карикатурный портрет зяко-учителя и тут же организовал «зетучую» выставку во время апракса между уроками, взимая по «пл-



серенькие 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 иначе. Быт учит нас жить и заставляет думать, что настанет, наконец, час, когда теплое станет цветущим.

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 непавловский ученик был, наконец, уволен из гимназии «в интересах остальных учеников», причем ему был выдан аттестат за 5 классов, как «вполне достаточный для зачисления в вольноопределяющиеся».

С пятнадцатилетнего возраста А. систематически посещает Эрмитаж, Русский Музей Александра III и очередные художественные выставки. Переходит в 7-й класс частной гимназии Столбова, 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 натурой, — а директор гимназии С. А. Столбов, отставная 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

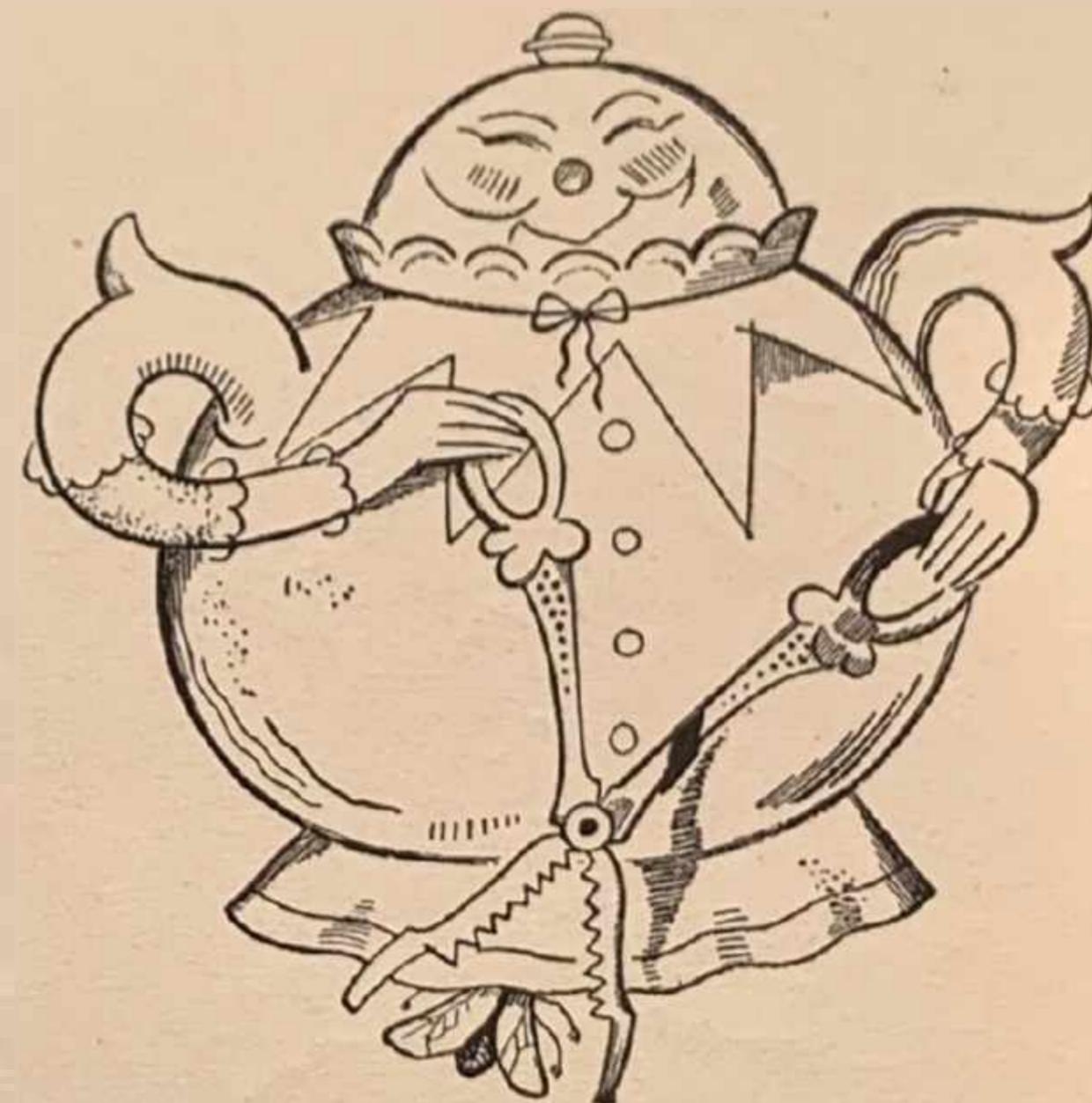
живописец остается навсегда одним из наиболее любимых русских мастеров А. К тому времени относятся его первые портретные работы маслом: Евгения Чиркова, С. Шарого, Г. Песиса, некоторых гимназических приятелей, а также большой групповой портрет «За шахматами».

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 Бородину (время увлечения А. импрессионизмом; цикл пейзажных этюдов, этюдопортрет нагой натурой и масляный портрет В. С. Вайпштейн). Осенью 1909 г., не выдержав испытания в Академии Художеств, А. переходит в мастерскую Я. Ф. Цонгланаского, где и продолжает заниматься до весны 1911 г. Бурный темперамент профессора, не позволявший ученикам закоснеть в рамках определенной школы, пробудил в А. стремительную смену художественных предпочтений и разочарований, — в течение двух лет он последовательно подчиняется влиянию: Малевича (Цонгланский так и называл А.: Малевич в студенческой тужурке), русской иконы, Федотова, Ван-Гога и Сезанна. К наиболее значительным работам этого периода принадлежат эскизы стенной росписи и за-



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

Что поражает в Аиненкове, кроме мастерства рисовальщика, так это именно его исключительно редкий дар восприятия окружающего. Мы знаем много изображителей быта в искусстве, но Аиненков первый, по крайней мере — из русских художников, кто сумел найти и показать уют без уюта и быт без быта. Сам человек для Аиненкова — тот же стул, стол, шкаф, кастрюля — не больше, любой предмет обстановки и обихода. Другими словами, если и предмет любви и внимания, то только предмет. Аиненков 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



врестольный образ Христа на стекле для сельской церкви в Павах, Лужского уезда. Однако, роспись эта была в самом начале прервана заявлением местного духовенства, что «от подобных яблок все прихожане сбегут»; неоконченный трехаршинный образ должен был поступить для переделки в руки монаха-иконописца, но был перекуплен Павским помощником 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», выдержаный в натуралистических тонах, и эпементальный, как поворотный момент в мировоззрении автора, картина «Мечтатель». Большинство работ этих лет было уничтожено самим художником, пережившим 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 знал другого поэта, который умел бы так властно захватывать наш

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

Весной 1911 г., по совету Ционглинского, А. едет в Париж, где снова встречается с М. Магалом и товарищем детства И. Пуни. Около 4-х месяцев А. почти не подходит к станку, потрясенный богатством Парижских музеев, частных собраний и библиотек, проводя целые дни в залах Лувра, Версакля и Люксембурга, часами простоявая в Пантеоне перед фресками Пювис-де-Шавана 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 возраставшим влиянием кубизма и футуризма с одной стороны, и Джотто, Босха, Брейгеля Мужицкого, Кранаха, Дюрера, Гольбейна и голландцев — с другой. Симпатии к Ван-Гогу оставались неизменными.

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

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

У Анненкова чисто диккенсовская страсть к вещам. Всё живет. Потому и *intérieur*'а в том смысле, как обычно понимали его раньше (все эти «В комнатах»

Зслепцова, 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», персона. Это он, человек, собрал все сундуки и подушки, киоты 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.

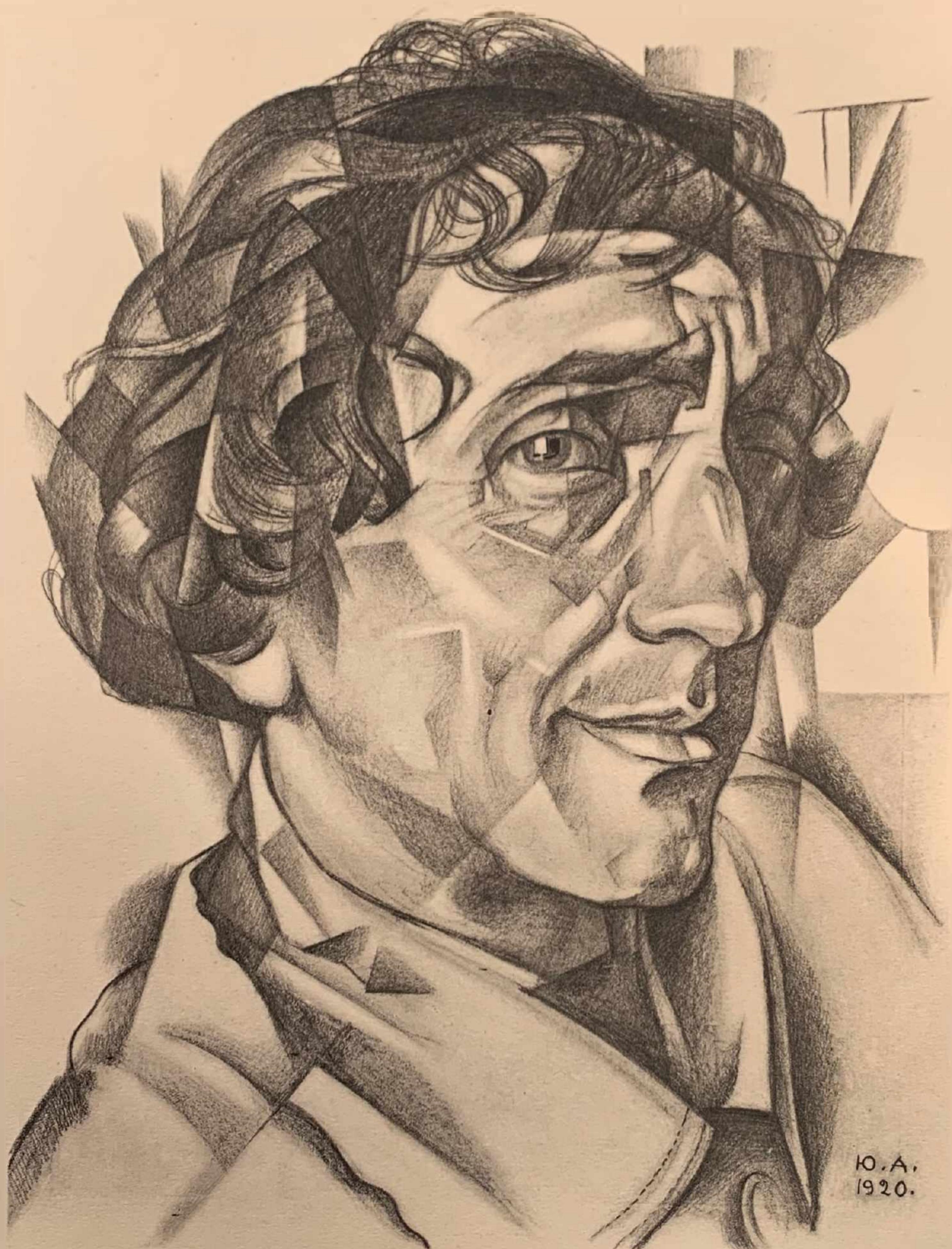


(Цюрих), где художник впервые познакомился с вещами Ходлера. А. делает решительный шаг вперед в развитии мастерства и проявлении творческой индивидуальности. Работы того времени (см. «Пагий мальчик», стр. 27, и портрет Генриэтты Марью, парижской пастурщицы и подруги художника, стр. 93), в особенности 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 Рюсси, 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 Рюссианской станции:

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

ком лаборатории Арии Мейю, педантским илюстратором зоологических журналов Парижа. Я с увлечением написал на бумагу мельчайшие подробности хрящеобразной кожи рыбы-зупы, иголок морского ежа, пульсирующих внутренностей прозрачного колымара или сеть пежнейших пузырьков и крапинок расплывчатых и трепетных актаций всех оттенков пастели, знакомой человеку, и еще иной. Постепенно я с головой ушел в эту работу, захваченный неожиданным великолепием красок и яиц. Стоит только внимательнее заглянуть в стекло микроскопа, проследить — с какой медлительной пышностью расплываются и видоизменяются окраинные препараты, чтобы открыть неисчерпаемый источник графических и живописных открытий! Художники напрасно пренебрегают микроскопом сквозь чечевицы его стекол смотрят на нас новая природа, ничем не схожая с той, что мы видим неооруженным 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 — несобранным, 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 — «книги; калоши в передней; пипифакс; самоварная труба; ватная подкладка у Мамаевой шапки» (Евг. Замятин).

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

Анненков любит человеческий скарб, все кусочки жизни, обломочки, черепки, лоскуточки, стежки, заплатки, мелочь всякую — след быта на челе жизни, как любит морщинки, прыщички, бородавочки, (бородавочки — самое главное!) веснушки на человеческом лице — след прошлого человеческого бытия — одним словом всё поношенное и тронутое жизнью. Любят 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 Кандinsky. Хороший специалист мог бы с точностью определить виды бактерий, изображенных на холстах Московского живописца».

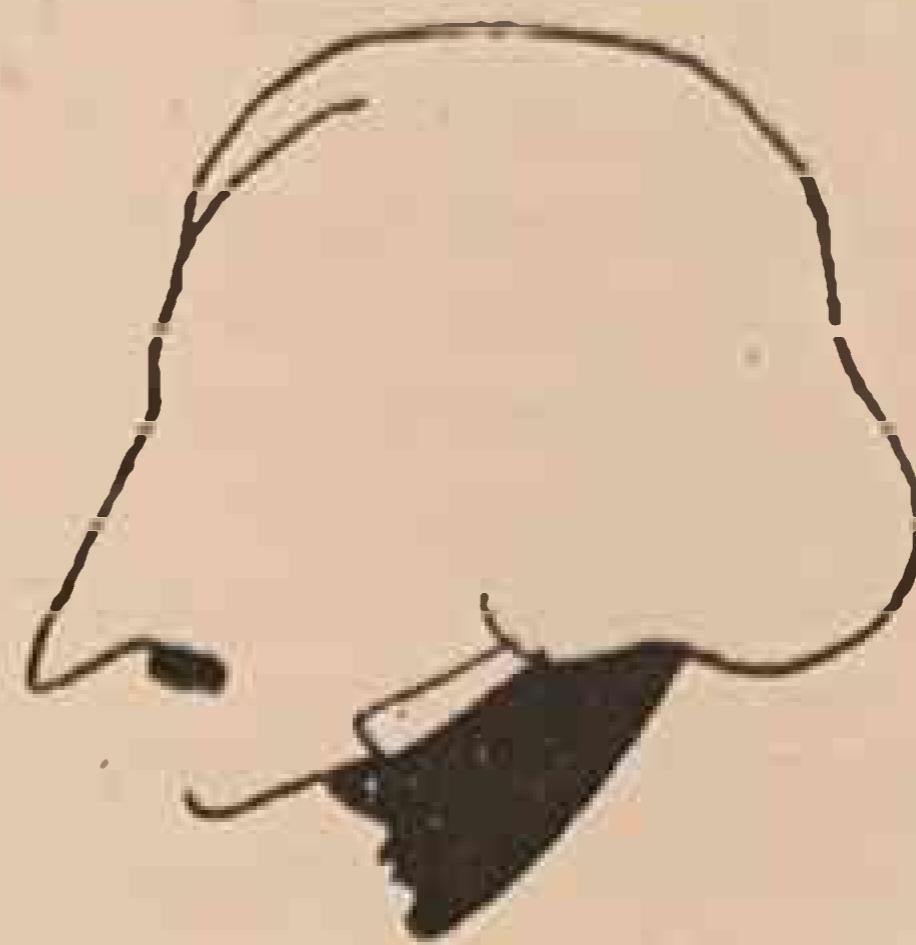
В Рокселе А. были выполнены иллюстрации к диссертации об актиниях турецкого зоолога Зина-Бей-Нафильяна (изд. Сорбонны). Но и до настоящего времени художник не прекращает работать в этом направлении; последней работой (1921 г.) являются рисунки к книге Герда «Земля, вода и воздух» (изд. З. И. Гржебина, Пб.), могущие служить образцом художественно-научной иллюстрации. Целый ряд картин и рисунков А. навеяны воспоминаниями о мирном приморском городке Бретапи; таковы «Вечер в Бретапи» (масло 1913 г.), «Бретапь» (масло 1916 г.), «Гавань в Бретапи» (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 непрерывным 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 пемного арлекин, корчащий гримасы перед l'assistance élégie. Но его спасает и прирожденный талант, 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 измыслено человеком чутким и не боящимся отыскивать чувствительные мотивы в том, что для других одна лишь пресловутая фабричная пошлятина».

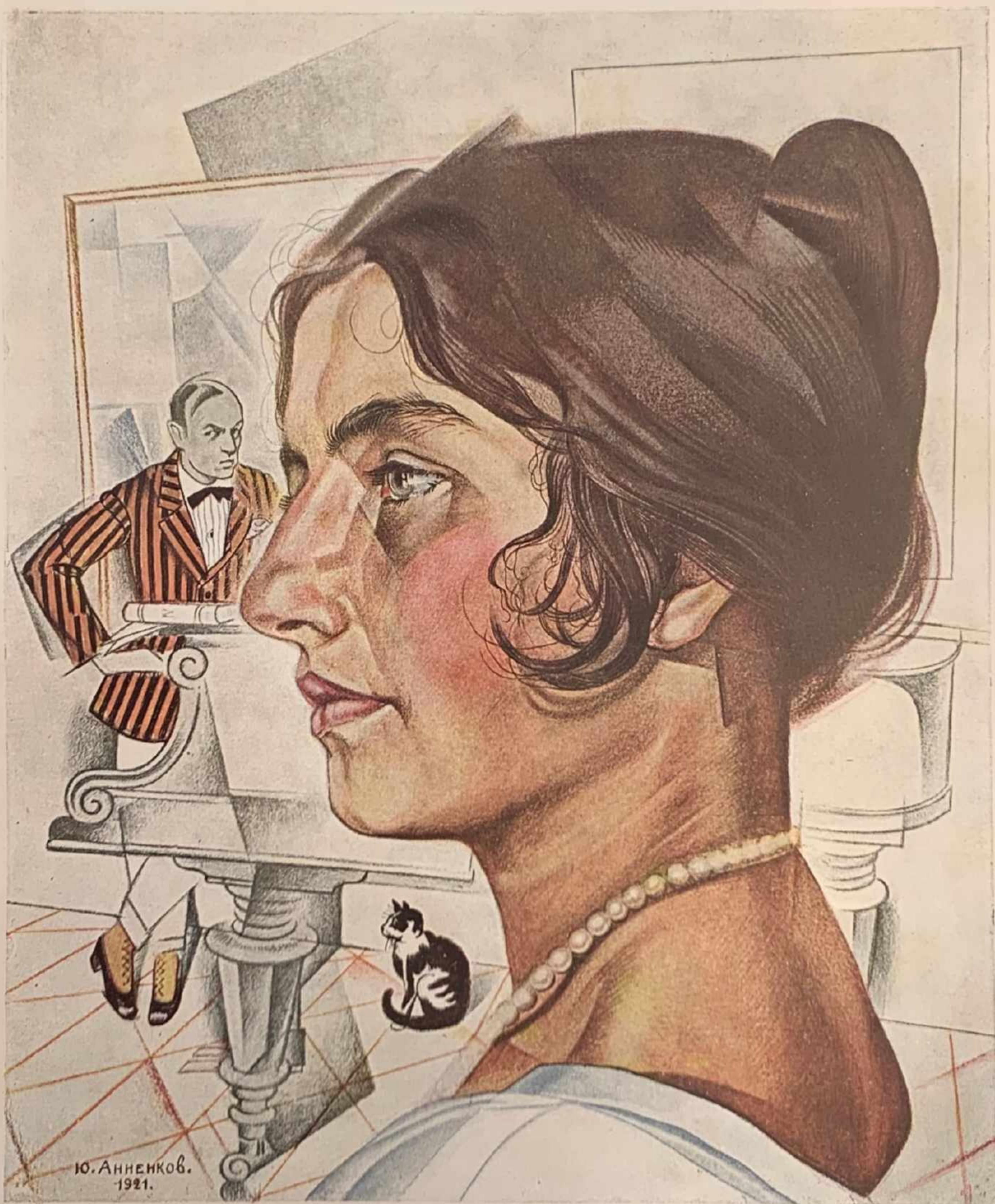
С тех пор А. было исполнено большое количество станковых произведений (наиболее значительной является огромная композиция «Адам и Ева», законченная в 1918 г.), театральных декораций, книжных иллюстраций и длинный ряд портретов маслом, акварелью, сангиной и тушью, далеко превосходящий численностью количество помещаемых в настоящем издании. Художник в буквальном смысле запечател 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 об щими, расплывчатыми широкими плоскостями и пятнами. Почему вдруг, заин тересовавшись какою нибудь мелочью, вглядывается прищуренными глазами: ближе, ближе, почти вплотную (когда он рисует, он лежит на натуре). 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 зазубрниками, поры, волосики у скрещивания пор, — человечья 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 — зри тель. 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».





С Е Г О Д Н Я

Самое трудное в искусстве — современность.

В. Стасов



Ю. А.
Paris, 1912.



нненков — *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? Скрепления? Характеристика поверхностей, вводные материалы, 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 —



том города. День. Плынут волны котелков, цилиндров, канютье. Мелькают мимо, протекают, льются носы, профили, головы лошадей, зонты, крыши автомобилей... Ночь. Игни красных, как сырь, 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 погружают 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-

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

Буквально таким представляется город современному художнику.

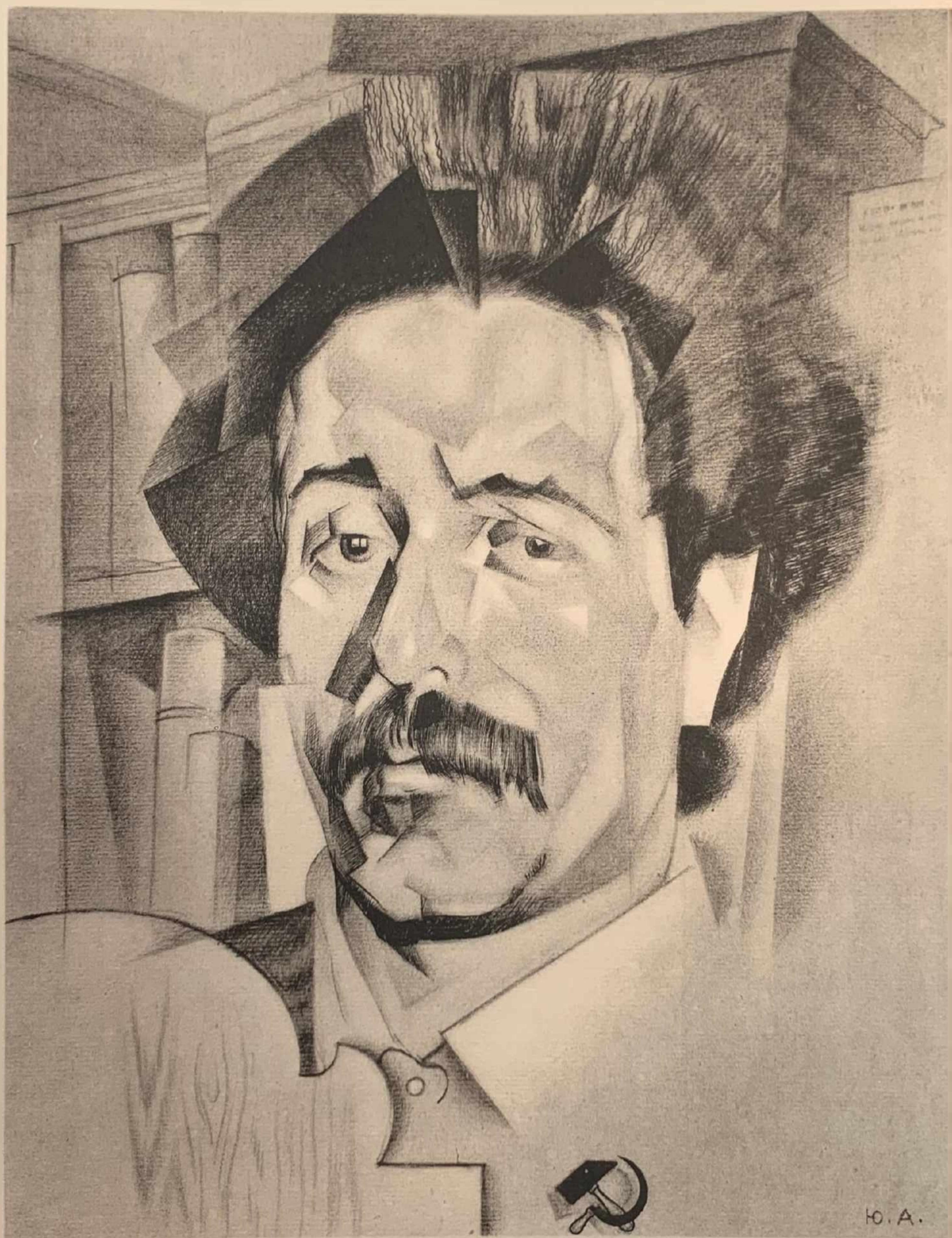
Футуризм — порождение большого города. Анненков художник городской и не просто городской — столичный.

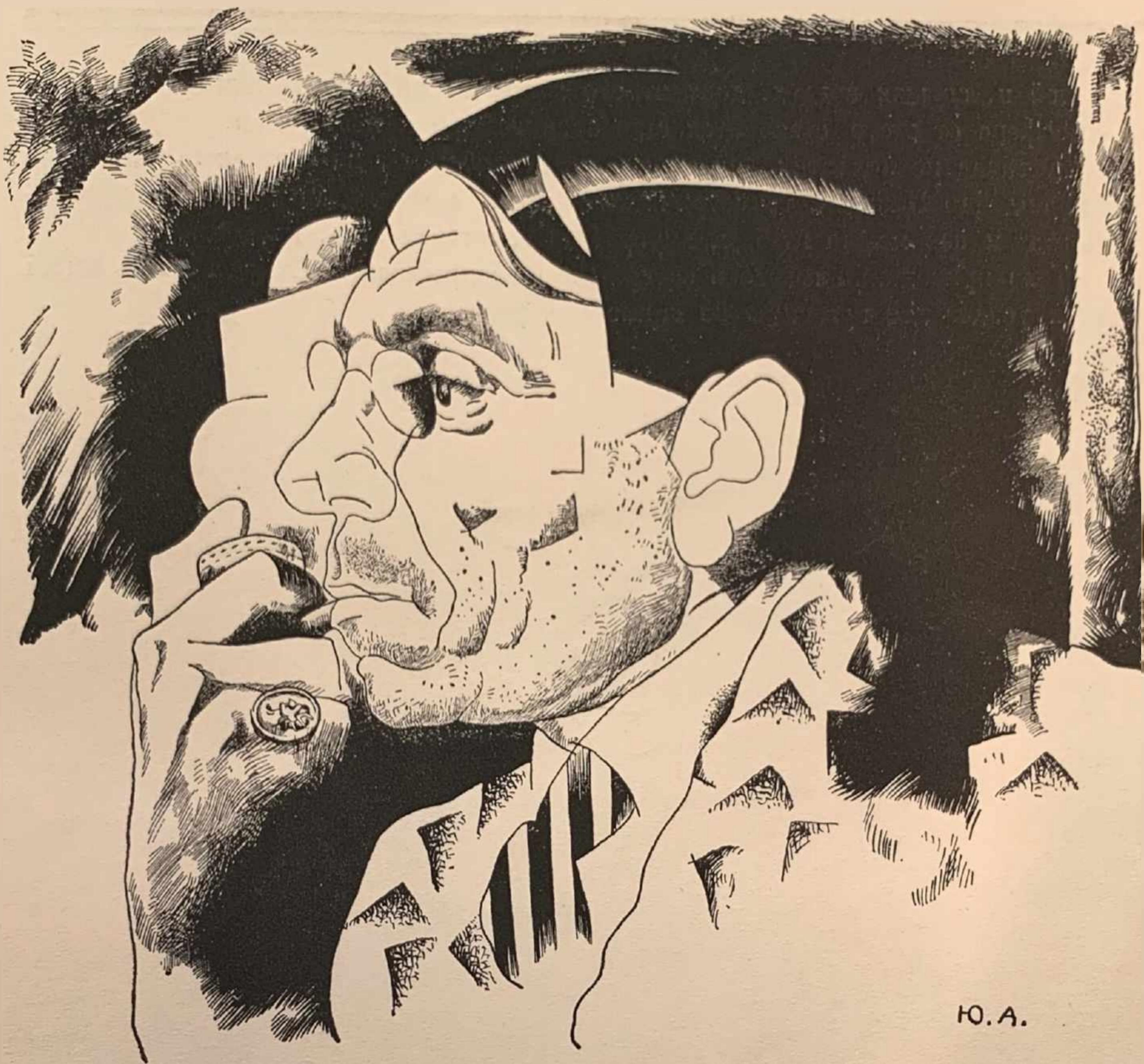
Город следует за художником по пятам. Ни на шаг не отстает от него.

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



жения Анненкова на Дворцовой площади к пародийному 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 Марселя увидел две пуговицы на спине его фрака».





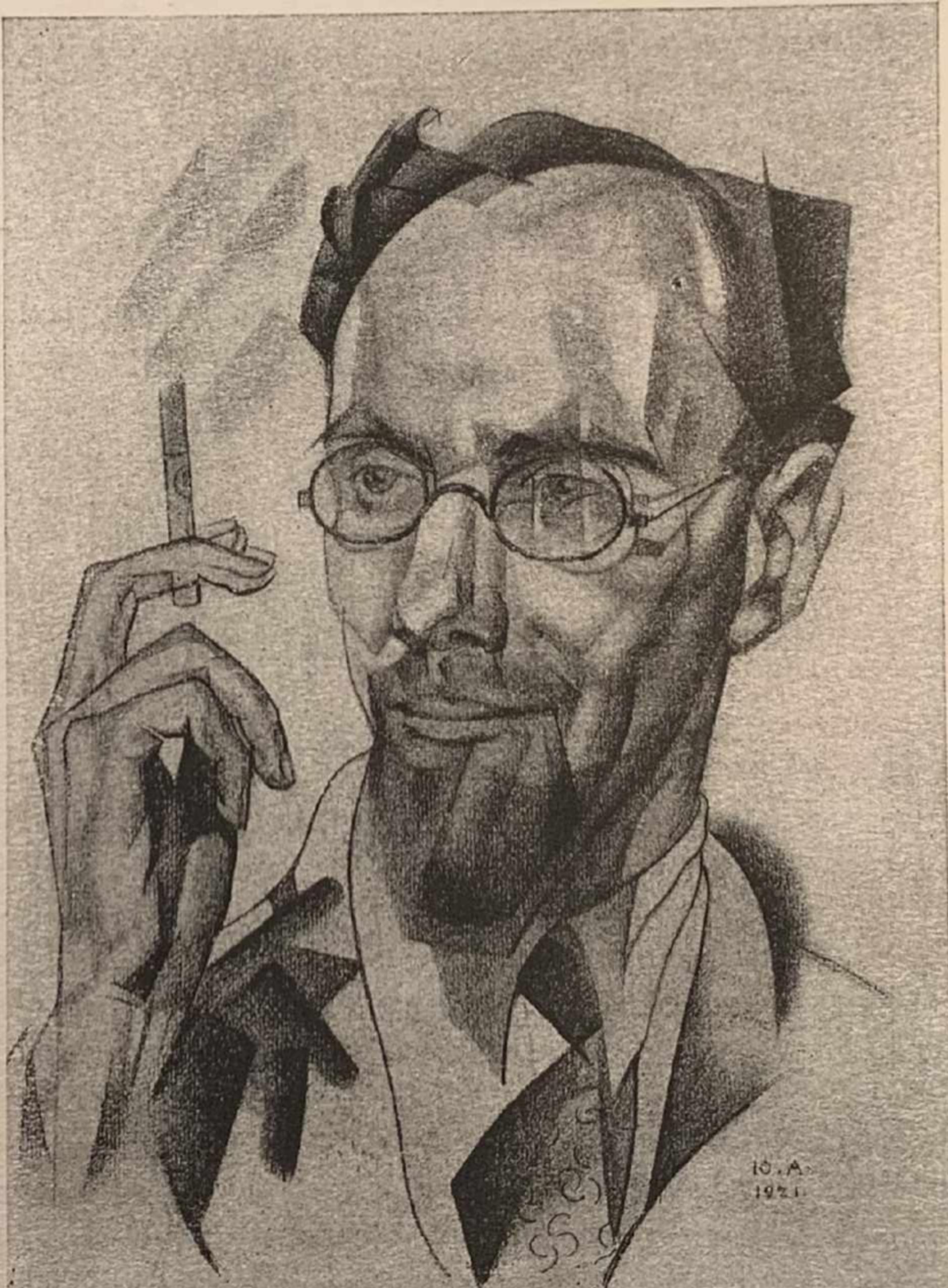
T. A.
1920.

ФАМИЛЬНОЕ СХОДСТВО

К

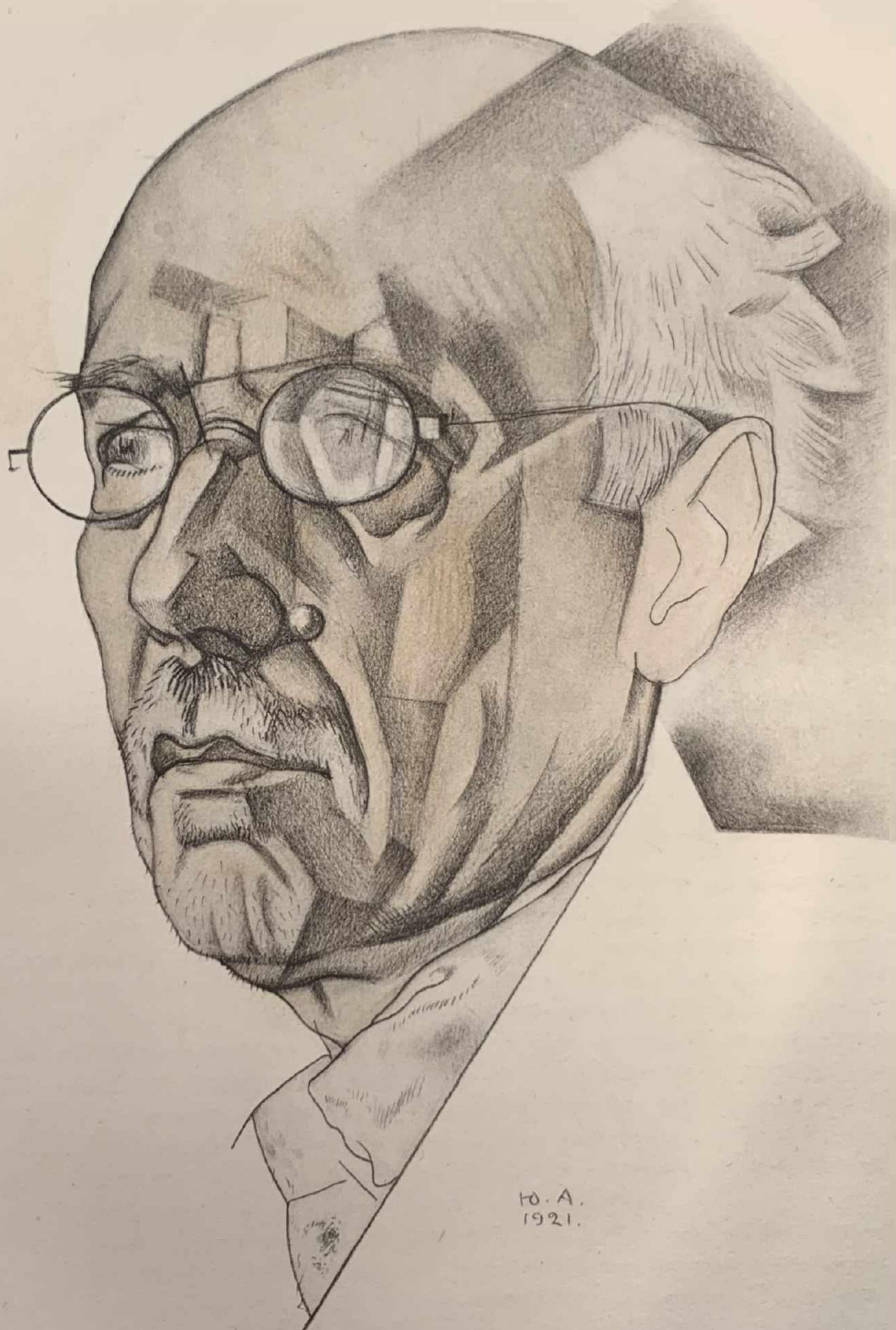
ак рисовальщик, Анненков не может не поклоняться Дюреру. Как «бытописатель» — голландцам. Что же до самого «духа» Анненковских произведений, то впервые «жуть», столь ощущительно передаваемую Анненковым, мы восприняли на картинах замечательного русского художника Федотова. Особенно на его картине «Анкор,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

Вообще у Анненкова много общего с Федотовым. У обоих меткий иронический глаз, одинаково подмечающий и невыгодное сходство какого-нибудь писца с чижиком, и кактусообразный нос у чухонца. «Угол зрения» — один и тот же (Федотовское «Зачатие гения» — окно, цветок, кошка и «Продаётся пустопорожнее 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,

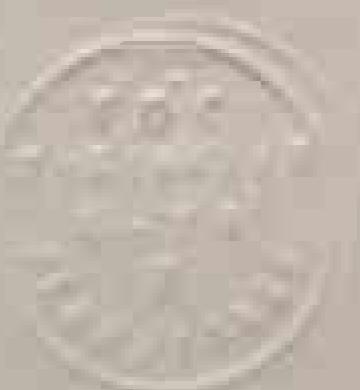


как, наверно, и Анненкова, в разные ресторации вроде «Пекина» или «Мыса Доброй Надежды», где бражничали обычно сюжеты художников, и где они набирались своих впечатлений. Разве не эта страсть насытила столь изощренным пафосом «трактирную» стенопись Анненкова в «Балаганчике» на Садовой, — все эти яства, мещанский комфорт, подносные «алые цветочки», «пташки-кашарейки» и краснотелую Венеру, рождающуюся из темной речечки на глазах удивленного парня в розовой рубахе и смазных сапогах? Лихие, ухарские *nature mortes*, 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 Гоффмана — 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 уклонение от правильности. С кем из современных русских художников у Анненкова действительно есть много общего, так это с Шагалом. О Шагале говорят, что на чай-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 — серенькое существование «петербургского русского». Но оба в равной, быть может, мере обладают и чувством синтеза вечно жизненного быта с извечной «фантасией». 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 противного — кивок в сторону просвета. То, что делают Анненков и Шагал, вряд ли может



H. A.
1921.





придти 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 — «курьез»). Но это? И всегда тот же вопрос: «разве так бывает?» Шагала сравнивали с Гофманом, говоря, что оба они — и Гофман и Шагал — одинаково требуют веры в свои пебылицы. 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 однодневности, дает предмет менее выступающим и осязатель-

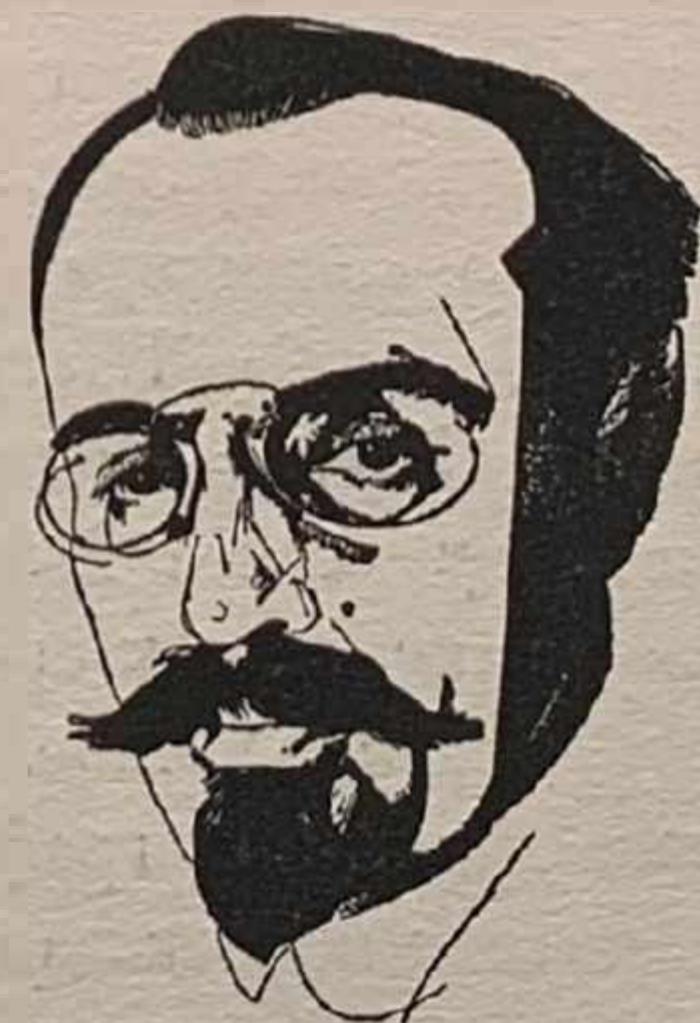


ным — это легче, чем в живописи. Рисунок — контур, очертание, силуэт, в нем нет той мясистости, какая есть в написанном на полотне, и даже в тех случаях, когда художник дает перспективную глубину, рисунок по прежнему сохраняет свой плоский характер, предметное ослабляется абстракцией, и изображенные вещи теряют тяжесть действительно существующих или писанных маслом. Форма здесь как бы призывает 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 Валлотоном. 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 распылить, расбросать пятно, разбить его на мелкие куски, умалять его превосходство над линией. Листы Валлотона — типичные *blanc crû* в общепринятом плакатном значении, игра широких обобщений, резко очерченных контрастов светотени. Таков весь цикл его «*Inlimités*» 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, Адана, 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 *intégris* 'а, захватывает каждую мелочь, каждое отклонение от оси, тончайшие модуляции формы.





I.O.A.
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 Валлотона.



лотона. Эксцентричность Анненковской графики насквозь пропитана духом современности — разорванной в клочья эпохи войн, 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 precedентов.

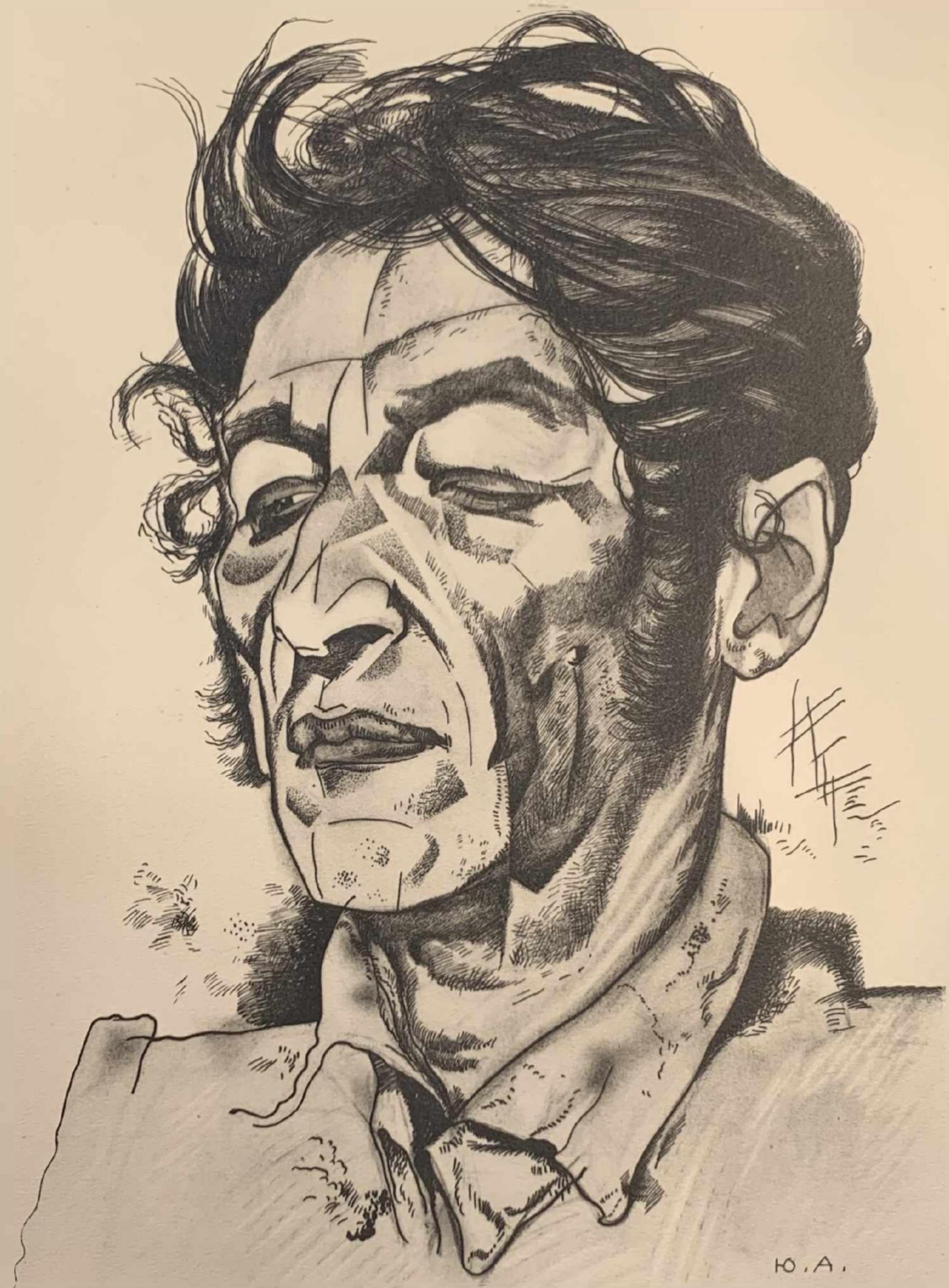
Но и в тех случаях, когда художник обращается в сторону живописи, он выказывает себя значительным, вполне законченным мастером большого опыта и диапазона. Пластический шум, исходящий от холстов Анненкова, похож на

перебои 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 знаменуют собой решительный выход русской живописи из того тупика, в который она была заведена беспредметным искусством.



Ю. А.





Ю.А.



СПИСОК
РАБОТ Ю. П. АННЕНКОВА



Ю. А.

1906—1907 ¹⁾)

Юношеские работы

Порт. Бобы Аниенкова, акв.
Порт. сестры художника, и.
Порт. мальчика, п.
Порт. Е. И. Чирикова, и.
Порт. С. К. Шарого, и.
Порт. Г. М. Песис, и.

Собр. З. А. Аниековой, Пб.
Собств. И. П. Лебединской, Пб.

Собств. С. К. Шарого, Екатеринодар.
Собств. П. К. Песис, Пб.

¹⁾ Приняты следующие сокращения: и. — масло;
рис. — рисунок; акв. — акварель; ил. кр. — кистевые
краски; т. — черная тушь; цв. т. — цветная тушь;
цв. к. — цветные карандаши; св. к. — свинцовный 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., рисунок.
За шахматами, (групповой порт.), м.
Порт. отца художника, м.
На лугу, м.

Собств. Н. П. Лебединской, Пб.
Собр. З. А. Апенековой, 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 Опочко, акв. и т.
Автопортрет, п.

Собств. Н. П. Лебединской, Пб.
Собр. З. А. Апенековой, Пб.
Собств. Н. П. Лебединской, Пб.
Собств. Л. А. Женжуринст, Пб.

Финляндские этюды

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

Собств. З. П. Апенековой, Пб.

1909

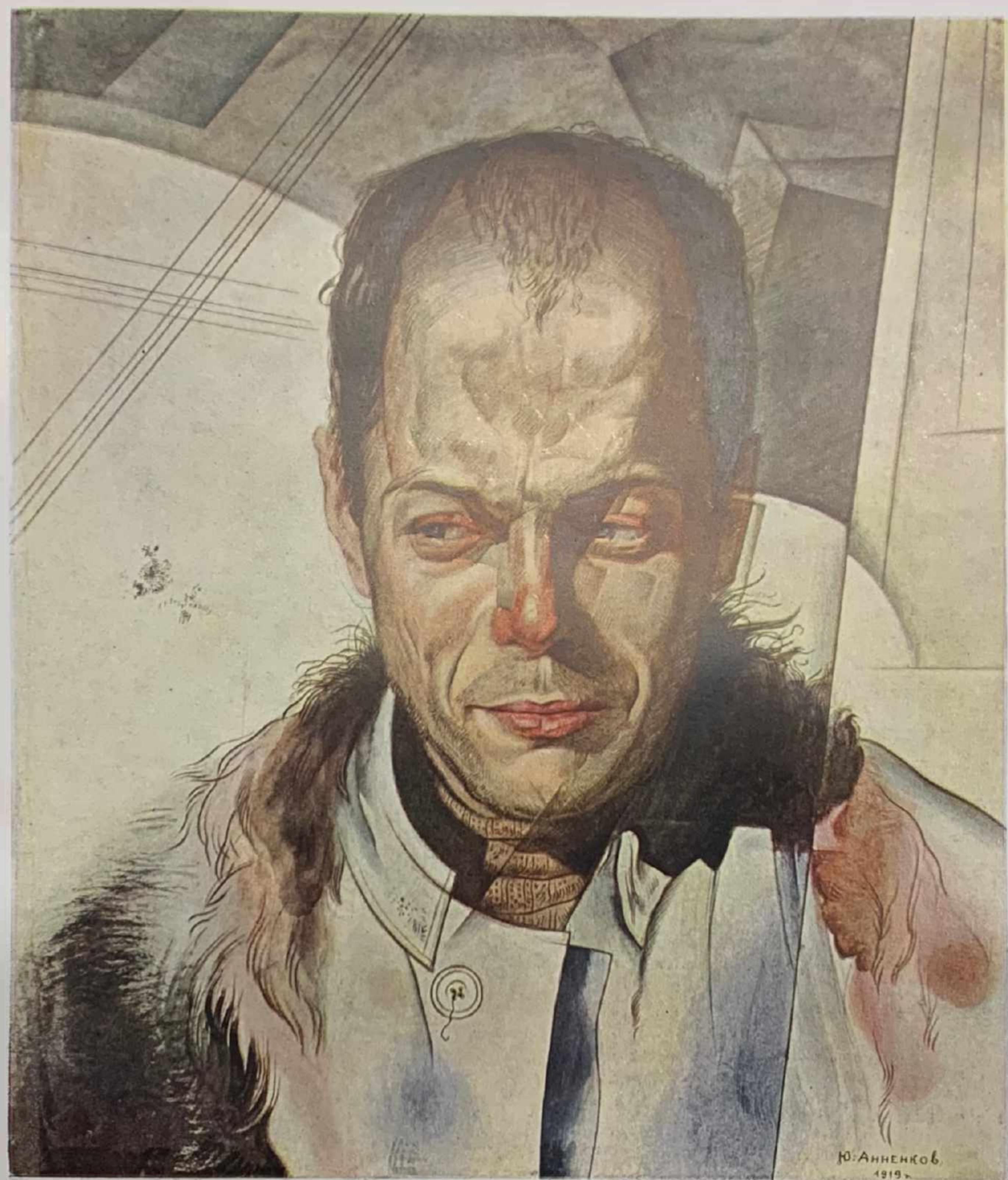
Порт. В. С. Вайиштейн, м.
Автопортрет, м.
Женщина, м.
Порт. Н. А. Макова, с. к.
Модель, м.
Церковь в Боровичах, м.
Дача в Куоккала, м.

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

Этюды, сделанные в Боровичах

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

Собр. З. А. Апенековой, Пб.



Ствол, м.
Рыбина, м.
Озеро, м.
У ручья, м.
Девчонка, м.
Мужик, м.
Мстя, м.
Обрыв на Мсте, м.
Сумерки, м.
Старуха, м.
Рисунки св. к. и цв. и.

1910

Закат, м. (большое полотно, уничтоженное слыши художником).
Весна, м.
Цыгост, 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, } рис. св. кр.
Порт. брата художника, } рис. св. кр.

Собств. Ел. Аиненковой, Пб.
Собр. З. А. Аиненковой, 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, зак. кр. на стекле.
Всех скорбящих Матерь, м.
Эскиз церковной стенописи, г., выст. Societe des
Artistes Indépendants, Париж, 1913.
Богоматерь, м., выст. Societe des Artistes Indépendants,
Париж, 1913.

Собр. Н. Г. Шебуева, Пб.
Собр. Н. Г. Шебуева, Пб.
Собств. Л. А. Женжурисст, Пб.
Собр. З. А. Аиненковой, Пб.
Собств. Л. Д. Гвоздикова, с. Паны, Лужского уезда, Пб. г.

Собств. Ел. Аиненковой, Пб.

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

Собств. Б. Д. Цеголева.
Собств. Е. А. Апленковой, 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. Giroud, Париж.

1912

Париж

Натурщица, м.
Taverne du Panthéon, м.
Карусель, акв.
Карусель, рис. син. к.
Порт. Генриэтты Мавью, рис. т., выст. «Мир Искусства», Пб., 1922.
Испанка, акв.
Порт. И. Г. Закса, рис. син. к.
8 рис. акв. к книге Зиа-Бей-Нафильяна „Актины”, изд. Сорбонны.
Порт. Генриэтты Мавью, рис. син. 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, син. к., цв. к. и т.

Собр. А. Б. Шимановского, Пб.

Собств. Г. Мавью, Париж.

Собств. Зиа-Бей-Нафильяна, Константинополь.

Собств. М. Г. Корнфельд, Витебск.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. А. В. Руманова, Пб.



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.

Лучи, м.

Полдень, м., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1916.

Собств. S. Dantec, Рюсси, Бретань.

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. Воронихина, Тифлис.

Порт. Л. В. Никулина, акв.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

Эскиз декорации к пьесе Бенедикта «Homo Sapiens» (театр «Крикое Зеркало»), темп.

Собр. А. В. Руманова, Пб.

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

Скупость.

Собств. Э. В. Холмской, Пб.

Любострастие.

Благородство.

Воздержание.

Праздность.

Карабинер.

Хронос.

Гнев.

Чревоугодие.

Рисунки, сделанные для ж. «Сатирикон»:

Сказки Гrimма, т., № 43.

Октябрьсты 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 Твэр, т., № № 46 и 47.
Ева, т., не разрешен цензурой.
Бальмонт, т., № 48.
«Бродячая собака», акв., № 48.
Несправедливость, т., № 49.
Плакат «Сатирикона», т., № № 47—50.
Витте, т., (под псевд., «Братья Юрьевы»), № 50.
Обезьяна, т., № 50.
Возвращение Джоконды, цв. т., № 50.
Деление кистки, (4 рис.), т., № 51.
Рождество на Синий, т., № 51.
Curriculum vitae (3 рис.), т., № 51.
Плакат «Сатирикона», т., № № 51, 52 и 1—3, 1914.
Роман на Босфоре, т., № 52.
Звездное небо, т., № 52.

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

Фелипп, с. к., № 51.
Наумов, с. к., № 51.

1914

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

Порт. Ел. Анненковой, акв.

Порт. Ел. Анненковой, акв.

Автопортрет, м.

Dessous, рис. с. к.

Порт. К. Э. Гибшмана, акв.

Улица, м.

Этюд, м.

Этюд, м.

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

Эскизы декораций для театра в Куоккала:

Кухня, акв.

Лимонадка, акв.

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

Постоялый двор, акв.

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

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

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

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

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Собств. М. М. Саранчина, Пб.

Собств. К. И. Чуковского, Пб.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

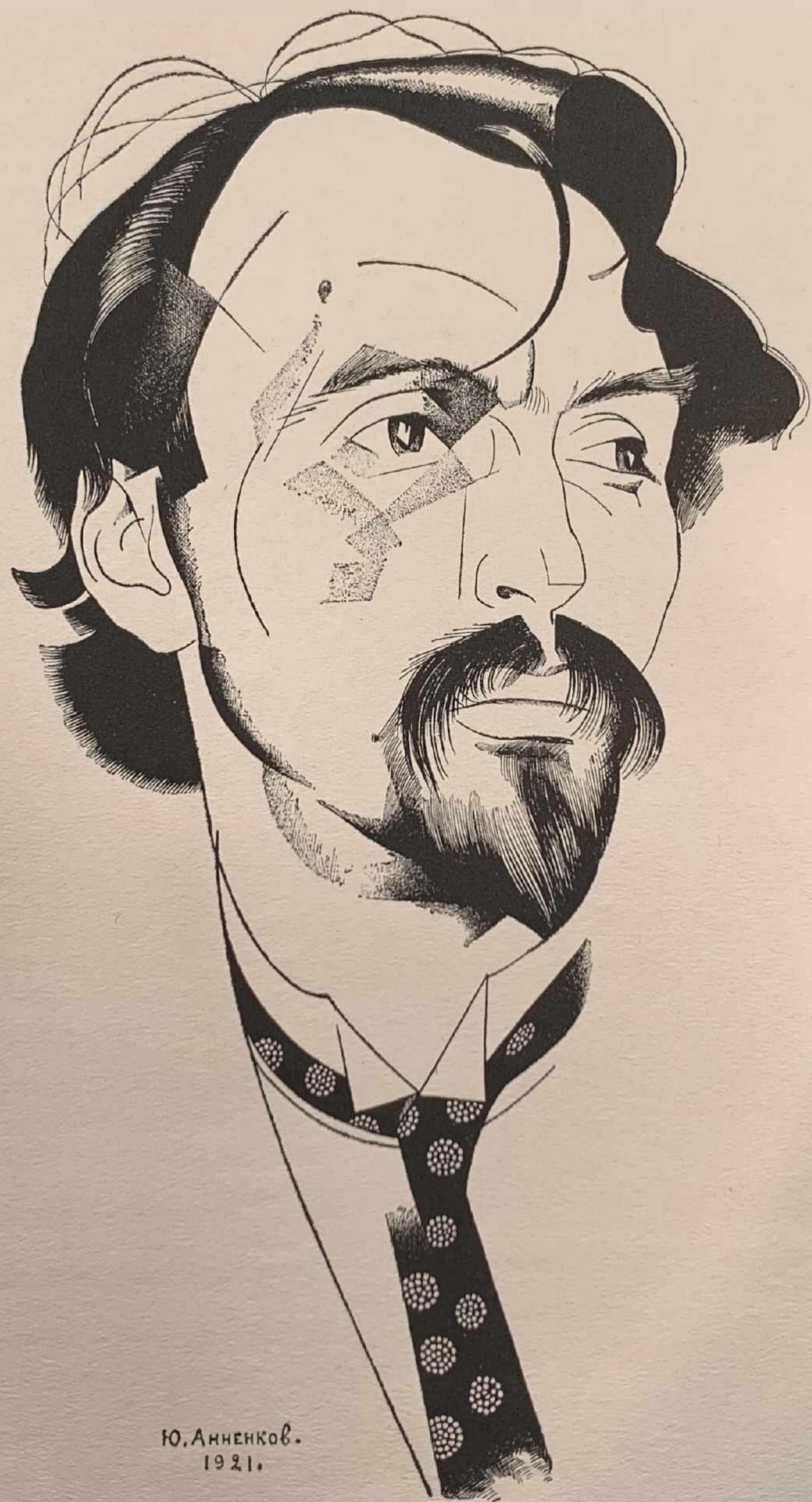
Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Собств. А. А. Фокина, Пб.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.



Ю. Анненков.
1921.



Контора 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. Комиссаржевской в Москве), выст. Памятников Русского Театра, Пб., 1915:
Кабинет ген. Никифорова, акв.

Улица на Петербургской, и., воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 52, 1915 в в ж. «Солнце России» № 3. 1916.

Гостиная Пседонимова, акв.

Столовая Пседонимова, акв.

Кабинет в департаменте ген. Пралиńskiego, акв.

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

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

С. И. Шипуленко, акв.

Новобрачная, акв.

Подневестница, акв.

Пседонимов, 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 - pomatiа, 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 «Сатирикона», т., №№ 4—12.

Собр. Л. Н. Жевержесва, Пб.

Собств. Т. Г. Шенфельд, Пб.

Дни трезвости, т., № 13.
Хорлакири, т., № 13.
Птички, т., № 13.
Шекспировские лири, т., № 14.
Равные силы, т., № 14.
Ласкер, т., № 14.
Дикообразы, т., № 14.
Поцелуй, т., № 14.
Менхерхольд, т., № 15.
Земшина, т., № 15.
На скамейке, т., (не разрешен цензурой).

Рисунки для ж. «Театр и Искусство»:

Корснепп, т., № 13.
Бутопа, т., № 13.
Ростопчин, т., № 16.
Лорма, т., № 16.
Степанов, т., № 47.
Пьерро, т., № 47.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.
Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.
Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

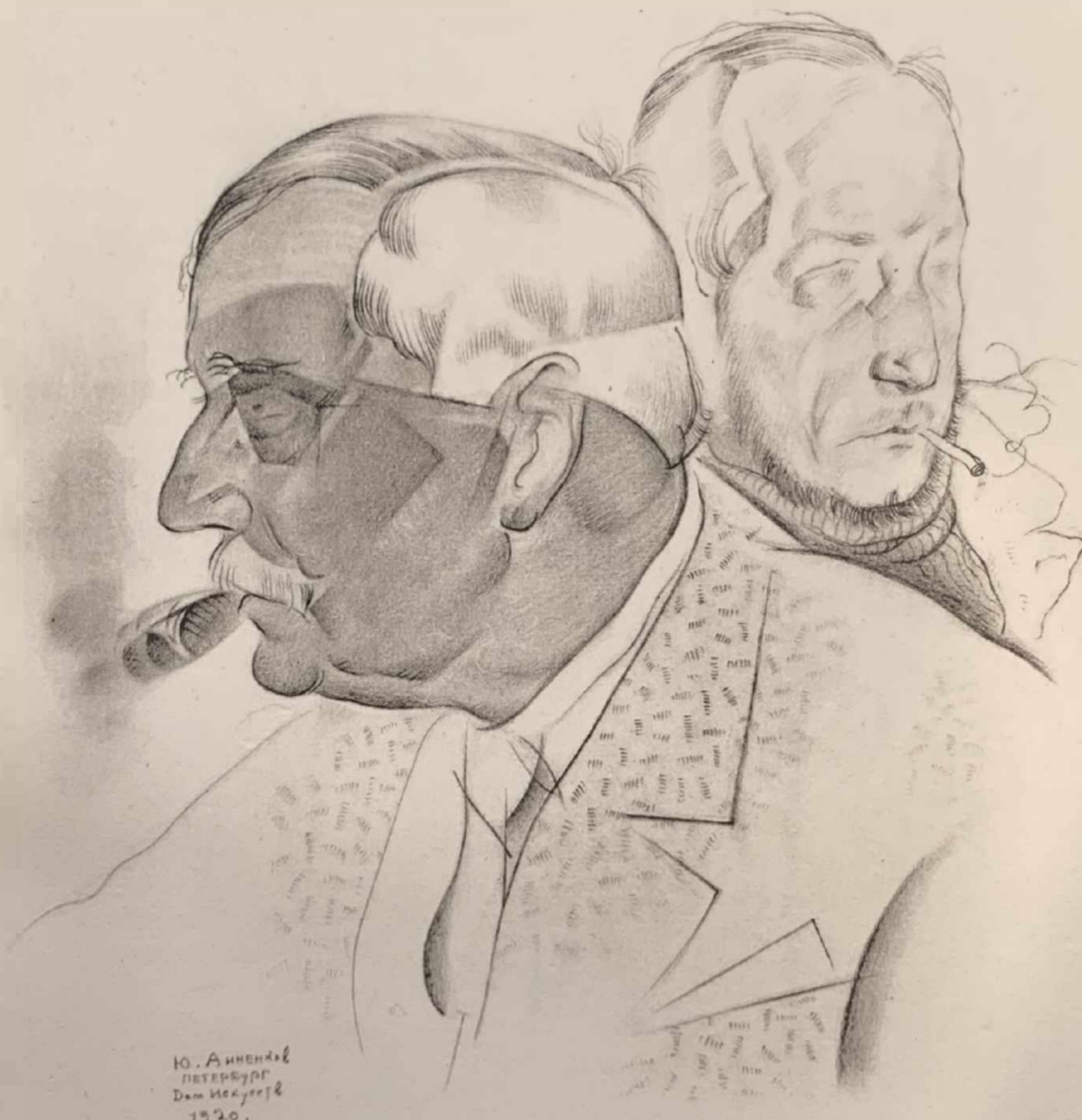
Рисунки, сделанные для ж. «Отечество»:
Земной шар, (к статье Л. Апдреева), т., № 1.
«1914 год», (не разрешен цензурой), т.
Немцы, т., № 1.
Цикл «Разрушенная Бельгия», папечатанный под
псевд. François Dumont:
В разрушенном храме, т., № 1.
Лупен, т., № 2.
Женщины, св. к. и т., № 3.
Руины, т., № 3.
Дикарка, (декор. панно), вл. к.
Цветы, (декор. панно), вл. к.

Собств. Ел. Анненковой, Пб.

1915

Негритянка с бабочкой, акв. и т.
Тандовщица с кошкой, рис. св. к., воспр. в ж. «Театр
и Искусство», № 30, выст. этюдов, Пб., 1917.
Плясунья в пейзаже, св. к. и т., воспр. в ж. «Театр
и Искусство» № 31.
Вакхический танец, св. к.
Швея, м.
Порт. Ел. Анненковой (dessous) св. к. и т.
Станковая живопись, м.
Станковая живопись, м.
Испания, (декор. панно), вл. к.
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.

Собств. М. М. Саранчина, Пб.
Собств. Н. Е. Добычиной, Пб.
Собств. М. М. Саранчина, Пб.
Собств. М. М. Саранчина, Пб.
Собств. З. А. Анненковой, Пб.
Собств. Н. Н. Евреинова, Пб.



Ю. Анищенко
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. втюдов, Пб., 1917.

Эскиз декорации для театра «Летучая Мышь» И. Ф. Балеева, 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 «Кровос Зеркало»):

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

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

Комната майора Ковалева, акв.

Канцелярия, акв.

Эскиз декораций к пьесе «Примерные Супруги», (театр «Кровое 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 царевен, 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.

Антипов, т., № 42.

Яроцкая, акв., № 41.

Лахмарский, акв., № 41.

Фенин, св. к. № 41.

Разумный, св. к., № 41.

Собств. И. И. Бутковской.

Собр. З. И. Гржебиной, Берлин.

Собр. Ф. Ф. Нотгафта, Пб.

Собств. И. Ф. Балеева, Москва.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Собств. З. В. Холмской, Пб.

Собр. Л. И. Жевержеева, Пб.

Зубов, св. к., № 46.
Крюков, т., № 11.
Александрова, т., № 11.
Завалов, т., № 12.
Комионский, т., № 12.
Болеславский, т., № 21.
Киппнер, т., № 21.
Вишневский, т., № 21.
Блкпесев, т., № 22.
Тарасова, св. к., № 24.
Валич, т., № 29.
Монахов, т., № 29.
Марг. Берсон, т., № 29.
А. К. Глазунов, св. к., № 30.
Лихмарский и Грачовский, т., № 48.
Фрапческа да Рампини, св. к., № 49.
Хоткевич, т., № 11.
Ф. Ф. Комиссаржевский, т., № 12.
Лебединский, св. к., № 47.
Наумов, т., № 13.
Вахтангов, т., № 19.
Шансонетка, т., № 24.
В. Фокина, св. к., № 49.
А. К. Глазунов, т., № 30.

Собр. Л. И. Жевережева, Пб.

Собств. П. А. Лебединского, Ярославль.

1916

Бретань, м., выст. этюдов, 1917, Пб., воспр. в ж. «Созида
России» № 20, 1917.

Собств. Ел. Аиненковой, Пб.

Порт. отца художника, т.

Собств. А. А. Фокина, Пб.

Порт. И. С. Школьника, св. к., воспр. в ж. «Театр
и Искусство» № 21, 1916.

Собств. Н. Р. Зеля, Ревель.

Куопио, рис. св. к., выст. Современной Русской Живописи
и Рисунка, Пб., 1916.

Собр. Н. Е. Добычиной, Пб.

Весна во Франции, акв.

Декоративный Институт, Пб.

Дача в Куоккала, рис. св. к., выст. Современной Рус-
ской Живописи и Рисунка, Пб., 1916.

Голова финна, рис. св. к.

Голова финна, рис. т.

Сарабанда, рис. т., воспр. в ж. «Театр и Искусство» № 13,
1916.

Эскизы декораций к пьесе А. Ремизова «Ясня»:

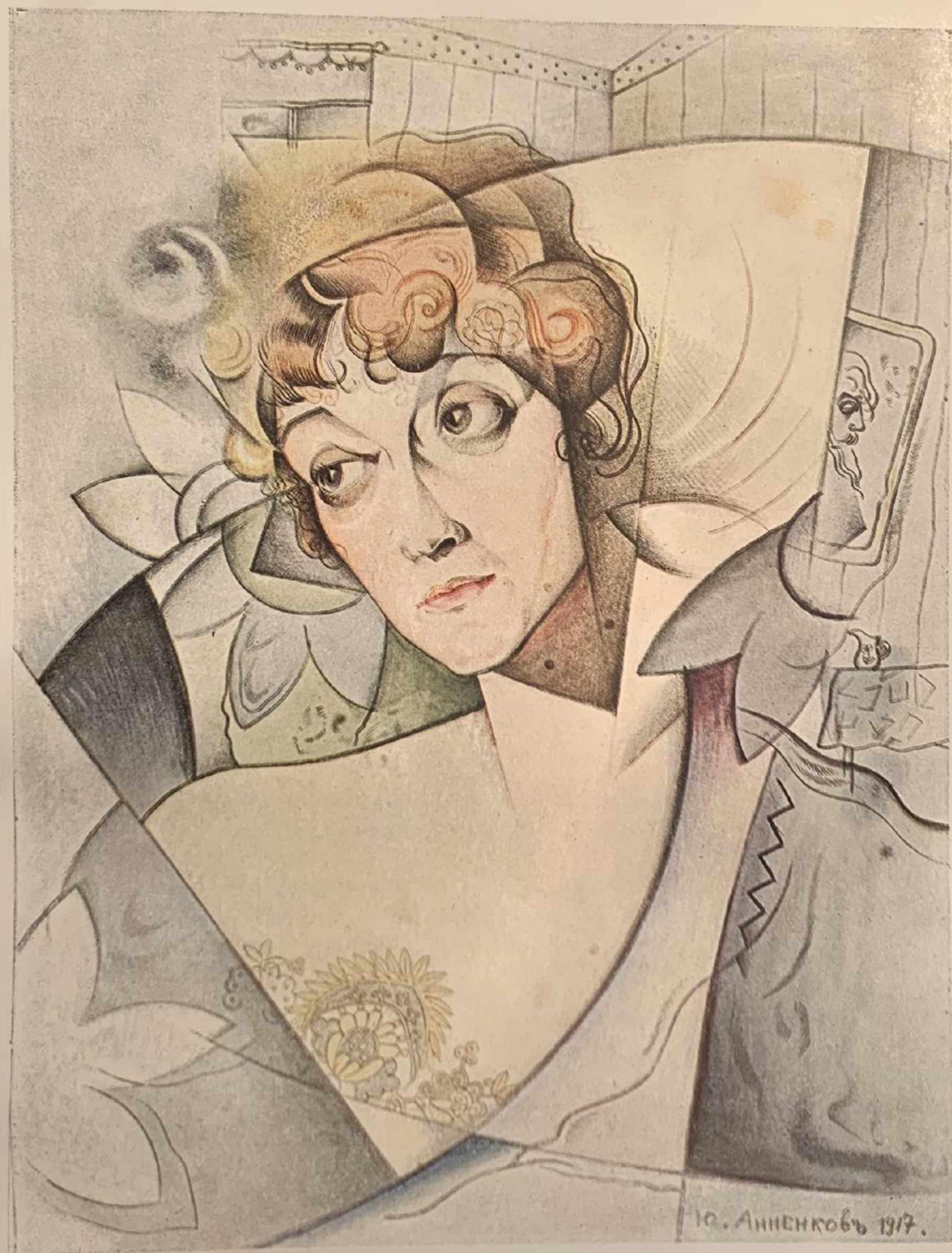
Проспенум, акв.

Комната Алита, акв.

Комната Ясни, акв.

Вершинная синь, акв., выст. Современной Русской
Живописи и Рисунка, Пб., 1916, (под назв. «Дорога»).

Кумирня, г.



Вар. к предыдущим:

Комната Алита, г.

Комната Ясни, г.

Просвещену, г.

Рисунки костюмов к пьесе «Ясня»:

Алит, акв.

Ясня, акв.

Ноя, акв.

Плодородка, акв.

Старец и служко, акв.

Служко, 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 танцовщицы, 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. Жевержеева, Пб.

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

Обложка, цв. т.

Надпись, т.

Лик в короне, т.

8 полос, т.

Геральдика, дв. т.

Маска, т.

Арлекин-учитель, цв. т.

Венок, т.

Зачеркнутая «Александрина», т.

Арлекин под книгами, цв. т.

Феникс, т.

Рисунок à l'enfant, т.

Рисунок à l'enfant, цв. т.

Детская ручонка, т.

Машине 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 инструкциями Ю. А.):

Обложка, дв. т.

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

Собств. З. П. Аиненковой, Пб.

Слепой Мельхталь, т.

Красная шляпа, цв. т.

Вальтер Фюрст на крыльце, т.

Сходка в Рюти, дв. т.

Выстрел Телля, цв. т.

Яблоко, прошибенное стрелой, т.

Буря, т.

Побег Телля, дв. т.

Второй выстрел Телля, дв. т.

Арбалет, т.

Аннели и Иогелли, т.

Стражник, т.

Горящий замок, т.

В горах, т.

Часовня Телля, т.

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

Собств. Н. А. Залшупиной, Берлин.

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

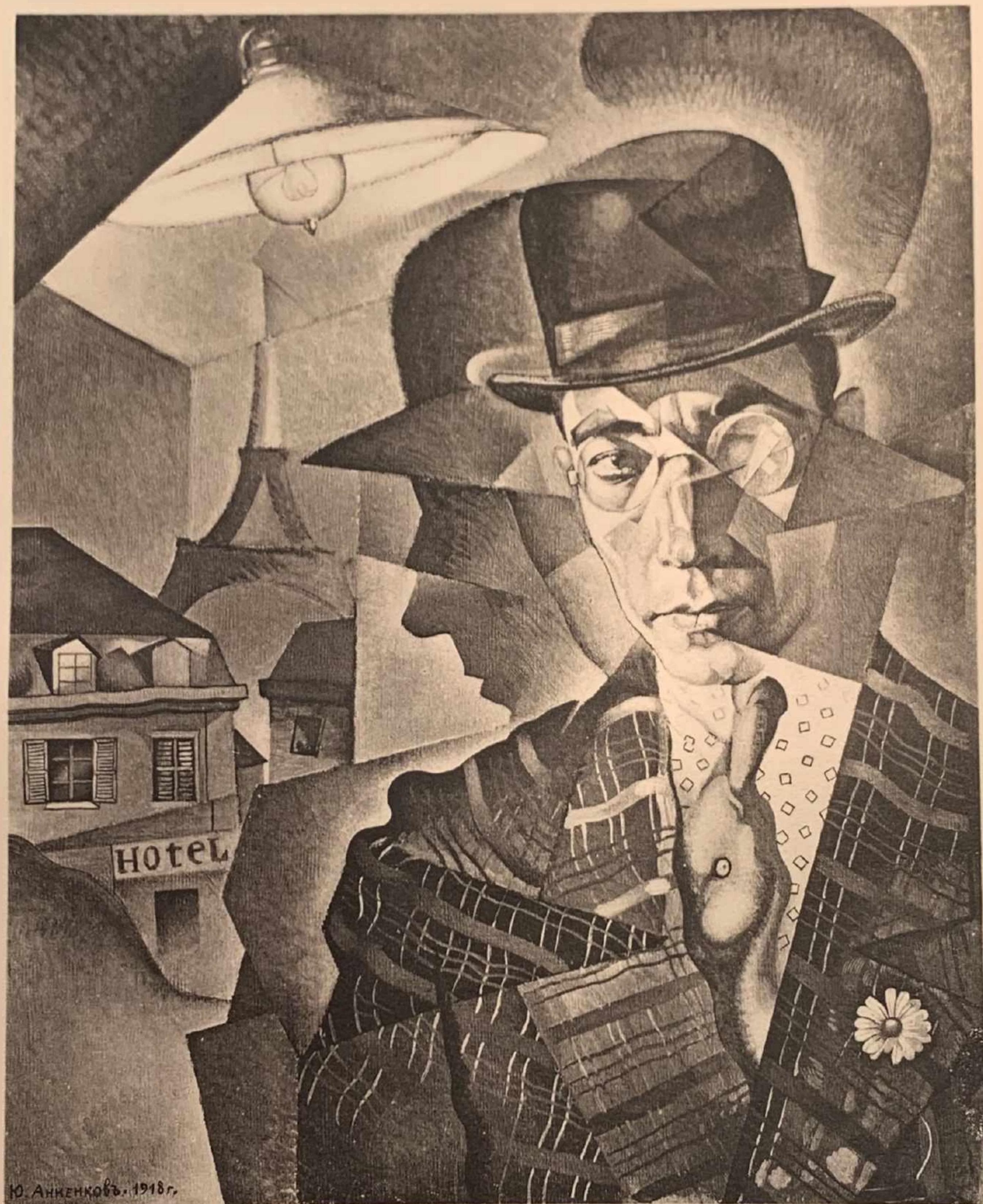
1 картина, акв.

2 картины, акв.

Рисунки костюмов к пьесе «Карагёз»:

Хаджейват, акв.

Болгарин, акв.



Ю. АНДЕНКОВЪ. 1918г.



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, с. к., № 2.
 Курэндер, с. к., № 13.
 Урванцев, с. к., № 13.
 Германова, с. к.
 Токарская, с. к.
 Берсенев, с. к. | № 14.
 Муратова, с. к.
 Рыжева, с. к.
 Мейерхольд, т., № 15.
 Никитин, с. к., № 16.
 Искрасов, с. к., № 16.
 Алексеев, с. к., № 16.
 Седова, с. к., № 20.
 Егорова, с. к., № 20.
 Король, т., № 21.
 Журавленко, т., № 21.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.

1917

Порт. Ел. Анненковой, м., выст. Этюдов, Пб., 1917,
 воспр. в ж. «Солица России», № 20, 1917 и в газ.
 «Петроградская Газета», 1917.

Порт. А. Н. Авдиевой-Платт, акв. и цв. к., выст.
 Этюдов, Пб., 1917.

Порт. А. А. Кржицкого, цв. т., выст. Этюдов,
 Пб., 1917.

Порт. Н. И. Кульбина, с. к. и т., выст. Этюдов,
 Пб., 1917.

Автопортрет, акв. и цв. т., выст. Этюдов, Пб., 1917.

Порт. А. Лурье, цв. т., выст. современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.

Эскиз к порт. А. Лурье, с. к.

Порт. Ел. Анненковой, с. к. и т.

Эскизы декораций к пьесе Винниченко «Черная 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.

Странница, акв.
Арабский тапец, акв.
Персидский тапец, акв.
«Максис» И. Евреинова, акв.
«Кекуок» К. Дебюсси, акв.
Блэк-амл-улит, акв., было восстановлено в театре «Балаганчик», Пб., 1921.

Рисунки костюмов для постановок театра «Привал Комедиантов»:

Странница, акв.
2 Пьерро, акв.
Арабка, акв.
Араб, акв.
Шер и перспектива, 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. Пресвирской, т.

Рисунки к книге Ю. Юркуна «Дурная Компания», изд. «Фелапа», Пб., 1918:

Обложка, т.
Зацкер, т.
Пичунас, т.
У зеркала, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Мамаша Пичунаса, т.
В ресторане, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Генерал на лестнице, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Зацкер у рояля, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Карточный стол, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Глаза на печке, т.
Ванна, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Негр, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Мост, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Скелеты, т., выст. Этулов, Пб., 1917.
Слепые девочки, т., выст., Этулов, 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. Этулов, Пб., 1917.
Газета, т., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.

Собр. Д. Ю. Гессена, Пб.

Собств. Б. К. Пропина, Москва.

Собр. Д. Ю. Гессена, Пб.

Собств. Б. К. Пропина, Москва.

Собств. З. П. Анищенковой, Пб.

Собств. И. Акопьяна, Москва.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. Шапиро, Пб.

Собр. Шапиро, Пб.

Собств. О. Б. Гальперин, Москва.

Собр. Н. Н. Евреинова, Пб.

Собств. А. А. Рудавской, Пб.



Тетя Маша, т.

Юлия Павловна, т., выст., Этюды, Пб., 1917.

З копчовки, т.

Рисунки к рассказу Ф. Чудновского «Обмененные души», ж. «Аргус», № 1, 1918:

Прогулка, т., выст. Современной Живописи и Рисунка, Пб., 1918.

Montmartre, лкв., выст. Современной Русской Живописи и Рисунка, Пб., 1918.

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

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

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

Ляля 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 «Ежик», 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 «Ежик».

Собр. Ф. Ф. Потрафта, 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.

Собств. З. П. Аиненковой, Пб.

Собств. Н. 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. Эриста, Пб.

Веера ног, рис. син.

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.

Дзинь!

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 художником от руки, акв.

Собр. З. И. Гржебина, Берлин.

Рисунок обложки и пять рисунков к книжке
стихов художника «^{1/4} девятого», резанные
на липолеуме, изд. «Сегодня», Пб.

2 вар. марки издательства «Алконост», т.

Собств. С. М. Алянского, Пб.

Эскизы декораций к пьесе Ф. Ведекинда

«Лулу» (театр имени В. Ф. Комиссаржевской 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.

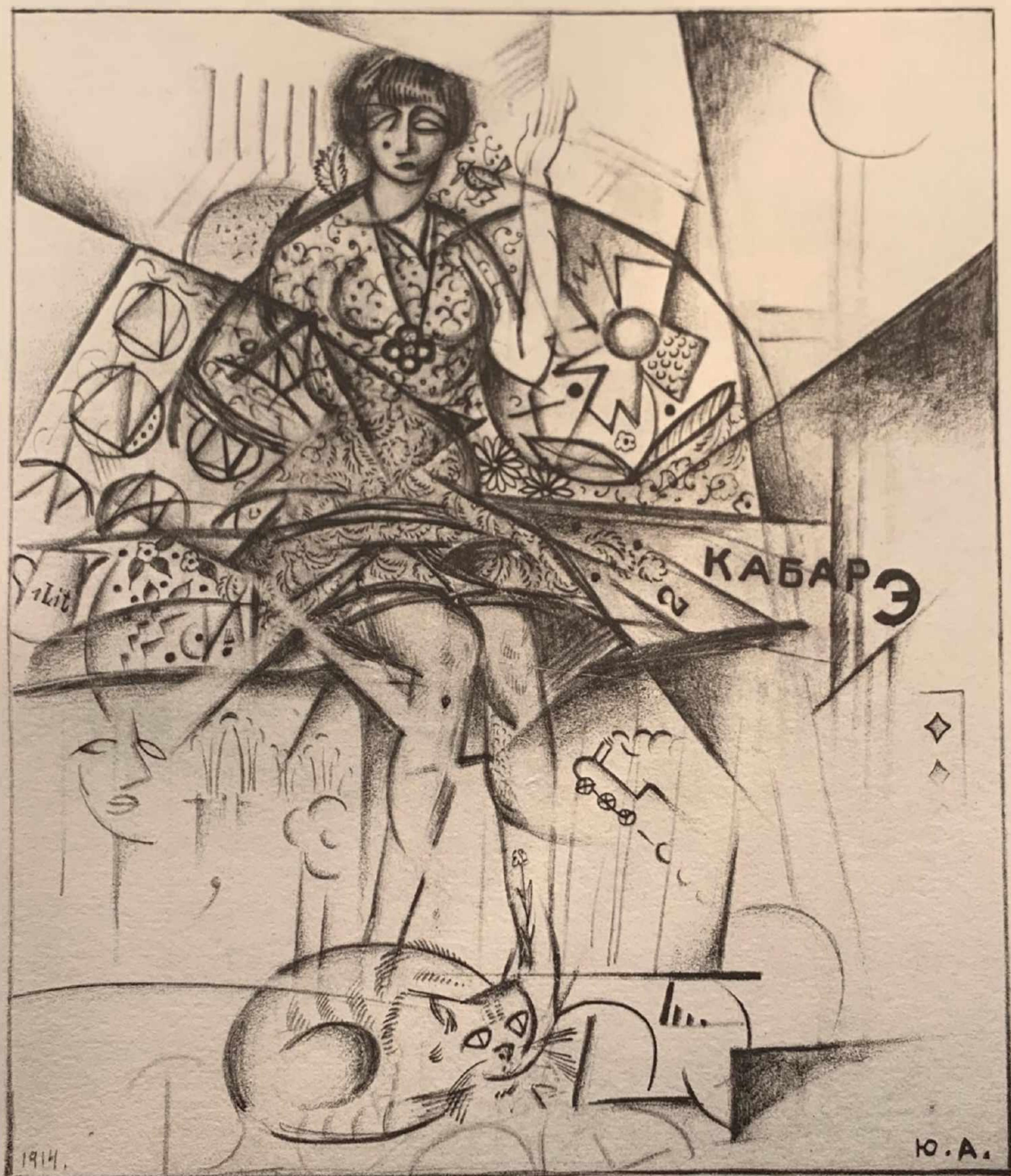
Кадега, акв.

Людмила Штейнгерд, акв.

Гешвиц, акв.

Альва, акв.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.



2-й костюм Альвы, акв.

Атлант, акв.

Боб, акв.

Шагольх, акв.

Патер, т.

Юноша, акв.

Припят-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. Комиссаржевской 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. Комиссаржевской в кафе «Питореск», Москва).

Чертеж декорации к пьесе А. Блока «Король на площади», св. к.

5 плакатов на Театральной площади в Москве, (18×12 арш.; 12×10 арш.), к. кр.

Проекты к 2-м трибуналам 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. Комиссаржевского, рис. св. к.

Порт. Н. Е. Добычиной, акв. и дв. к.

Бяка, рис. т.

Пай, рис. т.

Рисунок марки издательства «Всемирная Литература», т.

Вар. марки изд. «Всем. Лит.», т.

Собр. З. И. Гржебина, Берлин.

Русский Музей, Пб.

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.

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., похищены в Малом Драматическом Театре, Пб.:
8 костюмов испанок.
11 костюмов испанцев.

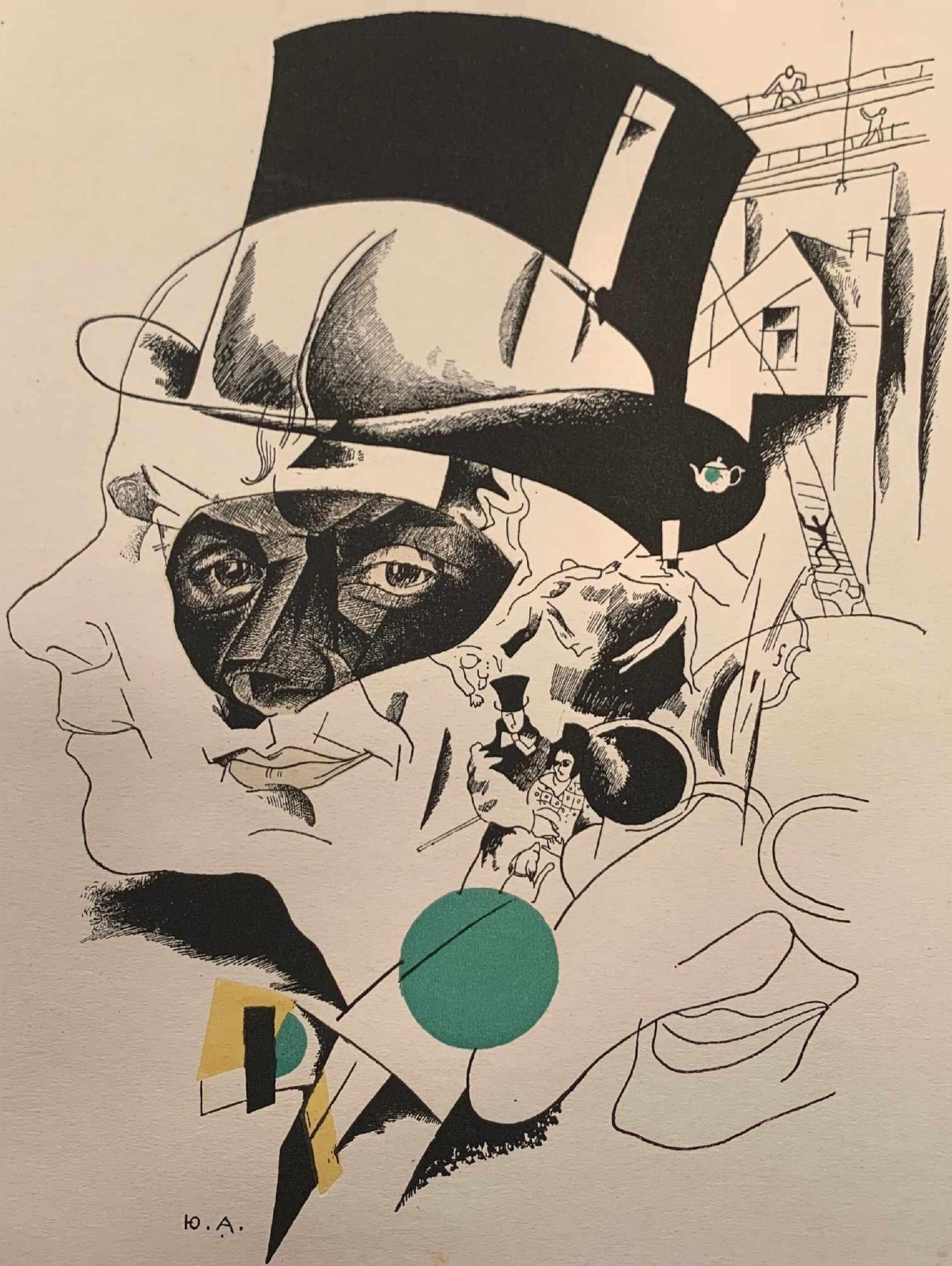
Собств. Ел. Аппенковой, Пб.

1920

Автопортрет, м.
Гавань в Бретани, м.
Эскиз порт. Горького, акв.
Порт. М. Горького, цв. 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. Верлэна, 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. «Альконост», 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.



T. A.

Вар. обложки издательства «Всемирная Литература», т.

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

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

Обложка, т. № 13, 1920 г. и 1—3, 1921 г.

9 заставок и концовок, т., № 13.

Обложка, цв. 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. Л. Свердлова, т., № 14.

Порт. М. Коллииппа, т., № 14.

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

4 заставки, т., № 14.

Собств. Б. М., Пб.

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 зданию «Взятие Зимнего Дворца» (Дворцовая пл., Пб.), акв.

Здание «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. «Мир Искусства», Пб., 1922.

Порт. М. М. Соколовской, акв., цв. к. и цв. т., выст. «Мир Искусства», Пб., 1922.

Порт. М. М. Соколовской, рис. св. к.

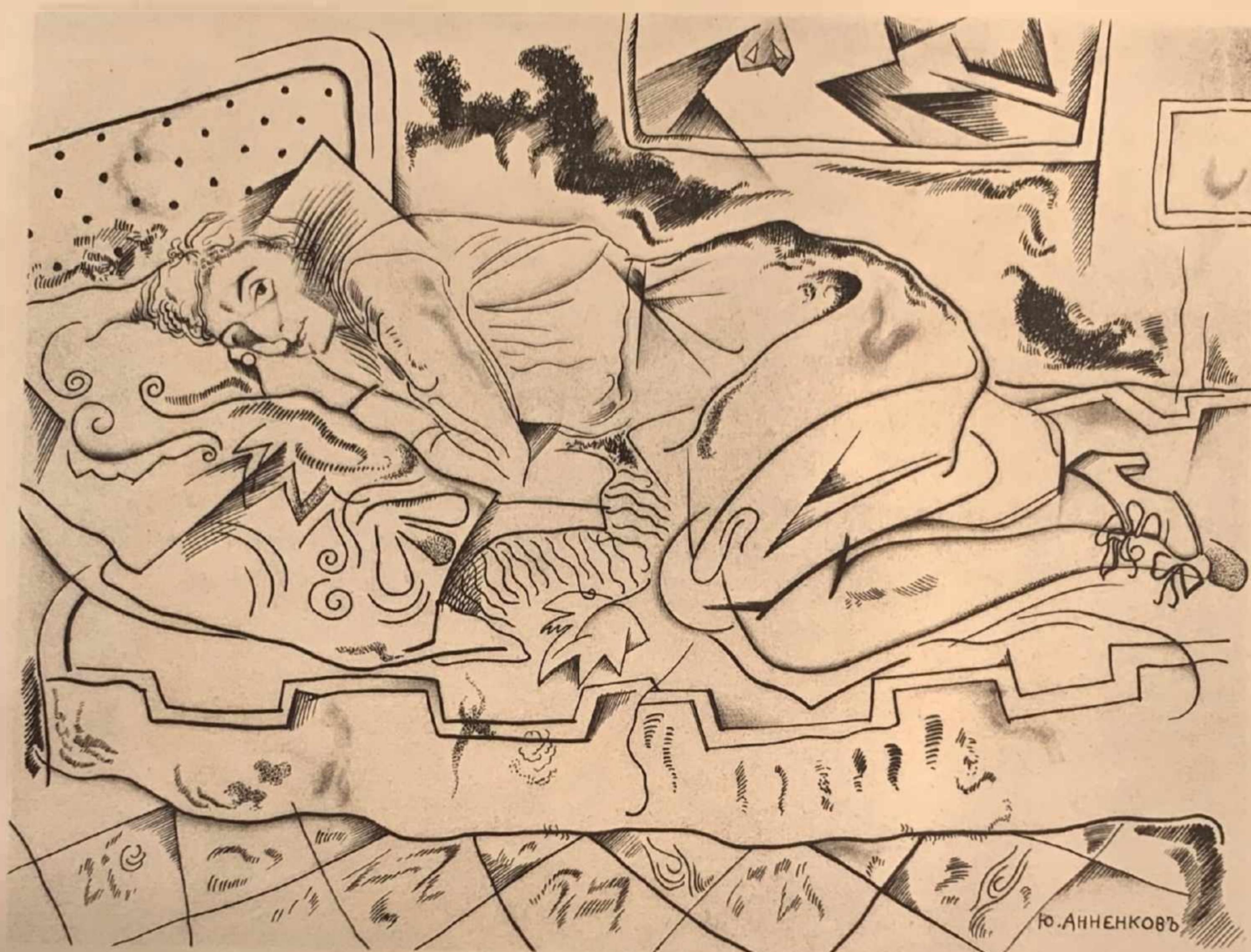
Порт. В. И. Мотылевой, акв., цв. к. и цв. т.

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. И. Пицкевича, т., выст. «Мира Искусства»,
пб., 1922.

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

Порт. Г. Курбэ, т., воспр. в ж. «Красный Милиционер»,
№ 2—3.

Женский порт., вкн.

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-ле-Муалеса.

Порт. Огюста Бланки.

Порт. Миллиера.

Порт. Флюранса.

Порт. Шарля Амуре.

Порт. Пиа.

Порт. Домбровского.

Порт. де-Монмора.

Порт. Вермореля.

Порт. Арнольда.

Порт. Бержере.

Порт. Тейса.

Порт. Камелиса.

Порт. Фонтана.

Порт. генерала Галифэ.

Типы коммунаров (6 рис.).

Типы коммунарок (2 рис.).

Концовка.

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

Собств. Я. Н. Блох, Нб.

Собств. П. Е. Щеголева.

Собств. Ел. Анисенковой, Нб.

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

Dessous, т.

Рисунки к книге А. Беленсона «Искусственная Жизнь», изд. «Стрелец», т.:

Обложка.

Испанка.

Питер. Собств. А. М. Розинеер, Пб.

Восстание.

Порт. Гоголя.

9 концовок.

Рисунок обложки к книге Аристофана «Ахарнене», изд. «Петрополис», 1922, дв. т.

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

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

Рисунок обложки издательства Петрогубполитпросвета, т.

Марка издательства «Великой Обезьяньей Падаты», т.

Рисунки к ж. «Красный Милиционер», изд. отд. упр. Петрогубсполкома, 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.

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

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

Собств. В. И. Мотылевой, Москва.

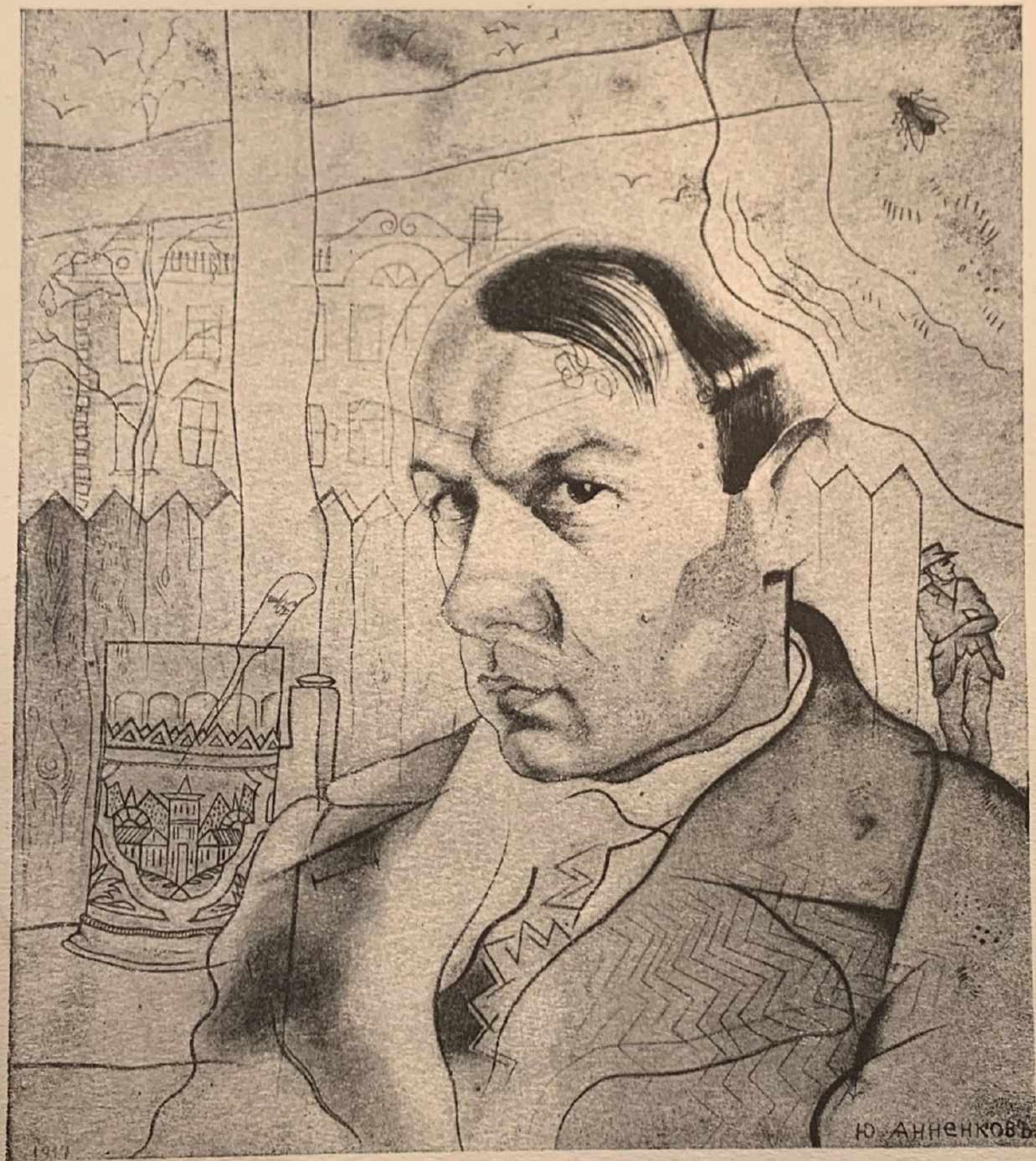
Собств. А. А. Европовой, Пб.

Собств. С. М. Алянского, Пб.

№ 1

№ 2 — 3

Собств. С. М. Алянского, Пб.



*Ex libris художника, т., воспр. в книге «Книжные
Знаки», изд. «Петрополис», 1922.*

Эскизы и планы росписи помещения театра
«Балаганчик» №6.

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

1 акт, комната гадалки.

3 акт, меблирашки.

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).

Босоножка.

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.

Тандор.

Смерть.

Собр. Н. Н. Евреинова, №6.

Собств. Е. Аиненковой, №6.

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 птичника 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 вмощональное.
Я подсознательное.
Шансонетка.
Кухарка.

Рисунки кукол для «Петрушки», акв.:

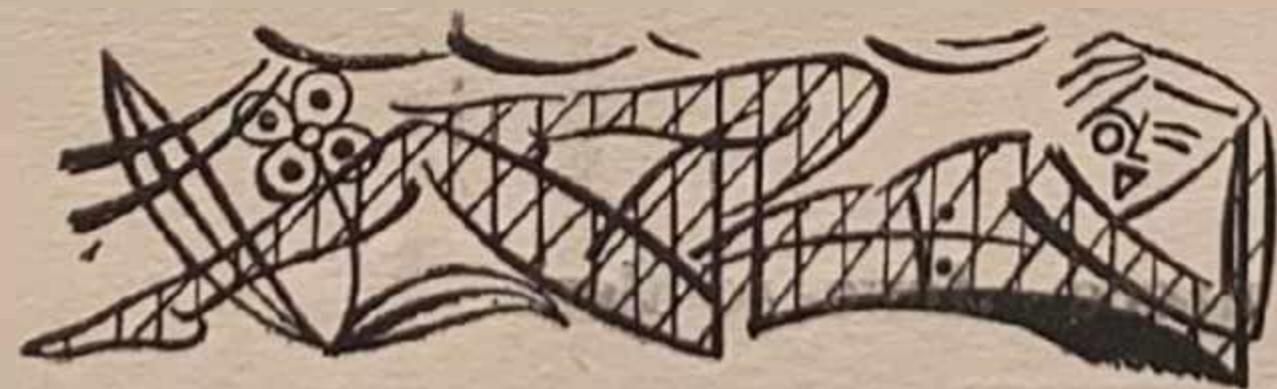
Немец.
Дядя Сам.
Джон Буль.
Француз.
Буржуй.
Петрушка.
Обыватель.

Эскизы декораций к оперетке Глюка «Пил-лигриаммы в Мекку», акв. и цв. к.:

Площадь в Каире.
Комната.
Караван-Сарай.

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

Собств. С. К. Дорпомедовой, Берлина.





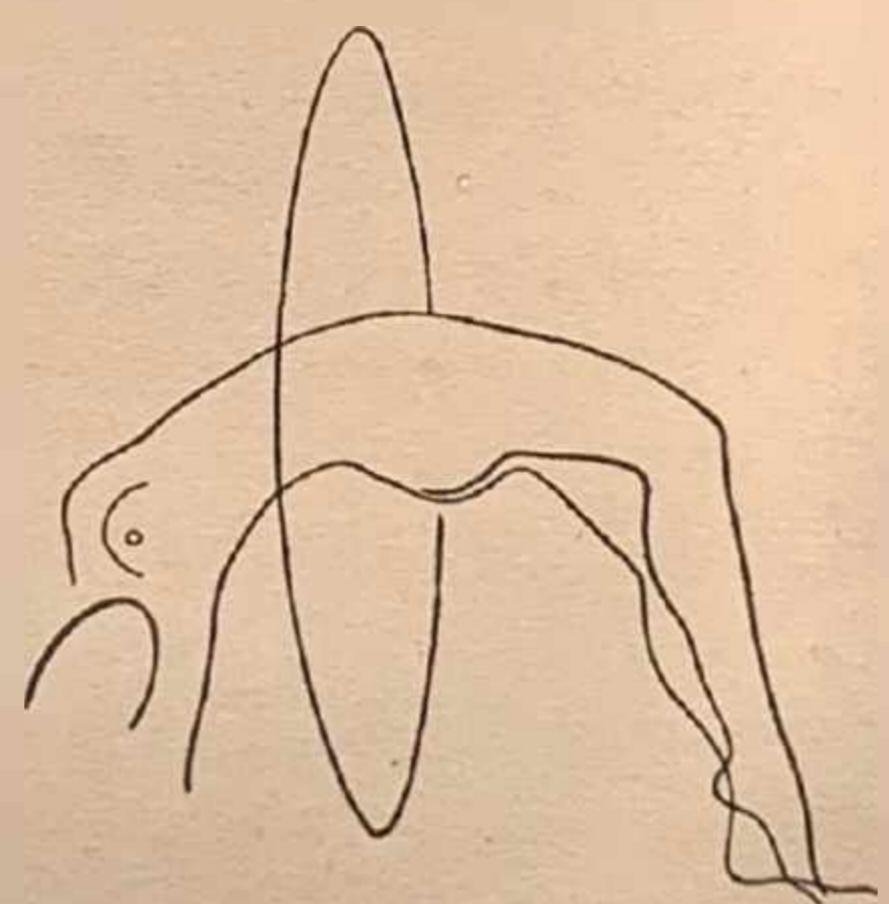
ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ

ПОМЕЩЕННЫХ В КНИГЕ

	Стр.я.
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» И. 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
Поделуй, т., 1917 г.	28
Ел. Анненкова, м., 1917 г.	29
Катюша, 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., цв. 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

	Стр.в.
Семья за столом, с. 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, с. 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, с. к., 1919 г.	77
Рисунок, т., 1921 г.	79
Лулу, т., 1921 г.	80
Г. Иванов, цв. т., 1921 г.	81
Сахарница, рисунок к рассказу М. Горького «Самовар», т., 1916 г.	83
Блоха, т., 1916 г.	84
Н. Н. Евреинов, с. к., 1920 г.	85
Гоголь, т., 1921 г.	87
Буржуй, рисунок к поэме А. Блока «Двадцать», т., 1918 г.	88
З. П. Анненкова, сестра художника, акв., 1921 г.	89
Генриэта Мавью, т., 1912 г.	93
Н. Н. Евреинов, т., 1916 г.	94
Dessous, рисунок к рассказу Евг. Замятин, т., 1921 г.	94
И. И. Ионов, с. к. и цв. т., 1921 г.	95
В. А. Щуко, т., 1921 г.	97
Концовка, т., 1920 г.	98
Модель, т., 1920 г.	99
А. М. Эфрос, с. к., 1921 г.	103
Ф. К. Сологуб, с. к. и акв., 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, с. к. и т., 1921 г.	113
Пианист, т., 1921 г.	117
Виктор Б. Шкловский, акв., цв. к. и цв. т., 1919 г.	119
С. В. Балабанов, с. к. в аппликации, 1918 г.	123
А. П. Пинкевич, т., 1921 г.	127
Г. Уэллс, с. к., 1920 г.	131

	Стран.
А. Н. Авдиева - Платт, акв. и цв. к., 1918 г.	135
М. А. Шерлпинг, 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



L I S T E D E S O U V R A G E S

DE L'ARTISTE

REPRODUITS EN CE VOLUME

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

	Page.
Z. Grzelbine. Huile. 1919	67
Vignette. Encre. 1921	70
A. Rémisoff. Encre. 1920.	71
P. Annenkov, 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
Le sucrier (dessin pour le récit de Maxime Gorky «Le Ssamoïar»). 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. Annenkov aqu. 1921	89
Henriette Mavrou. 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. Bojerianoff. 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
Hélène Annenkov. 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 синтезизме	16
МИХАИЛ КУЗМИН. Колебания жизненных токов	43
МИХАИЛ БАБЕНЧИКОВ. Юрий Анненков	59
Список работ Ю. П. Анненкова	115
Перечень работ, помещенных в книге	163

