

Ирина Обухова-Зелинская



---

Юрий  
Анненков

---

Портреты  
сквозь время

Издание подготовлено в рамках выставки  
«Юрий Анненков. Революция за дверью»  
Музей русского импрессионизма  
13 февраля — 24 мая 2020  
Организатор проекта  
Музей русского импрессионизма  
Основатель *Борис Минц*  
Генеральный директор *Юлия Петрова*  
Главный хранитель *Наталья Свиридова*  
Куратор *Анастасия Винокурова*

Издание подготовлено при поддержке  
Марека Войцеха Зелиньски

Над книгой работали  
Редактор *Михаил Гоголин*  
Научный консультант *Анна Дьяконовична*  
Выпускающий редактор *Анна Петрова*  
Корректор *Анна Закирова*  
Дизайнер *Евгений Корнеев*  
Верстка *Любовь Комаровская*  
Фотосъемка *Владимир Горбунов*  
Обработка иллюстраций *Павел Ермаков,*  
*Игорь Кочергин*  
Подготовка к печати *Марина Рогова*

Издатели благодарят за участие в проекте музеи,  
архивы, галереи и коллекционеров  
Государственную Третьяковскую галерею, Москва  
Государственное музейное объединение  
«Художественная культура Русского Севера»,  
Архангельск  
Государственный музей изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина, Москва  
Государственный музей истории российской  
литературы имени В. И. Даля, Москва  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург  
Музей А. М. Горького Института мировой литературы  
Российской академии наук, Москва  
Российский государственный архив литературы  
и искусства, Москва  
Санкт-Петербургский государственный музей  
театрального и музыкального искусства  
Галерею «Наши художники», Москва  
П. О. Авена  
А. А. Геллера  
М. В. Сеславинского  
А. В. Чапкина  
К. Л. Эрнста  
а также коллекционеров, пожелавших остаться  
неизвестными  
Издатели выражают отдельную благодарность  
*Веронике Анненковой, Владимиру Анненкову,*  
*Борису и Наталье Анненковым, Алексею и Сергею*  
*Венгеровым, Мареку Зелиньски, Алексею Наумову,*  
*Эрику Наппельбауму, Светлане Ливошко*

# Содержание

Михаил Гоголин. От редактора 8

Игорь Светлов. Притяжение таланта 10

Введение 13

Странности и парадоксы 16

Загадки творческой судьбы 17

Загадки анненковской «галереи» 18

Загадки популярности портретов 21

Загадки жанра 23

Персональный лексикон 26

Писатели и поэты 27

Анна Ахматова 28 / Александр Блок 36 / Максим Горький 43 /  
Михаил Кузмин 52 / Алексей Ремизов 57 / Федор Сологуб 61 /  
Евгений Замятин 64 / Корней Чуковский 69 / Виктор  
Шкловский 74 / Владимир Пяст 80 / Владимир Азов 85 /  
Владислав Ходасевич 86 / Георгий Иванов 88 / Борис  
Пастернак 94 / Владимир Маяковский 98 / Сергей Есенин 103 /  
Борис Пильняк 104 / Николай Никитин 111 / Исаак Бабель 114 /  
Илья Эренбург 116 / Алексей Толстой 121 / Михаил Зощенко 125 /  
Велимир Хлебников 126 / Григорий Петников 132 / Леонид  
Андреев 134 / Василий Каменский 138 / Ирина Одоевцева 141 /  
Лев Никулин 142 / Иван Бунин 147 / Евгений Чириков 148 /  
Алексис Раннит 148 / Белла Ахмадулина 152 / Эмиль  
Верхарн 154 / Герберт Уэллс 156 / Анри Барбюс 158 /  
Эмманюэль д’Астье де ла Вижери 160 / Марио Сольдати 162 /  
Жан Жироду 164 / Жан Кокто 164 / Андре Жид 166 /  
Жак Одиберти 168 / Эжен Ионеско 170 / Фредерик Дар 170

Издатели, критики, литературоведы 174

Зиновий Гржебин 174 / Самуил Алянский 178 / Аким  
Волынский 180 / Абрам Эфрос 184 / Михаил Бабенчиков 186 /  
Илья Вольфсон 188 / Илья Ионов 190 / Альберт Пинкевич 192 /  
Павел Щеголев 194 / Александр Тихонов 196 / Вячеслав  
Полонский 199 / Борис Суварин 202 / Макс Истмен 205 /  
Этторе Ло Гатто 206 / Борис Филиппов 208

#### Художники 211

Иван Пуни 211 / Натан Альтман 214 / Семен Балабанов 216 / Александр Бенуа 218 / Александр Божерянов 221 / Алексей Радаков 222 / Владимир Щуко 224 / Казимир Малевич 226 / Иосиф Школьник 227 / Михаил Ларионов 228 / Осип Цадкин 230 / Андрей Ланской 233 / Кристиан Берар 234 / Сальвадор Дали 236

#### Режиссеры и артисты 238

Всеволод Мейерхольд 239 / Николай Евреинов 246 / Федор Комиссаржевский 253 / Николай Петров 254 / Никита Балиев 258 / Константин Гибшман 260 / Анатолий Кторов 261 / Михаил Чехов 262 / Ольга Глебова-Судейкина 264 / Айседора Дункан 269 / Ольга Спесивцева 270 / Сергей Юткевич 272 / Сергей Эйзенштейн 274 / Всеволод Пудовкин 276 / Александр Довженко 276 / Сергей Лифарь 278 / Валерий Инкижинов 278 / Георг Вильгельм Пабст 280 / Абель Ганс 282 / Жан Габен 284 / Луи Жуве 284 / Мишель Симон 286 / Шарль Дюллен 288 / Макс Офюльс 290 / Жерар Филип 292 / Жан-Луи Барро 295 / Пьер Брассёр 296 / Даниэль Желен 296 / Симона Симон 298 / Витторио Де Сика 300 / Анри Жансон 302

#### Композиторы 303

Александр Глазунов 303 / Артур Лурье 304 / Константин Игумнов 308 / Дмитрий Тёмкин 308 / Сергей Прокофьев 310 / Морис Равель 314

#### Политики 316

Владимир Ленин 318 / Лев Троцкий 326 / Эфраим Склянский 334 / Григорий Зиновьев 338 / Лев Каменев 344 / Карл Радек 346 / Анатолий Луначарский 350 / Авель Енукидзе 352 / Леонид Красин 354 / Владимир Антонов-Овсеенко 356 / Климент Ворошилов 360 / Семен Буденный 362 / Николай Муралов 362 / Вячеслав Зоф 364 / Павел Лебедев 366 / Манабendra Нат Рой 366 / Сэн Катаяма 368 / Петр Кропоткин 370 / Яков Свердлов 372 / Николай Бухарин 374 / Иосиф Сталин 374 / Михаил Тухачевский 380 / Григорий Распутин 380 / Александр Керенский 384 / Леон Блюм 386 / Морис Паз 388

#### Varia 391

Миرون Шерлинг 391 / Рабочий Мокиенко 394 / Е. А. Воробьев 394 / Юнас Лид 396

#### Женские портреты 400

Генриетта Мавью 402 / Елена Анненкова 405 / Олимпиада Гальперина 412 / Валентина Мотылева 413 / Зинаида Анненкова (сестра) 416 / «Танцовщица с кошкой» 418 / Анна Авдиева-Платт 420 / Мария Соколовская 420 / Татьяна Вайнтрауб 422 / Марианна Зарнекау (Пистолькорс) 423 / Клер Голль 424 / «Прекрасная американка» 426 / Иветт Лабрусс 426 / «Мадам Трюк» 426

#### Родственники и друзья семьи 428

Павел Анненков (отец) 428 / Зинаида Анненкова (мать) 432 / Надежда Анненкова (сестра) 432 / Борис Анненков (брат) 434 / «За шахматами» 436 / Друзья дома и знакомые 438 / Семья Вейалайнен 440 / Налечка Хлопина (племянница) 441

#### Автопортреты 442

#### Шаржи и карикатуры 460

«Сатирикон» 460 / «Театр и искусство» 466 / «Чукоккала» 466 / Парижский «Сатирикон» 472

#### Портреты-иллюстрации 480

«Красный милиционер» 480 / Поль Верлен 486 / Николай Гоголь 488 / Николай Некрасов 490 / Александр Пушкин, Петр Чайковский, Модест Мусоргский, Александр Черепнин 490 / Федор Достоевский 490 / Чарли Чаплин 492 / Анна Павлова 492 / Иллюстрации с использованием натуры 496

## Портреты под лупой 501

В перекрестном огне классификаций: Функционально-жанровые особенности 501 / Материалы и техника 506 / Формальные характеристики 508 / Стилистика портретов 512 / Художественные установки 515 / В зеркале критики 519

## Заключение 530

Хроника жизни и творчества Юрия Анненкова 534

Библиография 550

Принятые сокращения 559

Книга, которую вы держите в руках, по сути, представляет собой собрание текстов, написанных в разное время и зачастую с разными задачами. Начав работу над монографией о Юрии Анненкове еще в самом начале 2000-х, Ирина Владимировна Обухова-Зелинская изначально не ставила перед собой цель выстроить единый и однотипный свод очерков о персонажах главного портретиста эпохи Серебряного века: ее подход к теме постоянно менялся, постепенно выкристаллизовываясь в концепцию «портретной галереи Юрия Анненкова».

По ряду причин после 2013 года работа над монографией была приостановлена, дальнейшие усилия Ирины Владимировны были в основном направлены на формирование и структурирование архива оцифрованных работ Юрия Анненкова и составление многочисленных таблиц и перечней, отражающих работу художника в самых разных областях его необычайно многогранной творческой деятельности: портретная и станковая живопись, графика во всем многообразии ее проявлений, работы для театра, кино, литературное творчество, художественно-критические статьи, эпистолярное наследие... Все это было подготовкой к изданию большого двухтомного каталога-резюме Юрия Анненкова. Этот труд потребовал колоссальных затрат сил и времени, тщательных изысканий в российских и зарубежных архивах, однако он свел автора с немалым количеством людей, так или иначе причастных к изучению творческого наследия художника, и укрепил связь с основными хранителями разрозненного после смерти Анненкова архива его работ.

С меньшим энтузиазмом И. В. Обухова-Зелинская занималась неустанной пропагандой творчества Анненкова, участвуя в научных конференциях, выступая с докладами, раздавая многочисленные интервью. В издательстве «МИК», возглавляемом Е. В. Паршковой, под редакцией Ирины Владимировны и частично в ее переводах было выпущено несколько книг художника, вышел сборник ее статей «Юрий Анненков на перекрестках XX века», была издана откомментированная ею переписка Анненкова с Корнеем Чуковским.

Ирина Владимировна смогла организовать и Общество друзей Юрия Анненкова, регулярные заседания которого проходили в течение более десяти лет и были приостановлены лишь по причине ее вынужденного отъезда сначала в Иркутск, а затем и из России. Она также явилась создателем и главным редактором виртуального бюллетеня «Вопросы анненковедения», выходявшего с 2002 года до последних ее дней: всего было подготовлено более 100 выпусков.

В последние годы жизни И. В. Обухова-Зелинская работала над жизнеописанием Юрия Анненкова. Книга готовилась сразу в двух редакциях:

в сокращенном виде для серии «Жизнь замечательных людей» и в расширенном, с объемным иллюстративным приложением, — для издательства «Вита Нова». К великому сожалению, и эта ее работа осталась сделанной лишь наполовину: зарубежный, самый малоисследованный период жизни художника потребовал слишком длительных изысканий, в сущности, ставших для Ирины Владимировны роковыми... Она умерла, как солдат на боевом посту: в удушающей жаре парижских архивов, несмотря на резкое ухудшение самочувствия и предостережения врачей, продолжала свои упорные исследования по истории русской диаспоры во Франции, пока ей не стало совсем худо. Не выдержали сосуды мозга. Срочная эвакуация в Варшаву и немедленная госпитализация были уже бессильны помочь ей...

И. В. Обухова-Зелинская обладала поразительной работоспособностью и потрясающей пробивной силой, ее энтузиазма с лихвой хватило бы на целый отдел крупного научно-исследовательского центра. А с каким блеском, насколько эмоционально, ярко и содержательно выступала она и на научных конференциях, и на собраниях библиофилов, и на дружеских вечерах-посиделках Общества друзей Юрия Анненкова, как образны и убедительны были ее речи!

Ирина Владимировна была не только ведущим российским анненковедом — ее интересы распространялись на обширный пласт художественной культуры России и зарубежья, она консультировала аукционный дом «Сотбис». Бесконечно жаль, что совокупность не зависящих от ее воли обстоятельств не позволила ей завершить большую часть своих начинаний.

Данное издание включает в себя свод текстов, написанных преимущественно до 2013 года, с рядом дополнений, основанных на наших беседах с автором в процессе подготовки монографии к изданию. С поздними вариантами некоторых глав читатель может ознакомиться в книге И. В. Обуховой-Зелинской «Юрий Анненков на перекрестках XX века: сборник статей».

К сожалению, по не зависящим от редакции обстоятельствам, в настоящее время мы лишены возможности познакомить читателя с целым рядом портретных работ Юрия Анненкова вместе с сопровождающими их текстами И. В. Обуховой-Зелинской.

В заключение хотелось бы выразить глубокую признательность всем, кто оказывал Ирине Владимировне поддержку в ее нелегком труде: М. Зелински, Е. В. Паршковой, К. Л. Эрнсту, М. В. Сеславинскому, Р. Герра, С. С. Лешоко, М. Д. Чернышевой, И. Е. Светлову, Г. Ф. Коваленко, А. А. Венгерову, М. В. Рацу, Л. И. Черткову, В. Г. Кричевскому, Т. А. Корольковой, О. Л. Залиевой, Г. Кратцу, родственникам и наследникам Ю. П. Анненкова по обе стороны границы и многим другим людям, кому были небезразличны усилия И. В. Обуховой-Зелинской по полноценному возвращению в отечественное культурное пространство выдающегося русского художника Юрия Анненкова.

Михаил Гоголин

Слово «открытие» в последнее время во многом перестало быть синонимом потрясения и увлечения. Стало модно воспринимать наши дни как возвращение чего-то в том или ином виде существовавшего, пусть не очень определенного, но с чем-то перекликающегося, на что-то намекающего. Однако иногда стремление какой-то одной личности бывает порой столь пронзительным и цельным, таким прекрасным в своей неотступности, что ощущается как не имеющее конца открытие. Именно так видится творческое отношение российского и польского искусствоведа и культуролога Ирины Обуховой-Зелинской к несправедливо загнанному судьбой в советские годы в тень неизвестности и остракизма одному из выдающихся русских художников XX века Юрию Анненкову.

Ее увлеченность была похожа на миссионерство. На протяжении многих лет Обухова посещала музеи, хранилища, библиотеки, выставки в разных странах и городах мира, где были представлены образцы творчества Анненкова. Была всюду, где можно было найти графику, картины, письма, проекты массовых зрелищ, эскизы костюмов для театра и кино или уцелевшие экземпляры в разные годы опубликованных Анненковым книг. Настойчиво пыталась Обухова получить заслуживающую доверие документацию о том или ином графическом листе или целой серии произведений, запись авторского высказывания, помогающую расшифровать замыслы и проекты художника. В континентальном пространстве этого розыска, каждый день прибавляющего новые сведения о жизни и творчестве Юрия Анненкова, открытие неизвестных работ было неотделимо от сопоставления социальных обстоятельств, сопровождающих судьбу мастера, а осмысление его концепций — от знакомства с емкими и оригинальными суждениями современников. Исследовательское увлечение Обуховой-Зелинской побуждало ее отложить насущные жизненные дела, а порой и медицинские проблемы ради переговоров с коллекционерами или потомками друзей художника, которых нужно было привлечь к решению вопросов, связанных с наследием Анненкова, в Петербурге, Москве, Париже.

Одним из поразительных результатов этого страстного искательства стала публикация Приказа Революционного военного совета Республики № 279 от 5 февраля 1923 года «К пятилетию Красной армии» с рисунками Юрия Анненкова (Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019). По личному указанию Сталина весь тираж этого Приказа, в конце которого стояли подписи Льва Троцкого, Эфраима Склянского, Владимира Антонова-Овсеенко и других популярных в ту пору военачальников, сыгравших решающую роль в Гражданской войне и впоследствии репрессированных, был уничтожен.

Лишь единичные экземпляры остались в частных и государственных собраниях. Во многих из них подписи были тщательно заретушированы. Один Приказ оказался в коллекции известного библиофила Михаила Сеславинского, а нетронутый цензурой экземпляр хранился в том числе и у самого художника, в 1924 году эмигрировавшего во Францию. Не ограничиваясь воспроизведением текста Приказа и сопровождавших его иллюстраций Юрия Анненкова, что само по себе стало сенсацией, Обухова-Зелинская присовокупила к публикации отрывки из мемуарной книги художника «Дневник моих встреч», в том числе его рассказ о встречах с председателем Реввоенсовета Троцким, весьма интересные беседы с ним о связях и размежевании между искусством и революцией и работе над портретами «вождя революции». Существенной частью этого издания стало воспроизведение портретов Анненкова с изображением таких известных советских деятелей, подвергшихся преследованиям в 1930-е годы, как Г. Зиновьев, Л. Каменев, К. Радек, А. Енукидзе, М. Тухачевский.

Так благодаря неумной энергии Ирины Обуховой-Зелинской, ее одержимости восстановлением художественной правды пересеклись между собой прошлое и настоящее, желание художника импульсивно документировать свою эпоху и интерес современных поколений к различным аспектам его наследия.

Наделенная умением отстаивать свою методологию работы и систему поиска, Ирина Владимировна, принципиально отвергая псевдо-тайнственность и скрытность, делала все, чтобы знакомить со своими находками как известных специалистов, так и широкий круг любителей искусства. По ее убеждению, оригинальный и по-своему изощренный художник Юрий Анненков, увлеченный не только живописью и графикой, но и массовыми зрелищами, театром и кино, не был мастером, работающим только для знатоков. Помню, как буквально на следующий день после защиты кандидатской диссертации Ириной Обуховой-Зелинской (я был ее официальным оппонентом), проходившей в НИИ Российской академии художеств в непривычной для таких собраний атмосфере взволнованности и энтузиазма, она почти весь день знакомила с творчеством Анненкова широкий круг студентов Московского художественного института им. В. И. Сурикова, захватывая их своими открытиями, интерпретациями, идеями.

Многие свои заветные помыслы исследовательница апробировала в созданном ею Обществе друзей Юрия Анненкова. Участниками этих встреч был автор первой книги о русской художественной эмиграции Андрей Толстой, известный искусствовед Георгий Коваленко, ученые из Института мировой литературы и других институтов, особенно интересовавшиеся русским искусством 1920-х годов и его французскими связями. Обухова-Зелинская все время расширяла гуманитарный круг близких к ней исследователей. Это, по ее мнению, отвечало масштабу и характеру творческой деятельности Юрия Анненкова. Важной гранью деятельности Ирины Владимировны стала сопровождаемая предисловием и комментариями подготовка к публикации в издательстве «МИК» при активном содействии его директора Елены Паршковой разных по жанру и времени появления книг Юрия Анненкова. Одна из них «Повесть о пустяках» (2001) — живое и изящно написанное повествование о жизни и быте Петербурга-Петрограда начала XX века — не проигрывала посвященным этой теме сочинениям известных

писателей. Другая — «Одевая кинозвезд» (2004) — интересный рассказ о работе мастера в кино, более всего в функции художника по костюмам. Но, как явствует из ее контекста, широко образованный и полный воображения творческий человек Юрий Анненков порой подсказывал интерпретацию отдельных эпизодов во время съемок фильма «Пармская обитель» исполнителю главной мужской роли Жерару Филипу. Его советами в рисунке и композиции отдельных сцен пользовался популярный в 1950-е годы киноактер Жан Маре. Активный отклик в театральной среде вызвала подготовленная к изданию Обуховой-Зелинской книга статей Юрия Анненкова 1919–1964 годов «Театр! Театр!» (2013).

Данная книга, «Юрий Анненков. Портреты сквозь время», обращена к самому обширному по числу произведений и концентрированному по авторскому вложению художника разделу — портрету. Именно здесь без каких-то внутренних ограничений проявила себя присущая мастеру активная энергетика, так созвучная эпохе 1920-х годов и ее искусству. Не забывая о технике акварели и рисунка, Анненков с особым азартом использовал динамические возможности графических и печатных техник, соединяя острую и компактную обрисовку целого с контрастами черного и белого, открытостью или сложностью их отношений. В итоге, как в портрете Карла Радека, он органично обыгрывал артистическое движение линий, подчеркивая выразительность целого, тогда как в портретах Льва Троцкого, взяв за основу натурный рисунок или фотографию, превращал ее в сгусток динамической экспрессии, демонстрируя поразительную трансформацию облика вовлеченной в политическую борьбу личности.

Огромный диапазон эмоциональных оттенков и психологических состояний возникает в созданных Юрием Анненковым портретах писателей и деятелей искусств. От непривычного нам мрачно-драматического образа Горького до обостренно-элегического портрета Михаила Кузмина, от соединившего в себе энергию и сомнение изображения Георгия Иванова до раскованных импровизаций с чертами лица Велимира Хлебникова, от благородной возвышенности облика Николая Евреинова до гротескового шаржа фигуры Корнея Чуковского (одной из последних книг, изданных в «МИКе», стала публикация переписки между Анненковым и Чуковским). И в отдельных других случаях связь между исканиями портретного образа в графике и литературными опытами Юрия Анненкова не была эпизодом. Впечатляют также анненковские портреты Анны Ахматовой. Вот что пишет о них исследовательница: «Образы, созданные Альтманом и Анненковым, стали историческими вехами. Они срослись с легендой Ахматовой, с ее стихами, с эпохой, поэтому и сохраняют в половодье ахматовианы особое место»<sup>1</sup>.

Современный Юрию Анненкову поэтический и писательский круг предстал в уникальной галерее художника, впечатляюще изученной и выразительно дополненной Ириной Обуховой-Зелинской, как своеобразное движение интеллекта и чувств, охватывающее множество интереснейших лиц, деятельность которых обусловила расцвет советской культуры в 1920-е годы.

Творчество Юрия Павловича Анненкова необычайно обширно и разнообразно даже по сравнению с наследием выдающихся деятелей культуры первой половины XX века, среди которых было немало универсальных талантов. Этот художник (а впоследствии и литератор) вступил в жизнь с багажом дореволюционного образования и воспитания в дворянской демократической семье. Он впитал в себя культуру и традиции XIX века, но с первых же шагов в профессиональной деятельности проявлял нелюбовь к рутине и интерес к поиску новых форм. Его заметили режиссеры-новаторы — Николай Евреинов и Федор Комиссаржевский, сыгравшие немалую роль в становлении русского современного театра, а затем прославившиеся на мировой арене. После революции Анненков, уже опытный сценограф, проявил себя как недюжинный реформатор в раннесоветском театре и вскоре стал заметной фигурой русского (советского) авангарда.

В пореволюционные годы творчество Анненкова достигло блистательного расцвета. Созданная портретная галерея, завершившаяся в 1922 году изданием альбома «Юрий Анненков. Портреты», запечатлела сложившийся к тому времени и вскоре растворившийся во внешней и внутренней эмиграции пантеон творцов Серебряного века. Необычно высокое по тем временам полиграфическое качество издания и его содержание произвели неизгладимое впечатление на современников. Многие видели в этом цикле отражение трагического периода, который русской интеллигенции пришлось пережить после революции. Недаром завершал эту «галерею» портрет поэта (в гробу!), признанный олицетворением финала искусства эпохи модерна в СССР.

Однако жизнь продолжалась и после смерти. Представленная в альбоме «галерея» в течение всего XX века служила неким знаковым рядом. Если альбом «Портреты» был воспринят современниками как трагический символ конца эпохи, то остальное творчество Анненкова в советский период связывалось в первую очередь с авангардом (тогда еще не задавленным) и с пропагандой советской идеологии. Он не только иллюстрировал книги советских авторов (широкая известность пришла к нему, как известно, после выхода первого иллюстрированного издания поэмы Александра Блока «Двенадцать»), но и, будучи назначенным на весьма экзотическую должность председателя «флажной комиссии», руководил «декорированием» столиц по случаю советских праздников, а также самым активным образом участвовал в постановках массовых зрелищ, утверждавших основы идеологического мифа о возникновении новой Советской эры. Портретное творчество художника также сделало неожиданное для многих вираж. Революционный военный совет Республики заказал Анненкову портреты «вождей»

и военачальников Советского государства. Заказ был с блеском выполнен, но поскольку состав высшего эшелона власти в СССР вскоре кардинально изменился и бывшие «вожди» попали в опалу, а в 1937–1938 годах многие и вовсе были расстреляны, то их портреты тоже претерпевали в дальнейшем различные приключения. Неопределенность местонахождения оригиналов ряда работ (в случае если они вообще уцелели) до сих пор интригует многих историков и любителей искусства.

В 1924 году слава Анненкова-портретиста начала выходить за границы Советской России. О выставленном на XIV Венецианской биеннале портрете Льва Троцкого писали в газетах и журналах всех европейских стран. Вопреки распространенной легенде, Анненкова никто не посылал в командировку на биеннале. Он просто получил положительный ответ на свою просьбу о разрешении на частную поездку в Италию, поскольку его работы составляли часть советской экспозиции. Открытие выставки состоялось в июне, Анненков же выехал из СССР в конце июля. Художник находился на пике своей российской славы — режиссер авангардных спектаклей и автор сценографии громких театральных постановок; иллюстратор, создавший собственный стиль оформления книг; блестящий портретист. Перед отъездом он вторично женился и выехал за рубеж в сопровождении молодой жены. Супруги Анненковы так никогда и не вернулись на родину.

В Париже, где Анненков оказался после 3–4 недель, проведенных в Италии, все пришлось начинать заново. Ему, как и многим другим художникам эмиграции, удалось быстро и успешно вписаться в европейскую культуру и не где-нибудь, а в тогдашней столице художественной жизни. Веселая эпоха джаза отразилась в иллюстрациях Анненкова к книгам самых читаемых авторов. Он рисовал парижскую толпу, рекламу, автомобили, огромную трубу граммофона с несущимися из нее звуками чарльстона и парижские пригороды с мрачными каналами и рабочими в бесформенных комбинезонах. В живописи он также достиг успеха: на рубеже 1920-х и 1930-х годов прошел ряд его персональных выставок в самых престижных галереях Франции и США, его картины украсили коллекции государственных музеев и частные собрания.

В 1933 году Анненков еще раз кардинально меняет ориентацию творчества. Он приходит в кинематограф и становится одним из виднейших художников по костюму. В течение 30 лет в сотрудничестве с самыми известными режиссерами своего времени он создавал грим и одежду для кинозвезд и многочисленных массовок. Многие снятые при его участии фильмы вошли в золотой фонд мирового кино. Благодаря Анненкову во французской кинематографии появилась новая номенклатурная единица — художник по костюмам, а сам он в течение 11 лет возглавлял организованную им секцию в профсоюзе кинематографистов. При такой интенсивной занятости (более 60 фильмов за 30 лет) у Анненкова почти не оставалось времени на иллюстрацию — он вернулся к ней лишь в 1945 году. При этом художник никогда не прерывал ни своей работы в театре (более 70 постановок), ни занятий живописью и графикой. Виртуальную «галерею» пополняли портреты приезжавших в довоенный Париж советских писателей, затем — французских коллег по кино и театру, после войны был создан небольшой цикл портретов русских парижан. Отойдя от кино, где в силу возраста

художнику было все труднее работать, Анненков все больше времени и сил посвящал журналистике и литературе, а также сбору материалов по истории русской эмиграции. В 1966 году вышла книга воспоминаний Анненкова, где мемуарно-биографические очерки сопровождались 65 портретами выдающихся людей XX века.

Конец советского режима вызвал еще один поворот в судьбе анненковского наследия, случившийся уже после смерти художника в 1974 году. Одно за другим последовали переиздания ставших легендарными еще во времена советского самиздата двухтомных мемуаров Анненкова «Дневник моих встреч». Их прочли миллионы русскоязычных читателей. Литературное наследие художника находило все большее признание в обеих странах, которые он считал родными: в России и Франции. В наше время интерес к творчеству Анненкова в области изобразительного искусства растет на глазах — и в России, где у него всегда было много тайных и явных ценителей, и в Европе, где с конца 1990-х годов на аукционах его работы появляются регулярно, причем по крайней мере два портрета его работы были проданы за рекордные суммы.

Вместе с тем отношение к наследию Анненкова носит неоднозначный и даже парадоксальный характер. Его произведения находятся в главных государственных музеях России, Франции и США, а также в некоторых частных собраниях. Они постоянно появляются на международных выставках. Его книги были прочитаны миллионами русско- и франкоязычных читателей. Его фамилия фигурирует во многих международных энциклопедиях и тематических альбомах (по кино, авангарду, абстрактной живописи и т. д.), анненковские портреты сотни и тысячи раз публиковались в книгах и периодике самых разных стран. За последнее время в России, а также в ближнем и дальнем зарубежье по творчеству Анненкова были защищены десятки дипломов и диссертаций. При этом его юбилейные даты отмечались лишь единичными статьями в малотиражных изданиях, а отдельные монографии, посвященные творчеству Анненкова, появились лишь в самые последние годы. Издание данной книги имеет целью пробить брешь в этом «заговоре молчания».

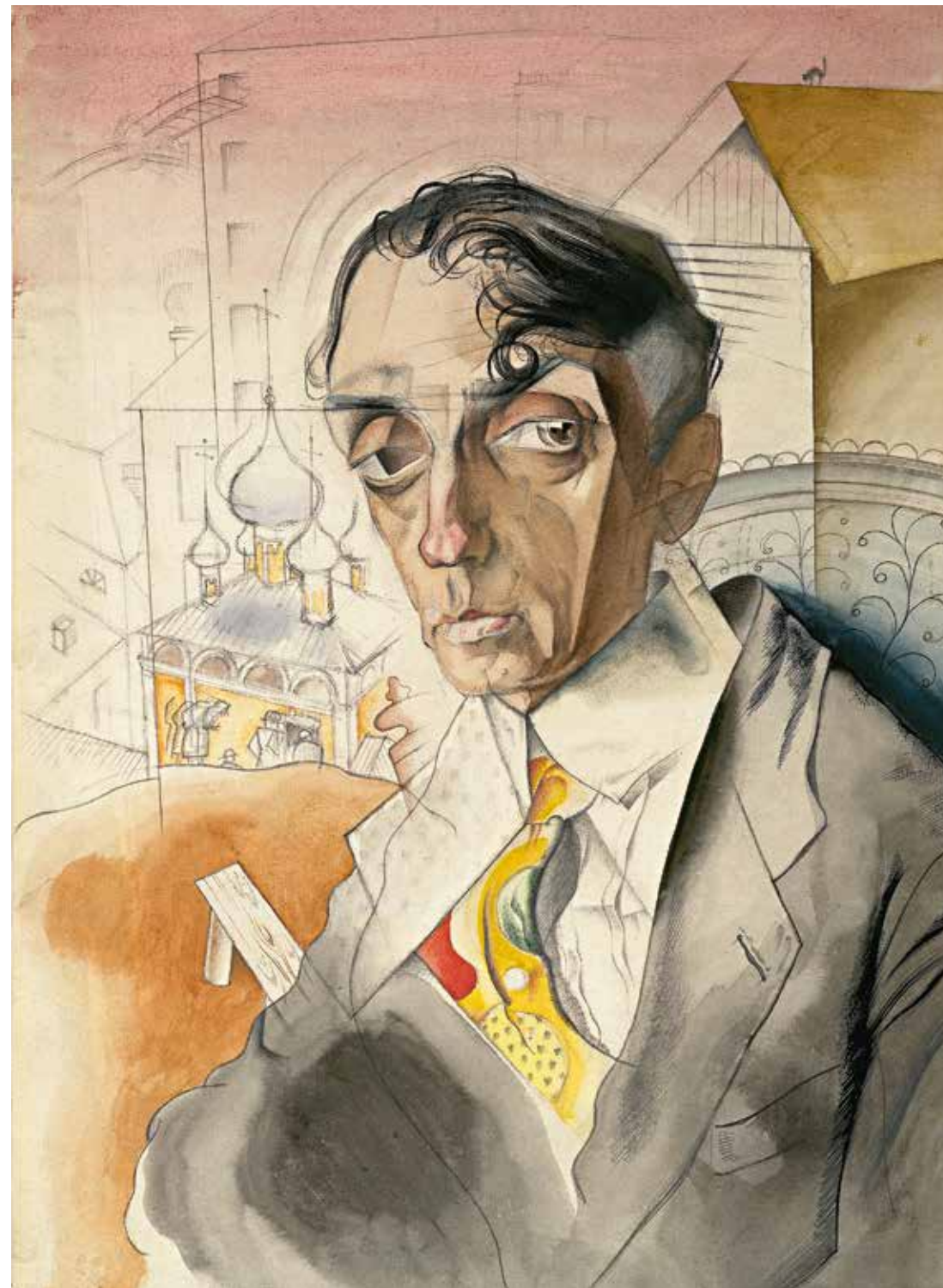
## Михаил Кузмин

С Кузминым Анненков был коротко знаком еще в предреволюционное время. Оба они часто бывали в «Бродячей собаке», в театрах, встречались в кругу общих знакомых. После революции последним прибежищем петербургской богемы стало литературно-артистическое кабаре неутомимого Бориса Пронина «Привал комедиантов», где Анненков не только постоянно участвовал в концертных программах как сценограф и оформитель разнообразных номеров, но и дебютировал как хореограф. Именно там в 1918 году Леночка Анненкова и Оленька Глебова-Судейкина исполнили поставленный Юрием и надолго запомнившийся зрителям «Детский кекуок» на музыку Клода Дебюсси. Но дни легендарного подвала были сочтены. Он не выдержал тягот новой жизни и с апреля 1919-го уже не открывался. Замечательные стенные росписи погибли во время наводнения 1924 года. В предпоследней главке «Повести о пустяках» Анненков описывает «последнего домового Петербурга», в котором мы безошибочно узнаем Михаила Кузмина, а затопленный подвал видим его глазами:

Мерцают в тумане светляки нечеловечески огромных глаз: хилый, старенький и незлобивый, направляется за папиросами последний домовый Петербурга. Нечеловечески огромные глаза озарены мудростью и добротой. Он покупает папиросы и дальше неторопливо продолжает путь, ласковым взглядом осматривает свои владения; туман ему не помеха: он знает наизусть каждый выступ кирпича, каждый изгиб тротуара, выбоину мостовой, знает наизусть, как метаморфозы Овидия, как оды Державина, как свои собственные стихи. Он идет, не спеша, сторонясь прохожих, улыбается туману, редкие седые волосы зачесаны с висков на лоб — наподобие венка из лавров. Шляпа прорвана, шляпа измята, узкие брючки кончатся у щиколоток бахромой, двух пуговиц из трех не хватает на пиджачке, потертый галстук затянут жгутиком. <...> По лестнице пробегают на водопой крысы. Робкой походкой, цепляясь по карнизам, чтобы не ступить в воду, приближается маленький домовый к роялю, порыжевшему и закапанному стеарином; картавя, поет свою любимую песенку: «Если завтра будет солнце — мы на Фьезоле поедем...». [ЮА 2001: 202–203]

Именно этого большеглазого незлобивого домового, окруженного дымкой сиренево-розового тумана, мы видим на портрете Кузмина, выполненном Анненковым в 1919 году. История создания портрета неизвестна. Но как раз на эти годы приходится пора близкого приятельства художника и поэта. Они были на «ты», часто виделись, а перед самой революцией Анненков сделал прекрасные иллюстрации к книге близкого друга Кузмина Юрия Юркуна «Дурная компания» (из-за начавших разворачиваться событий она вышла лишь в 1918 году). Поэтому нет ничего удивительного в том, что Кузмин оказался в числе первых моделей «галереи».

Портретов Кузмина дореволюционного периода много, а среди их авторов такие великие имена, как Александр Головин и Константин Сомов. Модель была тем интереснее для художников, что и поведение, и внешний облик поэта отличались особой эксцентричностью даже в том кругу, где





это являлось почти нормой. Легенды о «петербургском Оскаре Уайльде» кружили самые разные. Склонность к ярким, почти маскарадным одежаниям могла бы превратить Кузмина в фигуру почти пародийную, но всевозможные камзолы, цветные жилеты (согласно распространенной легенде, в гардеробе поэта их насчитывалось 365, на все дни в году) и банты он носил с таким артистизмом, что они превращались в гармоничное обрамление его необычной внешности. Он не мог стать законодателем моды, поскольку подражать ему не было никакой возможности, но любил принимать позу «принца эстетов».

Великолепный сомовский портрет Кузмина (1909) вполне серьезен. Огромные темные глаза делают лицо неестественно ярким и томным. «Демонизм» Кузмина тогда еще не получил того отрицательного заряда, которым позднее наделила его молва. Позже развитию «демонического» мифа немало способствовала Ахматова, введя образ с дьявольскими чертами в «Поэму без героя». Но «Поэма» начала складываться в 1940 году, когда уже почти никого из ее действующих лиц не было в живых. Новогодний карнавал петербургских теней Серебряного века стал эхом фантазмагорических легенд, превратившихся в литературный факт благодаря «Петербуржским зимам» Георгия Иванова, написанным вскоре после его отъезда в эмиграцию.

Еще один парадокс: миф входил в силу и делал фигуру Кузмина все более легендарной как раз в то время, когда сам он практически перестал быть социально значимым персонажем. Того круга, где он когда-то блистал своими талантами, уже не существовало, а в новой действительности он никому не был нужен. Кузмин бедствовал, едва сводил концы с концами, постарел и потускнел, превратившись в свою бледную тень. С конца 1920-х годов его произведения совсем не печатались, а рецензии и тексты для музыкальных спектаклей публиковались под безликими псевдонимами. Память о поэте не стерлась окончательно в течение последующих десятилетий в первую очередь благодаря великолепным портретам и значительности имен их авторов.

Творчество Кузмина в советское время оставалось полузапретным, но портреты воспроизводились в альбомах, посвященных «Миру искусства», или в книгах о Блоке. Однако Кузмин на портрете Анненкова совсем не тот человек, что напевал всеми любимую песенку о поездке во Фьезоле в полутьме «Бродячей собаки». В нем нет ни экзотики, ни приписанного ему позже «демонизма». На первый взгляд, перед нами какой-то чудаковатый тип и только. Маленькое личико, потертое и не слишком выразительное. Косой глаз и реденькие волосы, мятый пиджак и скрученный жгутиком галстук, застывшая в лице отрешенная беззащитность скорее напоминают Акакия Акакиевича, маленького петербургского чиновника. Это уже не любимец посетителей «башни» Вячеслава Иванова или «Собаки» и не великий поэт и мифотворец, а «последний домовый Петербурга», в глазах которого отражаются залитый водой подвал с амурами на стенах и бегущие по лестнице крысы.

Портрет Кузмина выполнен виртуозно: акварельные отмывки, полутона, четверть тона, валеры, едва уловимые нюансы сложных цветов и мягких переходов. Что ж, к 1919 году Анненков был уже великолепным профессионалом. Однако нежно-переливчатые тона фона находятся в загадочном противоречии с «достоевщинкой» модели, а предметный антураж довольно



24/



25/

24/ М. Кузмин.  
Фото Д. С. Здобнова,  
Петербург, 1909  
25/ Портрет  
М. Кузмина, 1919.  
Из издания: Юрий Анненков.  
Портреты. Пб., 1922, с. 45

странен и кажется почти случайным. Что означает выгнувший спину кот на крыше — символ или озорство художника, решившего добавить забавную деталь? Намек на связи с черной магией? Если избушки и купола можно объяснить одним из эпизодов биографии Кузмина (его старообрядчество, православие, жизнь в скиту), то кошачий силуэт вряд ли поддается такой простой расшифровке. Еще более загадочен аэроплан, парящий в нежной дымке и почти с нею сливающийся. Откуда он взялся? Залетел из будущего портрета Троцкого?.. В сиреновом мареве фона просматривается и конструктивистский многоэтажный дом, тоже довольно неожиданный объект в антураже Кузмина. Возможно, Анненков уже тогда заболел «машинобожием», за которое его так критиковал Замятин. Сам Кузмин все-таки не был поклонником наступающей механизации и конструктивизма. Галина Ельшевская подозревает, что:

Вряд ли анненковский портрет имел какую-то концепционную заданность — это не есть, безусловно, «образ поэта» — моделью для художника был не миф, не «живая легенда», а человек близкий и «свой»... [Ельшевская 1981: 43]

С другой стороны, по ее мнению:

Кузмин погружен в странную, зыбкую среду архитектурных сооружений. <...> И если для Сомова образ Кузмина интересен тем пластом культуры, который явлен в человеке как излучение его личности и, шире, — его среды, то для Анненкова сама атмосфера вокруг героя создает его неповторимый мир, где уже нет ничего случайного. [Ельшевская 1981: 42–43]

Так что же это все-таки было — замысел (концепционная заданность) или чистая случайность? Возможно, выгнувший спину кот и парящий в пространстве самолет — это какой-то код, понятный современникам или, по крайней мере, узкому кругу близких знакомых? Кузмин сам дал нам ответ, объяснив смысл портрета:

На многих портретах Ю. П. Анненкова обращают на себя внимание мелкие подробности, имеющие, по-видимому, лишь отдаленное отношение к центральному замыслу вещи. Но это только «по-видимому», так как они всегда являются усилением или внутренней характеристики и выразительности, или аналогией с внешними формами. Легко может случиться, что рядом с головою, напоминающей фасонном тыкву, художник поместит и самое тыкву, если же допустить, что мысли и мечты могут экстериоризироваться, 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 биографии изображаемых лиц и опять-таки помогают характеристикам, поскольку в биографии человека позволено искать данных для таковой. Никогда эти окружающие подробности не опускаются до аллегорий или не отвечающей за себя фантазии, фантазии «баронской». Для первого художник слишком далек и чужд всяческой предвзятости, для второго — слишком богато одарен поэтическим воображением. [Кузмин 1922: 51–53]

В течение десятков лет судьба этого портрета была гораздо счастливее судьбы модели. Кузмин не уехал в эмиграцию, но и в новую жизнь не вписался. В советском Ленинграде жил старый и одинокий человек, обломок былой культуры. Его портреты (в том числе и работа Анненкова) хотя и хранились в государственных музеях, но пребывали по большей части в запасниках. Его творчество (как творчество признанного литературного классика) и его фактическую биографию серьезно начали изучать лишь с конца 1980-х годов. Тогда же портрет «последнего домового Петербурга» стал регулярно воспроизводиться в альбомных изданиях Русского музея.

## Алексей Ремизов

В 1916 году Алексей Ремизов попросил Анненкова сделать декорации и костюмы к сказочно-мистическому балету (по определению Ремизова — «полусон, полуявь») «Ясня». Взятый за литературную основу текст чуть позже был опубликован в первом альманахе «Скифы» с подзаголовком «Русалия в трех действиях» [Ремизов 1917]. Тогда же автор обратился к Сергею Прокофьеву, чтобы тот написал музыку. Постановку взяла на себя Ольга Осиповна Преображенская [ДМВ-1: 216–217]. К этому времени общественно-политическая обстановка в Петрограде была далека от стабильности:

Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности — Ремизова, Прокофьева и меня. Это было время, когда начались уже продовольственные нехватки. Вести с фронта становились все более и более пессимистическими. Народные демонстрации недовольства и волнения вспыхивали то там, то сям. Несмотря на малоутешительные предчувствия, мы работали усердно и весело, как все, кто молод. [ДМВ-1: 217]

Так спустя полвека вспоминал Анненков о том далеком времени. Балет был задуман с размахом, о чем свидетельствуют красочные эскизы, сохранившиеся в петербургском Музее театрального и музыкального искусства. Но постановка так и не состоялась, работа была прервана революцией. С Ремизовым и его женой Серафимой Павловной Довгелло Анненков был знаком еще со времен Первой мировой войны:

Я помню комнатку Алексея Михайловича в их квартирке на Троицкой улице, недалеко от ее впадения в Невский проспект, где на одном углу помещалась булочная и кофейная Филиппова, а на противоположном — ресторан-бар «Квисисана». <...> Мы часто просиживали с Ремизовым в петербургской «Квисисане». Иногда захаживали к Филиппову перехватить один-другой пирожок с капустой, с рисом и в особенности с яблоками. Мы присаживались в «Квисисане» к столику, заказывали скромно чай. Посетители косились на нас, то есть — скорее на Ремизова. В его внешности, очень своеобразной, было, мне казалось, что-то от ежика, принявшего человеческий образ: в походке, во взглядах, в поворотах головы. [ДМВ-1: 211]

Ремизов практически всю жизнь сознательно формировал свой образ чудака, ведуна, человека не от мира сего, своеобразного эксцентрика. Эту роль-маску позже дополнили гримасы советского быта:

В 1919 году желание Блока исполнилось: не помню, по какому поводу (возможно, что без всякого специального повода), в Москве, в помещении Московского Совета, был устроен литературный вечер, на котором молодой актер театра имени Комиссаржевской, перешедший впоследствии к Станиславскому, Кторов, читал «Двенадцать», в то время как на огромном экране проектировались волшебным фонарем мои иллюстрации, увеличенные до *плакатных* размеров и даже раскрашенные мною к этому случаю. Припоминаю, как предварительно Кторов тщательно репетировал блоковский текст со мною наедине, так как актеры обычно читают стихи довольно своеобразно. [ДМВ-1: 68–69]

На рисунке, датированном 1918 годом [по: 23], мы видим худощавого мужчину в цилиндре, каком-то длинном пальто и остроносых ботинках. Он сидит в кресле рядом с полукруглым «итальянским» окном (эта характерная архитектурная деталь не раз встречается в театральных декорациях Анненкова). Рисунок мог представлять эпизод какой-то театральной постановки, но Анненков использовал его как концовку — элемент графического оформления книги. Никому не приходило в голову, что зарисовка сделана с Кторова — это выяснилось лишь благодаря атрибуции известного библиофила и коллекционера Марка Раца [Рац 2007: 3]. Видимо, артист запечатлен в одной из ролей — об этом свидетельствуют цилиндр и фрак, которые были его «фирменным костюмом» на экране немого кино. Этот же рисунок в качестве заставки был использован в иллюстрированной Анненковым книге А. Беленсона «Искусственная жизнь» ([Пг.], 1921, с. 39).

## Михаил Чехов

В 1921 году Анненков изобразил Михаила Чехова в роли Хлестакова. Незамысловатый простенький рисунок, представляющий слегка шаржированный профиль артиста-персонажа, мог бы вписаться в ряд многочисленных зарисовок артистов и режиссеров, которые Анненков до революции публиковал в журнале «Театр и искусство». Но публике он стал известен по крупноформатному воспроизведению на обложке журнала «Театральное обозрение» (1921, № 2) и тем самым изначально воспринимался как репрезентативный портрет.

В глуповато-добродушном выражении лица персонажа и его гордо вскинутой голове с франтоватой прической и модным галстуком на шее мы безошибочно узнаём созданный Гоголем (и Михаилом Чеховым) бессмертный образ. Небрежность, легкость и легкомыслие рисунка передают всю его суть. Об этой зарисовке Анненков много лет спустя упомянул в «Дневнике моих встреч» (перепутав название журнала):

В последний раз я видел «Ревизора» в Художественном театре, с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова. Я даже сделал с него во время антракта, в его уборной, карикатурный набросок, который был опубликован в петербургском журнале «Театр и Искусство». Игра Чехова была блестящей, но это был еще классический, традиционный «Ревизор». [ДМВ-2: 80]

- 258/ [Портрет Анатолия Кторова].  
Из изданий: Беленсон А. Искусственная жизнь. Пб., 1921, с. 39; Юрий Анненков. Портреты. Пб., 1922, с. 24  
259/ А. Кторов. Фотооткрытка, [1920-е]  
260/ М. Чехов в роли Хлестакова. Фото, 1921  
261/ Обложка журнала: Театральное обозрение (Пг.), 1921, № 2



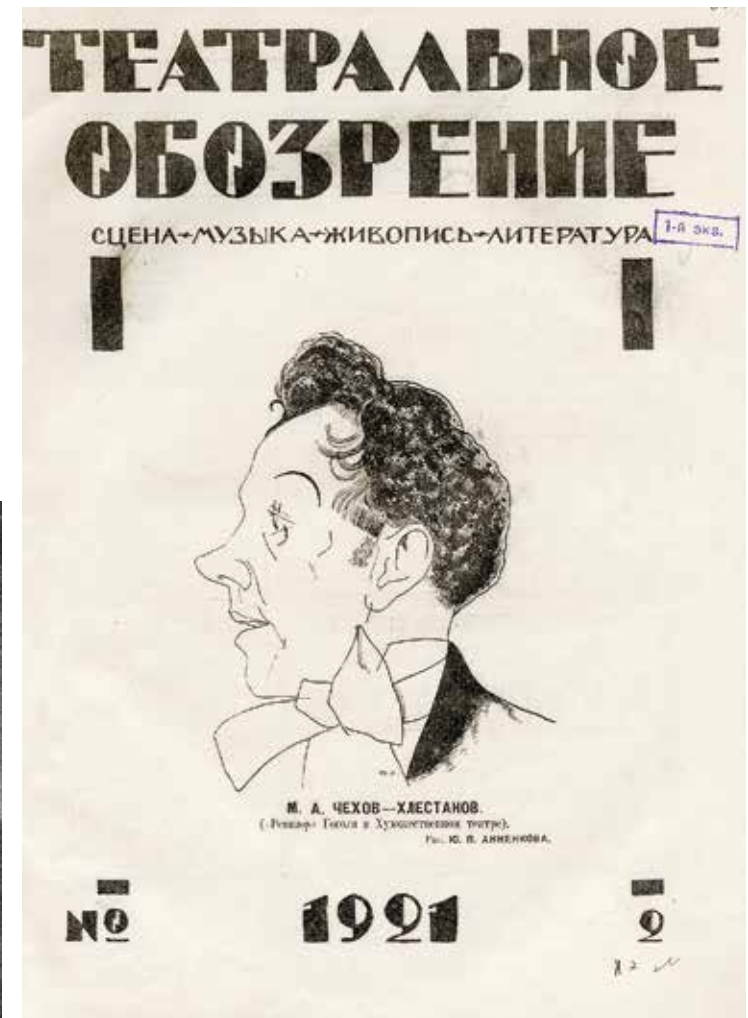
259/



260/



258/



261/

Анненков противопоставляет «пока еще» классического, традиционного «Ревизора» Михаила Чехова поставленному через несколько лет «Ревизору» Мейерхольда.

Примечательно, что спустя 13 лет, в Париже, Анненков сам оформил «Ревизора», поставленного Чеховым для Пражской группы МХТ. Режиссер играл в этом спектакле главную роль. На выполненном Анненковым эскизе костюма мы видим все тот же курносый профиль, высоко взбитый кок на голове, галстук превратился в карикатурных размеров бант в горошек. На цветном рисунке фигура Хлестакова дана в рост, а вычурная поза и яркие цвета костюма подчеркивают комизм персонажа. Эта работа была отобрана для закупки у автора Василием Пушкаревым, а в 1973 году поступила в Третьяковскую галерею.

Несмотря на то что сделанный во время антракта «карикатурный набросок» (как его определил сам автор) попал даже на обложку популярного журнала, в альбом «Портреты» Анненков его все же не включил (так же, как портреты Гибшмана и Школьника). Наброски и шаржи он будет вводить в свои программные книги позже. Но рисунок Чехова-Хлестакова не забылся. В связи с восстановлением положения Михаила Чехова в русской культуре в последнее время эта работа неоднократно публиковалась в российской периодике.

## Ольга Глебова-Судейкина

Ольга Глебова-Судейкина была наделена от природы абсолютной музыкальностью, художественным вкусом, артистизмом. С дореволюционных времен она дружила с Ахматовой, которая сделала ее главным персонажем «Поэмы без героя»:

Как копытца, топочут сапожки,  
Как бубенчик, звенят сережки,  
В бледных локонах злые рожки,  
Окаянной пляской пьяна, —  
Словно с вазы чернофигурной  
Прибежала к волне лазурной,  
Так парадно обнажена.

Будучи драматической актрисой, Ольга также танцевала на сцене. Ей вообще легко давались разные виды искусства. Она никогда не училась рисовать, но, наблюдая работу мужа-художника, Сергея Судейкина, тоже стала рисовать условно-декоративные сценки и вышивала иногда крупноформатные панно по этим сюжетам. Ее вышивки пользовались таким успехом, что служили существенным подспорьем для семейного бюджета. Кроме того, она мастерила изящно одетых кукол, делала фарфоровые статуэтки и сама их расписывала. Это были не любительские пустячки — три раскрашенные фигурки из фарфора теперь находятся в Русском музее, а те, что она выполнила во Франции, дважды выставлялись в Музее Гальера. Оказавшись в 1925 году в Париже, она продолжала вышивать шелком

Режиссеры и артисты

262/ Хлестаков. Эскиз костюма, 1935. Картон, гуашь, графитный карандаш, 49,6 × 32,3. ГТГ / Р-2644



262/

на которых он выглядит примерно так, как и на портрете. Ранних репродукций портрета в тех советских журналах, с которыми Анненков регулярно сотрудничал в первой половине 1920-х годов, обнаружить не удалось, хотя, вероятнее всего, он был заказан каким-то издательством (быть может, для книги). Анненков увез его с собой в Париж (или сделал там его повторение), поскольку в 1968 году он был среди работ, закупленных Пушкаревым для Русского музея [Пушкарев 1968: поз. 5], где в настоящее время и находится. Портрет экспонировался на выставке «Москва — Париж. 1900–1930», проходившей в Москве и в Париже в 1981 году, и воспроизводился во всех французских переизданиях каталога. Вот почему анненковский портрет знаменитого анархиста более известен на Западе, чем в России. В списках своих работ Анненков всегда помещал Кропоткина в раздел «Политики».

372 / 373

## Яков Свердлов

Во многих списках портретов, которые Анненков высылал Лобанову-Ростовскому или Чуковскому, фигурирует портрет Свердлова. Что имеется в виду?

В 1920 году в журнале «Красный милиционер» (1920, № 14) в числе других иллюстраций Анненкова появился контрастный черно-белый рисунок: изображение Свердлова в стиле головок Валлотона, образцом для которого явно послужила широко известная фотография. Независимо от того, как сам Анненков представлял себе председателя ВЦИК, скончавшегося 16 марта 1919 года, на повторяющем фотографию рисунке он предстает в образе типичного русского интеллигента с бородкой и в пенсне на шнурочке. Все иллюстрации для «Красного милиционера» 1919–1920 годов Анненков скрупулезно учел в авторском каталоге [ЮА1922], однако он никогда не вносил их в списки своих портретов.

В личном архиве Анненкова сохранилась фотография еще одного рисунка [Архив КЛЭ, поз. 1560], явно сделанного на основе рассмотренной выше иллюстрации — размер его по фотографии определить трудно. Голова Свердлова почти не претерпела изменений, но к ней были дорисованы руки: теперь видно, что он сидит, опираясь локтями о стол. В правой части рисунка появилась фигура с непрорисованным лицом — шагающий человек в полувоенном френче. Слева, за спиной Свердлова, темное пятно, образованное густой штриховкой.

Рисунок датирован 1924 годом. Если это действительно так, то можно предположить, что наряду с выполненными тогда портретами членов ЦИК Анненков начал подготовку к репрезентативному портрету его покойного председателя, используя уже имевшийся рисунок. В его практике крупные живописные полотна обычно предварялись небольшим эскизом, более или менее законченным, который иногда превращался в оригинальное самостоятельное произведение; но в данном случае работа могла остаться незавершенной, поскольку именно в 1924 году Анненков выехал в Италию.

Можно сделать еще более смелое предположение, что репрезентативный живописный портрет Свердлова все-таки был Анненковым исполнен, но потом куда-то исчез. Однако это маловероятно, потому что обычно художник все же сообщал о существовании и исчезновении такого рода

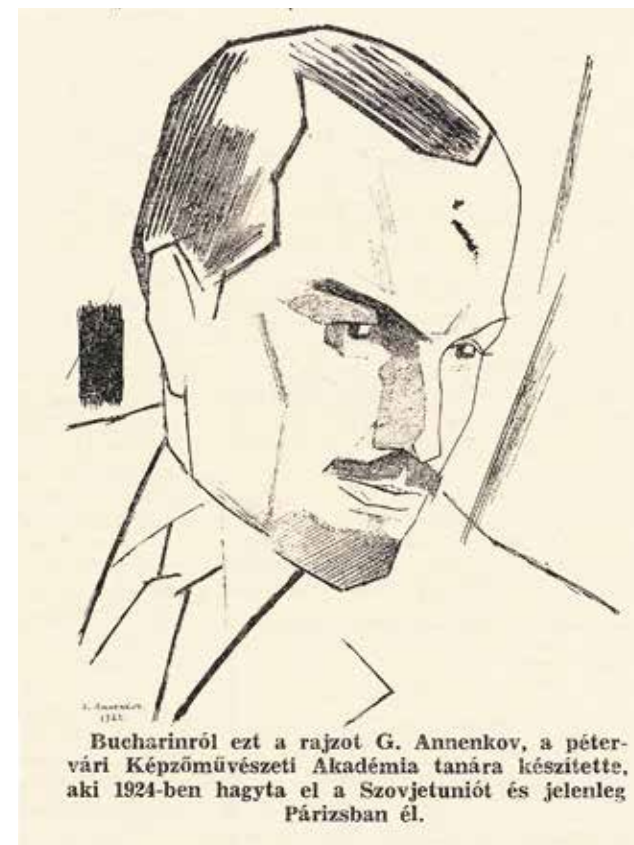
Политики

393/ Портрет  
Николая Бухарина, 1922.  
Бумага, печать.

Архив КЛЭ  
394/ Н. Бухарин.  
Фото, [1920-е]

395/ И. Сталин.  
Фото М. С. Напсельбаума, 1924.  
Из журнала «Красная панорама»,  
1920-е

396/ Портрет  
И. В. Сталина, 1924.  
Бумага, графитный  
карандаш, 32 × 23,3.  
ГРМ / РС-7502

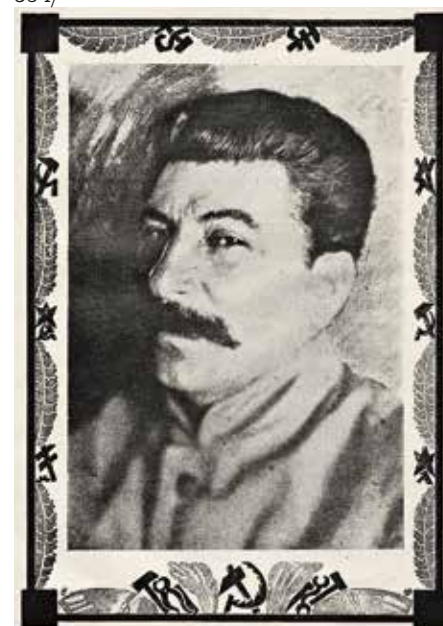


393/

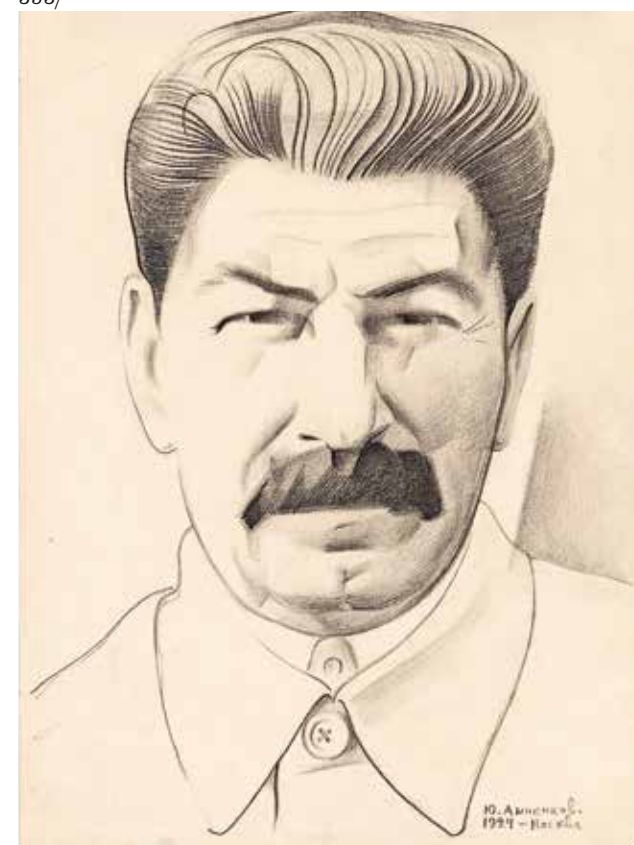
Bucharinról ezt a rajtot G. Annenkov, a pétervári Képzőművészeti Akadémia tanára készítette, aki 1924-ben hagyta el a Szovjetuniót és jelenleg Párizsban él.



394/



395/



396/

крупных полотен. Пока же приходится считать, что под портретом Свердлова он имел в виду не совсем законченный эскиз. Возможно, впрочем, что эта композиция должна была стать иллюстрацией. Впервые она была опубликована с подписью «портрет Свердлова» в статье Семена Бурдянского в журнале «Смена» в 1965 году [Бурдянский 1965: 3]. В 1968-м Анненков предложил этот рисунок Пушкареву, который настоял на том, чтобы работа была обозначена как авторское повторение.

374 / 375

## Николай Бухарин

В воспоминаниях Анненков не упоминает ни о личном знакомстве с Николаем Бухариным, ни о том, что он позировал для портрета. В архиве художника сохранилась вырезка из какой-то венгерской газеты (или журнала?) [Архив КЛЭ, поз. 1506] с воспроизведением рисунка. По газетной вырезке трудно судить о размерах и всех особенностях оригинала, но несомненно, что он отличается от журнальных иллюстраций, например, в «Красном милиционере». Голова прорисована четкими геометрическими линиями, объем моделируется штрихованной светотенью. Рисунок сильно геометризован и подчеркнута графичен: прическа и вырез пиджака выделены толстой линией, черты лица моделируются разнообразной штриховкой. При этом сходство и нетривиальное выражение лица переданы весьма уверенно, образ умного и ироничного государственного деятеля намечен достаточно определенно.

В целом рисунок выглядит как подготовительный эскиз, пока еще довольно схематический, к репрезентативному портрету. Но, как и портрет Каменева, он датирован 1922 годом, то есть выполнен еще до того, как Анненков получил заказ РВС, так что не исключено, что это все же портрет-иллюстрация.

## Иосиф Сталин

Коллекционер Никита Лобанов-Ростовский, познакомившийся с Анненковым в 1960-х годах, пишет в воспоминаниях:

Пушкарев бывал у Анненкова, интересовался его работами. <...> Были среди них портреты Сталина и Троцкого. Особенно хорош был портрет Сталина (сангина) — диктатор был на нем страшен. Меня лично не привлекала идея приобрести его, но я понимал, что в Россию он должен был уехать, — такой документ просто необходимо было иметь. Пушкарев что-то покупал у Анненкова, и я все думаю: а вдруг он приобрел этот портрет? [Лобанов-Ростовский 1994: 357]

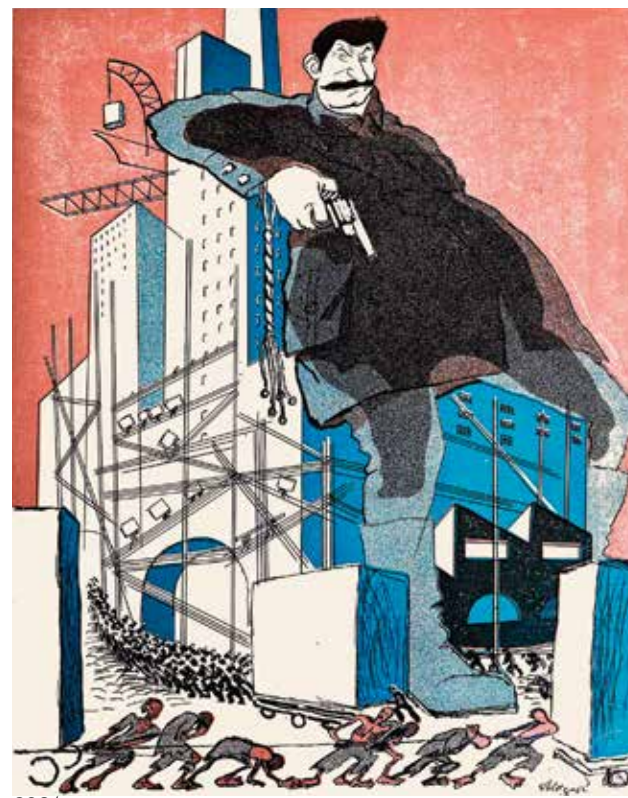
Этот портрет видел у Анненкова и французский критик Вальдемар Жорж, который в предисловии к американскому изданию «Дневника моих встреч» в 1966 году изложил историю его создания (явно со слов самого художника) в следующей версии:

В 1924 году Сталин позировал Анненкову. Состоялся только один сеанс. Портрет ему не понравился. Объяснив, что это только

Политики



397/



398/

397/ Шарж на Иосифа Сталина, [1931]. Фотокопия. Архив КЛЭ  
398/ А. Шарый [Ю. Анненков]. Апокалипсис. Из журнала: Сатирикон, 1931, № 1, с. 8.  
399–400/ «Сталин, судите сами». Шарж на портрет И. В. Сталина «работы П. Пикассо». Из издания антикоммунистического объединения «Мир и Свобода», Париж, 1950-е



399/



400/

# Шаржи и карикатуры

460 / 461

«Сатирикон» 460

«Театр и искусство» 466

«Чукоккала» 466

Парижский «Сатирикон» 472

## «Сатирикон»

Если «серьезному» академическому и реалистическому рисунку Анненков учился, то дар карикатуриста был дан ему, по-видимому, от природы и получил признание уже в гимназии, откуда юный сатирик был исключен за карикатуры на учителей и участие в нелегальном гимназическом журнале. Профессиональная жизнь молодого художника также началась с карикатур: после возвращения из Парижа ранней осенью 1913 года первым местом его работы в Петербурге стал журнал «Сатирикон».

Прежняя редакция одного из самых популярных журналов летом того же года распалась в результате конфликта сотрудников с его владельцем и издателем Михаилом Корнфельдом. Группа, возглавляемая Аркадием Аверченко, отделилась и ушла, организовав журнал «Новый Сатирикон». Старое название оставалось собственностью издателя, и он спешно набрал новых сотрудников. Среди них был и Анненков. Постоянное рисование для журнала шаржей и забавных рисунков позволило ему «поставить руку», а иронический взгляд на мир стал частью мировоззрения. Глаз и руку юмориста можно в большей или меньшей степени почувствовать и в репрезентативных портретах.

Приглашением на должность художника в театр «Кривое зеркало» Анненков был обязан тоже карикатурам. Пришедший в театр в 1910 году режиссер Николай Евреинов увидел карикатуры никому тогда не известного Анненкова в «Сатириконе» и счел, что такой художник как раз и нужен в театре, программной установкой которого была пародия. Он не ошибся. Анненков с детства увлекался театром, а специфика «Кривого зеркала» вполне отвечала его характеру. Работа в «Сатириконе» тем временем продолжалась до середины 1914 года, когда журнал, увы, «скончался» естественной смертью: новая редакция «Сатирикона», при всех своих талантах, не смогла спасти журнал, сыгравший для Анненкова судьбоносную роль и косвенным образом давший ему «путевку в творческую жизнь».

Школа «Сатирикона» оказалась не менее полезной, чем «школа остроумия» (по выражению Евреинова) в «Кривом зеркале». При этом Юрий Анненков не только усовершенствовал и развил данный ему от природы

Шаржи и карикатуры



500/

500/ Евгений Онегин в новой постановке. [Шарж на В. Пуришкевича]. Из журнала: Сатирикон (СПб.), 1914, № 4, с. 16  
501/ Бр. Юрсеневы [Ю. Анненков]. Благородный отец. [Шарж на С. Витте]. Винная монополия — мое детище, но я готовил ее для частной жизни и не моя вина, если она пошла по Невскому (из интервью с графом Витте). Из журнала: Сатирикон (СПб.), 1913, № 50, обложка  
502/ «Уединенное». [Шарж на В. Розанова]. — Подумаешь, горе какое — исключили из Философского общества! Зато в мой рабочий кабинет я сам никого не пущу. Из журнала: Сатирикон (СПб.), 1913, № 50, обложка



501/



502/

талант карикатуриста — способность схватить самые характерные и узнаваемые черты, отсечь лишнее и заострить смешное, умение построить броскую, легко читаемую композицию, — он развил также умение подмечать забавное в серьезном, смешное в страшном, иронически относиться к любому официозу и идеологическому давлению.

За полгода работы в «Сатириконе» Анненков опубликовал множество разнообразных рисунков. Большинство из них — это типажи (полицейский, врач, гимназист, интеллигент и т. д.). Портретных карикатур было значительно меньше, чем, например, в пестревшем шаржами и зарисовками кугелевском журнале «Театр и искусство». В «Сатириконе» портретные карикатуры чаще всего оформлялись как крупноформатные композиции на заданные темы, где фигурировали государственные деятели, политики, ученые, люди искусства, иностранные гости и вообще любые знаменитости того времени. В сущности, это не портреты как таковые (пусть и шаржированные), а скорее иллюстрации, в которых «действующими лицами» рисованных сценок были также известные люди — в этом случае окарикатуренное сходство усиливало комический эффект.

Нередко в этих сценках отражались нашумевшие эпизоды общественной жизни. И к членам Думы, и к заслуженным академикам, и к кумирам публики «Сатирикон» относился без малейшего подобострастия или пиетета, как и подобает сатирическому журналу, высмеивая чьи-либо неудачные реплики или высказывания и быстро реагируя на злобу дня. Владимир Пуришкевич, вызвавший на дуэль члена Государственной думы Павла Крупенского, дал повод тут же высмеять последнего: эксцентричный политик изображен стоящим на заснеженной театральной сцене в костюме Ленского. Карикатура озаглавлена «Евгений Онегин в новой постановке» [Сатирикон 1914–4: 16]. Анненков здесь выступает в своем привычном амплу пародиста и насмешника.

Не избежал внимания художника, выступившего на этот раз под псевдонимом «Бр. Юрсенева», Сергей Витте, бывший председатель Совета министров, а в 1913 году — член Государственного совета. «Отец винной монополии», огорченный ходом реализации своей инициативы, представлен в виде плачущего «благородного отца», а эпиграфом к карикатуре становятся слова из его «интервью»: «Винная монополия — мое детище, но я готовил ее для честной жизни и не моя вина, если она пошла по Невскому...» [Сатирикон 1913–50: обл.].

Маститый художник и историк искусства Александр Бенуа изображается Анненковым тяжеловесным господином. Бенуа прогуливается в многократно воспетом им версальском парке с художником и критиком Александром Ростиславовым, который превращен в блоху «на шнурочке».

Размышляющий, стоит ли ему становиться членом Государственного совета, профессор Давид Гримм представлен в образе современного Фауста в декорированном разными средневековыми предметами кабинете. Тонущая в глубоком кресле фигура вальяжно покуривающего старца выделена экспрессионистским желтым светом какой-то примитивной лампы [Сатирикон 1913–43: 9].

Василий Розанов, которого сопровождала громкая и не лишняя скандального оттенка слава, остался на страницах «Сатирикона» без лица. Не прибегая к эффекту физиогномического окарикатуривания, Анненков

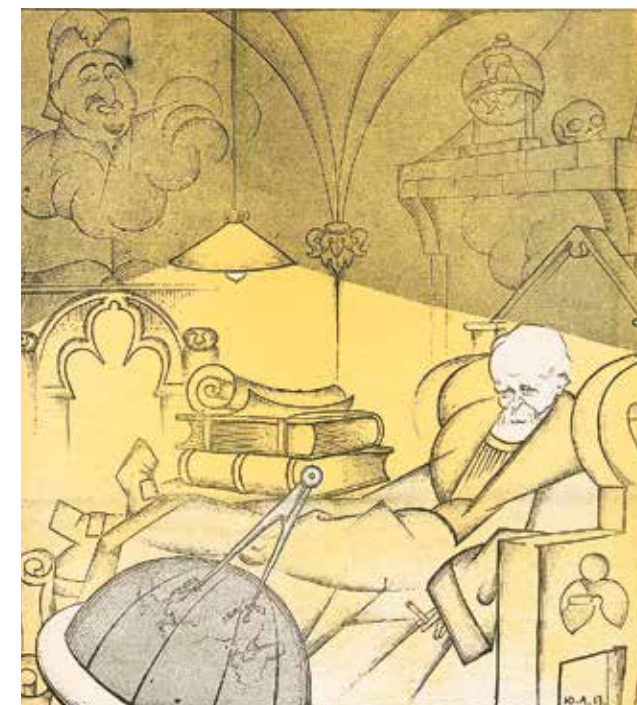


503/

503/ [Шарж на Марка Твена]. Из журнала: Сатирикон (СПб.), 1913, № 45, с. 13  
504/ [Шарж на Э. Ласкера]. Шахматный король Ласкер. — Я, кажется, единственный король, в военные действия которого не вмешиваются дружественные державы. Из журнала: Сатирикон (СПб.), 1914, № 14, с. 6  
505/ Сказки Гримма. [Шарж на Д. Гримма]. Профессор Д. Д. Гримм (в раздумье). — Если я захочу быть профессором, то я не буду членом Государственного Совета. Если же я захочу остаться членом Государственного Совета, то я не буду ни профессором, ни членом Госуд. Совета. Из журнала: Сатирикон (СПб.), 1913, № 43, с. 9



504/



505/



пошел путем ассоциативного юмора: мешковатая безликая фигура автора нашумевшей незадолго до того книги «Уединенное» скрывается в кабинете, который благодаря заголовку невольно ассоциируется с «кабинетом уединения» — этот намек на сортир отражает пристрастное отношение к философу со стороны либеральной прессы того времени [Сатирикон 1914–5: 3].

На страницах журнала находили отражение визиты в Петербург мировых знаменитостей. Шахматист Эмануэль Ласкер изображен Анненковым сидящим по-турецки, в шахматной короне набекрень [Сатирикон 1914–14: 6]. Кинематографического комика Макса Линдера мы видим на сцене в лавровом венке, полностью заслоняющем его лицо, — узнаваемость достигается представлением хорошо всем известного экранного образа-маски [Сатирикон 1913–47: обл.]. Шаржированный портрет Марка Твена был использован для рекламы подписки на «Сатирикон» [Сатирикон 1913–45: 13 и др.]. Столь любимый русскими читателями американский юморист сидит напротив рогатого толстячка, символизирующего журнал. Они ведут оживленный диалог и картинно жестикулируют, перебирая и подбрасывая маленькие человеческие фигурки — это, видимо, персонажи будущих карикатур и юморесок.

На острие сатириконского юмора попадали порой и знакомые Анненкова. Илья Репин, сочтя, что состоявшееся в Москве юбилейное чествование скорее бы пристало скончавшейся знаменитости, упал на колени и попросил отслужить по себе панихиду [Сатирикон 1913–45: 12]. Именно поэтому в следующем 1914 году, когда день рождения Репина совпал с началом войны, он остался в Куоккале. Художник даже удрал на дачу к Чуковскому, удивляясь, что в течение дня в Пенатах не появилось ни одной поздравительной делегации.

Всеволод Мейерхольд, тоже в то время запросто встречавшийся с Анненковым в Куоккале, попал в «Сатирикон» в образе «Рыцаря трех апельсинов» (в 1914–1916 годах режиссер издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», а в 1915-м стал соавтором сценария спектакля с таким же названием по сказке Карло Гоцци) [Сатирикон 1914–15: 7].

Помимо персональных шаржей в «Сатириконе» публиковались шуточные рисунки и групповые карикатуры Анненкова. Самым известным из них оказался незамысловатый с виду рисунок, в условно-футуристическом стиле передающий атмосферу знаменитого кабаре «Бродячая собака» и скандал, связанный с изгнанием оттуда Константина Бальмонта. Очень схематично, но метко и узнаваемо Анненков изобразил Евреинова (гривка волос, необычная жестикуляция), Маяковского (квадратная челюсть, увесистый кулак, полосатая кофта и бант на шее) и в углу — самого себя. Впервые эта карикатура была опубликована в журнале «Сатирикон», № 48 за 1913 год. Когда в 1980–1990-х годах интерес к культуре Серебряного века и жизни петербургской богемы начал расти, этот шарж стал регулярно воспроизводиться в советских изданиях. Оригинал, находящийся в настоящее время в собрании Ренэ Герра, выполнен тушью на бумаге и чуть подкрашен голубым карандашом [Звонарева 2012: 225]. На полях — надпись рукой автора с перечислением фамилий тех, кто изображен на рисунке.

506/ Великие мира.  
[Шарж на М. Линдера].  
Линдер: — Mais c'est drôle! Они  
изгнали Наполеона. А через сто  
лет они встречают триумфом  
другого великого француза...  
Кто гениальной?..

Из журнала: Сатирикон (СПб.),  
1913, № 47, обложка  
507/ При жизни  
увекоченный. [Шарж  
на И. Репина].

В Москве во время чествования  
И. Е. Репин упал на колени  
и просил отслужить по себе  
панихиду. Из журнала:  
Сатирикон (СПб.), 1913, № 45, с. 12



506/



507/

УДК 75/76  
ББК 85.14, 85.15  
О-26

**Обухова-Зелинская И. В.**

Юрий Анненков. Портреты сквозь время. —  
М.: Музей русского импрессионизма :  
Кучково поле Музеон, 2020. — 560 с. : ил.

ISBN 978-5-6040830-6-2  
ISBN 978-5-907174-33-7

Музей русского импрессионизма  
125040, Москва, Ленинградский проспект, 15/11  
+7 (495) 145 75 55  
www.rusimp.org

ООО «Кучково поле Музеон»  
123376, Москва, ул. Красная Пресня, д. 28, стр. 2, оф. 307  
Редакционно-издательский отдел: +7 (499) 253 90 01  
kpolemuzeon@gmail.com  
www.kpole.ru

Подписано в печать 17.04.2020  
Формат 170 × 240 мм  
Усл. печ. л. 45,15  
Тираж 1000 экз.  
Заказ № 124184

Отпечатано в типографии  
«PNB Print Ltd», Латвия  
www.pnbprint.eu



- © Обухова-Зелинская И. В. (наследник), текст, составление, 2020
- © Гоголин М. Ю., текст, 2020
- © Светлов И. Е., текст, 2020
- © Анненков Ю. П. (наследники), изображения, тексты
- © Наппельбаум М. С. (наследники), изображения
- © Галерея «Наши художники», изображение
- © Государственная Третьяковская галерея / ГТГ, изображения
- © Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск, изображение
- © Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина / ГМИИ, изображения
- © Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля / ГЛИМ, изображения
- © Государственный Русский музей / ГРМ, изображения
- © Музей А. М. Горького Института мировой литературы Российской академии наук / ИМЛИ РАН, изображения
- © Российский государственный архив литературы и искусств / РГАЛИ, изображения
- © Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, изображения
- © Музей русского импрессионизма, издание, 2020
- © ООО «Кучково поле Музеон», оригинал-макет, оформление, издание, 2020

