



Теогнис Стригас





АРМЯНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АКАДЕМИИ НАУК АРМ. ССР



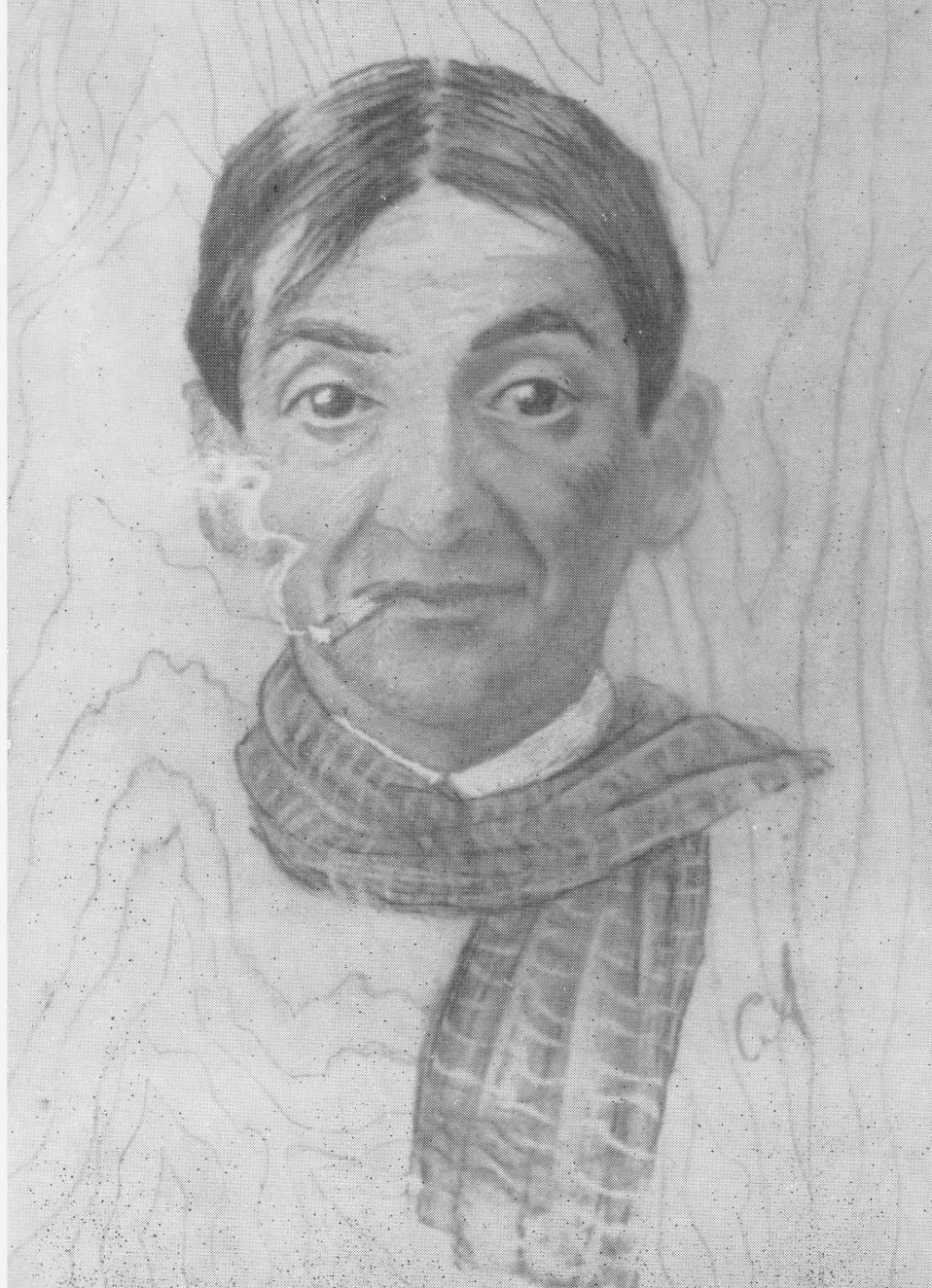
ԵՐԵՎԱՆ — 1971

**Моей жене
Елене Аладжаловой посвящаю.**

СЕМЕН АЛАДЖАЛОВ

Георгий
Якулов





Книга заслуженного деятеля искусств Армянской ССР С. И. Аладжалова о Георгии Богдановиче Якулове рождалась благодаря большому труду, проделанному автором, с любовью собравшим материал о замечательном художнике, стоящем на рубеже двух эпох, чье творчество с особой силой расцвело в первые годы становления советского театра.

Книга рассказывает о жизни своеобразного, самобытного русского советского художника, сочетавшего в своем творчестве влияние европейского и восточного искусств.

Перед автором стояла сложная задача: собрать материалы о художнике, умершем сорок лет назад—в 1928 году, имя которого несправедливо забыто. Сложность усугублялась тем, что многие из деятелей театра, с которыми работал Георгий Якулов, ушли из жизни. В последние годы творчества Георгия Богдановича С. А. Аладжалов был рядом с мастером, что помогло автору книги вписать в нее много интересных страниц.

Время, когда создавались первые работы Якулова — предреволюционные годы. Это период упаднических на-

Портрет Г. Б. Якулова. Художник С. И. Аладжалов.

строений многих художников, уходивших в замкнутый мир «искусства для себя», рождавших первых художников-абстракционистов—Кандинского в России, на Западе—основоположника футуризма Маринетти, провозгласившего в «Манифесте» о своем разрыве со всем прошлым, что создало человечество в искусстве.

Якулов избежал влияния модных идей в силу самобытности своей артистической натуры. Его мысли об искусстве были также программными, но более конкретными и реальными. Как чуткий художник, он прекрасно понимал значение революции и посвятил свой труд народу. Когда в 1925 году известный деятель балета С. Дягилев, создавший знаменитый сезон русского искусства в Париже, показавший миру Анну Павлову, композитора Игоря Стравинского, художника Л. Бакста, приглашает С. Прокофьева и Г. Якулова для постановки в Париж, Якулов сам пишет либретто балета на современную тему о жизни Советской страны под названием «Стальной скок» и оформляет этот спектакль.

Книга С. Аладжалова знакомит нас со всеми основными работами художника как в области станковой живописи, так и в театрально-декорационном искусстве, и в неожиданной для художника области — архитектуре, со знаменитым памятником 26-ти бакинским комиссарам, получившим на выставке в Париже так же, как и оформление к «Жирофле-Жирофля», высшую награду—почетный диплом «Вне конкурса».

Неуемный творческий темперамент мастера стремился охватить как можно больше сторон искусства. Образы, рожденные фантазией художника, требовали себе места на земле, и Аладжалов раскрывает нам в своей книге сложный процесс их выполнения.

Достоинство книги в том, что она написана художником,

сделавшим много интересных работ в русском и армянском театрах. Поэтому мы точно представляем себе зрительный образ, хотя и не видим самого произведения.

Так, чтобы передать образ, созвучный предреволюционным настроениям, Аладжалов, описывая картину «Человек толпы», обращается к прекрасным стихотворениям Александра Блока из цикла «Пляски смерти».

«В красновато-желто-черной мерцающей гамме изображены извилистые улицы города-спрута:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет,

бросает мертвенно-бледные тени на тротуары, сплошь заполненные душевно опустошенными людьми. Они, словно призраки, черными силуэтами, мечутся на фоне освещенных витрин, в безумных поисках своего иллюзорного счастья.

Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.

И вся эта праздная, полуночная толпа торопится заполнить кроваво-красные интерьеры игорных домов и ночных клубов, жаждущая острых ощущений в «Плясках смерти», совершает свой фантастический кругооборот с неотвратимой судьбой обреченных,

Умрешь—начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Так живопись Якулова перекликалась с поэзией Блока. В этой гамме социального умонастроения написаны «Монте-Карло», «Бал Булье», «Город», «Ночной кошмар», «Декоративный эскиз» и много других картин».

С. Аладжалов дает нам не только описание изобразительной стороны полотна, но и то настроение, которое владело художником в часы создания картины.

Якулов вместе с Аладжаловым, которого в своей автобиографии он называет, в числе других, своим учеником, оформляют первый спектакль в театре-студии под моим руководством «Красавица с острова Люлю» С Заяицкого.

В дни пребывания Георгия Богдановича в Армении С. Аладжалов помогает ему в работах над «Венецианским купцом» Шекспира и «Кумом Моргана» Ширванзаде. В книге мы находим интересные страницы об этом творческом периоде, когда мастер, как бы предугадывая раннюю свою смерть, работает не покладая рук, отдавая народу все новые и новые талантливые произведения искусства живописи, театра, скульптуры.

В книге мы знакомимся еще с одной стороной творчества на редкость богато одаренной натуры художника. Это—его теория происхождения стилей, основанная на «разноцветном солнце» и проблема «Восток—Запад». Якулов развивал свои мысли об искусстве в статьях и выступлениях на частых, в тот период жизни советской интеллигенции, диспутах. Тогда выступали блестящие ораторы—Луначарский, Маяковский, Мейерхольд, Якулов. Их выступления были ценные тем, что в острой форме дискуссий, горячих споров, где требовалась находчивость, остроумный, разящий противника ответ, они выигрывали бои, привлекая аудиторию на свою сторону. Их выступления звали в будущее, были перспективными.

В книге мы видим, как внимательно и бережно относился нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский к Якулову. Он дважды делегирует Якулова в Париж—в 1925 году с его картинами на Всемирную художественно-промышленную выставку, одновременно предлагая ему организовать

в столице Франции свою персональную выставку, и в 1927 году—для постановки балета у Дягилева.

Георгий Богданович любил жизнь, много ездил, был интересным собеседником, добрым и отзывчивым товарищем. Это привлекало к нему интересных, талантливых людей. Хорошо известна его дружба с замечательным русским поэтом Сергеем Есениным. Кто знает, может быть их жизнелюбие рождалось от ощущения недолговечности жизненного пути, так рано трагически завершенного друзьями.

Книга Аладжалова появляется во-время. Растет интерес в Советском Союзе к жизни и творчеству талантливого художника.

Недавно из Армении я получил письмо с просьбой поделиться своими воспоминаниями о Георгии Якулове. Такое же письмо я получил из Парижа от организатора «Общества друзей Георгия Якулова» художника Р. Херумяна.

Пусть книга С. Аладжалова положит начало дальнейшему изучению творчества Георгия Якулова, выдающегося художника, работавшего в первые сложные и бурные годы становления советского искусства и посвятившего свой труд народу.

Хорошую, нужную книгу написал С. Аладжалов.

РУБЕН СИМОНОВ,
народный артист СССР, лауреат
Ленинской премии

Июль 1968 г.
г. Москва



К Ч И Т А Т Е Л Ю

Получилось так, что последние два года своей жизни, за небольшим исключением, Георгий Якулов провел вне Москвы.

За это время он осуществил художественное оформление пяти спектаклей в четырех городах—Ереване, Тбилиси, Париже и Москве. Почти все эти работы по своему стилю явились принципиально новыми в творчестве Якулова.

Из этих пяти постановок три, в том числе и последнюю, свою лебединую песнь «Красавицу с острова Люлю», Георгий Богданович осуществил с моим участием.

Это обстоятельство, очевидно, налагает на меня особую ответственность и нравственный долг рассказать о последних годах жизни Якулова и все то, чего не знает теперь уже никто.

Вместе с тем стало необходимым, хотя бы коротко, напомнить о всей жизни художника, чье творчество теперь для одних оказалось позабыто, для других, а их большинство, уже незнакомо.

Поэтому я просто не мог не написать этих записок.

Г. Б. Якулов

Это не анализ творчества Якулова и, тем более, не исследование его сложного художественного и литературного наследия.

Задача моя—не объяснять Якулова, а представить его таким, каким он был.

Я убежден, что талантливое творчество Якулова будет изучаться специалистами-искусствоведами. В Ереване к этому стремятся Институт искусств Академии наук Армянской ССР и Армянское театральное общество, а в Париже—организованное в 1967 году «Société des amis de Géorges Jakoulov».

Отрадно заметить, что Государственная картинная галерея Армении дважды, в 1959 году и более обширно в 1967 году, организовывала выставки произведений Якулова.

Предлагаемые читателю записки написаны частью по личным воспоминаниям, а частью по письмам и статьям Якулова, а также других о нем.

Давно позабытые факты бурной театральной жизни двадцатых годов отыскивались и уточнялись с помощью сотрудников библиографического кабинета Всероссийского театрального общества, которых искренне благодарю.

Особенно энергично помогал в этом, покойный директор кабинета, лично знавший Якулова, Артавазд Аганбекян.

В записках многое публикуется впервые.

Это то, что мне хотелось сказать предварительно—остальное в книге.

Итак, знакомьтесь—Георгий Якулов.

С. АЛАДЖАЛОВ.

Ереван—Москва
1966—1968

ДА, ВЫ ПОСТАВЛЕНЫ НА ГРАНИ
ДВУХ РАЗНЫХ, СПОРЯЩИХ МИРОВ
И В ГЛУБИНЕ РОДНЫХ ПРЕДАНИЙ
ВАМ СЛЫШНЫ ОТЗУКИ ВЕКОВ.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ



Портрет Г. Б. Якулова.

Художник П. П. Кончаловский.

Лог сенյю Араката

Эй, отчизна-джан, как прекрасна ты.

А. Исаакян

Осенью 1926 года начинался очередной сезон 1-го Государственного театра Армении, ныне театра им. Г. Сундукияна.

Это был уже пятый сезон, и молодой театр готовился торжественно отметить свой первый юбилей. Предстоящие в январе юбилейные спектакли придавали особенно энергичный и праздничный характер всей работе театра. Помимо этого, в декабре намечалась неделя памяти Акопа Пароняна (35-летие со дня смерти), и театр готовился отметить эту дату новой постановкой его комедии «Багдасар-ахпар». Чуть позже должны были состояться гастроли и прославленного Ваграма Папазяна, которого все с нетерпением ждали.

Все эти спектакли, а также новые текущие премьеры предвещали разнообразный и интересный репертуар в новом сезоне.

В 1926 году в Эривани был только один театр и этот единственный театр помещался в старом здании бывшего парламента, приспособленного кое-как в годное для постановок помещение. С тех пор люди и события сделали это

здание историческим. На сцене театра в двадцатых годах висел знаменитый занавес, собственно ручно написанный Мартиросом Сарьянном. Занавес этот, ставший уже легендой театра, ныне находится в экспозиции Государственной картинной галереи.

Никто тогда, конечно, не предполагал еще об одном событии сезона, оставившем глубокий след в истории театра,— о работе в театре Георгия Богдановича Якулова.

О приезде Якулова в Эривань я впервые узнал... Впрочем, расскажу об этом по порядку.

Сбор труппы театра прошел оживленно. Загорелые и отдохнувшие собрались все в зрительном зале послушать сообщение директора о предстоящем репертуаре.

5-й юбилейный сезон начался. Первой премьерой назначалась пьеса М. Паньола и П. Нивуа «Торговцы славой». У меня были готовы эскизы оформления спектакля, и я привнес их показать режиссеру-постановщику Левону Калантару. Он в фойе оживленно беседовал, покачивая по привычке в такт головой и мягко улыбаясь, с круглолицым и круглоглазым администратором театра Аршавиром, который из-за своей своеобразной внешности, как типаж, не раз переплощался в киноактера. Узнав, что я хочу показать эскизы, Левон Александрович увел меня в кабинет директора.

После обсуждения эскизов, выполненных под влиянием кубизма, они были Калантаром утверждены.

Я вышел из театра полный радужных надежд, с легким сердцем, с хорошим настроением, какое может быть у молодого человека, у которого все впереди, которому улыблась жизнь и которого окружало золото чудесной осени.

Стоял ноябрь у двора.

Мне хочется отметить еще одно, пожалуй, главное чув-

ство, которое владело всеми нами—эриванцами двадцатых годов.

Все, что мы тогда делали, мы чувствовали, что наша работа—вклад, большой или малый, но вклад в строительство новой Отчизны. Это несбыtkовенное чувство владело нашими сердцами и придавало особую гордость нашему сознанию.

Я веду свой рассказ о той эпохе,—о старом, почти ушедшем Эривани, от которого осталось очень мало, разве что здание театра, из которого я вышел, да урезанный сквер напротив театра, в который я вошел. Там шустрые смуглые мальчуганы, олицетворяя первобытный «сервис», кричали «сари-джур, сари-джур» и угощали вкусной свежей родниковой водой.

В сквере я встретил одного из строителей новой Родины, высокого, сухспарого человека с характерным четким профилем, в темных очках. Это был академик Александр Иванович Таманян—архитектор, автор генерального плана нового Еревана, председатель комитета по охране древних памятников Армении.

С Таманяном меня познакомил мой друг архитектор Марк Григорян.

Я почтительно приветствовал Александра Ивановича и мы пошли вместе. Таманян возвращался из Горсовета, где делал очередное сообщение о генеральном плане города. Мы тут же, в сквере, зашли в павильон-ротонду выпить по чашечке ароматного черного кофе. Отпивая мелкими глотками кофе, Александр Иванович стал рассказывать о главнейших аспектах своего плана нового Еревана и сказал, что уже начато строительство университетского городка.

На мой вопрос о самом заманчивом для нас, театралов, о будущем театре, которого так нам не хватало, Александр

Иванович ответил, что земельные участки, на которых будет построен Народный Дом, уже оформлены, а скоро будут рассмотрены конкурсные проекты театра.

Описывая рукой полукруг, Александр Иванович сказал:

— Вот, отсюда, где мы сидим, начнется будущая площадь. Она займет место двух этих ветхих кварталов. Уже начались первые работы. Пойдемте, посмотрим на первенца застройки площади, там уже началась кладка фундамента здания Наркомзема,—предложил Таманян и, поднявшись, мы вышли к улице Абовяна.

Оставив справа кинотеатр «Пролетар», мы прошли мимо двухэтажного домика под громким названием гостиница «Франция» и повернули направо по бывшей Назаровской, прошли около дома Пионера и вышли к улице Налбандяна. Отсюда, напротив бывших егиазаровских бань, начиналось строительство площади. Конфигурация фундамента здания Наркомзема геометрически точно прочертила начало восточного овала площади.

Читатель, если ты только ереванец и никогда не был эреванцем, тебе может показаться, что я веду тебя по улицам незнакомого города. Ныне нет ротонды-павильона, нет «Франции», нет двух глинобитных кварталов,—ничего этого нет, как нет и старого названия города—Эривань!

На месте ветхих домишек широким овалом раскинулась площадь Ленина, застроенная с трех сторон зданиями из цветного чуда-камня, туфа акварельно-светлых тонов.

Облик нового современного уже вырастал повсюду. И вдруг, издалека, послышались убаюкивающие, ритмичные звуки колокольчиков.

Монотонный звон приближался, становился все звучнее и через мгновение нас перенесло в восточную древность. Сверху по улице спускался караван.

И шел, колыхаясь, как в море челнок
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

С величавым видом, с полузакрытыми глазами невозмутимо смотрели на нас свысока верблюды, нагруженные с двух боков ульями с янтарными сотами, и в сопровождении своих погонщиков, важно, шлепая своими широкими ступнями на тощих и длинных ногах, прошли мимо нас, вниз на эчмиадзинскую дорогу. Это была последняя экзотика старого мира.

Александр Иванович поглядел вслед каравану, потом повернулся к прорабу, что-то ему сказал, указывая по чертежу. Затем мы вернулись на улицу Абояна и пошли по направлению к его мастерской.

Шли мы прямо, посередине мостовой. В то время езда по главной улице была запрещена и вся мостовая была предоставлена эриванцам под тротуар. Транспорт мог эту улицу только пересекать.

Вот и сейчас мимо нас проехал пароконный фаэтон.

Кучер крикнул «хабарда» — берегись. В экипаже картино сидел мужчина с красивым лицом, с маленькой бородкой-эспаньолкой и светлыми глазами. Он был в коричневом костюме, в крахмальном воротничке с отогнутыми уголками и внешне очень походил на Степана Шаумяна. Это был филолог и переводчик, занимательный собеседник, Яков Самсонович Хачатрянц. Увидев Таманяна, он улыбнулся и в знак приветствия приподнял свою фетровую шляпу.

У Дома культуры Александр Иванович остановился, указал тростью в сторону маленького летнего сада, сказал, что здесь, вот, пройдет Северный проспект, прямо на выход к центральному входу будущего театра.

На месте, откуда должен был начаться проспект, стоял



**Богдан Галустович Якулов —
отец художника.**

домик, в котором мы с Марком Григоряном жили в первый год приезда в Эривань. Во дворе этого домика мелькала черноокая и чернобровая, гибкая, как лоза, Зарик. Ничего этого тоже не осталось. На месте домика выросла громада универмага, а черноокая и чернобровая стала уже бабушкой и живет в Москве.

Справа от нас «три гордых» тополя росли, но и они, прожив век, доживали последние дни. Таманян так увлечательно рассказывал о будущем городе, рисовал такие фантастические и заманчивые перспективы, что жаль было расставаться с ним, когда мы подошли к Докторской, где на углу в двухэтажном доме находилась его проектная мастерская.

Будущий город, нарисованный Таманяном, существовал

пока в идее, жил на планшетах, в планах и чертежах. Вокруг журчали арыки, проложенные вдоль мостовых. От многовековой пыли Эривань казалась безрадостно серой.

Рядом с проектной мастерской соседствовали две религии—христианская церковь Петра и Павла и мусульманская мечеть в голубовато-синих изразцах. Две эпохи—два мира и на грани их стоял точно маг и волшебник зодчий и, опираясь на богатое прошлое, сегодня создавал лучшее будущее. Тогда-то задал я Таманяну вопрос, который, вероятно, он слышал уже в тысячу первый раз:

— Когда все это сбудется? Сколько времени понадобится, чтобы построить новый город?

Александр Иванович быстро ответил:

— Если не будет задержки в деньгах, то лет через 15 построим новый Ереван, совершенно новый и большой. Ну, а ваш театр—наверняка!

Когда ты молод 15 лет кажется длинным путем, но Таманян сказал пророческие слова: через 13 лет в новом театре проходили уже просмотры оперных постановок первой декады армянского искусства.

— Вот там,—продолжал Александр Иванович, указывая влево в сторону караван-сарай, где виднелись густые сады,—построим театр. Скоро собирается жюри, рассмотрит конкурсные проекты. Из Москвы приедут архитектор Щусев и ваш коллега Жорж Якулов—слышали—чудесный художник, самый современный из всех современных. Постарайтесь привлечь его в театр. Это фейерверк в декоративном искусстве. Ждем в октябре. Желаю успеха. До свидания.

Известие о приезде Якулова было неожиданным и еще больше радостным. Известный художник, автор нашумевших и блестящих театральных постановок, грандиозного проекта монумента «26-ти» скоро будет в Эривани.



Сусанна Артемьевна
Якулова — мать
художника.

В жизни человека неожиданные события, не связанные прямо с его основной работой, косвенно отражаются в его биографии и иногда оставляют глубокий след в его судьбе.

Таким событием в жизни Георгия Якулова было посланное ему ЦИК Армении приглашение «участвовать в составе жюри на конкурсе по созданию проекта Народного Дома Армении в городе Эривани»¹).

Срок представления проектов истек в час дня 25 августа 1926 года и теперь надо было их рассмотреть.

Для этой цели создали жюри во главе с председателем ЦИК Арташесом Каирняном. В состав жюри вошли: наркомпрос Асканаз Мравян, академик Александр Таманян, художник Мартирос Сарьян, архитектор Торос Тороманян и двое приглашенных из Москвы—архитектор Алексей Щусев и художник Георгий Якулов.

Приезд Якулова в Эривань открывал новую главу в его творчестве и, как оказалось, последнюю в его жизни.

Началась она в тот осенний багряный день, когда Якулов впервые сошел с поезда на перрон старого малюсенько-го эриванского вокзала.

Было это 20 октября 1926 года. Этот день запомнился навсегда. Через два дня разразилась ленинаканская трагедия—сильнейшее землетрясение много разрушило в городе и его окрестностях. В знак траура в Эривани были закрыты все зрелищные учреждения. Немедленно, со всего Союза, широким потоком шла братская помощь. Но жизнь текла по своему руслу, работа жюри продолжалась в залах Картинной галереи, где конкурсные проекты ждали решения своей судьбы.

К счастью, секретарем жюри был директор нашего театра Мамикон Геворкян и он пообещал познакомить меня с Якуловым, для чего я должен был явиться на выставку до начала работы жюри.

В назначенный час, не без волнения, я был в галерее. В залах еще никого не было. Вскоре в сопровождении Геворкяна вошел стремительной походкой, выше среднего роста, худощавый брюнет. Скорее угадал, чем узнал Якулова.

Он был одет в темно-серый костюм, элегантно, но вместе с тем с той артистичной небрежностью, которая определяет формулу «человек в костюме, а не костюм на человеке». Густые черные слегка волнистые волосы были расчесаны на

прямой пробор и две передние пряди непокорно спускались на лоб. Бросающейся особенностью внешности Якулова были его глаза. Под широкими дугами бровей, будто закрашенные тушью, искрами блестели черным лаком выразительные глаза.

Много времени спустя я понял особенность якуловских глаз; они постоянно улыбались своим добрым выражением, своей беззлобностью, улыбались своим живым остроумием. Глаза его как будто «швырялись звездной пургой».

Якулов улыбался всегда, даже тогда, когда жизнь терзала его. Умирая он улыбался и так с улыбкой и застыл. Посмертная маска запечатлела этот поразительный факт.

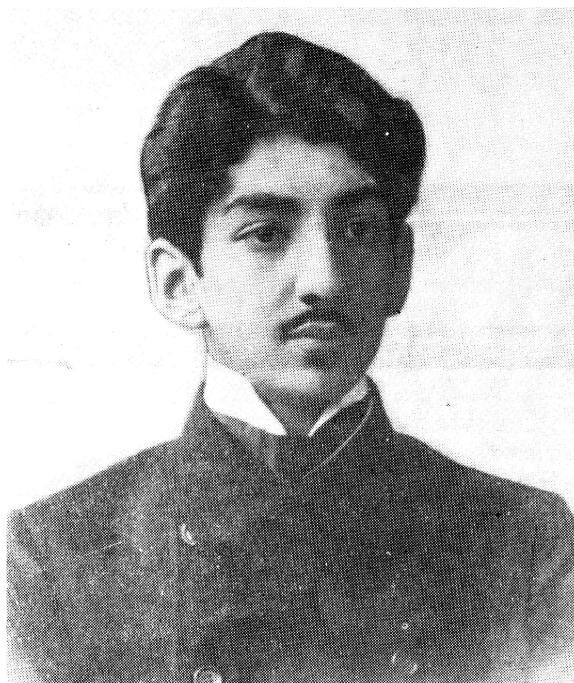
Директор познакомил нас. Знаменитый мастер просто без тени какого-либо высокомерия к своему младшему соратнику по искусству, улыбнулся глазами и протянул мне руку. Якулов обходил развешанные проекты и делал какие-то записи на полях проспекта условий конкурса.

Вдруг он, неожиданно, резким движением взял стул, вскочил на него и стал рассматривать макет театра сверху, как бы с птичьего полета.

Это был не только эффектный жест, как думали некоторые очевидцы, признаюсь, вначале и я так подумал.

Эпатировать окружающих Якулов любил, но было и другое. Как опытный и чуткий художник он знал, что существует какая-то неуловимая связь между фасадом и планом, что творчески хилый, неудобный план почти всегда сопутствует вычурному фасаду, а их гармония говорит о высоком мастерстве зодчего.

Осмотрев макет сверху, Якулов получил полное представление о сооружении в целом, о всех конфигурациях плана, причем, в объеме, чего не видно в чертежах.



Г. Б. Якулов—студент.

Постепенно подошли остальные члены жюри и я, нехотя, ретировался.

Жюри предстояла большая работа—надлежало рассмотреть 8 проектов —почти 100 листов ватмана и среди них отметить лучшие.

Премии получили: по закрытому конкурсу—художник-архитектор Николай Бунятов и по открытому—1-ю премию гражданский инженер В. Г. Самородов и 2-ю премию — гражданский инженер Б. С. Аразян.

Среди подписей членов жюри стоял и размашистый автограф Якулова.

Попутно с работой жюри, наши гости знакомились с достопримечательностями города и республики.

Они совершили поездки по древним местам Армении, осмотрели Гарни, Гегарт, Звартноц, Рипсиме и Эчмиадзин. Побывали гости и на Севане, перебрались и на его островок.

Якулов как юноша ходил по руинам Гарни и Звартноца, восхищался строгой простотой Эчмиадзинского храма. Он потом говорил, что понимает и сам разделяет любовь художников к чудам природы—вечно белоснежному Аракату и величественной зеркальной глади Севана, горного озера, про которое поэт Аветик Исаакян сказал: «Севан так красив, что хочется утонуть в нем».

Георгию Богдановичу нравились темпераментные гостеприимные и простые в обращении люди и больше всех среди них его высококультурный гид и радушный хозяин—сам Александр Таманян.

Якулов был и раньше знаком с архитектором по выставкам «Мира искусств», но за эти несколько дней все больше и больше сближался с Александром Ивановичем и, впоследствии, нашел в нем искреннего, отзывчивого, настоящего друга.

Гости съездили и в Ленинакан, осмотрели печальную картину разбушевавшейся стихии — тяжелораненый город. Побывали и на первой гидростанции на реке Занге. И, конечно, Таманян подробно ознакомил своих именитых гостей со своим детищем—генеральным планом нового Еревана.

В то время в старой Эривани не было мало-мальски удобной гостиницы и Якулов остановился у А. Кариняна, а Щусев—у А. Таманяна. Здесь же в мастерской главного архитектора вырос новый город: его центральная площадь и два

Якулов—офицер
русской армии.



кольца бульваров, огромный Народный Дом и новая гостиница, главный проспект, прорытый через весь город зеленою стрелой с запада на восток и стадион, полосы зеленых насаждений и многое другое. грандиозное и заманчивое.

Теперь все это уже осуществлено, это и еще столько же, но тогда первоначальный таманяновский план города произ-

вел сильное впечатление на москвичей. Щусев сказал, что «это прекрасный проект».

Близилось к концу время пребывания Якулова, и он со Щусевым собирался в Тифлис, а самое важное для театра—приглашение Якулова на постановку—было все еще неясным.

Сейчас этот вопрос звучит несколько странно, казалось, чего проще—заказать художнику оформление, но тогда это было довольно трудной проблемой.

Мы знали, что хилый бюджет нашего театра не может обеспечить достаточный гонорар прославленному мастеру.

Кроме того, и это, пожалуй, было главным, мы опасались, что наша крохотная, без какой-либо театральной техники, сцена не воодушевит Якулова, что малые размеры нашей сцены будут тесны для творческого размаха художника. Мы стеснялись предложить Якулову техническую бедность нашего театра.

Много раз мы обсуждали этот вопрос, важный и для театра и для всех нас, режиссеров, актеров, постановочной части и, конечно, больше всех для художника театра. Как-то режиссер Бурджалян предложил самое простое—узнать мнение самого Якулова. Решили, что удобнее всего сделать это мне.

И вот мы сидим в ресторане «Наири» (теперь на этом месте находится ресторан «Арарат») и к моему большому удивлению и еще большей радости Якулов сам затронул вопрос, интересовавший всех нас.

Своими отрывистыми фразами, вперемежку с глотками красного вина и папиросными затяжками, он выразил удивление позицией театра, не привлекающего его к постановке.

Я заверил Георгия Богдановича, что театр и мы все желаем этого, мечтаем о его работе у нас, но озабочены от-

существием надлежащих постановочно-технических условий и финансовой проблемой.

Блестящие глаза Якулова заискрились ярче, весело улыбнулись, приподнялись плечи и он выпалил:

— Вы чудаки, испугались Якулова, я знаю—мою московскую норму гонорара вашему театру не поднять, но Наркомпрос должен обеспечить какую-то часть. Я разговаривал с Мравяном. Ведь взамен—театр получает мое имя и мои знания... это с лихвой компенсирует затраты... а сборы? Так ведь на декорации Якулова придут смотреть! А ваша маленькая сцена... какие там размеры?

— Ширина около 8 метров, а глубина 9-10 метров.

— Маловато, конечно, но не беда, черт возьми, это не страшно. Яставил «Зеленый попугай» вовсе не имея сцены, прямо на эстраде кафе «Питтореск». И создал зрелище. Меня интересует как воспримет мое творчество общественность... Это будет первая моя постановка в армянском театре... И не должно быть никаких препятствий... Но жить надо, дорогой друг, надо. Вот вы и поработаете со мной... За нашу будущую работу!—и Якулов поднял бокал.

На следующий день я подробно рассказал в театре о нашем разговоре. А вскоре Наркомпрос, театр и Якулов уладили все вопросы, и мы узнали, что Георгий Богданович будет оформлять у нас в театре постановку.

Так оно и было.

Но прежде, чем продолжить рассказ о том, что и как было, хочется рассказать

«О доблестях, о подвигах, о славе»

Георгия Богдановича Якулова, о художнике, мыслителе, человеке.

2

Жорж

Работать в чужой манере легче, чем изобрести свою собственную.

Я стремился добиться в живописи умения выразить, прежде всего, свои эмоции.

Георгий Якулов.

В Тифлисе 31-го декабря 1883 года повсюду шумно и весело встречали Новый год. Но в обширной квартире известного тифлисского адвоката Богдана Галустовича Якулова не было гостей, не было официальной новогодней встречи. В большой столовой собирались только члены семьи и самые близкие родственники. Во главе стола сидел хозяин дома, задумчиво поглядывал из-под густых широких бровей на сидящих вокруг и нервно теребил свою курчавую ассирийскую бороду.

Взрослые тихо вели беседы, а дети, как все дети на свете, держались, хотя и сдержанно, но беззаботно, с нетерпе-

нием поглядывая на старинные стенные из орехового дерева часы—ждут не дождутся первого удара.

И вот, наконец, большая стрелка приблизилась к римской цифре двенадцать и раздался низкий и мягкий бой часов.

Наступил новый, 1884-ый год.

Без шума было откупорено шампанское. Глава семьи, Богдан Якулов, одетый в наглухо застегнутый черный сюртук с шелковыми лацканами, встал, поднял бокал и поздравил родных с наступившим Новым годом.

Затем он предложил тост за здоровье своей жены—она лежала в соседней комнате в ожидании ребенка.

Богдан Галустович пожелал ей благополучно пройти все испытания и подарить их роду нового члена семьи. Тихо, но как-то торжественно зазвенела «малиновым» звоном баккара бокалов. Богдан Якулов слегка улыбнулся в свою ассирийскую бороду и быстро прошел с бокалом в руке в спальню. Там на широкой кровати, освещенная настольной лампой, лежала на высоких подушках его тридцатидвухлетняя жена, Сусанна Артемьевна.

Дежурная акушерка впустила на несколько минут Богдана Галустовича поздравить жену с Новым годом, после чего отправила его обратно в столовую, к семье.

Через день, 2 января старого стиля 1884 года в многочисленной армянской семье Якуловых появился на свет девятый ребенок.

Ему дали имя Георгий.

Маленький, шустрый и озорной Жорж был самым младшим в семье и, как обычно бывает, баловень и любимец родителей.

Особенно души не чаяла в нем его мать, Сусанна Артемьевна. Эта необыкновенная, постоянная и неизменная



«Скачки» 1905 г.

любовь матери к сыну и ответная преданная любовь сына к своей матери прошла красной нитью через всю их жизнь.

Якулов уже взрослым писал матери:

«Нет человека, даже спасавшего лично мою жизнь, которому я был обязан так, как Тебе! Нет ночи, утра и дня, чтоб не вспомнил Тебя, будь то на войне, среди друзей или работы... Знай, моя единственная и бесконечно милая моему сердцу, что я всегда с Тобой и за тебя. Живи, потому что это поддерживает меня.

Люблю и целую тебя. Твой сын Жорж».¹

Спокойная, размеренная жизнь семьи Якуловых была нарушена в 1893 году, когда умер глава семьи, оставив на попечение своей жены многочисленную семью.

Богдан Галустович Якулов, хотя и был известным в городе адвокатом и «пользовался крупным именем, но не оставил семье ничего, кроме друзей и имени».²)

Эти слова написал о своем отце его сын Жорж Якулов в 1928 году за месяц до своей смерти. Он был верным сыном своего отца и точно повторил своего родителя.

Знаменитый художник Георгий Якулов имел громкую славу и пользовался широкой известностью, но, после себя не оставил ничего, кроме друзей и имени, правда, пока существует театр—славу творчества своего.

Заботы о детях—их осталось в живых шесть человек—2 дочери и 4 сына, младшему из которых, Жоржу, было 9 лет, целиком легли на плечи матери.

Сусанна Артемьевна посвятила свою жизнь воспитанию детей, она была им доброй матерью, культурной и волевой наставницей, «воспитанная в героические времена борьбы с горцами на севере того эпического Кавказа, который воспет

Лермонтовым, умела переносить все превратности судьбы и в условиях бедности старалась в детях воспитывать чувство эстетики, ежедневно занимаясь с нами пением, рисованием и чтением»³).

Живой, шаловливый и любознательный маленький Жорж с детства приобщался сперва под влиянием матери, а потом и старших братьев к художественной культуре.

В 1893 году вся семья переезжает в Москву, и там Жоржа определяют в интернат Лазаревского института Восточных языков.

Семья Якуловых была дружной семьей. Старшие братья Жоржа старались дать ему всестороннее образование: самый старший брат юрист Александр любил искусство и водил Жоржа по музеям и выставкам, а по воскресениям—в театр. Другой брат, тоже юрист, Яков развивал в нем вкус к гуманитарным наукам, воспитывал чувство справедливости; третий, физик, Артемий знакомил его с точными науками.

Маленький их братик любознательно впитывал в себя рассказы старших, однако с детства питавший страсть к живописи, единственный из всей семьи пошел по дороге искусства.

Наставления и рассказы старших братьев не прошли бесследно для Жоржа; будущий художник прекрасно знал искусство, литературу, историю материальной культуры многих народов. Знал латынь. Вероятно не без влияния брата-физика впоследствии Якулов пришел к теории светоритмов, основанной на природе солнечного света, теории, которую он, однажды, высказал в неожиданной формуле: «живопись—это лирическая химия».

Братья Жоржа Якулова стали крупными специалистами, а Яков Богданович занимался адвокатурой в политических процессах и вошел в историю тем, что один молодой революционер, его подзащитный, которому грозила смертная

казнь, был спасен и впоследствии стал крупнейшим строителем Советского государства.

Это был Михаил Васильевич Фрунзе.

Но вернемся к самому младшему — Жоржу Якулову. Уже в Лазаревском институте юноша начал проявлять независимый и непоседливый характер, в результате чего Жоржа после шестого класса исключили или как объяснил он сам: «меня вынудили уйти (не окончив полного курса) за неумение подчиниться условиям гимназической жизни».⁴⁾

Характерная для Якулова формулировка.

К этому времени явственно определилась страсть молодого Жоржа к искусству живописи. Он в 1901 году подает прошение в Училище живописи, ваяния и зодчества, с 1-го сентября зачисляется учеником головного класса живописного отделения.

Так началось профессиональное воспитание Георгия Якулова или как он сам говорил «самовоспитание», и пошло оно с самого начала по оригинальному пути.

Занятий в училище Якулов почти не вел, работал больше дома и, «питая страсть к импровизации, отрицал всякую учебу и навязывание себе чужого мировоззрения. Воспитанный в детстве на музыке и поэзии, стремился добиться в живописи умения выразить, прежде всего, свои эмоции»⁵⁾.

Грозное начальство училища косо смотрело на строптивого ученика и потребовало объяснений по поводу пропусков Якуловым занятий в классе.

В ответ Жорж представил свидетельство штатного ординатора терапевтической клиники о том, что он, Якулов, находился под наблюдением врача клиники ввиду болезни легких. Это свидетельство он приложил к своему прошению на имя «его сиятельства господина директора училища» с просьбой оставить его в училище еще на год.

И все, вероятно, обошлось бы, но Якулов был верен себе и закончил свое прошение следующей тирадой: «что же касается нерегулярного посещения мною классов в прошлом году, то это является следствием, как общего нездоровья, так и того обстоятельства, что обстановка училища являлась мне совершенно незнакомой, а потому и приняться сразу за работу я не мог»⁶).

Прочитав такую дерзкую формулировку, директор училища отказал Якулову в просьбе.

23 мая 1903 года ученик головного класса Георгий Якулов расписался в получении из канцелярии училища своих документов.

Через четырнадцать лет после этого «покорнейше прошу», «его сиятельство господин директор» были сметены вихрем Революции, а исключенный ученик головного класса приобрел мировую славу одного из лучших художников революционного театра.

С уходом из училища Якулов потерял право на отсрочку от воинской обязанности и его «забрали» в солдаты.

Родные кавказские горы манили к себе. Якулов попросился отбывать воинскую повинность в один из кавказских полков, где мог соединять работу «художника со службой солдата».

Свободное от воинской службы время Якулов отдавал любимому искусству. Он много работал, наблюдал и изучал движение света, окрашивающего горы и долины, деревья и селенья в разные тона спектра.

По окончании службы Якулов привез в Москву большое количество этюдов и зарисовок.

Но не долго он ходил в штатском костюме. Началась русско-японская война, и Якулов как офицер запаса был

мобилизован и отправлен на Дальний Восток и дальше в Маньчжурию, южнее Харбина.

На войне Якулов показал себя отчаянно храбрым воином и, как говорят, ходил в атаку со стеком в руке. Молодой художник в защитном кителе офицера русской армии не только воевал. Он пытливо изучал окружающую природу, так не похожую на знакомую ему с детства природу Кавказа.

Смена контрастных впечатлений от «хладных гор Кавказа до маньчжурских сопок», осевшая в сознании особенность здешних пейзажей с голубой полоской неба, «которая как радуга обрамляла силуэты гор, деревьев и зданий», спиралеобразные вихри тайфунов, тонкая «линиарность» китайского искусства—все это способствовало рождению якуловской теории света, приведшей к идеи о «разноцветном солнце».

Якулов увлекся этой идеей и «стал строить теорию соотношения движения линий и цветов и тех психических особенностей в основных настроениях различных народов, которое ими вызываются и построил для себя ту теорию происхождения стилей, которой»⁷⁾ оперировал в своем искусстве до последних дней. Он говорил, что «теория создана мною в 1905 году, прочитана впервые в Москве в 1906—7 годах в Обществе свободной эстетики под председательством художника Переплетчикова. В 1913 году была читана в Париже художнику Делоне. В 1914 году—в «Бродячей собаке»⁸⁾. В том же 1914 году Якулов изложил свою теорию в журнале «Альциона» в статье под неожиданным названием «Голубое Солнце». Об этом еще будет сказано ниже, а сейчас посмотрим как теория преломлялась в творческой практике художника.

Первая живописная работа, которую Якулов написал

после русско-японской войны, появилась на выставке «Московского товарищества» в 1906 году и сразу же привлекла внимание художественных кругов к ее автору.

«С первых его выступлений на выставках—говорил художник Евгений Лансере—можно было видеть характерные стороны его художественной личности. Очень скоро выявился его особый «якуловский» стиль⁹). Это была нашумевшая картина «Скачки». Она занимает особое место в творчестве Якулова, часто упоминается в его биографии. Картина написана в оригинальной самобытной манере, декоративна по колориту и с беспersпективно построенной композицией.

«Парадоксальный рисунок «Скачки» Г. Якулова—писал в журнале «Весы» П. Муратов— проведен остро, художник интересно применил к своей теме цветные пятна китайских ваз».

Отдельные композиционные построения картины— спираль и лестница—станут излюбленными декоративными формами в творчестве Якулова. Послушаем историю создания этого произведения от самого автора, тем более, что Якулов сам придавал важное значение заложенным в картине принципам: «Попав в Москву на скачки, я заметил движение толпы, обуреваемой азартом, напомнившим мне маньчжурский тайфун.

Соединив это впечатление с впечатлением от стеклянной ясности зеленого поля, карьера лошадей—я построил композицию скачек в вихревом (барочном) движении с китайской линиарной графичностью и акварельной прозрачностью влажного спектра Китая¹⁰).

«Скачки» принесли успех Якулову и он уже в следующем, 1907 году, принимает участие на выставке «Венок» с целым рядом работ, которые получили, как он писал в автобиографии, одобрение Валентина Серова.

Здесь были выставлены «Человек толпы», «Петухи», «Сухум под снегом», «Сад Эрмитаж», «Арабская симфония» и другие декоративные и графические работы, в которых Якулов «принимал вещи, как цветные и графические символы»¹¹.

Началась профессиональная жизнь художника. Он пишет, ищет и постоянно проверяет свою теорию на практике. Якулов ежегодно принимает участие на выставках, вначале «Московского товарищества художников» и «Союза русских художников», а потом, вплоть до Октябрьской революции, на выставках «Мира искусств».

Этот период творчества Якулова характеризуется его обличительным отношением к праздности и злу окружающей действительности. В сюжеты своих картин он вкладывал глубокий социальный смысл. Его интересы сосредотачиваются преимущественно на городской жизни, он изображает урбанизм современного города, бешеный ритм его улиц, манящие огниочных клубов и баров. Он обнажает дьявольский образ бездушного Вавилона—города с его грохотом, лязгом, азартным ажиотажем казино и скачек, в вечернем сверкании уличных фонарей и разноцветных реклам.

Этой теме посвящены многие работы Якулова и наиболее остро и полно была выражена в картине «Человек толпы», которую он разрабатывал неоднократно в различных вариантах и в живописи, и в графике, в общей сложности около пятнадцати лет.

Я познакомлю читателя с последним вариантом-синтезом картины «Человек толпы», идеи которой были созвучны определенным настроениям дореволюционной поэзии.

В красновато-желто-черной мерцающей гамме изображены извилистые улицы города-спрута.

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет,

бросает мертвенно бледные тени на тротуары, сплошь заполненные душевно опустошенными людьми. Они словно призраки, черными силуэтами, мечутся на фоне светлых витрин, в безумных поисках своего иллюзорного счастья.

Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.

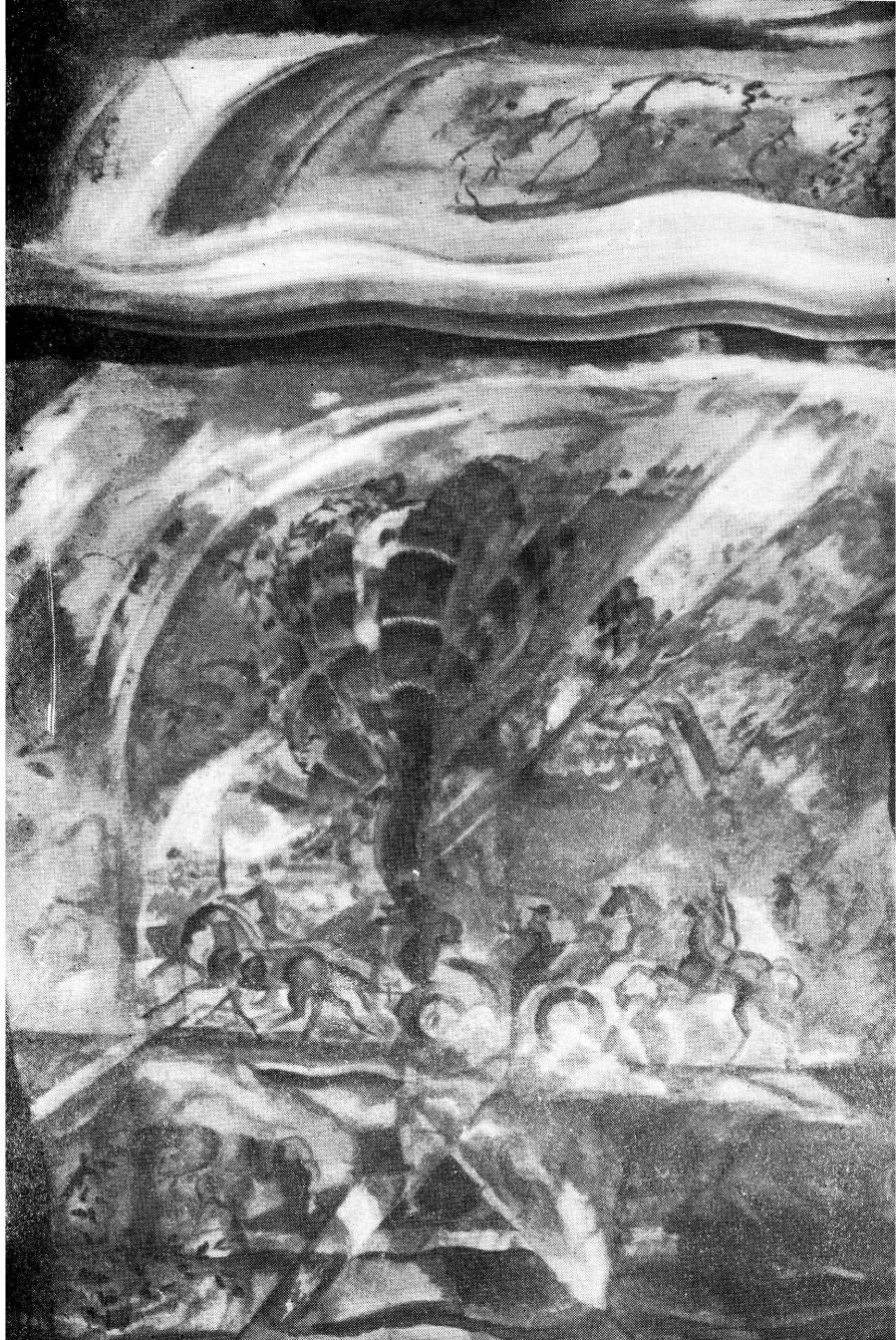
И вся эта праздная, полуночная толпа торопится заполнить кроваво-красные интерьеры игорных домов иочных клубов, жаждущая острых ощущений в «плясках смерти», совершает свой фантастический кругооборот с неотвратимой судьбой обреченных.

Умрешь—начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица фонарь ¹²⁾).

Так живопись Якулова перекликалась с поэзией Блока. В этой гамме социального умонастроения написаны «Монте-Карло», «Бал Булье», «Город», «Ночной кошмар», «Декоративный эскиз» и много других картин.

Якулов любил поэзию, часто цитировал стихи в письмах и статьях и, не раз, обращался к живописи под прямым влиянием поэтов. Пушкин вдохновил его на создание триптиха «Жил на свете рыцарь бедный», Лермонтов—на витраж «Душа моя мрачна». Александр Блок, Эдгар По, Эмиль

«Катание в Петровском парке». Фантазия.



Верхарн были близки идеям дореволюционного творчества Якулова.

В свою очередь есть много примеров того, как искусство живописи вдохновляло поэтов.

Имея в виду эту взаимосвязь, Якулов как-то сказал, что «о произведениях Джотто говорят стихи Данте гораздо больше всех критиков и историков мира»¹³). Известно, что в наше время, произведение самого Якулова вдохновило на балладу Есенина.

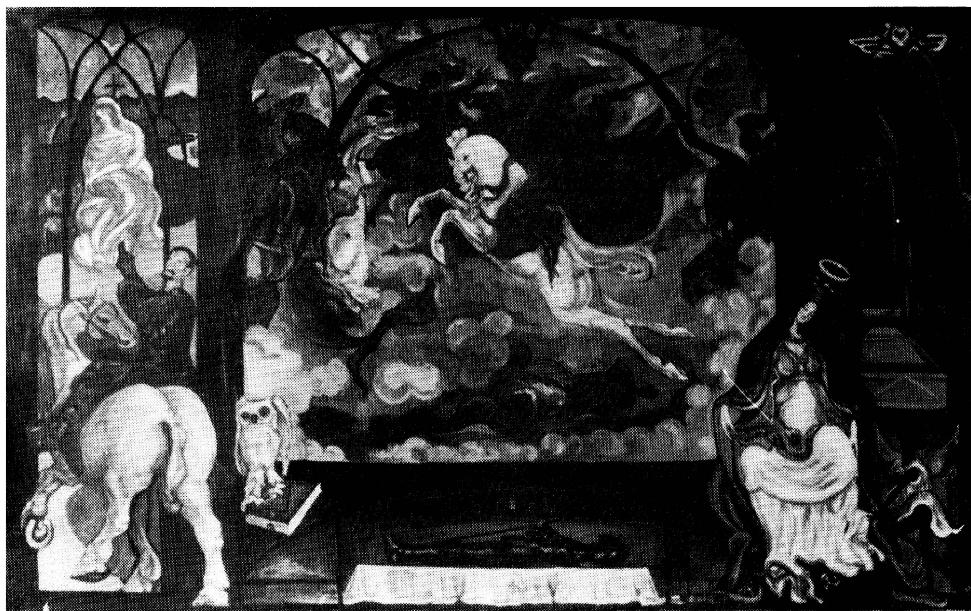
Якулов не только обличает, но и поэтизирует жизнь. Он пишет одну из своих лучших картин, дав ей название тоже «Скачки», в которой изобразил под ослепительными лучами солнца проминку стройных тонконогих скаковых лошадей со своими жокеями в разноцветных и ярких камзолах. Якулов сам был прекрасным кавалеристом и потому так метко скомпоновал характерные ракурсы всей кавалькады. Полна романтизма написанная страстной кистью в условной манере картина «Катанье в Петровском парке. Фантазия», построенная на контрастном сочетании красной лошади, белого наряда женщины и черной лакированной пролетки.

Оптимистично написаны и «Бой амазонок», «Ломбардия», «Бой», «Тверская» и ряд дилижанских пейзажей.

Появляются новые названия его картин. В 1909 году «Улица» и «Пожарная команда», в 1911 году «Борьба» и «Кафе», «Торговка» и «Арабская симфония».

Этими работами Якулов выражал разные направления своего творчества—период плоскостной, декоративной формы, трехмерно-объемной и формы монументально-станкового искусства.

Менялись сюжеты, менялась форма их выражения, но неизменно оставались оригинальная, своя манера письма, и



«Жил на свете рыцарь бедный»

его принципы—«ритмического и темпового движения света и цвета», в которых определение объема выражалось скорее цветом, чем формой.

В 1910 году Якулов совершает первое свое путешествие по Италии.

Он посещает Венецию, Падую, Флоренцию, Сиену и Рим и везде, изучая культуру итальянского народа, проверяет свою идею о влиянии солнечного света на стиль этой культуры.

Якулов приехал в Италию молодым, двадцатичетырехлетним, но уже определившимся в своей оригинальной манере и с любопытными идеями художником. Однако искусство Италии, ее три блистательных эпохи—треченто, кварточенто и чинквеченто оставили глубочайший след на всем творчестве Якулова. В живописи итальянских художников этого времени он нашел воплощение тех же принципов, которыми руководствовался в своем искусстве. Якулову импонировали изящная простота костюмов и скрупулезно изображенные экстерьеры на фресках Джотто, цветовые гармонии колорита в живописи Карпаччо и Веронезе, карнавальные сценки и игорные клубы в картинах Пьетро Лонги, монументальные композиции на полотнах Тьеполо. Георгий Богданович писал, что «техника итальянских фресок основана на большой заглушенности городского пейзажа (фона) и рельефности отдельных персонажей. Этот фресковый метод нужно считать наиболее правильным и законным для сцены»¹⁴⁾. Но сильнее всего пленило Якулова искусство Боттичелли. Этот мастер композиции, линиарной выразительности, поэтизирующий своей живописью людей и природу, был близок Якулову. Он не подражал Боттичелли, как не подражал никому другому, но принципы творчества гениального флорентийца разделялись Якуловым, ибо «чтобы удержать глаз на плоскости, не давая ему искать глубину, чтобы всецело удержать внимание на ритме, Боттичелли берет все формы в движении»¹⁵⁾. Вот эти же принципы лежали в основе динамичного искусства Якулова. «Искусство строится на динамизме, но динамизм есть интенсивность произведения, кинетика — определение ударных точек, или ряда точек, по которым последовательно идет по картине, как по циферблату, глаз зрителя»¹⁶⁾, писал Якулов. Из всех искусств наибольшее влияние на его творчество оказало искусство итальянского Возрождения. Он сам

объяснил, что под влиянием станкового искусства итальянских художников перешел к «разработке поэтичной формы в живописи и, не покидая основного начала линиарности, колорита и материала, продолжал переводить свое искусство на трехмерный европейский путь»¹⁷). Не только живопись Италии влияла на Якулова. Сама природа очаровала художника и, в дальнейшем, отраженно перевоплотилась в его темпераментных композициях, особенно в театре.

«Каждый видит только то, что видит и постигает для себя самого, всегда через одни и те же очки»¹⁸), говорил Якулов.

И он увидел и крепко запомнил на всю жизнь и ярко синее небо над овальными линиями лагун Венеции, и узкие, изогнутые улицы, перекрытые низкими арками, Падуи, и прорубленные в скале ступени крутых лестниц Флоренции и Сиены, где «под резцом оцепенело» величие мраморных дворцов и весь цветовой колорит архитектуры этих городов-музеев, в которых «коварные мадонны щурят длинные глаза»¹⁹).

Много лет спустя мы вспомним эту «красоту, которую бессильно выразить человеческое слово...» в интерпретации автора оформления на спектаклях «Риенци», «Мера за меру», «Царь Эдип» и «Венецианский купец».

Природа, прошедшая через темперамент Якулова, питала его своеобразное искусство. Художник-живописец подготавливал почву художнику театра.

Композиции большинства картин Якулова строились на единстве места и времени, бесперспективной иллюзорности, на одновременном показе ряда разных явлений, когда события, происходящие в интерьере, приводили зрителя по лесенкам и переходам, через арки и площадки, к сценкам экsterьера. Так написаны картины «Бар», «Декоративный

эскиз», «Жил на свете рыцарь бедный», «Чайхана в Эривани» и другие.

В дальнейшем, этот прием с плоскости холста будет перенесен в объем сценического пространства и вместе с палитрой живописца создаст нового художника театра. В свою очередь практика в работе над острой театральной формой будет способствовать созданию меткой характеристики образа в портретах Якулова и отразится на декоративном решении его дилижанских пейзажей.

Знакомство с искусством и природой Италии явилось важной вехой и для проблемы «Восток—Запад», над которой постоянно работал Якулов.

В самом деле «любопытно было бы в этом аспекте проследить творчество Г. Якулова, который, начав с Востока (достаточно экзотического), пришел к Западу, остро его воспринял, и затем снова пошел на Восток. Но на этот раз и Восток представился художнику не прежним: героика борьбы, пафос современного строительства должны были дать новые импульсы художнику...»²⁰).

Сам Якулов в эту пору, своим внешним видом как бы олицетворял собою синтез «Восток—Запад»; яркий, живой восточный образ художника был оформлен в модный европейский, в талию, костюм и в лакированные с замшевым верхом ботинки.

Об этом говорит и колоритный портрет Якулова, написанный Петром Кончаловским, вероятно, один из лучших в портретной серии Кончаловского по «восточной» композиции, по живописной трактовке и, самое главное, удивительно точной характеристике образа художника и человека.

Вторичное свое заграничное путешествие Якулов совершил в 1913 году в Париж.

Здесь он нашел своего единомышленника, занимавшегося теми же проблемами движения света и цвета в живописи, художника Роберта Делоне и в его обществе много работал «при чрезвычайно обостренном умственном напряжении»²¹). Якулов писал о своем знакомстве с Делоне:

«Мы провели в работах и беседах лето:—я познакомил его и иллюстрировал некоторые положения своей теории солнц, близкой ему, как колористу»²²).

Георгий Богданович был рад встретить у Делоне и его жены—тоже художницы Сони Делоне, не только радушное гостеприимство, но и полное понимание интересовавших его проблем в искусстве. Впоследствии Якулов трижды приезжал в Париж в 1923, 1925 и в 1927 годах и каждый раз чувствовал заботу и участие своих французских коллег—супругов Делоне.

Во время пребывания Маяковского в 1922 году в Париже, он посетил мастерскую Делоне и позировал ему для карандашного портрета. Вернувшись в Москву, Маяковский, описывая свою поездку в Париж, заметил, что Делоне «это духовный отец наших отечественных Якуловых»²³).

Маяковский, конечно, ошибался, он тогда не учел, что они оба, и Якулов и Делоне, еще не встретившись друг с другом, находясь в разных концах Европы, одновременно занимались схожими проблемами творчества. Это подтвердил, недавно посетивший Москву французский литературовед, профессор Жан-Рене Маркаэ, он же секретарь «Общества друзей Георгия Якулова», созданного в Париже в 1967 году по инициативе художника Рафаэля Херумяна.

Жан Маркаэ изучал в наших музеях произведения Якулова и рассказывал мне, как Якулов и Делоне сдружились на основе схожих проблем в искусстве, занимавших их

обоих. Профессор сообщил о любопытном совпадении: Соня Делоне еще до встречи с Якуловым иллюстрировала стихи французского поэта о дальневосточных тайфунах, никогда их не видя, и в своих иллюстрациях создала свой образ тайфуна, поразительно близко напоминавший аналогичную интерпретацию Якулова.

Так нередко бывает.

Якулов и Маяковский одно время часто встречались—художник работал в 1920 году над оформлением в театре РСФСР I его пьесы «Мистерия Буфф» и поэт был столь признателен, что оставил истории своей дружеский шарж на художника.

Путешествуя по Италии и Франции, Якулов изучает музеи и города, знакомится по оригиналам с прошлым и современным западноевропейским искусством и здесь вновь проверяет свою теорию о влиянии солнечного света на формирование стиля произведения искусства.

В результате этих путешествий появляются новые работы Якулова, из которых некоторые, как он сам определял, «монументально-станкового характера»—«Ломбардия», «Бой», «Декоративное панно», «Женщина за столиком», другие с полюбившейся ему урбанистической темой—«Улица», «Городок Италии», «Монте-Карло».

Эти и другие работы были показаны на выставках последнего довоенного года в Вене, в салоне «Сецессион», в Берлине—на выставке «Первого осеннего салона», а также в Москве и Петербурге на выставках «Мира искусств».

Из этой серии картина «Монте-Карло», получившая широкую известность, в настоящее время находится в экспозиции Государственной картинной галереи в Ереване.

Наступало грозное время.

Началась первая мировая война, и художник Георгий Якулов, он же офицер русской армии, сразу же был призван в действующую армию.

Всю войну Якулов храбро сражается на передовых позициях, но, служа богу войны, умудряется не забывать и музу искусства. Зимой 1914 года в ожесточенном сражении Якулов получил тяжелое ранение — пуля прошла навылет его грудь, задев легкое.

Тяжелораненого Якулова подобрали санитары и доставили в полевой госпиталь. Когда миновала смертельная опасность, его эвакуировали в Петроград в лазарет деятелей искусств на Б. Белозерской улице.

Рана в груди оставила зловещий след в слабых от природы легких Якулова, уменьшив силу их сопротивления простудам, что роковым образом укоротило его жизнь.

Положение раненого было серьезное, сквозная рана заживала медленно, но молодость, жажда жизни и неиссякаемый оптимизм Якулова пришли на помощь медикам и, сообща, они победили недуг.

В канун нового, 1915 года, «Якулов, художник, простреленный в грудь, уже поправился и вышел из лазарета и спешит до возвращения в строй насладиться радостями жизни»²⁴).

Получив на поправку отпуск, он с наслаждением упивается вольной жизнью штатского человека, но стремится в Москву, провести остаток отпуска в кругу родных, на глазах друзей и своей любимой матери.

Неизменно весь период войны Якулова сопровождал смышленный «дядька», больше помощник, чем денщик, рядовой Афанасьев.



«Перед заездом».

Веселый, добрый и демократичный нрав «его благородия» полюбился Афанасьеву и он души не чаял в своем офицере и наперебой, и как всегда бывает преувеличенно, рассказывал о его подвигах.

В начале двадцатых годов Якулов в письме к матери вспомнил и об этом:

«... а твоему материнскому сердцу было приятно слушать

рассказы, как помнишь рассказы Афанасьева (денщика) в бытность мою в лазарете»²⁵).

Естественно, суровая фронтовая жизнь солдата не давала возможности заниматься станковой живописью, и Якулов в это время больше работает в графике и прикладном искусстве.

В 1915 году на выставке декоративного искусства по эскизам Якулова были сделаны и выставлены ковры, драпировки, подушки, шарфы и т. д. Ежегодно Якулов участвует на выставках, ранее написанными работами.

В 1915 году на выставку «Мир искусства» в Москве Якулов дает «Бар Олимпия», «Портрет Е. Потопчиной», «Весеннюю прогулку», «Кафе Савой», а в Петрограде выставляет свои «Спирали», которыми поднял переполох в консервативной среде критиков и один из них под инициалами С. К. в «Столице и Усадьбе» написал:

«А вот и вовсе глумление г-на Якулова, выставившего свои «Спирали»... эти выкрутасы заразительно действуют на молодежь»²⁶).

Якулов снова на фронте и следующий свой отпуск в марте 1916 года проводит в Кисловодске. Отсюда он шлет, в ответ на запрос, свое согласие участвовать на выставке в галерее К. Лемерсье и просит В. Домогацкого, чтобы взяли у него дома на Кисловке № 1, три работы и, между прочим добавляет, что если работы будут проданы, будет очень кстати—деньги крайне нужны.

Некоторое время Якулов проводит в Ташкенте, но кончился и этот отпуск и Якулов снова на фронте.

Еще до войны, а особенно во время войны, широко были распространены благотворительные вечера, базары, аукционы, день «Ромашки», день «Колоса ржи» и т. д., которые об-

служивались громкими именами и звездами театра и экрана. Эти вечера и базары декорировались лучшими известными художниками.

На таких вечерах художники изоццялись в изобретательности, оригинальной выдумке, прибегая к броской форме, яркому цвету. Тут-то Якулов оказался в своей стихии— дух импровизации сидел в нем с детства, а здесь на благотворительных вечерах импровизация была самым необходимым качеством.

Однажды на одном большом благотворительном вечере Якулов соорудил и оформил, или как тогда говорили, декорировал кавказскую таверну «Духан», где, как он писал, «впервые прибег к архитектурным формам декорировки вместо панорамной живописи»²⁷).

Этот благотворительный бал состоялся 17 марта 1909 года в залах литературно-художественного кружка. Его обширная, с юмором составленная программа проходила в пяти стильных кабаре, каждое из которых было придумано, поставлено и оформлено своим режиссером и художником. Так, например, И. Москвин и Н. Крымов создали кабаре в стиле лубка «Русский трактир» с росписными стенами и надписью «Пей, да дело разумей», И. Попов и Н. Сапунов «Испанскую таверну», а Н. Лучинин и С. Судейкин кабаре «Голодный Пегас». Всеобщим успехом пользовался «Уголок Кавказа», созданный Е. Терьян-Коргановой в содружестве с Якуловым. Центральное место этого кабаре занимал броско оформленный «Духан», над входом которого были подвешены восточные фонари и между ними большая вывеска, на которой в откровенно-вывесочном стиле был изображен поединок двух белых курчавых барашек на фоне стилизованного фруктового сада с шутливою надписью «Духан—нор-

малный кавказский удоволсти». В программе «Уголка Кавказа» показывались и комическая джигитовка и кавказские танцы, пародии и шуточные песеньки.

«Духан» имел большой успех, и Якулова стали усиленно приглашать декорировать всякого рода благотворительные вечера и базары. На вечере в охотничьем клубе Якулов оформил помещение на тему «Китай», в московском купеческом клубе совместно с П. Кончаловским—«Ночь в Испании», в галерее Лемерье—декоративную выставку Давыдовой и Экстер и ряд других аналогичных работ, завершив их оформлением кафе «Питтореск».

Надо отметить, что художники не только декорировали помещения и его павильончики, но и давали свои работы на аукцион, выручка от которых, как и все что продавалось с благотворительной целью, шла в пользу пострадавших от войны раненых и больных.

Якулов на аукционы отдавал свои работы, а на выставку, устроенную «Союзом русских художников» в пользу пострадавших от войны бельгийцев, дал картину «Бар Олимпия».

Слава Якулова как блестящего декоратора быстроросла и, когда предприимчивый делец Филиппов решил магазин скобяных изделий на Кузнецком мосту превратить в фешенебельное кафе с эстрадой, он заказал Якулову эскизы оформления.

К тому времени—1917 год—Якулов вернулся из армии в длительный отпуск. Художник Василий Комарденков об этом так пишет в своих воспоминаниях:

«Якулов рассказывал, как он получил этот отпуск. С горсточкой солдат, спасаясь от преследования, он случайно наткнулся в овраге на немцев. Они не оказали сопротивле-

ния и сдались в плен. Когда их привезли в штаб, то оказалось, что солдаты прячут под шинелями знамена двух немецких полков. Офицеру, взявшему знамена противника, а Якулов был офицером, разрешалось подать рапорт главнокомандующему. Георгий Богданович написал в рапорте, что хочет сменить мундир на фрак. Так он оказался в Москве»²⁸⁾.

Была и другая причина. Известно, что 7 июня 1917 года в Петроград было направлено ходатайство об освобождении группы московских художников от воинской повинности. В список вошли 38 художников-солдат от всех художественных объединений. Самой многочисленной была группа в 20 художников из «Мира искусств» в том числе — Кончаловский, Кузнецов, Петров-Водкин, Сарьян, Судейкин, Фальк, Ульянов, Якулов и другие. В список входили как и находящиеся на фронте так и подлежащие призыву. Через неделю, 14 июня по постановлению Совета рабочих и солдатских депутатов и Временного правительства художники были демобилизованы.

Теперь Якулов мог всецело заняться искусством. На первых порах он весь свой темперамент вложил в оформление кафе «Питтореск».

В творческой биографии Якулова эта работа не занимает большого места, но именно здесь была изобретена та новая декоративная форма, которая впоследствии утвердилась в советской театрально-декорационной практике. Вот почему сам Якулов не раз возвращался к принципам этой работы, а отдельные декоративные элементы «Питтореска»,

«Кафе Савой».



вилоизменяясь, были использованы им в последующих работах.

Надо сказать, что на фоне существовавших оформлений в стиле живописно расписанных стен типа «Бродячей собаки» и пришедшему ей на смену «Привалу комедиантов», в кафе «Питтореск» Якулов сказал новое слово в оформлении интерьеров.

Послушаем самого автора:

«Войдя в помещение я увидел, что это здание образовалось из пространства между двумя домами, окна которых выходили в это помещение, а полукруглый стеклянный потолок, как у оранжереи, образован был железными дугами. Имея из своего прошлого опыта в декорировке, я обратил внимание на квадратные решетки стекол, назойливость которых нельзя было изменить никакими силами иначе, как вплести их в общую композицию. Для этого надо было ввести этот принцип решетки и планок в декорировку. Архитектура подобного порядка была хорошо известна по китайским образцам и я прибег к этой форме.

Ввиду невозможности заказать арматуру и видя пошлость существующей, я решил сделать ее из отвлеченных форм и построить ее на вращающихся частях. В этой работе мне помогал художник Голощапов, оказавшийся единственным, который ощущал архитектурную, пространственную передачу живописной темы. В живописной части помогал ряд художников, художнику Рыбникову принадлежало панно над эстрадой.

Таким образом, была рождена форма, получившая впоследствии наименование «конструктивной»²⁹⁾.

Эскизные работы начались в июле 1917 года, но кафе открылось уже после Октября, в январе 1918 года. Вначале кафе называлось «Питтореск», но потом было переименовано в «Красный петух».

На эстраде кафе ежедневно от 4-х до 6-ти играл струнный квартет, а по вечерам состоялись выступления артистов. Литераторы и поэты читали свои произведения, разыгрывались театральные скетчи и миниатюры, давались симфонические концерты.

Сюда в кафе в марте месяце привезли из Петрограда и показали москвичам «Незнакомку» А. Блока в нашумевшей постановке Всеялова Мейерхольда.

В первую годовщину Октября на эстраде кафе был показан «Зеленый попугай» в постановке Александра Таирова и в декорациях Георгия Якулова.

«Творческая биография» кафе была действительно интересной. Художник Василий Комарденков, помощник и верный последователь Якулова, принимавший участие в оформлении кафе, свидетельствует:

«Художник Г. Б. Якулов продолжал быть его душой. «Красный Петух» был очень оригинален—потолок стеклянный, витражи ярко расписаны, огромные из белой сверкающей жести люстры причудливой формы, на эстраде, по краям ее,—две фигуры негров в цилиндрах, в красных фраках и белых накрахмаленных манишках...

литов-Иванов, Касаткин, Лентулов, Малевич и многие другие. В зале всегда было очень оживленно. За хозяина был Якулов, который старался создать непринужденную атмосферу.

В один из зимних вечеров в «Красном петухе» произошла его первая встреча с С. Есениным, которая в дальнейшем перешла в большую дружбу³⁰).

«Красный петух» пользовался известностью и был в своем художественном облике олицетворением бурной эпохи, переживаемой искусством, когда «в росписях одного богемного предприятия кафе «Питтореск», выросшего на Кузнецком мосту, Якулов разблистался сразу, легко и щедро. Его путь был ясен»³¹).

После своего успеха в «Питтореске» Якулов получил предложение оформить интерьер нового кафе литераторов с броским названием «Стойло Пегаса». Кафе находилось на Тверской улице, наискосок гостиницы «Люкс» (ныне «Центральная»), где в ту пору жил Георгий Богданович. Здесь в занимаемом им номере зародились идеи его первых театральных постановок, принесших ему имя, и здесь же Якулов обсуждал с организаторами кафе, Есениным и Мариенгофом, свои эскизы оформления. Кафе занимало мало уютное, небольшое помещение, и Георгий Богданович решил его оформить настенной росписью с гротесковым уклоном, в композиции с аппликативными деталями, зеркальными вставками и особого стиля шрифтом.

В ноябре 1919 года открылось кафе или как его еще называли клуб «Ассоциация вольнодумцев». Над его входом красовалась эффектная вывеска, сделанная по эскизу Якулова: на лакированной плоскости гарцевал крылатый Пегас, а вокруг него по облакам шли изящной вязью два слова «Стойло Пегаса».

Заведующий кафе Н. И. Старцев следующим образом описывает его интерьер: «Двоящийся в зеркалах свет, на-громожденные из-за тесноты помещения, чуть ли не друг на друга, столики. Румынский оркестр. Эстрада. По стенам роспись художника Якулова и стихотворные лозунги имажинистов. С одной из стен бросались в глаза золотые завитки волос и, несомненно искаженное левыми уклонами живописца, лицо Есенина в надписях: «Плюйся, ветер, охапками листьев».

Кого только не перебывало в «Стойле Пегаса»!

Просматривая сохранившиеся у меня афиши о выступлениях и заметки о программах вечеров в «Стойле», нахожу имена Брюсова, Мейерхольда, Якулова, Есенина, Шершеневича, Мариенгофа и множество других³²⁾.

С этих встреч начались дружеские отношения Якулова с Есениным. Молодой поэт запросто бывал в мастерской Якулова и однажды познакомился там с Айседрой Дункан.

Вот характерный для их дружбы эпизод.

Однажды Есенин со своими сестрами и Ю. Н. Либединским пошли в театр Мейерхольда на спектакль «Мандат».

«В антракте,—рассказывает Либединский,—Катя Есенина подошла к нам и сказала эзабоченно:

— Сергей пропал куда-то!

Я уже сейчас не помню, почему нужно было искать Сергея,—как будто он раньше никогда не пропадал. Но Шура и Катя Есенины пошли искать его, я сопровождал их.

— Он наверняка у своего дружка, у художника Якулова,—сказала Катя.

Якулов жил где-то поблизости, чуть ли не на Триумфальной площади, рядом с театром. Высокого роста, черно-

усый и худощавый, в какой-то пестрой куртке, как будто только что сошедший с картины какого-то «левого» художника, он встретил нас, таинственно посмеиваясь.

— Если найдете, будет ваш...

Но искать негде. Большая комната, если мне не изменяет память, мастерская Якулова, пуста. Посредине лежит ковер, свернутый в огромную трубку, — так свертывают ковры, когда уезжают на дачу.

И вдруг ковер стал медленно развертываться. Все быстрей, быстрей, совсем развернулся, и вот Сергей, весь взъерошенный, вскочил и здесь же, на ковре, исполнил какую-то буффонную пляску; сестры висли на нем, визжа от удовольствия...

Так познакомился я с Георгием Богдановичем Якуловым, которому Сергей Есенин не случайно посвятил балладу о двадцати шести бакинских комиссарах: оба этих знаменитых художника были в то время вдохновлены подвигом бакинских большевиков...»³³).

Якулов и Есенин дружили и в искусстве и в жизни, и уж, конечно, не думал Георгий Богданович, что через несколько лет он войдет в состав комиссии по разработке литературного наследства Сергея Есенина.

30 декабря 1925 года, через три дня после трагической ночи в гостинице «Астория», Якулов писал Михаилу Ларионову в Париж:

«Сережки Есенина больше нет. Это для меня самая большая потеря. Я его любил и у нас было очень много общих интересов.

Он был для меня настоящим другом»³⁴.

Однако вернемся назад, в конец 1917 года.

Прошло два месяца жизни советского искусства.

Наступил 1918 год и, оказалось, что творческая деятельность Якулова до этого была как бы генеральной репетицией перед грандиозным и блестящим спектаклем его жизни, длиною в десять громких лет, которые оставили глубочайший след в театральном мире.



„Якуловизация театров“

Хорошее — хорошо и вспомнить.¹⁾

1918 год можно назвать годом второго рождения Георгия Якулова. В этом году он впервые в своей жизни оформил театральную постановку, чем открыл новую и самую фееричную главу в своей биографии. Образно выражаясь, Якулов взошел на подмостки сцены по той простой конструкции — длинной лестнице, которая как символ дороги ввысь была изображена в его «Скачках». И, взойдя на сцену, Якулов совершил революцию в декорационном искусстве, «потому что он первый сделал попытку разобраться в малоизученной стихии театра»²⁾, потому что театр оказался его душой, потому что театр был той ареной, на которой яркой звездой сверкнул его талант.

Началось это так.

В январском номере московской «Театральной газеты» за 1918 год появилась заметка о том, что в Камерном театре режиссер А. Таиров готовит постановку пьесы П. Клоделя «Обмен» в декорациях и костюмах по эскизам Г. Якулова.

Это и была первая работа Якулова по оформлению спектакля, с которой началась его карьера художника театра.

По случайному совпадению «Обмен» был и дебютом Поля Клоделя в русском театре.

О Клоделе — драматурге с поэтическим мышлением, выражавшем свои идеи в пьесах возвышенным языком символов, Е. Панн еще в 1914 году утверждал в письмах из Парижа, что «между клоделевской драматургией и современным театром нет знака тождества; сценическое воплощение ее требует новых выразительных методов»³).

Таким образом Якулову пришлось решать не только впервые, но и к тому же, очень сложную, ответственную сценическую задачу. Какой изобразительный образ нужен спектаклю в революционном театре? Какими «новыми выразительными методами» оформить постановку?

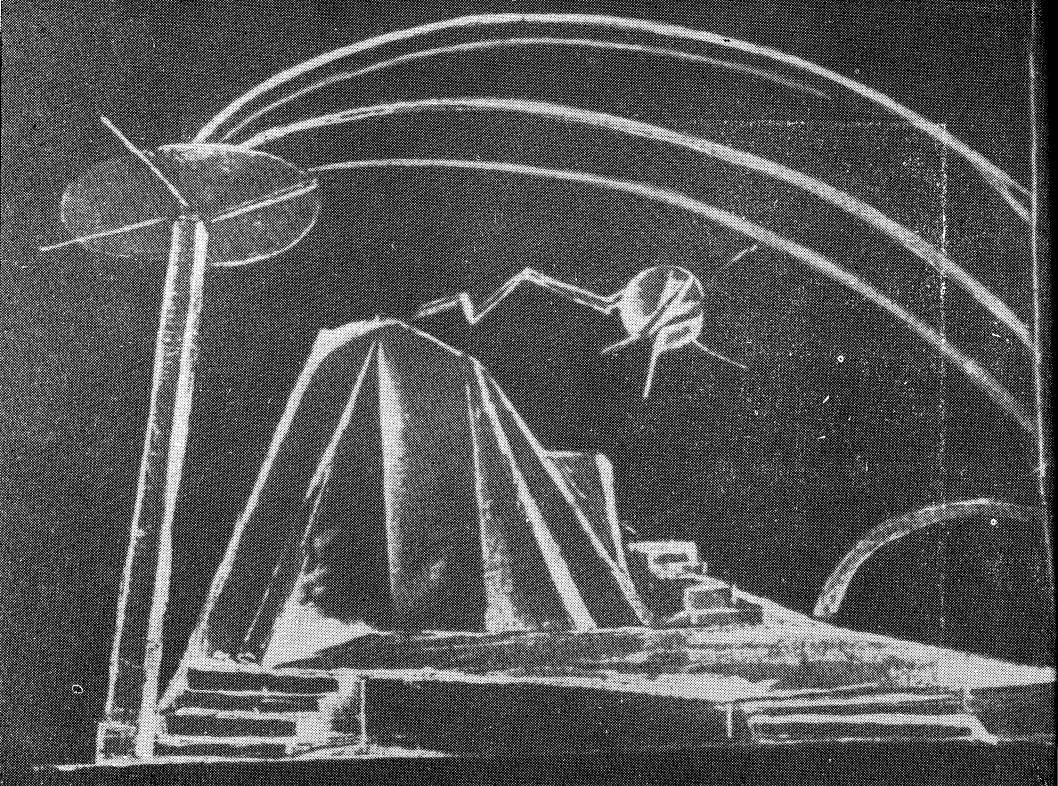
И Якулов решил на символы драматурга ответить символами художника.

Действие трехактной пьесы «Обмен» происходит в одном месте, без перемен, где-то на восточном побережье Америки, в глубине бухты на фоне скал и холмов.

Якулов нашел сценическое разрешение пьесы в композиционном сочетании условных по форме и динамичных по конструкции декорациях.

На сцене стоял невысокий, в четыре ступеньки, наклонный станок, его левую часть занимала скала в виде усеченного конуса. Еще левей, на планшете сцены, находилось причудливое по конструкции дерево с длинными, перекинутыми через всю сцену, ветвями. На нейтральном фоне были укреплены металлический диск солнца и острый по рисунку зигзаг, напоминающий контурную гряду холмов.

Декоративная форма, найденная Якуловым в оформлении «Питтореска» получила свое полное раскрытие в аскетически лаконичных декорациях «Обмена». Здесь все было



**«Обмен». П. Клодель. Московский камерный театр. 1918 г.
Эскиз декорации.**

условно: условное изображение скалы, ивы, солнца, условна была и их фактура — фанера, проволока, жесть. Но это не было абстракцией. Ива с длинными свисающими ветвями, точно раскрытое объятия, подчеркивала тему любви, а сверкающие блики солнца из белой жести олицетворяли вечную радость. Якулов не иллюстрировал декорациями пьесу, а раскрывал ее идею в контурных очертаниях, в намеках на

предмет, именно на предмет, а не отвлеченное понятие его. Лаконизм был и в цвете — краски заменили светофильтры. Однако дебют Якулова в театре оказался под огнем критики, которая, признавая отдельные удачи художника, отмечала в то же время отсутствие ясности в изобразительном решении спектакля, обособленность оформления от пьесы и что Якулов стремился только к разрешению собственной «живописно-зодческой» темы. Такая оценка была в то время характерным фактом — ведь премьера прошла в начале 1918 года и часть критики все еще мыслила категориями дореволюционного театра и не поняла и не признала новой революционной роли художника в спектакле, а Якулов угадал грядущую эпоху, ясно видел направление советского театра и смело ринулся в бой, бросив вызов засилию эстетского подхода в оформлении театральных постановок. Не теряясь от нападок критики, Якулов не только быстро завоевал славу новатора сцены, но и теоретически разработал новые принципы декорационного искусства. Якулов заявил: «для того,

чтобы эволюция театра пошла по своему правильному пути, необходимо начать строительство совершенно на новом месте и ни в коем случае не производить надстроек над зданием старого театра. Дореволюционные постановки художников были созданы вне условий экрана современного театра. В них постановщики пользовались лишь теми способами, которые присущи станковой живописи. Таким образом, строя новый театр нужно проделать все с азов, целиком отбросив ветхие пережитые формы»⁴).

И, отбросив ветхие пережитые формы, Якулов в новом театре отводил особо ответственную роль художнику спектакля, как активному создателю театральной постановки.

«Теперь художники, — заявил Якулов, — желают взять на себя ответственность за строение всей театральной организации. Художник не согласен быть жалким иллюстратором того, что ставится в театре, сейчас нет больше художника, а есть гражданин-художник... Основные задачи искусства: войти в жизнь и реформировать ее, это и есть задачи художника... Нам нужен театр, который входит в самую гущу жизни... В старом театре художник, имея возможность оперировать только красками, не имел возможности разрешать сложных проблем, теперь он будет комбинировать в театре не только цветом, но и архитектурным строением и строением человеческой фигуры. Художник, которым пользовались, как прикладным мальяром, должен стать творцом в современном театре»⁵⁾.

Свои идеи в декорационном искусстве Якулов претворял в практике, на основе которой создавались его новые идеи.

Уже в следующей своей постановке «Мера за меру» Якулов трактовал художественное оформление так, «чтобы оно не шло в разрез философскому толкованию пьесы в целом. За собой, как художником, — добавлял он, — я оставляю лишь право на философию тех технических приемов, к которым я прибегаю для решения заданной проблемы»⁶⁾. В оформлении «Мера за меру» он использует принцип роднической декорации, то есть такой, когда сценическое сооружение имеет одну ось, один центр, вокруг которого компонуются все элементы декорации. Якулов так объяснял свою композицию:

«В «Мера за меру» горизонт был взят, примерно, на

одной трети высоты сцены и шел скатом к заключенной в полукруг авансцене, откуда звездообразно строились: храм, находившийся будто внизу, и выше его дворец с тюрьмой под ним... С горизонта лучом шел переулок, а декорация замыкалась перекидными венецианскими мостиками»⁷).

В художественном оформлении Якулов любил применять разнообразные фактуры и вводил их в натуральном виде, как составной элемент в свои композиции. Например, широко пользовался «настоящими» материалами: плетенкой, белой жестью или некрашеной фанерой, выявляя ее текстуру цветными подсветами или оставляя в эскизах незаписанные части фактурной бумаги, вводя их как цвет в общий колорит. Он указывал, что «архитектурная декорация допускает инкрустирование себя различными материалами по разному воспринимающим свет»⁸).

Слава Якулова росла с каждой новой работой, однако в них пока еще не раскрылся вовсю его талант художника театра. Но вот Таиров ставит у себя в театре «Принцессу Брамбильлу» и приглашает Якулова оформить спектакль. Тутто и показал себя художник во всем блеске. Свое оформление Якулов построил на спиралеобразных ритмах, в динамике вихря, напоминающего тайфун. В этом ритме было сделано все: архитектурные формы, живопись, костюмы, свет. По общему мнению очевидцев и критики «это было одно из блестательных зрелищ, какие когда-либо доводилось видеть. Создавал его Якулов»⁹.

В спектакле «Принцесса Брамбильла» слились в едином порыве все его компоненты, но оформление оказалось силь-

нее всего, оно было сделано «роскошным художником»¹⁰), как назвал Якулова искусствовед Абрам Эфрос, а Илья Эренбург в своих воспоминаниях об этой постановке написал, что «декорации Якулова были ослепительно сказочны»¹¹).

Якулов сразу стал очень популярным художником. Сила воздействия его художественно-декорационных образов становилась самой мощной, самой впечатляющей силой в театральных постановках.

В начале двадцатых годов двух крупнейших художников сцены, Якулова и Мейерхольда, сближали принципиальные позиции, занимаемые ими в вопросах строительства советского театра и, в частности, тогда, они оба одинаково определяли значение и роль художника в современном театре, оба рассматривали зрителя как активного компонента спектакля, и оба стремились предоставить актеру наиболее подходящую и удобную для игры сценическую площадку. Взгляды Якулова о значении художника в современном театре разделял и Мейерхольд. Он говорил, что в организации спектакля «в наше время наиболее культурным (участником) является живописец—он умеет формировать, он умеет обращаться с любым материалом»¹²).

При этих обстоятельствах ничего не было неожиданного в том, что они совместно решили поставить «Гамлета», «Мистерию Буфф» и «Риенци», и когда в сентябре 1920 года Показательный театр вернулся из гастрольной поездки по Кавказу и начал репетиции к новому сезону, было объявлено, что «идет усиленная подготовка «Гамлета», монтировка которого готова более, чем наполовину»¹³).

Однако вскоре Показательный театр был закрыт, часть труппы перешла в Вольный театр, будущий театр РСФСР

1-ый, «где будет поставлен «Гамлет» с Певцовым в заглавной роли и в декорациях Якулова»¹⁴).

К этому времени Якулов разработал декорационный образ спектакля. Обычно Якулов набрасывал в эскизах в общих чертах свой замысел художественного оформления и редко разрабатывал его в деталях, делая это в макете, но эскизы к «Гамлете» имели вполне законченный вид. О том, как Якулов разрешил художественное оформление «Гамлета», расскажу на основании цветных негативов, полученных из Парижа от художника Рафаэля Херумяна.

Приступая к оформлению «Гамлета» Якулов был уверен, что «язык трагедии должен быть найден искусством и в том даже случае, если бы трагедия не выражала полностью современность»¹⁵). Якулов искал «язык трагедии» прежде всего в определении метода создания театральной формы, основанной на технических возможностях и связанной с современной культурой. Исходя из этого, он построил оформление по принципу единой установки, в которой в разной степени готовности были заложены композиции всех картин трагедии.

Единая установка в «Гамлете» была разработана Якуловым в виде высокого виадука, перекинутого через всю сцену от кулисы к кулисе. Виадук в стиле средневековой архитектуры покоялся на аркообразных устоях, имел по сторонам площадки, переходы и лесенки разной высоты и конфигурации. Такое построение определяло два четких плана пространственного решения — планшет сцены и балкон виадука. Виадук начинался со второго, примерно, плана и шел параллельно зеркалу сцены. В некоторых сценах он частично ставился в иных ракурсах, меняя этим композицию оформления отдельных картин.

К основной декорации монтировались отдельные пратики-кабли и другие выразительные детали — точно характеризующие каждую сцену. Таким приемом, меняя свой декор, виадук превращался то в крепостной мост в сцене появления духа отца Гамлета, то в дорогу для похоронной процессии в сцене «кладбище», то в дворцовые антресоли в сцене «мышевка». Планшет сцены перед виадуком и под ним превращался в первом случае в галереи, во втором — надгробья и могилу Офелии, и в третьем — нишу, встроенную между арками, в которой размещалась королевская ложа, а с другой стороны часть аркады служила естественным, декоративным фоном для спектакля «мышевка».

Декорации «Гамлета»: мост, арки, геральдика, деревья и другие составные части оформления своими конструктивными формами, как бы чуть сдвинутые с состояния покоя и своими композиционными линиями, устремленными куда-то вглубь и вверх горизонта придавали архитектонике спектакля скрытую кинетическую энергию, тревожную атмосферу происходящих трагических событий. Этому ощущению способствовал и декоративный, в динамично подобранных складках занавес, ассиметрично свисавший по бокам портала сцены, напоминая гонимые ветром паруса.

С такой же экспрессией изобразил Георгий Богданович и задник, замыкавший сценическое пространство, — в туманной дымке которого были фрагмент Эльсинора и характерный, вздыбленный нос каравеллы.

Якулов передавал шекспировскую идею через яркий художественный образ, вложив свой кипучий темперамент в каждую изображаемую вещь — будь то декорация, часть ее, костюм или его деталь.

В эскизах декорации Якулов, как всегда, изобразил и

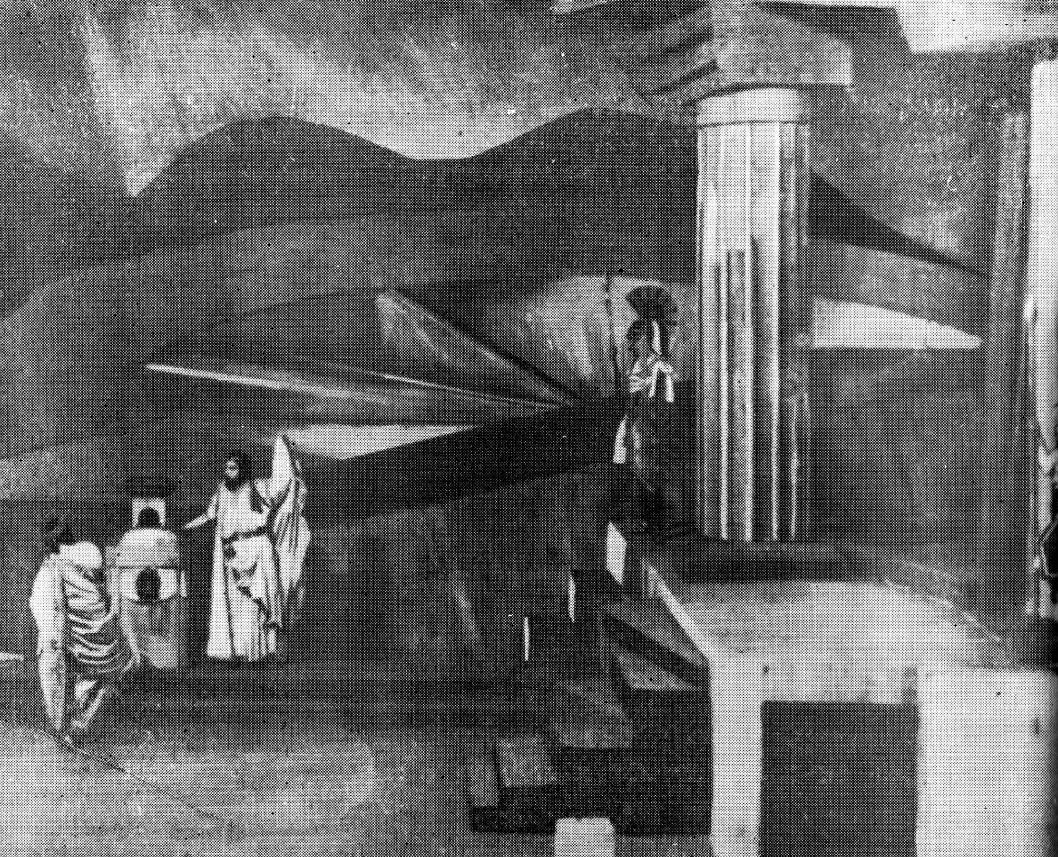
персонажи «Гамлета», компонуя их режиссерски в мизансцены. В них давалась общая характеристика каждого образа, определялась их цветовая гамма в сочетании с общим декоративным колоритом.

Живописный строй оформления Якулов решал не столько красками, сколько свето-фильтрами. Живописи светом, или как он говорил, светописи, Якулов придавал огромное значение. Общая же цветовая гамма декорации «Гамлета» колебалась от холодного голубовато-зеленого в сценах эксперьеров до теплого золотисто-оранжевого в интерьерах королевских покоев замка.

По каким-то причинам, выяснение которых не входит в задачу данной книги, работы были прекращены и дальнейшая судьба эскизов Якулова долгое время оставалась неизвестна. Но вот, что интересно; почему два мастера советской сцены трижды начинали совместно работать над спектаклями «Гамлет», «Мистерия Буфф» и «Риенци» и во всех трех случаях работы по постановкам фатальным образом прекращались, содружество Мейерхольда и Якулова распадалось, и в конце концов, разногласия между ними привели к тому, что пути их разошлись уже навсегда.

Параллельно с работами над «Гамлетом», журнал «Вестник театра» сообщал, что «следующей постановкой в театре РСФСР 1-ый явится «Мистерия Буфф» — режиссеры В. Мейерхольд и В. Бебутов, художник Г. Якулов»¹⁶). Георгий Богданович подготовил предварительные эскизы оформления, по которым был сделан макет, но и на этот раз, по причине каких-то разногласий, триумвират Якулов—Мейерхольд—Бебутов распался. Спектакль «Мистерия Буфф» впоследствии был показан, но не в якуловском оформлении.

Что касается третьей совместной работы над трагедией



«Царь Эдип»—Софокл. Театр б. Корша. 1920. Сцена из спектакля.

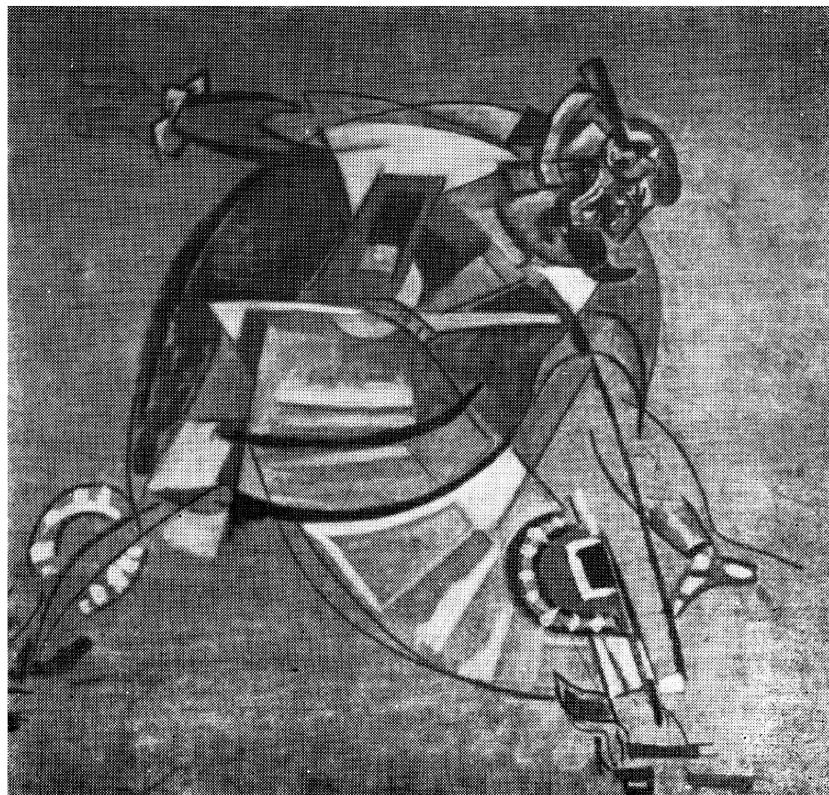
на музыку Вагнера «Кола Риенци», тут дело обстояло следующим образом. В 1920 году Якулов писал своей матери в Тифлис: «сейчас у меня на руках постановка «Эдипа» с Мишой Лениным и Худолеевым и «Кола ди Риэнци» Вагнера с Мейерхольдом. Моя часть авторская готова, но денег ни на ту ни на другую нет и я в течение трех недель бьюсь как рыба об лёд»¹⁷). Все же работа над постановкой про-

должалась. Якулов сдал макет оформления в мастерские театра для исполнения, в то время как Мейерхольд и Бебутов проводили усиленные репетиции с актерами. Однако и эта совместная работа «трех» не увидела света. Мейерхольд объяснил причину неудачи так: «когда труппа театра РСФСР 1-ый усердно готовила «Риенци», когда мы уже приготовили материалы для прекрасной работы Якулова, когда постановка была наполовину готова... театр закрыли»¹⁸). К счастью, на этот раз прекрасная работа Якулова не пропала — его макет декорации был настолько великолепен, что режиссер И. Просторов решил осуществить макет, поставив в декорациях Якулова оперу «Риенци» в театре Зимина.

Этот беспрецедентный факт дал повод остроумию Якулова бросить крылатую фразу: «Были бы декорации Якулова, а пьесы будут»¹⁹).

Чтобы закончить список неосуществленных театральных работ Якулова, укажу еще на «Севильский обольститель» и балет «Кармен».

В 1920 году под эгидой Опытного театра при московском Совете были организованы, под общим руководством Валерия Бебутова, ряд районных театров и в одном из них режиссер А. Чабров собирался поставить в оформлении Якулова пьесу Тирсо де Молина «Севильский обольститель». Работа над постановкой началась, но вскоре пьесу сняли с репертуара и от работы Якулова к этому спектаклю остались два-три эскиза костюмов. Примерно тоже случилось и с балетом «Кармен». Его готовила в 1923 году балетная труппа под руководством В. Кригер, специально для гастрольной поездки по Америке. Постановку на музыку Е. Эспозито осуществлял М. Мордкин, а декорации и костюмы заказали Якулову и В. Комарденкову. Это была первая ра-



«Царь Эдип» Софокл. Театр б. Корша. 1920. Эскиз костюма Эдипа.

бота Георгия Богдановича по оформлению балетного спектакля и он создал очень интересный и красочный эскиз декорации. Поездка не состоялась и эскиз остался не осуществленным.

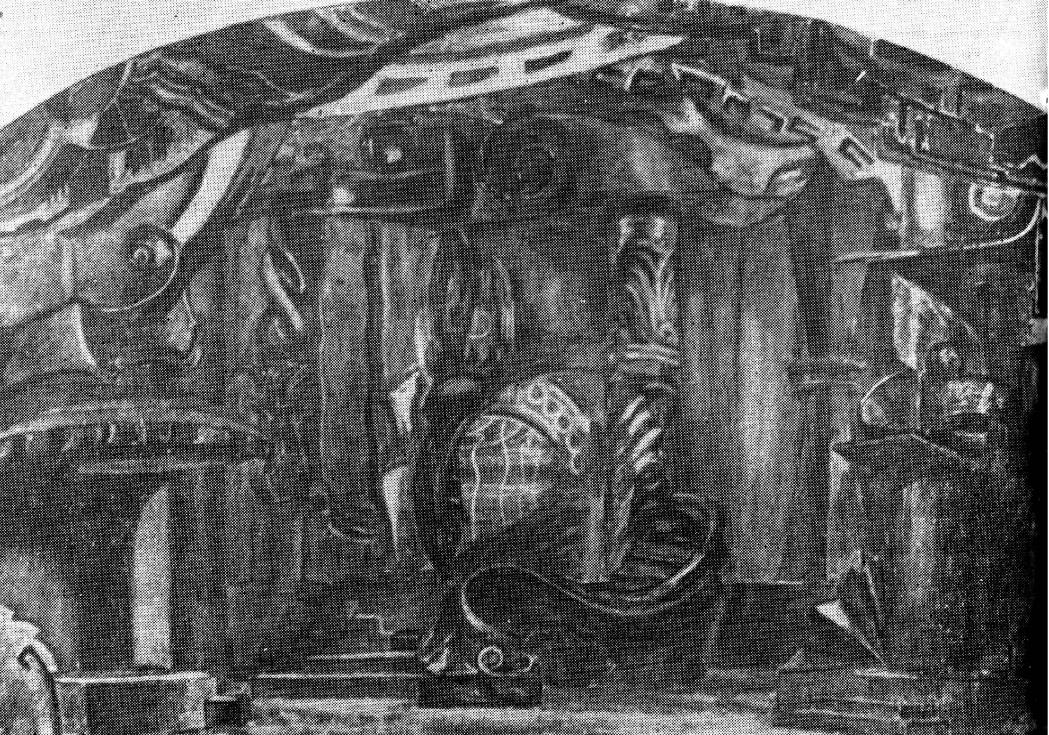
Были еще анонсированные постановки с участием Якулова. К ним относятся «Роза Стамбула» в театре Кюмической оперы и «Гамлет» в театре «Романеск», но анонсы остались

анонсами и никаких эскизов к этим постановкам Якулов не делал. Следует упомянуть и о театре «Эксцентрион», организованном А. Таировым при близком участии Якулова, но кроме информации об этом, никаких других следов не сохранилось. Казалось, что этим исчерпывался список несущественных и анонсированных постановок с участием Георгия Богдановича. Но вот в конце 1966 года в Париже, в собрании поэта А. Кусикова были обнаружены, неизвестные до сего времени, эскизы Якулова.

Об этом сообщил секретарь «Общества друзей Георгия Якулова» Жан Маркадэ, который видел эти эскизы костюмов и по подписям к ним считает, что эскизы относятся к «Королю Лиру». Нахodka тем более неожиданная, что никто, никогда, нигде об этой работе Якулова не писал и не говорил, включая и самого автора эскизов.

Излагая свои принципы в современном декорационном искусстве, Якулов утверждал, что «искания универсальных форм декорации, одинаково годных для трагедий, драмы и комедии, было роковым для многих постановок»²⁰). Сам Якулов будучи автором конструктивизма на сцене театра не стал его рабом. Он понимал, как говорит Мариэтта Шагинян, что просто «...конструкции «вообще» не бывает, конструктивизм есть организация данного пространства в данных условиях и для данной цели, то есть всегда нечто крепко обусловленное»²¹). Якулов не разделял взглядов художников, создающих на сцене иллюзию реальных картин. Он выработал свой стиль, условного и образного осмысления реальных форм действительности.

Для характеристики метода работы Якулова над оформлением, приведу в качестве примера его работу над постановками двух трагедий — «Царя Эдипа» и «Вечного жида».



«Принцесса Брамбилла» по Гофману. Московский камерный театр. 1920 г.
Эскиз декорации.

Послушаем ход мыслей самого Якулова:

«Вечный жид» трагедия человека, а не полубога. Между двумя трагическими героями — царем Эдипом и Вечным жидом есть глубокая разница двух различных мировоззрений: Эдип не желал преступить законов и все его несчастья являются лишь следствием рока, Вечный жид же, наоборот, нарушил законы своего отечества, отказавшись идти защищать святыню храма.

Архитектурный план трагедий обеих категорий различен, хотя как греческая, так и иудейская трагедии

являются собственно монотрагедиями в отличие от политрагической формы мистерии и оперы. Монотрагедии задаются целью выявить индивидуум, а не массу, а потому-то декорации их должны соответствовать развитию внутреннего психологического процесса, совершающегося в герое. Трагедия «Царь Эдип» предполагает три плана: первый — царь Эдип на площадке своего дворца, возвышающийся над городом, полон самодовольствия; второй — царь Эдип после беседы с Терезием и получения вестей от Креонта нисходит до окружающей среды, обычных смертных; третий — царь Эдип низвергнут в ту самую неизвестность, в которую втянула его неумолимая судьба. Здесь мы видим нисхождение постепенно с высших ступеней к низшим.

Вечный жид, наоборот, приходит, имея якобы видение Синая. Он зовет погрязших в житейских заботах людей к вере, которую они утратили, и пытается вдохнуть в них искру веры в существование храма и воссоздание нового Синая. Он начинает снизу, чтобы идти вверх в века, ища своего искупления.

Макет «Вечного жида» строится тоже на овале, в котором довлеющая на психику среды Синайская гора находит себе отражение в ступенчатом спуске с одной стороны и в крутом скате с другой. Такое строение макета как бы служит выражением философии еврейского народа, который, наряду с постепенным восхождением к устремлениям своего духа, знает провалы в бездонные глубины²²⁾.

Якулов оформил трагедию «Царь Эдип» в монументальных архитектурных формах, выполненных из натуральной фанеры, которая окрашивалась светофильтрами. Центром



**«Принцесса Брамбilla» по Гофману. Московский камерный театр. 1920 г.
Эскиз карнавальных костюмов.**

всей композиции являлся широкий овал крутой и волнистой дороги, наклонно уходящей в глубину сцены. Декорация была построена на горизонтальных линиях и в целом придавала эпическое звучание всему оформлению.

В отличие от горизонтальной композиции «Царя Эдипа» — композиция декоративного образа «Вечного жида» была выражена вертикальными линиями, сходящими к центру и вверх. В декорациях «Вечного жида» было больше условности — стоящее в центре сооружение олицетворяло Синаяскую гору, но не имитировало ее.

«Эдип» был поставлен режиссёром А. Крамовым в бывшем театре Корша, а «Вечный жид» — режиссёром В. Мчеделовым в еврейском театре «Габима».

Якулов в своих театральных постановках отвергал старые отжившие формы академизма и бытовизма. Его декорационные принципы предоставляли актеру максимально удобные и выгодные для мизансцены сценические площадки потому, что Якулов считал актера величиной самодовлеющей, «являя в себе самом сущность спектакля»²³).

Этот принцип «самодовлеющего актера» Якулов продемонстрировал в своей следующей постановке, в которой применил метод трансформации. Якулов сочетал найденную форму «Обмена» с красочной карнавальностью «Брамбиллы» и полученный блестящий сплав остроумнейшим образом преподнес в «Жирофле-Жирофля».

Оперетта Лекока, поставленная А. Таировым в Камерном театре, имела грандиозный успех благодаря своему художественному оформлению, открывшему целую эпоху в декорационном искусстве. Спектакль был «сугубо якуловским». Это определение принадлежит критику Абраму Эфросу, давшему следующую характеристику работе Якулова.

«Для «Жирофле-Жирофля» он нашел формы, которые оказались долговечнее всего, что он делал раньше. Якуловская техника пошла по всем сценам. Ее продолжал сам театр в ряде следующих спектаклей, когда на смену Якулову пришли братья Стенберги, и ее широко использовали другие театры в работах молодых декораторов, ухватившихся за возможности, которые давало им якуловское решение.

Его суть была в трансформизме декорации. Впрочем то, что стояло на сцене, нельзя было назвать декорациями. Это были «конструкции» — красочные сооружения театрального



«Принцесса Брамбilla»
по Гофману. Моковский
камерный театр. 1920 г.

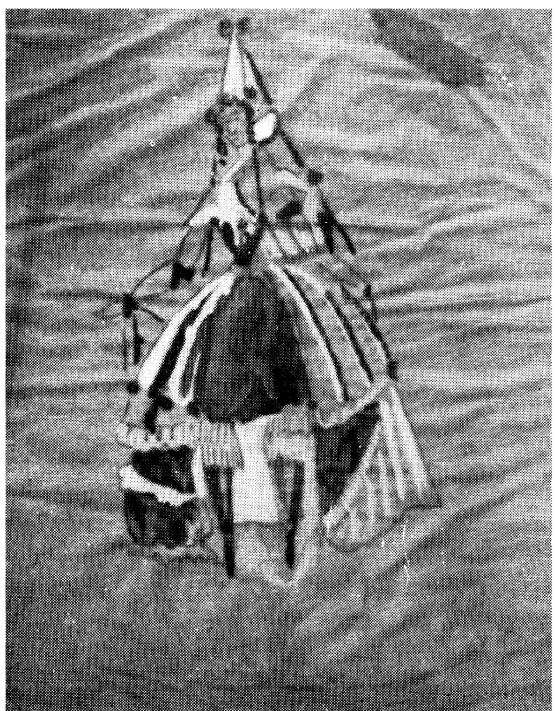
Эскиз костюма Арлекина.

характера. У них было родство с построениями того же Якулова в «Обмене», только они получили другой облик и другой смысл. Это были формы в движении. Но они менялись не по экстеровски, не самодовлеюще, как когда-то в «Саломее», а так сказать — на полезном ходу. Они работали с актером и для актера. Они у нас на глазах подавали то, что

надо было по ходу игры. Они выдвигали одни части, убирали другие, выкатывали площадки, спускали лестницы, раскрывали люки, строили проходы, находились всегда под рукой или под ногой, вместе с балюстрадой, ступенькой, штангой, прибором, к которым можно было прикоснуться, чтобы найти на мгновение точку опоры во время кабаретной эквилибристики или эстрадных перестроений, проводимых Тайровым... Это был подлинный театральный конструктивизм, многокрасочный, живой и щедрый — в отличие от того кладбища голых и серых стакнов на сцене, которое стало именоваться «чистым конструктивизмом» и доводило якуловское решение до самоотрицания. «Жирофле-Жирофля» стал спектаклем типом²⁴). Спектакль был показан у нас и заграницей с неизменным успехом и принес громкую славу его художнику во всем театральном мире.

«Это самый любимый спектакль в Москве»²⁵), — сказал Анатолий Васильевич Луначарский. На Всемирной выставке в Париже Якулов получил за него высшую награду — «Почетный диплом» (вне конкурса).

Прошли первые пять лет работы Якулова в театре. Успех и слава его как смелого, дерзкого новатора советского театра росли с каждой постановкой. И как бы отмечая свой пятилетний юбилей, Якулов показал свою новую постановку, которая «подвела итоги всей строительной работы живописи на сцене рампового театра и иллюстрировала возможности, таящиеся в строительной декорации. Последняя стала таким же могучим фактором, действующим на настроение масс, как музыка, свет, архитектурные пропорции и гамма цветов»²⁶). Это была постановка оперы Вагнера «Кола Риенци», в которой художник сочетал все эти факторы в монументальной декорации с особой силой выражения уже потому, что сама



«Принцесса Брамбilla»
по Гофману. Московский
камерный театр. 1920 г.
Эскиз костюма итальянки.

музыка этой оперы требует аналогии с сопровождающими ее декоративными эффектами световых, цветовых, линейных построений. Основной особенностью монтажа «Кола ди Риенци» явилась светопись, которой были заменены существовавшие до революции способы декоративно-театрального оформления.

«Способ световой композиции был построен так, что архитектурная конструкция давала клавиатуры экрана, равно звучащие музыке»²⁷).

Как сказано, Якулов давно начал работать над «Риенци», еще с Мейерхольдом, сделал несколько вариантов оформления, пска не остановился на том варианте, которого увидел зритель.

Опера была поставлена на сцене театра Зимина режиссёром И. Просторовым. По мнению критики, оформление Якулова было грандиозно-фееричным. Макет декорации был отправлен на Всемирную выставку в Париж, но проказница судьба дарила Якулову не только радости успехов, но и, временами, подставляла ему неожиданно подножки.

Макет декорации был сложной конструкции в четыре яруса высотой, компоновался из разнообразных и разновысотных площадок, переходов, лестниц, арок и других декорационных деталей, которые требовали точной подгонки, но главная особенность макета заключалась в том, что его декорация была сделана из отшлифованной шкуркой чистой фанеры и окрашивалась в нужный цвет светофильтрами специальной осветительной аппаратуры.

Макет «Риенци» доставили в Париж в разобранном виде, но без автора оформления собрать не смогли, а Якулов приехал на выставку после открытия и с досадной горечью сообщил домой, что «Риенци» не выставлено, так как без меня не могли собрать», но тут же, строкой ниже, прибавил и приятное: «как передавали мне, лучшее впечатление французов от русского отдела — это отдел декоративный, а из выставленных вещей «Жирофле-Жирофля»²⁸).

«Риенци» не повезло еще раз — теперь уже как курьез. Якулов настойчиво просил московскую типографию, где печаталась его монография на армянском языке, ускорить работу, чтобы успеть прислать ему несколько экземпляров. В типографии очень поторопились и в результате спешки отпе-

чатали вверх ногами не только эскиз декорации «Риенци», но и картину «Бой», которую еще и неверно называли.

Опыт использования архитектурной декорации убедил Якулова в целесообразности такого решения, если того, конечно, требовала идея произведения. Свое оформление «Иудейской вдовы» он решил в этом же плане, но если в «Риенци» центр сцены оставался свободным, то здесь Якулов начал уже воздвигать декорацию от первых кулис и вел ее, ступенчато повышая до падуги последнего плана. Это монументальное сооружение олицетворяло урбанизм современного города-спрута и в то же время, частично видоизменяясь, придавало его облику древневосточный библейский стиль.

Зрительная монументальность декорации по композиции решена была очень просто; в центре сцены шла прямая как стрела, суживаясь перспективно в глубину, лестница, от каждого марша которой, вправо и влево, отходили площадки-переулки.

Рассказать о замыслах постановки, о её «кухне» лучше других могут ее создатели. Один из них — постановщик «Иудейской вдовы» режиссёр В. Сахновский, так описывает работу художника спектакля: «Георгию Богдановичу долго не давался макет. Наконец он его «нашел». Он построил его — как дети строят высокое сооружение из кубиков. Причем можно из середины этого сооружения вынуть кубик и вставить окошко, дверь, ступеньки. Можно на площадке расположить игрушечные пальмы, разложить вырезанные из бумаги и покрашенные шкуры, развесить на ниточках разноцветные тряпочки, будто сушится цветное белье. Он так и сделал. На сцене стояло сооружение, напоминающее здание восточной архитектуры, с кладкой из прямоугольных камней, как

изображаются стены Иерусалима или храм Соломона. В этом сооружении, поднимавшемся до самого подзора на всю высоту зеркала сцены и занимавшим всю глубину ее, отступая на два аршина от рампы, был выражен и стиль Востока и стиль берлинской улицы с ее семиэтажными домами. Каждый акт слагался из комбинации частей этой установки. Самое полное пользование всей конструкцией было в первом и последнем актах. Это сооружение представляло город с узкими уличками, с лавочонками, входами в какие-то темные коридоры жилья по всем этажам от подвалов до чердаков, окошечками, лесенками, с дверями, завешенными цветной тканью. По всему этому сооружению сновала толпа — библейские старики, нищие, еврейские девушки, женщины и дети, воины, купцы, служители храма. Костюмы были еврейские и ассирийские, но вместе с тем они были модернизированы, легки и давали простор движениям и жестам.

До начала репетиций на сцене, во время работ над макетом, Георгий Богданович выклейл из картона это сооружение, прилепил из бумаги раскрашенные пальмы на узкие площадки этого сооружения, вырезал и раскрасил корзинки, приклеенные около лавочонок, раскрасил ленты и ткани, вырезал из бумаги очень много маленьких человечков и расположил их по ступенькам, площадкам, ходам на крышу, у самого нижнего яруса макета и на самом верху.

В этом построении было сочетание экзотического и урбанистического. Георгий Богданович дунул на все эти бумажные фигурки, и они заметались по узким проходам, под навесами, по лестницам, на площадках и унеслись. «Вот так я представляю себе движение на этой установке» — сказал он. Когда путем длительных репетиций было достигнуто, что вся эта установка была обыграна, оказалось, что это — ве-

ликолепное изобретение художника-декоратора, позволившее сценически выразить весь режиссёрский замысел через действие и планировочные места»²⁹).

Рассказ В. Сахновского очень характерен для понимания метода работы Якулова над постановками. Он находил социальную сущность произведения и на ее основе решал художественное оформление, исходя из предпосылки, что:

«Развитие сценического действия является процессом, благодаря которому в мозгу зрителя создается определенное впечатление, а потому театрально-зрелищная сторона и должна быть, по возможности, примитивной и элементарной в своих частях. Сущность должна являться во впечатлении зрителя, а не слагаться на подмостках театра. Глаз зрителя не может превращаться в ухо или становиться мозгом, но должен оставаться все время лишь самим собою, то есть приемщиком впечатления, а не содержания»³⁰).

Впечатление от художественного образа спектакля в целом создавали и костюмы. Якулов придавал им важнейшее значение и говорил, что в костюме надо искать образ, а не рисовать историю.

В первое время Георгий Богданович увлекался конструированием макетов-костюмов, в виде полуобъемных человечков из проволоки, бумаги, картона, пробки и других самых разнообразных материалов. Но, как правило Якулов любил рисовать эскизы костюмов и делал их целыми сериями. Прекрасно зная историю народов по эпохам, он, обычно, набрасывал эскиз костюма, отыскивая в нем характерный силуэт и стиль образа. Георгий Богданович считал, что «имение соответствующего костюма освобождает актера от необходимости болтаться и бегать по сцене»³¹). Он в эскизах костюмов

любил изображать персонажи в движении, в характерном для образа ракурсе. Эскизы Якулова всегда творчески активны и дают свою трактовку роли.

Так были созданы красочные эскизы костюмов для «Иудейской вдовы», полные лиризма и нежной грации образы Юдифь, женщины в красном и группы танцовщиц, как и гордой важности в костюмах Олоферна, Навуходоносора и библейских служителей храма. Костюм требует выдумки и остроумия, и Якулов в доказательство этому изобретает костюм, играющий вместе с актером:—фрак Мараскина, головной убор Авроры или мундир пирата Мурзука в спектакле «Жирофле-Жирофля», где каждый костюм был трактован художником прежде всего как карнавальный атрибут.

Якулов говорил, что костюм не только характеризует с психологической стороны актера, но и «видоизменяет игру актера, требуя от него не жестикуляции, но лишь управления своим костюмом»³²). С этих позиций сделаны в спектакле «Мера за меру» костюмы дворянина, щеголя в плиссированном камзоле с огромными буфами на рукавах или рыцаря, закованного в серебристые латы, точно начищенная кастрюля.

В «Брамбилье» и в «Синьоре Формика» Якулов сделал яркие, веселые карнавального характера костюмы и самые блестящие из них — костюм капитана или костюмы сбиров и чертей. Якулов очень часто рисовал в эскизах целые группы, как было это в «Риенци». Белой гуашью на темной бумаге был изображен весь разношерстный мир персонажей в динамичных мизансценах. Тут и дворяне, и рыцари, офицеры и стражники, глашатаи, римляне и воины, кавалеры и горожанки, танцовщицы и вестники мира — весь фееричный

калейдоскоп вагнеровских героев создавал впечатление ленты немого кино.

Георгий Богданович в художественном оформлении спектакля отводил костюму настолько важную роль, что собираясь написать о сценическом костюме отдельное исследование. Он не успел это сделать, но некоторые принципиальные положения, о которых будет сказано далее, легли в основу его доклада, прочитанного в Минске коллективу еврейского театра. Якулов принимал также очень темпераментное участие и в эстрадных постановках Инны Чернецкой — своими, полными романтизма, костюмами к «Мефисто-вальсу» Листа и к «Средним векам» Глазунова.

К концу пятилетия своей работы в театре Якулов находился на вершине славы. Достиг он этого исключительно своим талантом. Он ковал сам свой успех. Якулов не обладал усидчивостью, но когда надо было работал по 20 часов в сутки. К 1923 году Якулов стал самым известным и популярным художником. Тогда-то и появился на свет столько же остроумный, сколько и почетный термин «якуловизация театров». Якулов стал олицетворять собой целую эпоху советского театра.

Когда в августе 1923 года в Москву приехал французский министр, сенатор де-Монзи, его привезли на Большую Садовую в мастерскую Якулова, чтобы продемонстрировать высокому гостю успехи и достижения новой революционной советской культуры.

Сенатор де-Монзи познакомился с Якуловым, его искусством и заинтересовался им. Его посещение совпало с предварительным просмотром проекта Якулова на памятник «26-ти». Просмотр проходил тут же в мастерской художественным советом в присутствии А. В. Луначарского и де-Мон-

зи. После просмотра и интересных бесед, в которых Якулов ознакомил сенатора со своим взглядом на искусство, де-Монзи заявил о Якулове: «этот прекрасный художник находится в периоде той крайней сложности, являющейся прелюдией к великим произведениям, которые он может и должен создать теперь»³³).

Де-Монзи заинтересовался личностью Якулова настолько, что посетил его еще раз, неофициально, вечером, чтобы продолжить знакомство, в домашней обстановке. Перед отъездом де-Монзи заявил, что «был бы счастлив, содействовать открытию... Якулова в благодарность за то, что он сам помогает мне открыть ту тайну, на пороге которой я стою в изумлении»³⁴).

Прием, оказанный де-Монзи в мастерской Якулова, запомнился сенатору, и дальше мы увидим, как он почетно и своеобразно на него ответил.

Я упомянул о памятнике «26-ти». Эта грандиозная работа стоит особняком в творчестве Якулова. Проект памятника представлял принципиальное решение в мемориальной архитектуре, имел громкий успех и получил широкий резонанс. Проект сделан по-якуловски, его замысел был «неожиданный, дерзкий, смелый»³⁵) и поэтому заслуживает отдельного разговора.



„Двадцать шесть“

С любовью — прекрасному
художнику — Г. Якулову.

Сергей Есенин.

20 сентября 1918 года, на рассвете, между станциями Перевал и Ахча-Куйма в закаспийских степях, на 207-ой версте были зверски расстреляны 26 большевиков — членов Бакинской Коммуны.

Через два года после установления Советской власти, в сентябре 1922 года Совет Народных Комиссаров Азербайджана издал постановление и объявил день 20-го сентября траурным днем по всей республике, днем памяти кровавого события на 207-ой версте. Бакинский Совет объявил всесоюзный конкурс на памятник 26-ти бакинским комиссарам.

В Баку был образован конкурсный комитет из видных представителей партийных и художественных кругов под председательством С. М. Кирова. На конкурс поступило около 30 проектов, в том числе 10 скульптурных.

После всестороннего обсуждения отобранных проектов

жюри объявило, что ни один из проектов не отвечает полностью поставленным задачам.

Закончив конкурс, жюри предложило от имени Баксовета обратиться с персональным заказом проекта к одному из крупных специалистов. Выбор пал на Георгия Якулова. Этот почетный заказ, основанный на признании его заслуг в искусстве, ставил перед ним最难的 задачу. Якулов сразу увидел «сквозь магический кристалл» возможность в проекте создать синтез трех искусств — живописи, архитектуры и скульптуры, как и воплотить в архитектуре монумента свою идею слияния двух культур — восточной и западной.

В Баку была создана специальная комиссия по устройству и сооружению монумента «26», в которую вошли, помимо ответственных бакинских общественных деятелей, и московские художники Георгий Якулов и Николай Филиппов. Последний являлся представителем Бакисполкома в Москве по всем вопросам, связанным с заказом по проектированию монумента «26-ти».

Якулов, принимая заказ на проект, обязался представить фор-эскиз, выражающий основную идею монумента, к 5 мая 1923 года и после утверждения эскиза дать его на разработку мастерам архитектуры.

Однако театральные работы и болезнь жены помешали ему сдать эскиз к сроку и чтобы обеспечить Бакисполком проектом Якулов по совету Н. Филиппова составил творческую группу, в которую привлек академика-архитектора Ф. О. Шехтеля и художника уроженца Кавказа Б. Л. Лопатинского, соединив таким образом, по выражению Якулова, два раздельных момента: момент своего единоличного эскиза с моментом вовлечения для его разработки других лиц.

К середине июля 1923 года, выпустив премьеру «Вечно-

го жида», Якулов нашел уже, как он говорил, верное решение образа монумента и в две последующие недели сделал два эскиза, легшие в основу проекта. В конце этого же июля Якулов выработал и подал докладную записку, в которой писал:

«Памятник должен выявить собою картину смычки Востока с идеями революционного коммунизма на почве общей борьбы за освобождение трудящихся в исторический период с 1917 года. Поэтому основным заданием памятника служит не выражение скорби по случаю трагической гибели «26», а выявление значения того жизненного творческого начала борьбы, которое они прнесли своей героической смертью за идеи коммунизма на почву Востока»¹).

Исходя из этой грандиозной задачи, Якулов считал, что обычный скульптурно-архитектурный постаментный памятник типа «Аллеи Побед» в Берлине «должен быть признан обладающим слишком слабой силой выразительности и отброшен, как непригодный»²).

Якулов приходит к решению, что форма Мавзолея или Пантеона должна быть признана наиболее удачной формой памятника, а его художественное решение «не должно замыкаться в традициях хотя бы очень высокого монументального искусства прошлого (Ренессанс, Византия, Персия, Готика и т. д.), а должно дать пример современного преломления художественных идей Востока и Запада»³).

Записка была одобрена, и на ее основе Баксовет заключил соглашение на проект памятника, предварительные эскизы которого должны быть представлены к сентябрю 1923 года.

К этому времени в творческой группе Якулова возникли

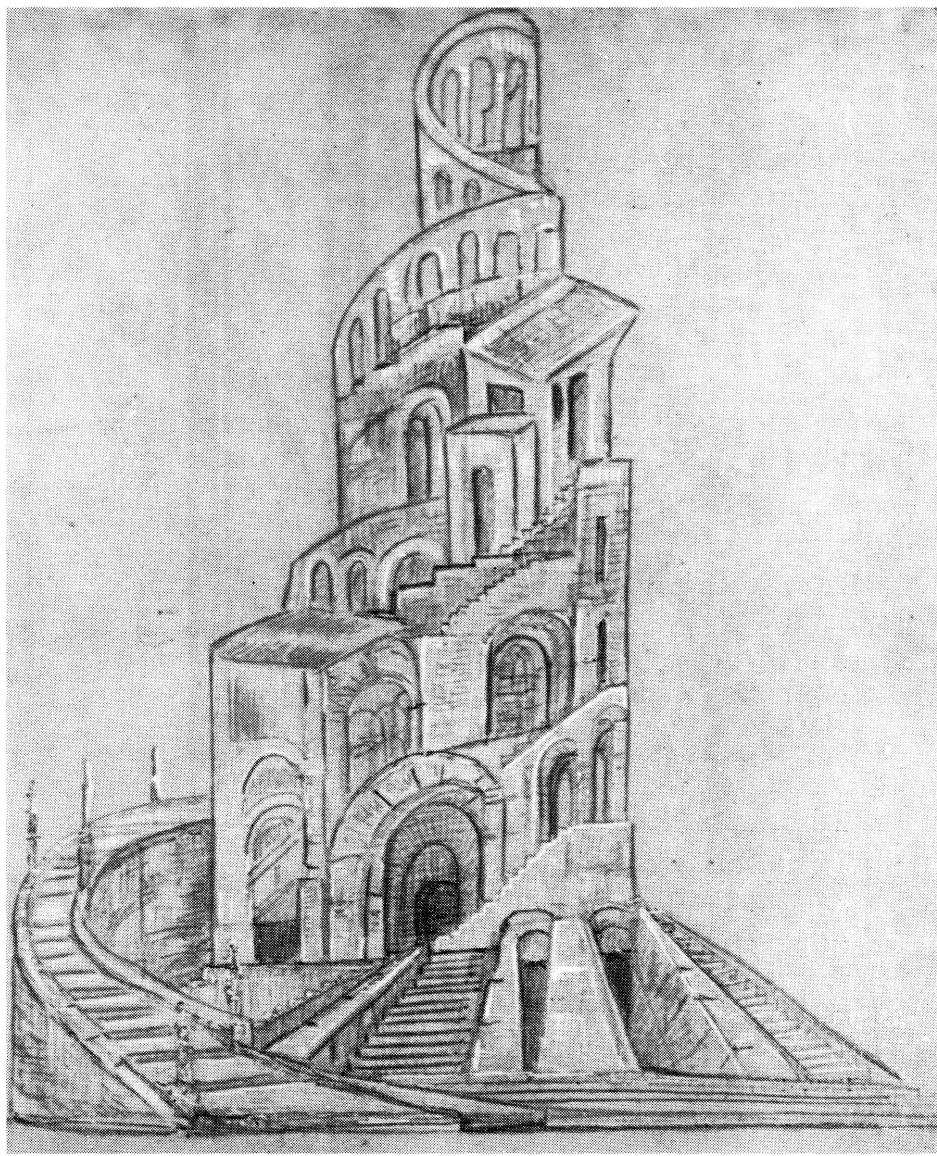
принципиальные разногласия о художественном облике сооружения. Шехтель и Лопатинский решили выступить со своими проектами. Якулов твердо стоял на своей идее памятника, в результате чего группа распалась и Георгий Богданович вынужден был написать на имя представителя Н. Филиппова заявление, в котором просил считать свою «совместную работу с академиком Ф. О. Шехтелем несоставившейся, ввиду полного взаимного непонимания в вопросах художественного порядка» и добавил, что « дальнейшую компанию желал бы разделять с академиком Владимиром Алексеевичем Щуко».

Для переговоров со Щуко, Якулов и Филиппов выехали в Петроград. Щуко согласился с идеей Якулова и в результате образовалась новая творческая группа, в которую вместо Шехтеля вошел Щуко, а вместо Лопатинского — художник Л. Балиев.

Работа закипела, и к началу сентября Якулев уже писал Филиппову:

«Представленный ныне проект В. А. Щуко мне представляется исключительно удачной интерпретацией моего эскиза, который оставляет далеко позади варианты той же темы остальных участников работы, почему я и счел возможным представить его Вам для дальнейшего направления за подписями своей и В. А. Щуко.

Монумент этот является вполне оригинальным по форме — ассиметричным, как это должно быть в монументе, выражавшем революцию, ибо революция есть прежде всего устремление и взлет. Масштаб его вытекает из широты и мощности Революции и ее взмахов (постамент монумента) и, наконец, вращательное движение, которое бывает свойственно вихрю или шквалу.



Кроме этого внутреннего выявления темы — монумент этот должен жить большой жизнью, с ним должны быть связаны все крупные события, для фиксирования чего является внутренняя центральная часть, где таковые могут быть отмечены в виде живописи, скульптуры, а также и отдельных досок.

Разработанный в виде пути «26» и отдельных лестниц постамент дает возможность для богатых группировок парадных процессий и выработок церемониалов, чего не бывает в обычных монументах»⁴.

В основу композиции памятника Якулов, словно талисман, приносящий успех, ставит спираль, дерзкэ обнимающую устремленную ввысь башню. Конечно, спиралеобразные композиции в архитектурных сооружениях существовали давным-давно, Якулов это отлично знал и не спираль была главной в идее композиции, а главным было то, что Якулов стремился осуществить свой принцип — найти ту грань национального творчества Востока, которая в соединении с современными задачами зодчества, создает синтез нового, революционного искусства. Художник трактовал монумент 26-ти как волю эпохи, имеющую «свой ум, свой темперамент, свое сознание— эти три кита творчества»⁵).

Якулов говорил, что:

Мысль выражена в архитектурной форме; темперамент— в художественных образах исторических событий и в мемориальных документах; а сознание — в целесообразности применения всех форм искусства в создании единого замысла монумента.

Эскиз монумента «26». Первоначальный вариант. 1923 г.

Эскизный проект Якулова, с архитектурной разработкой Щуко, а также проект Шехтеля и эскиз Лопатинского — три разные идеи памятника 26-ти были привезены в Баку и выставлены на просмотр правительства Азербайджана. Проект Якулова был признан лучшим из всех, как «совершенно невиданная еще ни в какой древней или новой архитектуре и совершенно новая найденная форма неотразимо к себе влекущая»⁶.

В эти дни в газете «Бакинский рабочий» впервые был опубликован эскиз Якулова. В своих заметках к эскизу, художник писал:

«Мысль, быт и сознание революции — вот основная тема монумента. Мысли отводится архитектурная форма мавзолея — она лишена симметрии, равновесия, ибо равновесие это символ неподвижности.

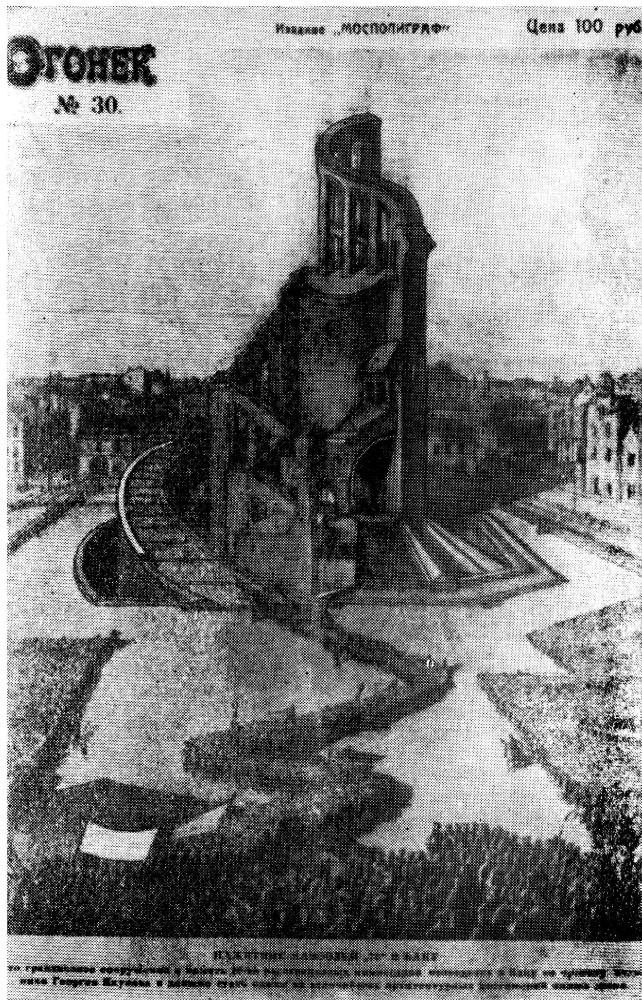
Революция же есть динамика — устремление.

Сpirаль — это формула нарушенного равновесия во имя устремления.

Ступенчатость указывает на последовательность и постепенность хода, знаменуя эволюционные моменты революции.

Отвес служит показателем возвышения, — высоты — значительности этого устремления. Такова символика революции для искусства»⁷).

Якулов присутствовал 20-го сентября на площади Свободы на демонстрации в память 26-ти. Демонстрация своей динамикой и композицией напомнила ему фрески итальянских мастеров эпохи Возрождения. После демонстрации он заявил, что «площадь Свободы имела то, что может быть определено, как революционный стиль, в основе которого неизбежно лежат два художественных начала — героика и



Обложка журнала «Огонек».

пафос»⁸). Это была та площадь Свободы, на которой предполагалось воздвигнуть монумент 26-ти.

Закончив переговоры в Баку, Якулов и Щуко вернулись в Москву. Завершающая работа по окончательной разработке проекта потребовала почти в два раза больше времени, чем предполагалось соглашением. За этот срок, помимо всех эскизов, Якулов с помощью художника Балиева выстроил макет и передал Щуко для архитектурной обработки.

В середине августа 1924 года Якулов прибыл в Баку с готовым проектом монумента. На специальном заседании исполнкома Баксовета он сделал подробный доклад о монументе и эффективно продемонстрировал макет-модель в 1/50 натуральной величины. На присутствующих проект произвел огромное впечатление и он был утвержден целиком, без всяких изменений. Как же выглядел в окончательном варианте монумент 26-ти? Рассказывая об этом, я буду цитировать докладную записку Якулова.

Памятник высотой 26½ саженей (около 56½ метра) «установлен на массивном основании с подъемом на 7 ступеней. Вокруг него предполагается каменная панель»⁹). Памятник имел шесть этажей и заканчивался открытой обзорной галереей.

Его четыре разных фасада давали возможность поставить памятник на любое место.

В первом этаже памятника помещается библиотека. Широкая лестница с улицы ведет в вестибюль с гардеробом, откуда можно пройти в различные помещения библиотеки. При библиотеке имеется обширное книгохранилище и архив для хранения ценных изданий и подлинников. Помещения библиотеки освещаются «верхним светом через иллюминаторы» и имеют центральное отопление. Здесь же на первом этаже по-

мещается «небольшая квартирка заведующего зданием памятника»¹⁰). Цветовое оформление интерьеров памятника было подобрано с тонким вкусом. Так, «библиотека выдержана в градациях светлых цветов тона пальмового дерева с белым»¹¹).

Из вестибюля, широкая каменная лестница ведет вниз, в крипту (склеп), вокруг которой расположены «нишами Склепы». Здесь в безмолвии вспомнят...

26 их было,
26.
Их могилы песком
не занесть.

Крипта и склепы освещаются искусственным светом. «Общий стиль крипты выдержан в градациях черных, серых, красных и белых цветов, медальонами 26-ти, с мемориальными досками. Пол крипты выкладывается плитами в тех же тонах».

Из крипты лифт подымает во второй этаж, в центральную часть памятника, в двухярусное помещение эллиптической формы.

Это — памятный колонный зал. «Зал имеет входы и выходы на все четыре стороны памятника. Обилие входов подчеркивает важность и главенство этого помещения над всеми остальными...»

Внутри зала имеется открытое круглое отверстие, обнесенное каменным барьером. Через это отверстие открывается вид вниз, в крипту.

Там внизу покоятся те, о которых...

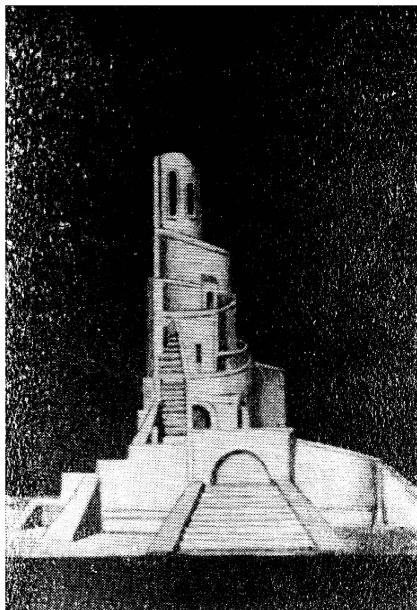
Не забудет никто
их расстрел
на 207-ой
версте.

«Зал перекрыт железобетонным сводом причудливой формы, опирающимся своей поднимающейся частью на колоннаду, освещается зал тремя громадными окнами... Над Памятным залом располагаются хоры, к ним ведет лестница с улицы, с главного фасада. «Весь второй этаж окружен площадками и террасами с живописно расположенным лоджиями. В этом же этаже расположен небольшой музей... со входом по наружной лестнице. Главный Памятный зал должен быть пышно декорирован изображениями революционной борьбы и крушения старого мира»¹²⁾.

В третьем этаже помещаются, аналогичные хорам, две памятные комнаты и специальный кабинет «для проводника по памятнику». Помещения освещаются круглыми окнами.

«В 4-ый этаж можно попасть двумя путями, либо по лифту изнутри памятника, либо по пандусу с площади Свободы. Как первый, так и второй пути приводят в одно общее помещение эллиптической формы—памятных комнат вождей революции: комнаты составляют как бы единое помещение, разделенное лишь арками на 6 углов с нишами... Все они расположены террасами вверх».

В этих памятных комнатах размещаются мемориальные материалы. Винтовая лестница, расположенная в лестничной клетке, ведет в 5-й и 6-й этажи, аналогичные четвертому. «Таким образом, в верхнем барабане памятника размещаются 20 комнат. Из последнего яруса этих комнат поднимается лестница, которая выводит на самую верхушку памятника 26-ти, имеющую прекрасную живописно открытую террасу,



Макет монумента «26». 1924 г.

откуда с высоты 26-ти саженей открывается бесконечная панорама города, его окрестностей». Отсюда...¹³⁾.

Мы посмотрим,
Пока есть туман,
Как живет
Азербайджан.

Снаружи главный спиралеобразный величественный пандус «Дорога 26-ти» оформляется «декоративными скульптурами героев в каноне архитектуры памятника»¹⁴⁾.

Общая идея сооружения «идет от скульптуры (внизу) — через стенную фресковую живопись — к плафону»¹⁵⁾.

Таким был проект памятника 26-ти.

Друг Якулова, Сергей Есенин пленился образом монумента и под этим впечатлением создал свою «Балладу о 26-ти», которую в первый раз прочел в годовщину гибели комиссаров 20 сентября 1924 года на площади Свободы в Баку.

«Голос Есенина несся над толпой, собравшейся... над домами, с которых свешивались восточные ковры. Негромкий, удивительно выразительный, этот голос как бы воздвигал другой, поэтический, памятник двадцати шести погибшим комиссарам»¹⁶).

Через год на всемирной выставке в Париже проекту памятника 26-ти присудили сразу три премии: высшую награду — почетный диплом (вне конкурса) получил Георгий Якулов, золотую медаль — Владимир Щуко и серебряную — Леонид Балиев.

В своей автобиографии Якулов, говоря о проекте монумента, назвал его капитальным трудом, который «завершает собой цикл работ на протяжении всей моей художественной деятельности по созданию произведения героического эпоса».

Во время своего первого пребывания в Баку, в сентябре 1923 года, Якулов готовил эскизы оформления к пьесе А. Файко «Озеро Люль» для вновь организованного бакинского русского рабочего театра.

Вот что рассказывает о работе Якулова над спектаклем, бывший директор этого театра Владимир Швейцер:

«Репетиции пьесы шли полным ходом, а эскизов Якулова все еще не было. Как-то ночью, на улице, я напомнил ему об эскизах. Он остановился, достал из кармана папиронскую коробку и, прислонив ее пустой стороной к уличному фонарю, начал быстро чертить на ней тонкую паутину линий и черточек.

— Вот эскиз, — сказал он, протягивая мне коробку, — все не удосуживался его записать...

— Здесь есть все, — сказал мне на следующее утро постоянный художник театра Вячеслав Иванов, рассматривая крышку от папиросной коробки с карандашным наброском Якулова.

— Здесь все — пространственное решение, стиль постановки. Берусь расшифровать этот иероглиф в декорациях спектакля...

Спектакль, который Давид Гутман ставил в декорациях по микроэскизу Якулова, прошел с шумным успехом. Как вспоминает теперь в своих мемуарах Алексей Файко, успех этот вызвал ревнивый гнев Мейерхольда, который ставил «Озеро Люль» в Москве¹⁷⁾.

Рассказ о «микроэскизе на папиросной коробке» очень характерен для Якулова. «Папиросная коробка» вошла легендой в описаниях метода работы Якулова и надо сказать, что он, когда не было времени, рисовал эскизы на любом маломальски пригодном для работы материале.

Премьера спектакля «Озеро Люль» состоялась 30 октября 1923 года.

Якулова на премьере не было. Он уехал раньше, увозя с собой в ореоле своей славы, блестящий как алмаз, новый огромный успех монумента 26-ти.

Из окна вагона, любуясь феерической россыпью переливающихся огней ночного города, уходящих в даль Каспийского моря, Якулов прощался с городом.

Прощай, Баку! Синь тюркская, прощай!¹⁸⁾.

Прощай, Баку! Прощай, как песнь простая!

„Эпоха - это Я“

Чего хотел Якулов?

Он подводил под эстетику прочную базу физики — и в этом был глубоко близок современности...¹).

Мариэтта Шагинян.

К началу 1924 года, то есть всего за пять лет работы в советском искусстве, художник Георгий Якулов достиг всемирного признания в театральном мире.

Какие же предпосылки были для этого взлета, какая дорога открывалась перед ним?

Сам Якулов объяснил это так: «Творчество мое не имело в дореволюционное время соответствующей общественной почвы и не могло быть широко развернуто. И только Октябрь дал возможность идти не лабиринтом индивидуального лабораторного труда станковиста и созданием работ для ограниченного круга зрителей, а широким коллективом производственных групп молодых художников, для широких масс зрителей в эпоху Революции»²).

Известно, что Якулов сразу без колебания принял Октябрьскую революцию, как и революция приняла восторженное творчество Якулова. Но все же, на первых порах, на

художника в офицерском бешмете без погон смотрели в ожидании, желая видеть в нем и верного гражданина нового государства.

В этот период Георгий Богданович писал матери:

«Теперь рассеяны все сомнения относительно меня как Якулова, и меня как художника. В моей мастерской дважды был Луначарский, привлекший меня к самой верхушке работы Наркомпроса, отзывается обо мне, как о единственном художнике, который вырос на глазах за время революции³).

Не подлежит сомнению искренность Якулова в его отношениях к новой революционной власти. Его идеологические и общественные тенденции вырабатывались с детства под влиянием гуманистической деятельности адвоката отца, а позднее защитительных речей в политических процессах старшего брата Якова.

Но особенно сильное влияние оказывала на него, как раз в дооктябрьский период, его ровесница, двоюродная сестра и профессиональная революционерка Лидия Качаунова.

Не удивительно, что революционные власти и в Москве, и в Тифлисе, и в Эривани относились с полным доверием к художнику и гражданину Георгию Якулову.

Якулов бурно и темпераментно вошел в новую жизнь и не только своим искусством, но и активной общественной работой.

В марте 1917 года, после падения царизма, художники Москвы собрались на свой грандиозный митинг в цирке Саламонского недалеко от мастерской Якулова. На митинге в результате бурных прений были выбраны представители в «совет художественных организаций», в президиум которого вошли художники Коровин, Лентулов, Машков, Якулов.

Вслед за этим, через несколько дней, Якулов и Лентулов были избраны в художественно-просветительную комиссию при Московском Совете рабочих депутатов.

Позднее, когда «совет художественных организаций» преобразовался в профессиональный союз, Малевич, Татлин и Якулов были избраны от молодых художников в бюро союза по делам живописцев. На всех этих митингах и собраниях и во всех комиссиях Якулов проявил себя энергичным поборником прав соратьев по искусству.

После Октября он проделал огромную работу по разработке тарифа художественного труда. Необходимо было навести порядок в хаосе, существовавшем в оплате труда работников искусств и в оценке их произведений. С этой целью в середине 1920 года ЦК Всерабиса образовал комиссию из специалистов под председательством Георгия Якулова. Через шесть месяцев кропотливого труда комиссия выработала единый тариф, который и был утвержден. По признанию Якулова работа производилась в трудных условиях революционного переустройства жизни, и несмотря на это, к ней удалось привлечь лучших мастеров всех видов изобразительного искусства и выполнить ее исчерпывающе.

Несмотря на обширную творческую работу, Якулов постоянно участвовал в разного рода комиссиях и советах по вопросам строительства советской культуры, и был постоянным членом режиссёрско-декоративной секции театрального отдела Наркомпроса. Его экспертизы были столь авторитетны и желанны, что В. Брюсов, специальным письмом, просил

Обложка книги А. Мариенгофа «Тучелет». 1921 г.

АНАТОЛИЙ МАРИЕНГОФ



Т У Ч Е Л Е Т

КНИГА ПОЭМ

Наркомпрос привлечь Георгия Богдановича в закупочную комиссию⁴.)

Якулов входил в советы по управлению Показательного театра, театра-миниатюр «Эксцентриона» и кабаре «Странствующего энтузиаста». Он принимал участие в комиссии под председательством А. Луначарского по созданию конкурса на сооружение постоянного мавзолея Ленину.

Вне Москвы, в 1925 году на всемирной выставке в Париже Якулов получил место вице-президента по театральному отделу и входил в состав жюри по отделу архитектуры, а в 1926 году по вызову ЦИК Армении работал в жюри по просмотру конкурсных проектов Народного Дома в Эривани.

Георгию Богдановичу приходилось часто выступать на бесчисленных митингах и дискуссиях с развитием своих взглядов и его статьи по актуальным вопросам искусства публиковались во многих журналах и газетах.

В 1918—1920 годах Якулов профессор ВХУТЕМАС-а. Он руководил театрально-декоративной мастерской, где разрабатывал со своими учениками экспериментальные проекты оформительского искусства. Здесь был создан макет к трагедии «Царь Эдип», который получил премию театрального отдела Наркомпроса, и по заданию Н. Подвойского, готовился проект «Красного Стадиона».

В марте 1922 года Якулов совместно с художниками Н. Филипповым и Б. Лопатинским и скульптором С. Меркуловым решили организовать художественное предприятие, назвав его «Кооперативная производственная мастерская художников», нечто вроде нынешнего художественного фонда. Как говорилось в обширной записке за подпись четырех основателей «Кооператива», он создавался с целью разрешить проблему «производственного искусства» методом «пря-

мого действия» непосредственного приложения художественной потенции к творчеству форм новой жизни, в чем бы они ни проявлялись — будь то театр, иллюстрации, массовые действия или оформление интерьеров. «Кооператив» должен был выполнять все виды художественных работ, организовывать лекции, диспуты, выставки и школу для подготовки «подмастерьев», а также собственные цеха по изготовлению красок, лаков и других художественных материалов.

На записке, поданной в Наркомпрос, хотя и была наложена резолюция художника Давида Штеренберга «Приветствуя это начинание и всячески поддерживаю», но дальнейшая судьба «Кооператива» осталась неизвестной.

Якулов имел свою отдельную методологию, которую он развивал индивидуально в станковой живописи до революции, а с Октября перенес в область театрально-декоративного искусства, разрабатывая ее с коллективом молодых художников-декораторов и деятелями сцены.

Георгий Богданович воспитал многих учеников, впоследствии получивших признание за заслуги перед советским искусством. Несмотря на свой огромный авторитет, Якулов не подавлял инициативу своих помощников, не считал их «подручными», и всегда относился к ним как к своим единомышленникам и друзьям. Он не только не присваивал себе «продуктов труда» своих помощников, но каждый раз указывал на них, как на художников, внесших свой вклад в совместную работу. Даже много времени спустя, — это очень характерно для нравственного облика Якулова, — говоря о громких своих успехах, непременно указывал и заслуги в этих успехах своих помощников. Какие, например, доказательства мы можем теперь найти об участии ряда художников в оформлении нашумевшего «Питтореска»? История оставила

нам имя одного автора проекта — Якулова, но сам автор не забыл своих помощников — коллег и много лет спустя, описывая свою работу по декорированию кафе — указал и художника Голощапова, помогавшего ему конструировать вращение декоративных форм, и художника Рыбникова, написавшего панно над эстрадой. Вспоминая свою постановку «Зеленого попугая» на эстраде того же «Питтореска», Якулов напомнил, что ему помогали в этой работе Голощапов и Балиев, а костюмы строили Комарденков и Галаджев. Слово «строили» не описка Георгия Бэгдановича, а точное определение работы над полуобъемными куклами — макетами костюмов.

Премию за макет «Царя Эдипа» получил Якулов за руководство мастерской, но ее руководитель поименно, много лет спустя, назвал всех своих учеников, помогавших ему. Это были Н. Денисовский, братья Стенберг, Медунецкий и Светлов. Художники В. Комарденков и Н. Пеленкин много работали с Якуловым и всегда с сердечной теплотой говорили о нем.

Якулов умел сплотить вокруг себя соратников и многих из них привлекал в соавторство, давал им дорогу и помогал всем чем мог. Он заражал и вдохновлял их своими парадоксальными идеями, могучим темпераментом и добрейшей душой. Вот за это-то и любили ученики своего учителя — друга — человека и оставались ему преданны на всю жизнь. Они любили его, как талантливого художника, как наставника — друга, как необыкновенного умницы и остроумнейшего человека! Как пропагандиста новых идей в искусстве.

Портрет М. Ф. Ленина в роли Анжело.



Он много писал, выступал, декламировал. Разбрасывал то тут, то там свои мысли, остро отточенные афоризмы, при этом никогда не заботился о том, чтобы привести их в стройную систему. Его литературное наследие не только никогда не было систематизировано и изучено, но даже не собрано в одном месте. Сам Якулов поразительно беспечно относился к будущему своих работ, он ничего не собирал, ничего не сокращал.

Мне хочется только в общих чертах познакомить читателя с литературной деятельностью Якулова. Это может быть полезным и будущим исследователям творчества художника, а что они появятся, в этом не сомнения.

Якулов не получал систематического научного образования, он и не «грыз гранит» науки. Унаследовав широту темпераментного мышления отца и мудрость матери, он исключительно самобразованием, обладая отличной памятью и природным даром, сам себя создал. Он мог, изменив последнее слово, сказать о себе стихом своего любимого поэта, Лермонтова:

Я счастьем не обязан счастью,
Но всем обязан я — себе.

Еще юношей Якулов наблюдал природу и, изучая световые эффекты в разных географических средах, пришел к выводу, что на формирование культуры народов и ее стиля влияет характер солнечного света. Проверяя свои догадки, он пришел к идее разноцветного солнца, которая стала его идеей-фикс, основой его творчества, идеей — путеводителем по дорогам искусства.

Портрет А. Г. Коонен.



8—Г. Якулов

Мариэтта Шагинян метко определила, что «Жорж Якулов с фанатизмом сохраняет один и тот же интерес, одно и то же теоретическое умонастроение»⁵). Якулов постоянно изучал влияние солнца на художественное мышление человека, «пытаясь объяснить явления природы через призму разных темпераментов»⁶).

Впервые он изложил в печати свою теорию света в 1914 году в альманахе «Альциона» в статье с характерным названием «Голубое Солнце». С тех пор и всю жизнь Якулов был верен своему «Солнцу» — и, что бы он ни делал — писал ли картины, строил ли композиции в театрах или разрабатывал новые декоративные формы — всюду в основе его мышления лежала теория свето-ритмов.

Как нет жизни без солнца, так нет искусства Якулова без его «разноцветного солнца». Но, поясняет Шагинян: «Солнце, разумеется, едино, однако же оно доходит до каждой части света не одинаково, оно зависит в своей интенсивности, окраске, ритме, от угла падения, от среды, через которую преломляется, от сухости, влажности, от тысячи разных факторов. Солнце для жителя болот и для жителя пустынь светит не одинаково, и не одинаково, следовательно, возникают перед глазами художника контуры и формы предметов, потому что контур и форма зависят от освещения»⁷).

Само название статей Якулова говорит об этом — после «Голубого Солнца», появились спорады свето-ритмов «Ars solis» (солнечное искусство), а затем в разгар успехов в театре «Ex oriente lux» (Свет с Востока).

Якулов своеобразно пояснял свою центральную тему: «Сравнение солнечного света в различных частях земного мира говорит глазу человека, что цвета солнца различны. Если солнце Москвы белое, солнце Грузии розовое, солнце Дальнего Востока голубое, а Индии

желтое, то, очевидно, солнце и есть та сила, которая движет культуры как планеты вокруг себя, сообщая каждой из них ее собственный ритм — характер движения, темп — скорость этого движения и общий путь по своей орбите — развитие одной (основной) темы во многообразии духовных и материальных форм»⁸).

Иначе все: иначе солнце блещет⁹).

В природе все движется, но темпы движения у каждого народа разные, они соответствуют эмоциям, а эти последние создают стиль искусства.

«Природа одна и поскольку жизнью управляет солнце, а солнце есть цвет, то и экраном искусства управляет цвет... Нет другого пути для художника как познать стиль через природу, а природу через определения, какие давали ей стили. Сама природа знает стиль и проявляет его в живописи (гамма солнечного света, раскраска растений и животных), и в архитектуре (очертание гор), и в скульптуре (животные и растения)»¹⁰). Якулов и себя называл «цветописцем».

По Якулову стиль — это манера мыслить, а мысль толкает воображение на создание художественных образов.

Догадка о свето-ритмах впервые зародилась у Якулова на сопках Маньчжурии, в прозрачности «влажного спектра» китайского искусства и пройдя «через призму» его темперамента, сформировалась в идею «разноцветных солнц».

Наряду с теорией «солнечного луча», Якулов занимался вопросами взаимоотношений культур Востока и Запада. Он говорил: «Если бы ни Восточное, ни Западное искусство не имели всечеловеческих элементов, то едва ли азиаты наслаждались великими произведениями Запада, а Запад — восточными»¹¹). На этом основании Георгий Богданович счи-

тал, что декоративное искусство Востока, его эмоциональное мышление, выраженное в символических образах, можно и нужно сочетать с рационализмом и техницизмом европейского реализма.

И хотя «восприятие мира у китайца иное, чем у негра», то общее у всех народов что делает искусство — Искусством, сближает человечество. Но «нельзя замыкаться в прошлом, кому бы оно ни принадлежало—Западу или Востоку, но надо уметь его понять»¹²). Наиболее близко к этой идее Якулов подошел в проекте монумента 26-ти.

Характеризуя Георгия Богдановича, подытоживая его поиски, А. Луначарский отозвался о нем как о блестящем человеке, «в котором так оригинально сочетался восток и запад»¹³).

Нарком по просвещению ценил талант Якулова и высоко ставил его авторитет в советском искусстве. Однажды в Москве появился совсем еще юный мальчик Миронов и поразил всех своими рисунками, выполненными в такой степени «тонкости, на какую весьма трудно подняться даже любому вполне законченному художнику нашего времени». Так характеризует А. В. Луначарский творчество юноши и добавляет: «Художник Г. Б. Якулов недавно встретился с Мироновым и в свою очередь был поражен его рисунками... В горячем письме ко мне Г. Б. Якулов говорит лестные вещи о молодом художнике и совершенно правильно отмечает поражающую близость его к стилю художников Ренессанса в некоторых рисунках»¹⁴).

В 1919 году молодыми поэтами и писателями была организована группа «имажинистов» в составе С. Есенина, А. Марингофа, В. Шершеневича и других литераторов и поэтов, в которую вошел и Георгий Якулов: «Имажинисты» открыли свою «Лавку писателей» на Никитской улице, а затем на



С. А. Есенин, А. М. Мариенгоф и Г. Б. Якулов.

Тверской организовали и свое кафе «Стойло Пегаса». Стены кафе были расписаны по эскизам Якулова и под каждой отдельной темой росписи помещались стихи поэтов. Группа инициаторов стала издавать свой журнал, назвав его «Гостиница для путешествующих в прекрасном».

Якулов принял на первых порах активное участие в журнале — печатал там свои эскизы и портреты, в частности А. Мариенгофа и Р. Ивнева, и опубликовал свою статью «*Ars solis*»

Из художников в журнале печатались также Павел Кузнецов, Борис Эрдман, братья Стенберги, Медунецкий. «Гостиница» просуществовала недолго — на свет появились всего четыре номера, в муках рожденные. Среди имажинистов произошел принципиальный разлад — Есенин и Якулов отошли от группы — и вскоре очередной «изм» прекратил свое существование.

От этого бурного времени осталась уникальная фотография — на диване сидят слева Есенин с бантиком, в пальто с куколкой — Пьерро на лацкане, в середине Мариенгоф в черном шелковом цилиндре и лайковых перчатках и, справа, как всегда улыбающийся, Якулов еще с усиками и в кепке.

Якулов больше всего любил в искусстве образ, и, вероятно, эта сторона имажинизма, то есть «образотворчество» и сближало его с ним. Образ в искусстве — это основа творчества Якулова и, конечно, поиски образа являются главным в его портретном искусстве. В работах над портретом Якулов не столько заботился о фотографическом сходстве, сколько о внутреннем мире того, кого изображал, вернее даже, о своем отношении к тому образу, который он видел в модели. Якулов писал портреты большей частью — композиционные с декоративным фоном; портрет Лифановой, портрет женщины у стола, портреты Михаила Ленина, Анатолия Мариенгофа. Для характеристики метода работы Якулова приведу два примера. Алиса Георгиевна Коонен, большая поклонница творчества Якулова, рассказала мне как Георгий Богданович писал ее портрет. Однажды Алиса Георгиевна и Александр Таиров зашли в мастерскую Якулова. На Коонен была модная шляпа с широкими полями и большая голубая шаль с каймой. Якулов сразу загорелся эффектным сочетанием тонов и, взяв альбом, сделал этюд портрета, который

затем разработал в композицию; на первом плане в полоборта к зрителю сидит перед зеркалом Алиса Георгиевна, окутав плечи шелковой шалью, изящно повернув голову, прикрытою широкими полями шляпы, к зеркалу, в котором мы видим артистку в полный фас.

Когда Алиса Георгиевна удивленно заметила, почему Якулов изобразил ее шатенкой, Георгий Богданович, широко улыбаясь, ответил: «Вы же артистка и можете иметь волосы любого цвета. В данном случае мне виделось в общем колорите, что Вы должны быть золотисто-коричневой, я и сделал Вас шатенкой».

Несмотря на эту вольность художника, Алиса Георгиевна очень высокого мнения о портрете и бережно хранит его у себя.

Нельзя не вспомнить схожий по духу рассказ Мариэтты Шагинян о том, как Якулов подошел к эскизу обложки ее книги «Orientalia». Представленный Якуловым эскиз шел в разрез с тем образом, какой сложился у автора книги, и Мариэтта Сергеевна запротестовала.

«Якулов выслушал меня без всякой обидчивости,—вспоминает Шагинян,—с каким-то виноватым сожалением и полной внешней уступчивостью; схватил кисть, подошел к обложке, пробормотал:

— Ну если так, мы это сейчас исправим, хотя Ваши стихи эмоциональны, очень эмоциональны.—Он сделал несколько мазков,.. разлил по картине персидскую неподвижность,.. нагую парочку смыл вовсе, а вместо нее посадил дерево и на дерево райскую птицу.

— Вот Вам вместо оргии, рай армянской девушки! Якулов был именно такой: его уступчивость была защитным цветом непобедимого упорства»¹⁵.



Оба эти примера показывают, что Якулов все в жизни воспринимал «сквозь призму своего темперамента». Бессспорно, Якулов имел оригинальную индивидуальность, свою собственную манеру выполнения, свое собственное мышление, часто неожиданно парадоксальное, пересыпанное афоризмами, и свою собственную идею в искусстве, яркую, дерзко — отважную.

Далеко от Москвы, в Париже Р. Херумян писал о Якулове:

«Но больше всего сожалеешь о том, что не можешь дать почувствовать читателю несравненное очарование этого человека, не можешь показать его таким, каким он был, когда, сидя за столом, объяснял друзьям в терминах завсегдатая скачек или бильярдного игрока, те неуловимые законы, которые управляют искусством и внезапно, пользуясь пятном вина на скатерти, приводил доказательства, столь же неопровергимые, как и неожиданные»¹⁶⁾ *.

Якулов удивлял и покорял не только своими произведениями, художественной практикой, но и своими мыслями, своей, якуловской теорией. Он выступал со статьями почти во всех художественных журналах, обосновывал и утверждал свой подход к проблемам советского искусства меткими критическими статьями.

Особенно много внимания Якулов уделяет критике. С одним крылом критики у него были давние споры. Однажды он с горечью написал: «мое творчество и путь его развития не были поняты авторитетами критики А. Бенуа, Игорем Гра-

* Перевод А. И. Башмаковой.

барем, Муратовым и др. (а потому до сей поры нет ни одного труда, относящегося к моей художественной деятельности на протяжении двадцати пяти лет)»¹⁷).

Внесем, сегодня в эту цифру «небольшую» поправку — на протяжении шестидесяти шести лет.

Проблемы критики остро волновали Георгия Богдановича. Свое отношение к вопросам критики Якулов подытожил в статье «Революция и искусство», в которой писал:

«Я понимаю, что быть критиком, пожалуй, не легче, чем быть художником,—проникать в творчество другого не легкая задача. Вот почему история знает много случаев ошибок критики, запоздалых признаний и поздних откровений...

Но, несмотря на всю предыдущую практику, мы вправе требовать от новой советской критики более бережного и ответственного подхода к нашему творчеству, если не в интересах художников, то во всяком случае для пользы читателей.

Вопрос, как осветить наши мысли в согласии или несогласии с таковыми, — это право и долг критика, подвергнув предварительно строгому анализу содержание произведения, — но понять, что хотел сказать автор статьи или произведения — это несомненная обязанность критики.

Это первое, а второе — это необходимость для критиков знания самих вопросов трактуемой темы. И третье — чтоб форма (редакция) критики была такой, чтоб читатель понял, что же именно хочет сказать сам критик. Иначе у читателя в мозгу получается двойное кривое отражение трактуемого вопроса»¹⁸).

Но, конечно, особенно часто Якулов выступал и писал о

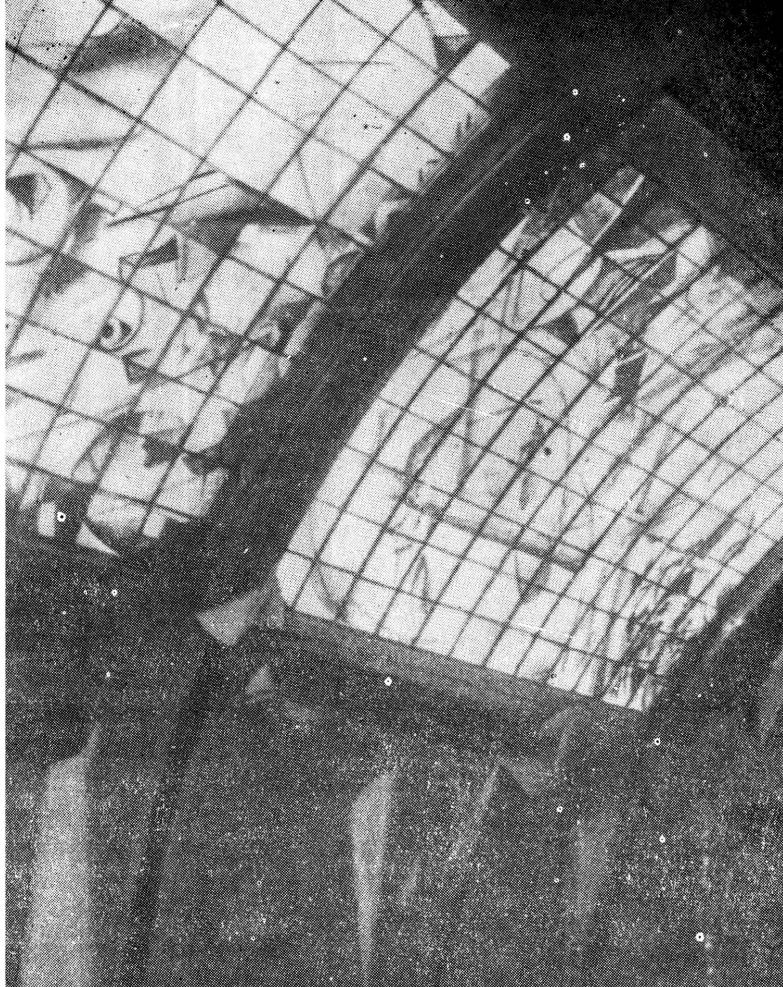
проблемах изобразительного и театрального искусства. Он утверждал, что эпоха революции, в частности в первое пятилетие советского искусства, обратила внимание на декоративный фронт — на декорировку площадей, массовых шествий, на агитационный плакат, на нужную книгу и на театр и кино. Георгий Богданович еще в то время написал: «Советский театр обязан держать свой первоначальный фронт — фронт открытой борьбы за новую идеологию, за новое миоощущение и новый быт»¹⁹).

Якулов критиковал станковое искусство за то, что оно в первое десятилетие Октября «то и дело реставрировало старые формы» и называл «это покушением годных людей», но с «негодными средствами»²⁰).

Как-то Георгий Богданович в одной статье, рассыпая афоризмы, отозвался критически о «поленовских» евреях. Когда это дошло до В. Д. Поленова, он в ответ написал своему товарищу, что «с художником Якуловым не знаком, но его афоризмы очень интересны, он говорит, что поленовских евреев мы не видели, они для нас ряженые, турки Рембрандта более понятны. Это верно. Я старался, насколько хватит умения и силы изобразить не современных евреев, а тех, которые населяли Палестину около двух тысяч лет тому назад»²¹).

В своей итоговой статье «Театр и живопись» Якулов анализирует влияние живописи на театр и говорит о задачах театрального живописца. Он всю жизнь стремился создать новое, но и не забывал учиться у прошлого.

«Чтобы сделать хорошую декорацию, надо прежде написать хорошую картину, которую транспонировать на экран сцены приемом свойственным декоративному



Витражи интерьера кафе
«Питтореск».

искусству, а не переписывать ее в увеличенном размере на сцену»²².

Критикуя в целом художников группы «Мира искусств» за их стремление в живописи «творить из жизни легенду» и замыкаться в раскопках прошлых эпох, Якулов в то же время указывал, что:

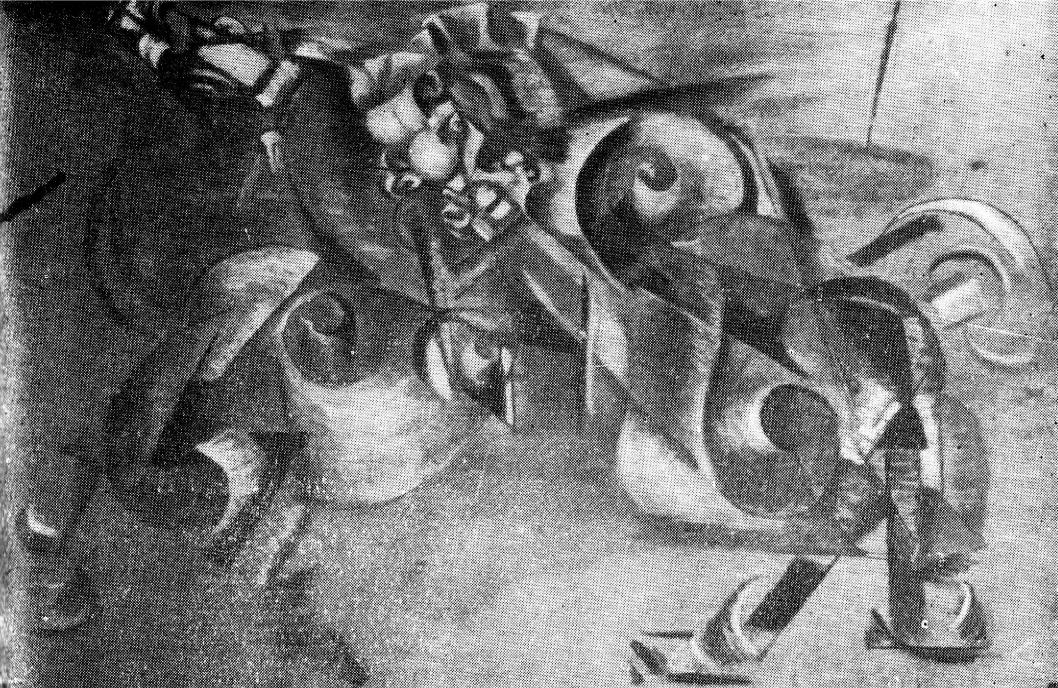
«Положительная сторона этой группы заключалась в воспитании декоративного вкуса, изящества линий и форм, которые эти художники открывали в искусстве отошедших веков. Этой группой был создан вкус к хорошей графике и книге, к домашней обстановке и театральной декорации. Отрицательная сторона этой культуры заключалась в ее отчужденности от чего-либо современного и нежелание видеть в будущем никаких просветов. Тем не менее в своем увлечении прошлым она была искренней и честной, а главное, полезной, ибо декоративное искусство, играющее главную роль в обиходе, было в полном загоне»²³).

Свои смелые мысли, отточенные остроумнейшими афоризмами и неожиданными парадоксальными выводами, Якулов часто высказывал, выступая на многочисленных диспутах и о роли художника в современном театре, и о путях развития балетного искусства, и о роли «левого» фронта культуры и чаще всего в «судах» над театральными сезонами.

Здесь он выступал обычно как прокурор, с жаром бросая в накаленную атмосферу диспутов каскад своих любопытных мыслей и, нередко, как это было на диспуте в Доме Союзов, ораторы своими полемическими речами вызывали ярую реакцию публики и в «результате третьему оратору, талантливому Якулову за шумом становится почти не-

возможно говорить»²⁴). Он был желанным участником, «гвоздем программы» в этих аудиториях. Якулов не был оратором, говорил всегда отрывистыми, скандированными фразами, часто неожиданно перескакивая с одной темы на другую, — но зерно его выступления попадало в умы, заражало воодушевлением и увлекало. Его выступлений аудитория ждала с повышенным интересом, я еще застал один из таких диспутов, кажется, последний в жизни Якулова. Это было зимой 1927 года, я зашел за ним, чтобы вместе отправиться на диспут.

Георгий Богданович надел стоячий крахмальный воротничок без галстука и темный какой-то элегантный гибрид куртки с пиджаком. Мы приехали в Дом литераторов на Никитском бульваре. Якулов занял место на сцене, за столом президиума. Диспут шел вяло, скука начинала одолевать аудиторию, послышались скрипы стульев, покашливание, громкий шепот. Но вот, объявили, что слово предоставляется Георгию Богдановичу Якулову и моментально все оживились, в сторону сцены повытягивались головы, аудитория притихла, предвкушая «сенсацию». Под приветственные аплодисменты Якулов быстро поднялся на трибуну, «глаза его сияли», как всегда и на этот раз он произнес краткую как вспышка фейерверка речь. Собственно, это была не речь. Якулов темпераментно бросал в напряженно притихший зал страстные «спорады», свои отрывисто-скандированные фразы, сопровождая их энергичной жестикуляцией. Он пригоршнями разбрасывал по залу свои остроумные мысли, оригинальные метафоры и яркие образы, не щадя при этом «ни вещей, ни людей, ни идей». Под огонь его критики попадали все — и высокое начальство, нарком А. Луначарский, и ближайший друг, режиссёр А. Таиров, и знакомые и незнакомые и, особенно, критики. Друзья, знаяшие Якулова хорошо, не оби-



Эскиз настенной росписи кафе «Стойло Пегаса».

жались на него, понимая, что он незлобив, прямодушен, что стрелы его критики по существу добродушны—что это его словесные дружеские шаржи, но другие, кто помельче душой, про которых Якулов говорил, что у них «критики нет, есть текучие дела»²⁵), обижались и досаждали ему всем, чем могли.

Приближалось пятилетие работы Якулова в советском искусстве. Слава его росла и далеко перешагнула границы родины. Надо было подытожить и оглянуться на созданное, закрепить успех.

В августе 1922 года в помещении Камерного театра бы-

ла открыта ретроспективная персональная выставка Якулова. Одно фойе было предоставлено его ученикам, демонстрируя общественно-педагогическую деятельность Якулова. На выставке экспонировалось свыше 200 работ Георгия Богдановича — станковой живописи, эскизы театральной декорации и костюмов. Отдельный зал был отведен макетам. Здесь были выставлены макеты к постановкам «Принцессы Брамбильы» Гофмана, «Царь Эдип» Софокла, «Колла Риенци» Вагнера и макет неосуществленной постановки «Мистерии Буфф» Маяковского. Макеты «Риенци» и «Царя Эдипа» были без окраски и освещались специальными цветными подсветками, эффективно демонстрируя метод «световой живописи». Здесь же было выставлено несколько портретов. Для посетителей Якулов должен был прочитать доклады на темы «О световых гаммах» и «О проблемах театра и живописи».

Якулов утверждал, что живопись определенно и сильно влияет на театр и что «театр пользовался услугами целого ряда художников различных направлений» и поэтому «каждая новая постановка давала и дает зрителю представление о новых течениях в живописи»²⁶). Он отмечал, что художник театра должен учитывать и «внешние условия театрального искусства, как-то: значение расстояния зрителя от рампы, свет, грим, пластику и пропорции высоты и ширины сцены»²⁷).

Якулов придавал зрительному восприятию в театральных постановках огромное значение. Он говорил, что это восприятие «состоит из совершенно абсолютных слагаемых: единица грима плюс единица костюма, плюс единица декорации, плюс единица света, плюс единица движения»²⁸). Пять этих слагаемых единиц дают сценическую сумму, которая и создает театрально-зрелищное представление.

В результате новой декоративной живописи, целиком от-



Улица. 1909 г.



Декоративный мотив.

раждающей современность, возникнет, по мысли Якулова, и новый театр, в котором будут изменены все его средства выразительности: актерской, живописной, световой, архитектурной. В этом новом советском театре слово, живопись, музыка и свет — все компоненты спектакля будут объединены динамическим началом, в каждом жанре искусства по-своему.

Динамика одна, но способы ее выявления для драмы будут иные чем в комедии, а в балете отличные от трагедии, но всюду динамичное начало должно быть насыщено «теплотой, темпераментом и волей»²⁹).

Таковы, в общих чертах, взгляды Якулова на проблемы художественного оформления постановок советского театра.

Большой почитатель творчества Якулова, искусствовед Надежда Владимировна Гиляровская, дочь «яди Гиляя», писала: «Мысли Якулова о театре являются ценнейшим вкладом в историю искусства. Они часто парадоксальны, афористичны, они всегда были импровизацией и всегда выливались в художественных образах»³⁰).

Взгляды Якулова на современный театр, его блестящие постановки доминировали в первом десятилетии советского театрального искусства, открыв новую эру в декоративном творчестве. Именно в этот период советское декоративное искусство завоевало мировую славу на международном соревновании искусств.

Летом 1925 года в Париже в «Гран-Палэ» открылась всемирная выставка декоративных искусств. Советскому Союзу для экспозиции было отведено 6 залов, из которых первый зал был посвящен советскому театральному искусству, а четвертый — советской архитектуре и графике. Триумф советского искусства был ошеломляющий, «на этом фронте ре-

волюция победила западно-европейское декоративное искусство»³¹). Только по этим двум разделам советские художники получили 63 медали!

Якулов был избран вице-президентом по театральному отделу и членом жюри по отделу архитектуры. Ему лично были присуждены две высшие награды «Почетный диплом» (вне конкурса) — за искусство театральной декорации и за проект монумента 26-ти.

Как сказано, Якулов приехал в Париж уже после открытия выставки. Он поселился в скромном отеле «MAINE-HOTEL».

Якулов пробыл в Париже три месяца, предполагал устроить свою персональную выставку, а пока собирался участвовать на смешанной выставке и дал «несколько вещей для выставки, компания довольно слабая, но бог с ней»³²).

Однажды он посетил своего гостя сенатора де-Монзи. К тому времени в Париже уже вышла книга сенатора «Из Кремля в Люксембург», в которой он несколько страниц посвятил знакомству с Якуловым. Де-Монзи так описывает в книге свое посещение мастерской Якулова:

«Полночь. Я обещал прийти на ужин к художнику Якулову, с которым меня уже познакомили. Меня разбирало любопытство посмотреть, как живет художник во время Революции... Якулов... попал в число любимцев нового режима, живет на Большой Садовой улице в доме 10, в квартире 38, в настоящем караван-сарае монпарнасского типа. Студия служит и квартирой, кровать втащена на антресоли, а стол и диванчик под ними изображают гостиную... Он брюнет и по виду азиатский метис... Не испытывает на себе каких-либо влияний, если не считать ярких колоритов его скиталь-

ческих дорог и барельефов византийского искусства. Якулов пытается показать в ритме и линиях психологическую жизнь человека. Художник движения, как и другие, но движения лихорадочного и исступленного. Якулов взял у революции вкус к обширным композициям, к обобщениям в мировом масштабе»³³)*.

В Париже де-Монзи принимал Якулова «с распростертыми объятиями», и,—как писал он домой,—«в честь, моего появления устраивает завтрак у себя в саду в министерстве»³⁴. На память об этом Якулов преподнес де-Монзи в дар свою картину.

Морально удовлетворенный покидал Якулов Париж, увозя с собой две почетные награды. Советское декоративное искусство победило, и Якулов вправе был заявить:

«Нашло ли декоративное искусство себя и отразило ли революцию?

Об этом нет и не может быть двух мнений — да, «советский стиль» есть (театр, печать, музыка). Найдя себя, декоративное искусство нашло и применение в общественной жизни и отразило эпоху»³⁵**.

Якулова породила революционная эпоха и он выражал эту эпоху своим ярким искусством. Он всегда был впереди. По искусству Якулова можно судить об эпохе и еще больше по эпохе нужно ценить Якулова.

В свете этого не так уж далеки от истины озорные слова Якулова, сказанные им корреспонденту в ответ на его просьбу описать «самое выдающееся событие наших дней», свою победу в театре. Интервью начиналось так: «Эпоха — это я! — скромно начал свою биографию знаменитый художник»³⁶).

* Перевод А. И. Башмаковой.

** Курсив Якулова.

Эреванъ; „Венецианский купец“

— Теперь вы видете, что весь спектакль построен на контрасте.

Якулов.

После всего сказанного читателю легко познать нашу робость перед лицом целой эпохи в декорационном искусстве, которая собиралась войти на крохотную сцену эреванского театра.

Конечно, театр жаждал «якуловизации», готов был броситься в художественные объятия маэстро, новатора сцены. но в то же время, мы были озабочены отсутствием современной сценической техники, особенно, отсутствием необходимых осветительных приборов, составляющих световую палитру в руках Якулова. Однако все наши опасения оказались напрасными. Якулов решительно взялся за работу и связал себя крепкими, хотя и короткими узами с армянским театром.

Георгий Богданович впервые практически ознакомился с армянской сценой еще в 1919 году, когда в Москве по ини-

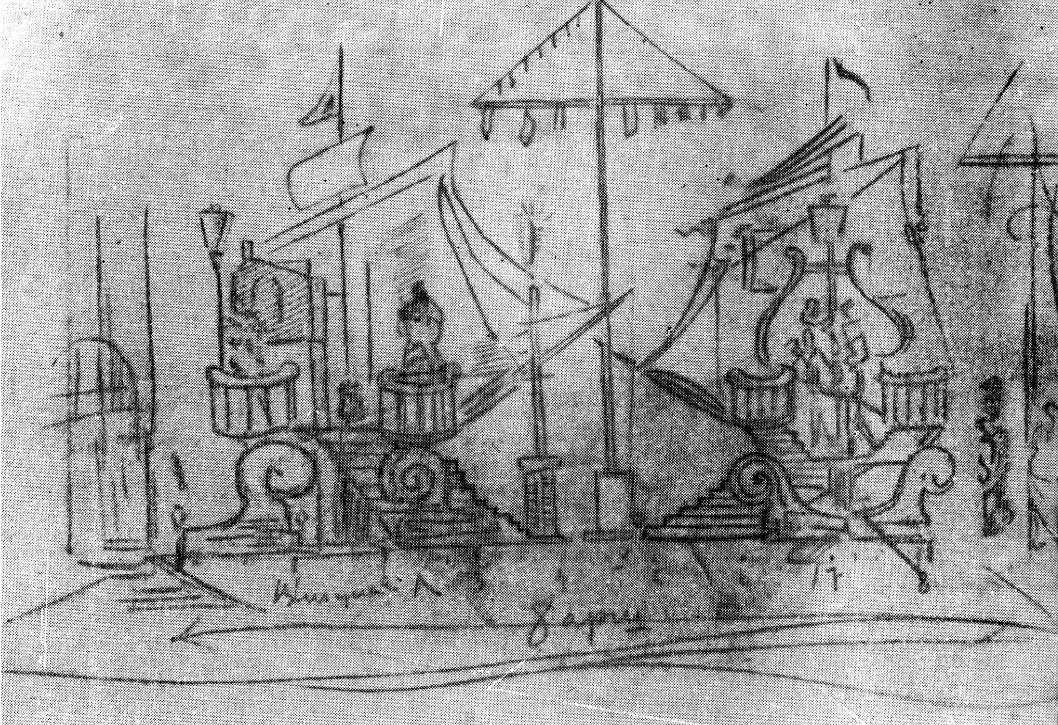
циативе поэта Ваана Терьяна и режиссёра Сурена Хачатурова была организована армянская театральная студия.

Вокруг драматической студии сплотилась армянская интеллигенция и среди них Евгений Вахтангов, Георгий Якулов, Карен Микаэлян, а впоследствии Рубен Симонов и Алексей Дживилегов. В марте 1919 года студия была открыта и начались занятия по сценическому искусству.

В 1924 году студийцы показали «Высокочтимые попрошайки» Акопа Пароняна. Ставили спектакль Рубен Симонов и И. И. Кудрявцев, а оформлять должен был Георгий Якулов, однако другие работы помешали этому и тогда Якулов, оставив за собой консультацию, поручил всю практическую работу по оформлению двум своим помощникам, художникам В. Комарденкову и П. Галаджеву. Теперь же Якулову предстояла большая работа в армянском профессиональном театре. Из пьес, входивших в репертуар нашего театра, самой подходящей для творческого размаха Якулова была комедия Шекспира «Венецианский купец». Ее-то и предложили оформить Якулову. Режиссерский план был почти готов, так как летом над ним работал Аркадий Бурджалян.

В свою очередь работа Якулова облегчалась тем, что сравнительно недавно, в Минске, в еврейском театре он оформил эту пьесу Шекспира и Георгию Богдановичу не надо было тратить дополнительное время на ознакомление с иконографическим и историческим материалами.

Так произошел редкий случай в театральной практике, когда еще до встречи у режиссера был разработан постановочный план в то время как у художника был свой план оформления, к тому же уже проверенный на практике. Вопрос заключался в том, как близко сошлись эти два плана. К счастью, мысли о сценическом решении шекспировской по-



«Венецианский купец» В. Шекспир. Театр. им. Сундукяна. 1926 г.
Набросок декорации.

становки у режиссера и у художника в общих чертах совпадали, что и выяснилось при первом же их свидании.

Якулов на несколько дней уезжал в Тифлис и перед отъездом пришел в театр, осмотрел сцену со всей ее «техникой» и взял основные размеры сцены. Потом мы прошли к Бурджаляну, который жил тут-же в театре, и Георгий Богданович рассказал, как он мыслит себе декоративную часть постановки. Аркадий Сергеевич объяснил свой режиссерский замысел, в котором большое внимание уделялось романти-

ческому звучанию спектакля и массовым народным сценам, особенно венецианскому карнавалу. Аркадий Сергеевич и его жена артистка Анаида Гукасян были радушными и гостеприимными хозяевами, — на столе появилось сухое вино и фрукты, и был поднят тост за успех будущей премьеры.

На другой день Якулов уехал, пообещав привести эскизы оформления. С ним уезжал и А. Щусев.

Художественная общественность Тифлиса с повышенным интересом ожидала двух именитых москвичей. Якулов и Щусев пробыли в столице Грузии несколько дней. На вечеринке в Академии художеств, организованном в их честь, они сделали доклады: Щусев — о советской и зарубежной архитектуре, а Якулов — о современном театрально-декорационном искусстве. Затем Щусев уехал в Москву, а Якулов пробыл в Тифлисе еще пару дней в кругу своих грузинских друзей. Художественный руководитель театра Руставели Сандро Ахметели предложил Якулову оформить «Карменситу», а Тициан Табидзе хотел, чтобы Георгий Богданович принял участие в работе в кино, в частности, в фильме «Амазонка», который ставился по сценарию Табидзе.

Якулов принял оба предложения и договорился, что вначале он вернется в Эривань, наладит здесь работу по «Венецианскому купцу», — а затем приедет и практически начнет работу в театре Руставели и в Госкинпроме Грузии.

В начале ноября 1926 года Якулов появился у нас в театре с наброском декорации, сделанном на кальке. Декорации были показаны в ортогональной проекции с подробными пометками о характере каждой картины, о способе их построения, и порядке перестановок. На кальке же были помечены места расположения подсветов и указаны размеры основных частей декораций. Словом, хотя это не было законченным эс-



«Венецианский купец» В. Шекспир. Театр им. Сундукяна.
1926 г. Эскиз костюмов дожа и сенаторов.

кизом, но набросок давал довольно полный образ декоративного замысла Якулова, его композиционного и стилевого решения и объяснял постановочно-монтажные задачи.

Якулов говорил, что «идти целиком за Шекспиром не приходится, брать и воскрешать тот театр, который был при Шекспире, неправильно, потому что наша обстановка совершенно иная. Значит, здесь нужно пойти через попытку вскрыть внутренний стиль произведения»¹). Исходя из малых размеров нашей сцены Якулов решил оформление по принципу «включения времени в пространство», объясняя этот принцип так: перед вами стол, если пройти по прямой линии, равной длине стола, то расстояние одно, а если вы попробуете ходить кругом стола, то шагов будет больше. Всякое театральное действие построено на том, чтобы в определенное

количество времени вести зрителя и если сцена маленькая, надо строить кривые, волнообразные дорожки, чтобы создать иллюзию того, что хотя фактически на сцене расстояние маленькое, а для публики покажется большим.

Итак работа наша началась. Однажды Якулов увидел у Бурджалянов мой планшет с натянутым ватманом, тут же взял его и быстро нарисовал в своей характерной манере эскиз костюма Порции. Якулов изобразил изящную, золотоволосую молодую венецианку, «образ зримый и яркой полноты». Эскиз не сохранился, но память о нем была подкреплена сияющим каламбуром—Якулов сказал, что он сделал эскиз на пол-Порцию, намекая на стройную, хрупкую фигуру Анаид, которая должна была исполнять роль Порции в очередь с Арус Восканян.

Замысел художника по оформлению спектакля, как сказано, совпал с режиссерским планом и очень понравился Бурджаляну.

В это время в начале ноября театр был занят выпуском своей очередной премьеры. Пока мы готовили «Мандат», Якулов занялся эскизами костюмов и начертил план декорационной установки для работы над макетом.

Георгий Богданович в Эривани обычно останавливался у А. Кариняна в доме на улице Абовяна, около нынешней Московской, что по тем масштабам города и при отсутствии в то время автобусов, троллейбусов и такси, считалось местом весьма далеким. Поэтому я предложил Георгию Богдановичу работать у нас, где под рукой было все: бумага, краски, кисти и к тому же близко от театра. Я тогда жил в одной комнате со своим другом Марком Григоряном, на улице Спандаряна, 62. Якулов согласился, у него был простой общительный и веселый характер, и мы отправились к нам. Войдя в подворотню дома, мы поднялись по двухмаршевой

лестнице на веранду, куда выходило окно нашей комнаты. Внизу у окна лежал камень. Я подвел Якулова к окну, тихонько приоткрыл створку окна и предложил удивленному своему гостю лезть в комнату через окно. Читатель, не удивляйся — это был «парадный» вход в нашу «обитель». Так мы с Марком Владимировичем жили уже третий год и все три года, днем и ночью, и зимой и летом входили к себе в комнату через окно. И не только мы, но и все наши гости, друзья и даже, в редких случаях, врачи. Объяснялось это просто: чтобы не проходить через три комнаты хозяина квартиры, нам, предлагая комнату, оговорили условие пользоваться окном, как входной дверью. До нас здесь жил Мартирос Сарьян со своей семьей, но он занимал еще одну комнату, смежную с нашей, которая имела дверь на веранду. В этих условиях, конечно, нас однажды обворовали. Воришки были мелкие и польстились на наш скучный скарб. Но чего не терпит молодость, когда впереди маячит «райская птица»!

Якулова очень позабавила вся эта процедура, такая «экс-центриада» была ему по душе. Я познакомил Георгия Богдановича с Марком, который в своих воспоминаниях об этом пишет так:

«Когда Якулов преодолевал высоту подоконника, я с любопытством смотрел на него. Больше всего меня поразило его умное лицо с черными глазами навыкате. Черные вьющиеся волосы с небольшой проседью резко делились пробором точно посередине головы. Такую симметричную прическу у мужчин я встречал редко, но она, несомненно, шла Якулову. Мой друг Аладжалов познакомил нас, но вскоре они сосредоточились на вопросах предстоящей театральной постановки... Обсуждая постановку в драматическом театре, художники настоль-

ко увлеклись, что не замечали моего присутствия. Только перед сном, когда все втроем легли на свои ложа, разговор стал общим. Говорил Георгий Богданович скрипучим голосом, который встречается у курящих людей. Мы недолго разговаривали, все были утомлены и скоро заснули. Здесь я написал «легли на свои ложа» потому, что ни у одного из нас не было кровати. Аладжалов лежал на сложенных коврах, я на жесткой тахте, чем-то покрытой, а Якулов заснул на раздвижном обеденном столе, накрытом ковром, то есть на весьма жестком месте. На другой день рано утром я ушел на службу, возвратившись домой увидел, что художники еще работают. На меня оставил впечатление способ изображения на восковке, которую применяют для копировки. Якулов писал на восковке прямо гуашью. Это получалось очень свежо и живописно. Увиденные мною кальки были изображениями костюмов участников спектакля. При мне Якулов начал писать декорации одного из актов спектакля. В руках, кроме кистей и палитры, часто сверкал золотым блеском стакан с коньяком»²).

Якулову нравилась природа Армении и, рассказывая В. И. Качалову о ней, он говорил: — «Ты не можешь представить себе поэзии Кавказа, если не видел Арапата и Севана».

Как-то, прогуливаясь, мы встретили директора картинной галереи Рубена Дрампяна. Он приглашал нас посмотреть новую партию картин старых мастеров, полученную из Эрмитажа. Якулов говорил, что наша картинная галерея одна из лучших, после Ленинграда и Москвы, и очень ценил заслуги Р. Г. Дрампяна. Но художник был явно огорчен тем, что в галерее нет его, Якулова, работ. Дрампян объяснил, что их трудно достать, но что он старается приобрести картины и

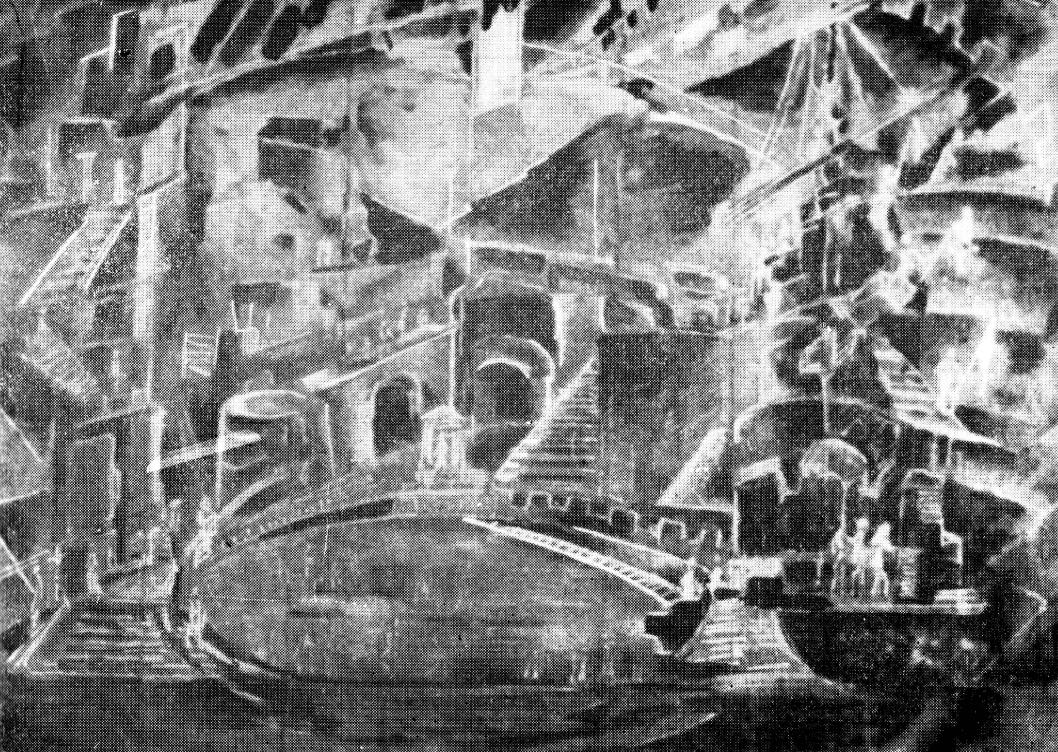
спрашивал Георгия Богдановича, где и как это лучше всего сделать.

За короткое пребывание в Эривани Якулов нашел много добрых друзей. Он часто встречался со Степой Вартаняном и Драстаматом Симоняном. Они втроем иногда заходили на «огонек» к Ашхен Туманян, к старшей дочери поэта, в квартире которой на улице Гнуни, 3 собирались писатели, художники, артисты. Там было всегда радушное гостеприимство, уют и неизменный «хлеб-соль».

Якулов как-то захотел посмотреть один из наших спектаклей, познакомиться с игрой актеров и заодно со мной, как театральным художником. Я ведь должен был выполнять его декоративные замыслы и помогать в оформлении шекспировского спектакля и, естественно, он хотел знать на что я способен и как далеко может зайти его доверие ко мне.

Георгий Богданович видел у нас дома мои театральные работы, этюды портретов и незадолго до этого, познакомился с моими зарисовками, сделанными на судебном процессе, проходившем у нас в театре. Естественно, я хотел, чтобы Якулов увидел такие мои работы, как «Собака на сене» или «Отелло», но получилось так, что когда он пришел в театр, в этот вечер играли «Потонувший колокол». Перед началом спектакля Якулов прошел за кулисы и убедился в какой тесноте проходит монтировка, он осмотрел все вокруг, прошел в крохотную реквизиторскую, улыбнулся глазами и сказал: «Вот где настоящие энтузиасты!»

Георгий Богданович просмотрел весь первый акт «Потонувшего колокола» и познакомился почти со всеми основными исполнителями «Венецианского купца»: он увидел Раутендейн — Арус Восканян — будущую Порцию, Никельмана — Манвеляна — будущего Шейлока, Фавна — Авета Аве-



«Колла ди Риенци». Р. Вагнер. Театр б. Зимина. Москва. 1923 г.
Эскиз декорации.

тисяна, который должен был играть князя марроканского; Генриха — Грачья Нерсесяна — будущего Антонио, Эльфу — Сюзан Гарагаш, то есть Нериссу и некоторых других исполнителей.

Декорацию первого акта «Потонувшего колокола» я расписал, стараясь яркой живописью изобразить сказочное царство эльфов. Посмотрев мою роспись, Георгий Богданович

сказал, что мне не дает покоя Судейкин, чем меня обрадовал, хотя должен признаться, что расписывая холсты «Потонувшего колокола», я не думал о Судейкине.

Наконец, театр выпустил премьеру «Мандата» Н. Эрдмана и уже на другой день приступил к практическим работам над «Венецианским купцом». Бурджалян начал репетиции, а Якулов собрался работать над макетом. Однако его ждало горькое разочарование.

Дело в том, что у нас в театре макетов не делали, потому что в то время театр выпускал 8—9 премьер за сезон, следовательно, на подготовку нового спектакля отводилось чуть больше месяца. В театре был один художник — он и автор эскизов и сам же исполнитель по своим эскизам. При таких напряженных условиях делать макет представлялось не нужной роскошью, на которую не было ни времени, ни настоятельной необходимости. Такая практика приучала художника мыслить в объеме пространства сцены, но и лишила его навыков в макетной работе.

Якулов не давал отдельных эскизов к каждой новой картины, надеясь сделать их в макете, тем более, что множество перестановок требовало макета, хотя бы в черновом рабочем виде.

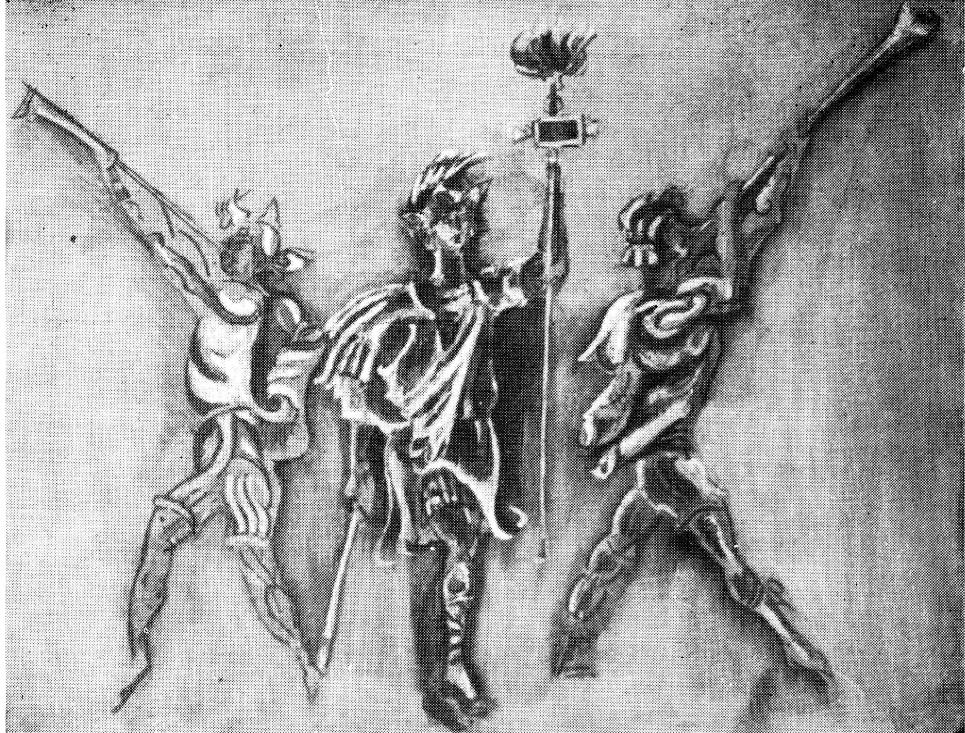
Но как построить макет, с чего начать — я тогда не знал. Якулов сам их не строил и всегда прибегал к помощи своих помощников и специалистов-макетчиков, которые создавали ему макеты-модели на самом высоком профессиональном уровне. В работе над макетом нужна особая смекалка и изобретательность в умении находить нужную фактуру, конструировать отдельные детали и части макета. Конечно, Якулов был явно удручен тем, что он лишился столь единственного способа поразить театр, особенно при первом знакомст-



«Колла ди Риенци, Р. Вагнер. Театр б. Зимина. 1923 г. Макет декорации.

ве с ним — эффектно сделанной миниатюрной моделью своего декоративного замысла. Но Георгий Богданович был тактичным человеком и ни чем не проявил своего недовольства. В этом, много времени спустя, меня убедило и письмо Якулова к наркому просвещения Мравяну. В письме эпизод с макетом был подан очень мягко, между прочим, в следующих словах: «...полагаю, что и театральный коллектив, не имевший никакого представления о стройке макета, теперь многому выучен»³).

Якулов мне объяснил, с чего и как надо начинать рабо-



«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Глашатаи.

ту над макетом, начертил план сцены и я кое-как слепил из картона первый в своей жизни макет. Отмечу, что это был и первый макет в истории нашего театра. Когда макет был окончен, Якулов сам покрасил его.

Готовый макет и эскизы костюмов Якулов показал Бурджаляну, который остался всем доволен. Работа художника ярко дополняла постановочный замысел режиссёра.

Затем Георгий Богданович сдал свою работу театру и отдельно провел совещание с постановочной частью во главе со Степаном Давтяном, который тогда назывался техническим



«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Дворяне.

режиссёром. Дальнейшую работу спланировали так: Якулов поедет в Тифлис и вернется к выпуску премьеры, которая намечалась на 20-е декабря, а мне поручается руководство всеми работами по подготовке оформления, включая и подбор костюмов для второстепенных персонажей и участников массовых сцен.

В первых числах декабря, проводив Якулова в Тифлис, я вернулся с вокзала в театр, где меня ждала интересная, почетная и ответственная задача — должным образом претворить художественный замысел большого художника в жизнь. В Тифлисе Якулов развел бурную художественную деятельность, о которой расскажем подробнее ниже. Очень

скоро мы прочитали в газете «Заря Востока» статью Георгия Богдановича о путях развития художественной культуры в закавказских республиках. Вот что заявил тогда корреспонденту Якулов:

«Путь эстетического воспитания должен идти по линии народного творчества. Не надо создавать отдельных гениев, а надо создавать гениальную культуру. Гении появятся сами...

Необходимо, сохранив все производственные методы, обратить внимание на художественное воспитание масс. В этом, по-моему, основная задача и здесь национальные направления нужны, но не для замыкания их в себе, а для расширения и выхода на мировой рынок. Главное — это воспитание по линии искусства в промышленности и здесь должны быть сохранены две тенденции: восстановление индустриального искусства Востока и движение его по новым путям с сохранением всех технических методов, но с приближением к современности⁴).

Пока Якулов был занят своими делами в Тифлисе, в нашем театре интенсивно развернулись работы во всех цехах. Все, кто готовил спектакль «Венецианский купец» — от режиссёра до бутафора — сознавали всю ответственность, лежащую на них, и работали с отдачей всех творческих сил.

Первая работа Якулова в армянском театре имела огромное значение для всех нас, и особенно для художественно-постановочной группы театра. К сожалению, от постановки «Венецианского купца» ничего не сохранилось, кроме одного единственного эскиза костюмов дожа и сенаторов и кальки с наброском декоративной установки. Не были сделаны и фотоснимки отдельных сцен спектакля и его персо-

нажей — тогда это в театре, увы, не практиковалось. Вот почему хочется как можно подробнее рассказать о постановке «Венецианского купца» и о работе Георгия Якулова.

Говоря о внешнем оформлении спектакля, Якулов подчеркивал, что:

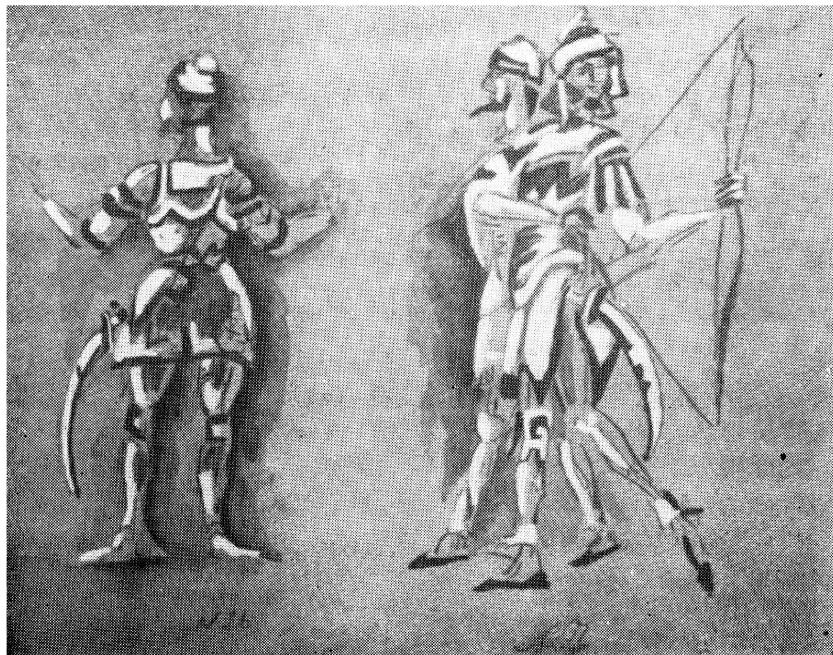
«Всякий театр ищет своего собственного оформления, потому что современный зритель, окруженный современными предметами обихода, до известной степени приучен и в смысле слуховом и звуковом и в смысле техники к тому, чтобы видеть вещи так, а не иначе»⁵).

В основе этого высказывания лежит знакомая читателю теория Якулова о влиянии солнца на стиль и объясняет то национальное своеобразие, что внес художник в спектакль «Венецианский купец» именно в армянском театре.

Все оформление было построено на контрастах и в условных декоративных формах. Якулов объяснял, что:

«Перед нами лежала необходимость дать Венецию, вернее намек на нее... Декорация должна подыгрывать актеру... Чтобы показать это противоположение (Шейлок—Порция) нужно было дать очень легкую, ажурную декорацию... Надо было дать обстановку большого легкомыслия, большой жизнерадостности и беспечности и противопоставить здесь Шейлока. Он, собственно, настоящее свое место находит в зале суда, ибо он живет этим судом в течение всего спектакля, здесь единственный момент, где вскрывается вся трагедия Шейлока и понятно, что здесь декорация должна подыгрывать актеру»⁶).

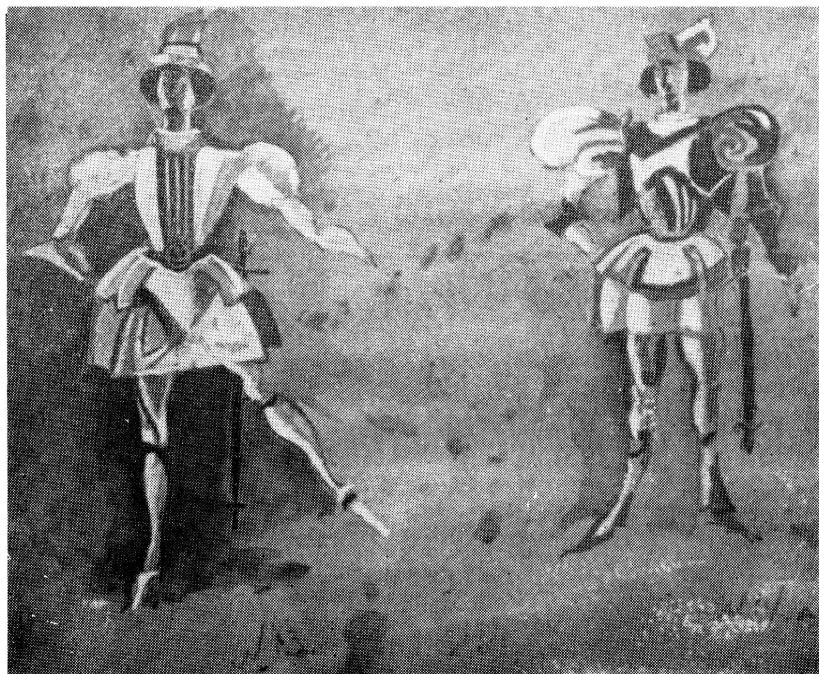
Таким образом, контраст в декорации разрешался в зале суда.



«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Стража.

Исходя из этого, декоративный образ спектакля был решен Якуловым следующим образом.

На сцене стояли две разной высоты площадки, оформленные в условных архитектурных формах — одна как жилище Шейлока и другая, повыше, как «дом» Порции. Площадки «дома» стояли друг против друга, олицетворяя собой два общественных слоя, две разных Венеции. Дом светловолосой, знатной венецианки был изображен изящными изогнутыми линиями, декоративным обрамлением, фигурными балюсинами балкона, деталями реквизита.



«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Кавалеры.

Это была Венеция богатая, праздная, романтичная — она занимала одну половину сцены, правую от зрителя. Напротив, в другой половине сцены находилось мрачное, обветшалое жилище Шейлока, с покосившимися ступеньками, простыми перилами, с неприглядной фактурой цоколя, напоминавшего старый склад заморских товаров.

Между двумя домами проходила, как социальный водораздел, улица, уходящая в глубь сцены, в конце которой на

пьяццо одиноко стояла венецианская колонна с эмблемой города.

Площадки композиционно стояли отдельно и вокруг них было свободное пространство сцены, от этого ощущалось много воздуха, и сцена казалась просторней.

Все пространство перед «домами», включая и авансцену, изображало плэщадь Венеции.

Декорация стояла на фоне задника из некрашенного миткаля, на котором чернели гондолы с причудливо изогнутыми носами.

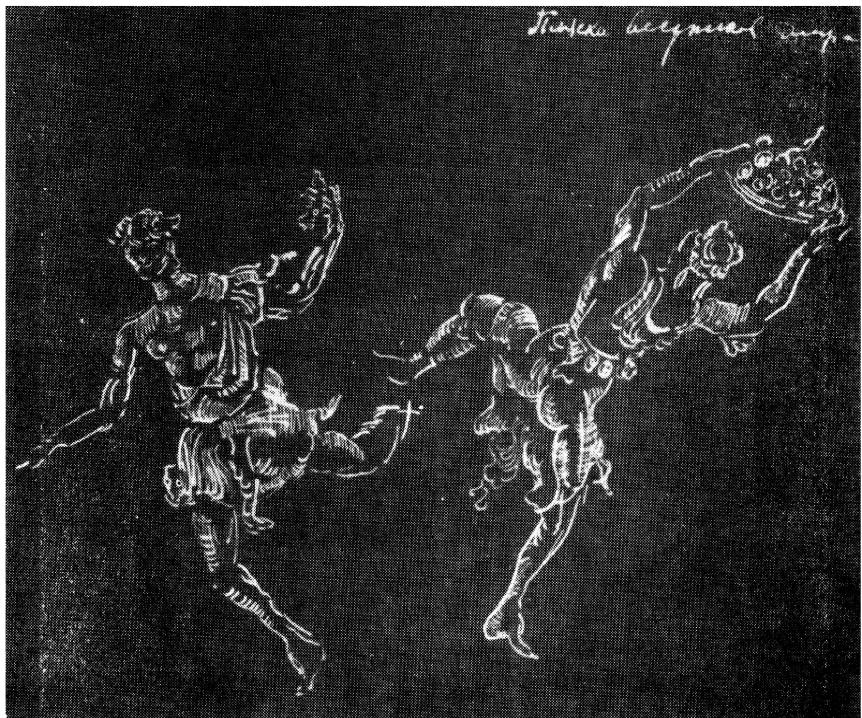
А синеву итальянского неба, сумерки заката или звездную ночь живописали подсветы с цветными фильтрами.

Таков был общий зрительный образ, ярко выражавший стиль и дух эпохи. Декорация была сооружена в принципе единой установки, в которой отдельные картины выгораживались путем несложных перестановок. К спектаклю был сшит специальный занавес, перед которым игрались проходные сцены, чтобы дать возможность, без пауз, производить перемены картин.

Общий золотисто-коричневый колорит и изогнутые, волнистые линии декорации придавали романтичное звучание всему оформлению Якулова.

Поэтично были сделаны костюмы, особенно, женские — Порции, Нериссы и Джессики.

Якулов ставил задачу объединить венецианский характер костюма, но не давать его сугубо исторически. В костюмах Якулов искал максимально простую форму, приводил к современности и давал «легкий намек на то, что это Шекспир, на то, что это венецианцы. Причем в этих костюмах противопоставлялись две фигуры, Шейлока и Тубала, у ко-



«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Пляска вестников мира.

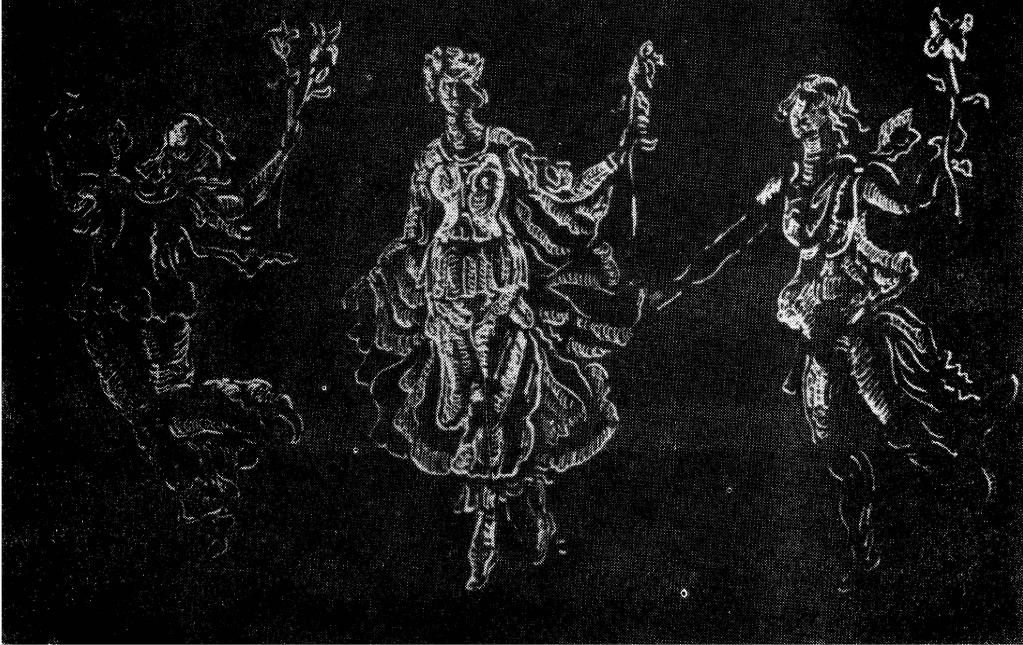
торых нет ничего от легкомыслия и карнавала, а есть сокреп-
доточенность⁷). Поэтому в резкий контраст к остальным эти
два костюма были «чрезвычайно строго» сделаны. Много вы-
думки и хорошего вкуса вложил Георгий Богданович в кар-
навальные костюмы, среди которых были, конечно, и черно-
белые наряды венецианских баутт», столь любимые худож-
ником.

Якулов еще в 1910 году в Венеции видел в музее полный костюм карнавальной «баутты» и, слегка модернизируя его, переносил в основном без изменения на сцену. «Bautta» значит вообще дёмино, «но венецианская «баутта» подчинена изумительно строгому рисунку и строгому сочетанию двух цветов, черного и белого... Венецианская «баутта» состояла из белой атласной маски с резким треугольным профилем и глубокими впадинами для глаз и из широкого черного плаща с черной кружевной перелиной. К маске был прикреплен кусок черного шелка, ссовершенно закрывавший нижнюю часть лица, шею и затылок. На голову надевалась треугольная черная шляпа, отделанная серебряным галуном. При «баутте» носили белые шелковые чулки и черные туфли с пряжками⁸».

Оформление костюмов было органически связано с общими принципами, которые лежали в декорации, то есть они играли вместе с актерами.

Вскоре Якулов возвратился и работа пошла над спектаклем к своему завершению.

Георгий Богданович часто приходил в театр на репетиции, еще чаще заглядывал в костюмерную мастерскую, где давал пояснения к эскизам костюмов. Как обычно — эти эскизы лишь в общих чертах выражали образ без его подробностей и деталировки. Исполнение таких эскизов требовало опытного и знающего закройщика. Наш же портной, он же заведующий костюмерной мастерской, больше любил работать с микроскопом, чем иглой с ниткой. И действительно, вскоре он бросил театр драматический ради театра анатоми-



«Колла ди Риенци». Эскиз костюма. Нина ди Розалли. Триумф.

ческого, — и стал врачом. Как курьез отмечу, что получив в «Учителе Бубусе» эскиз костюма, в котором шелковые лацканы были покрашены с отмывкой светлее, чем сукно пиджака, наш дружище-костюмер, понял эскиз по своему и сшил лацканы... из белой материи.

Во время подготовки спектакля Якулов часто бывал у Бурджаляна, где мы пользовались широким гостеприимством. Разговор шел вокруг предстоящей премьеры, но кэ второму блюду и четвертому тосту переходил на остроумные рассказы Якулова — о его встречах и делах в Тифлисе. Он рассказывал о своих первых попытках работать в кино, где столкнулся с трудной атмосферой кинопроизводства.

Однажды мы поздно засиделись у Аркадия Сергеевича, это было за несколько дней до премьеры, часы давно пробили полночь. Все обитатели театра уже спали, а мы продолжали дружную веселую беседу. Вдруг услышали какой-то шум, голоса, топот ног и через пару минут раздался стук в дверь, тотчас вошел в комнату комендант театра Григор Манаян в сопровождении двух молодых людей из штатском. Напомню, что это происходило в 1926 году и, вероятно, поэтому мы не столько испугались, сколько удивились столь неожиданному ночному визиту. Комендант Манаян поспешил все объяснить: в Эривани проходила перепись населения и, чтобы вернее застать всех жителей дома, решено было провести ее ночью. После некоторого замешательства — как быть с нашим гостем, переписчики согласно инструкции вписали Якулова в число жителей столицы Армении, что дало художнику повод потом весело заявлять, что это он довел число жителей Эривани до круглой цифры в 70.000 человек.

Наконец, подготовка спектакля подошла к концу, наступили так называемые «адовые» репетиции. В виду сжатых сроков, нехватки времени первая генеральная репетиция была назначена совместно с первой монтировочной и это-то превратило репетицию в сущий «ад», хорошо известный всем театральным работникам. На сцене в первый раз поставили декорации не отдельными некрашенными фрагментами, а целиком со всеми своими деталями, актеры в первый раз одели свои сценические костюмы, включили соффитное освещение, приготовился небольшой оркестр. Бурджалян и Якулов сели за режиссерский столик, погас в зрительном зале свет и началась первая генеральная или «безумный день» венецианского купца. Актеры, декорации, костюмы, свет, грим, музыка, бутафория и реквизит не только впервые появились

в оформленном виде, но они впервые встретились на сцене все вместе.

Ничто не ладилось и, казалось, все мешали друг другу: актеры не освоились с костюмами и гримом, декорации не приспособились к своим местам и к актерам, моментальная установка света мешала репетиции, а корректировка мизансцен останавливалась всех. Одним словом — специфика театральной премьеры, присущая всем театрам. К тому же Якулов не удовлетворился цветовой гаммой декорации и задумал ее перекрасить. Повторилось то, что у него эднажды уже было в практике, когда из-за недостаточного освещения пришлось перекрасить в одну ночь декорации спектакля «Синьор Формика» в Камерном театре в 1922 году.

Посоветовавшись за режиссерским столиком, было принято следующее решение: репетиция будет продолжаться, монтировка спектакля стменяется, иначе мы перекрасим декорации и завтра днем поставим свет, а вечером дадим генеральную для своих, то есть для «пап и мам».

На этом «ад» кончился. Машинисту сцены было дано распоряжение после репетиции выложить в фойе на полу все части декорации, а бутафору Сереже Далакишвили — приготовить краски и кисти. Кроме этого, Якулов попросил еще опилки, стружку и бумагу, чем удивил всех. Сделав все распоряжения для предстоящей ночной работы, мы отправились в ресторан «Наири» — немного подкрепиться. В начале двенадцатого, когда, закончив ужин, собрались уходить, Якулов попросил официанта принести неоткупренную бутылку коньяка, которую мы забрали с собой.

В театре репетиция закончилась, все уже разошлись, повсюду были погашены сгни и только на прибранной сцене одиноко мерцала «дежурка», слабо и таинственно освещая

пустой и притихший зрительный зал. В фёйе на полу были разложены в ряд части декорации, а то, что не поместилось на полу, стояло прислоненным к стенам. Тут же были банки с красками, клееварка, кисти и все, что просил Якулов. Георгий Богданович составил совершенно новый колер терракотового цвета и после пробы попросил, чтобы я этим колером перекрасил всю декорацию.

Пока я красил, вышел из своей комнаты Бурджалян, посмотрел, согласился с новым колером и, вконец усталый от генеральной репетиции, вскоре ушел к себе, пожелав нам успеха. Вслед за Аркадием Сергеевичем появился маленький, худенький, смеющийся лукавыми глазками Григор Аветян, как его звали в театре, даже Бурджалян — его сверстник, дядя Гриша. Молча, пожевав губами, постоял, посмотрел, потом так же молча удалился к себе, сказав нам: «покойной ночи». Последним появился уже знакомый Якулову толстенький, с круглым животом, подпоясанный кавказским ремешком, комендант театра Манаян. Он полюбопытствовал, что мы делаем, все время пыхтел табачным дымом и вскоре ушел спать.

Все обитатели театра разошлись по своим комнатам, наступила тишина и наша работа пошла энергичнее. После того как выкрашенная заново декорация чуть просохла, Георгий Богданович смазал в некоторых местах декорации столярным клеем и стал присыпать и приклеивать опилки и стружки, потом взял газету, хорошо ее помял и, не разглаживая ее, приклеил к холсту, отчего это место приобрело шероховатую поверхность. То же самое я проделал в остальных местах. Пока я занимался этим Георгий Богданович извлек из кармана пальто принесенную бутылку коньяка и на высказанное сожаление, что я забыл попросить у Бурджаляна штопор и

стопки, он сказал: «и не надо». Затем Якулов начал снимать проволоку, которой было оплетено горлышко бутылки. Сняв проволоку, он осторожно отделил от горлышка цветную фольгу и стал аккуратно расправлять ее края, расправив быстро перевернул фольгу и показал мне превосходную маленькую стопку. После такой манипуляции с фольгой, откупорить бутылку без штопора не представляло проблемы, это знал и я, надо было проткнуть пробку внутрь бутылки карандашом. Так, тихонько попивая маленькими глотками коньяк, Георгий Богданович уселся на стул и наблюдал, как я наклеенные стружки, опилки и мятую бумагу покрывал основным колером декорации, а некоторые декоративные детали бронзировал. Те части, которые должны были быть блестящими, вместо лака мы покрывали столярным kleем, сваренным в определенной консистенции. Все это время, пока я красил, Якулов потягивал из фольговой стопки, удобно устроившись на стуле, и, в конце концов, задремал. Когда работа была закончена, Георгий Богданович уже крепко спал, низко опустив голову. Кафельные печи театра остывали, стало прохладно. Мне неловко было будить мастера и я «инсценировал» падение большой декоративной кисти. От шума Якулов проснулся, открыл глаза, осмотрел всю декорацию, которая лежала на полу незнаваемая, вся монохромная, с различной фактурной обработкой, потом устало сказал: «хорошо, а теперь баста, пошли спать».

Мы вышли из театра. Была середина декабря, снег еще не выпал, но было свежо. Якулов обмотал шею своим длинным шерстяным шарфом, поднял воротник пальто, вобрал голову в плечи, поеживаясь молча шел рядом. Мы пошли к нам и остаток ночи проспали в той же «мизансцене» что и

прошлый раз. Якулов, свернувшись калачиком, — на столе, а я — на своем ложе — хозяйственных коврах.

Утром, состряпав нехитрый завтрак, я стал показывать Якулову свою новую работу — эскизы оформления «Багдасара-ахпара». Эта постановка Левона Калантара приурочивалась к неделе памяти Пароняна, которая начиналась сразу же после премьеры «Венецианского купца». Левон Александрович просил меня придумать что-нибудь, чтобы избежать статичности в декорациях, поскольку действие пьесы происходит в одной комнате, хотя сам сюжет развивается динамично. Чтобы внести разнообразие в оформление, но не имея в своем распоряжении вертящейся сцены, я решил в каждом акте переставлять стены комнаты со всей ее обстановкой по часовой стрелке: обстановку первого акта во втором акте зритель видит в ином ракурсе; в третьем акте еще раз комната передвигается вправо и опять обстановка в новом ракурсе.

Этот прием менял зрительные впечатления от конфигурации комнаты, разнообразил мизансцены. Якулов, выслушал, потом его глаза заискрились и он сказал: «Вы знаете, это даже хорошо, что Вы воспитываетесь, как художник театра, на сцене без первоклассной техники, без всяких хитротумных приспособлений и делаете все сами. Это, наверняка, развивает Вашу инициативу, выдумку и, конечно, умножает Ваш опыт. Известно, что «голь на выдумку хитра». Я видел в газетах Ваши портретные зарисовки, продолжайте — они у Вас получаются и очень пригодятся в Вашей театральной работе. Но, дорогой друг, Вы, кажется, больше даете, чем получаете. Театр здесь один, соревноваться не с кем, поучиться не у кого, одних репродукций мало — надо видеть оригиналы. Наступит день, когда запас знаний и выдумок иссякнет и Вы окажетесь в творческом кризисе. Я обязательно поговорю

с наркомом, пусть командируют Вас во ВХУТЕМАС. Вы вполне этого заслужили, будем работать вместе и в Москве, буду весьма рад. Чокнемся чаем — он похож на коняк!»

Когда мы днем пришли в театр, декорации в новой окраске уже стояли на сцене. Якулов занялся световой репетицией, Бурджалян репетировал отдельные куски и массовые сцены в световых эффектах. Вечером была генеральная репетиция с публикой близкой театру, а на другой день — премьера.

Спектакль «Венецианский купец» имел шумный успех и режиссёр, и художник, и исполнители были вознаграждены длительными аплодисментами. Конечно, участие Якулова в спектакле, его жизнерадостное звучное оформление, изящные красочные костюмы придали театрально-зрелищный характер всей постановке.

Георгий Богданович и Бурджалян вместе создали яркие образы венецианской эпохи. Еще все — и театр, и пресса, и общественность находились под впечатлением постановки «Венецианского купца», а Бурджалян и Якулов уже обдумывали новую совместную работу, на этот раз пьесу из жизни армян эмигрантов.

Эту пьесу написал Александр Ширванзаде, недавно вернувшийся из Парижа. Называлась она «Кум Моргана». Написанная в сатирических тонах, местами переходящих в гротеск, пьеса рассказывала о судьбе армянских эмигрантов, попавших из королей бакинской нефти на задворки парижской жизни. Якулов совсем недавно побывал в Париже и с высот Монмартра, тех самых мест, где происходят события пьесы Ширванзаде, наблюдал, вероятно, не раз ночную жизнь французской столицы.

Теперь Георгию Богдановичу предстояло воссоздать от-

раженный в его сознании образ Парижа. Он с особой охотой взялся за оформление «Кума Моргана».

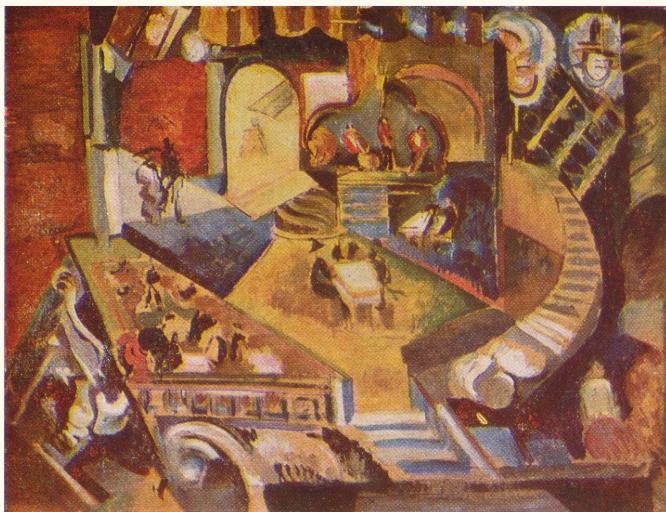
В тесном кругу отпраздновали только что прошедшую премьеру. Банкет закончился тостом за успех будущего спектакля «Кума Моргана». Якулов уезжал к своим тифлисским работам и договорился с нами о том, что пришлет из Тифлиса эскизы, а сам приедет, как и в прошлый раз, недели за две до премьеры.

На этом мы расстались.

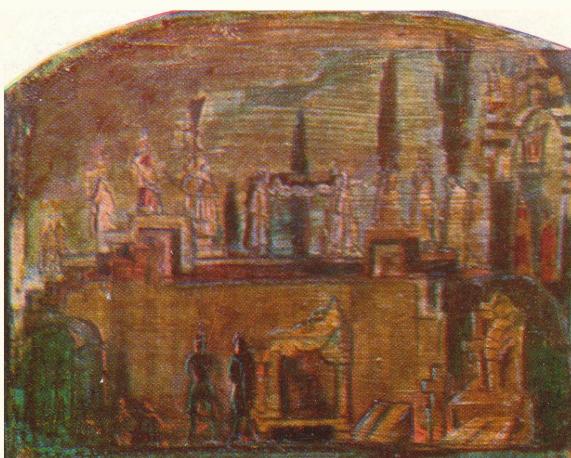
Кончался старый и начинался новый тысяча девятьсот двадцать седьмой год.

Что он, грядущий, нам готовил?

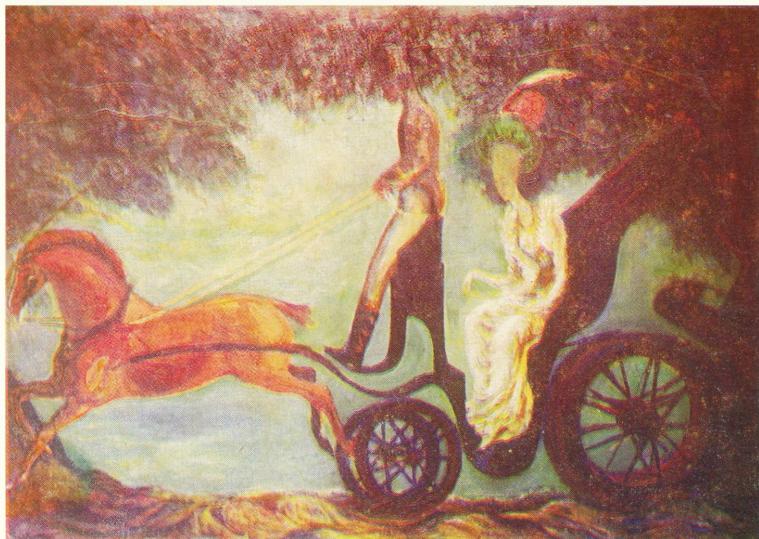




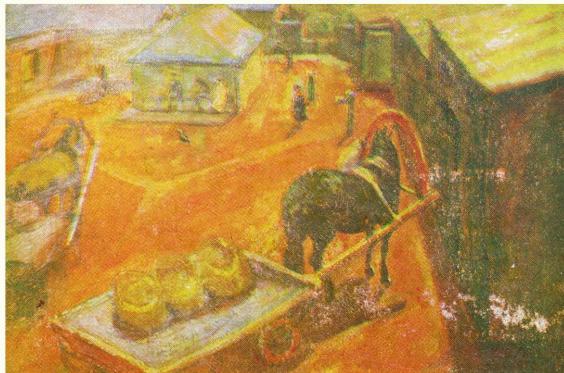
«Кафе—Шантан». Эскиз.



«Гамлет». В. Шекспир. Эскиз декорации. Кладбище.



Весенняя прогулка.



Во дворе. 1909 г.

7

Эривань „Куи Моргана“

Я хочу сказать, что не действительность должна следовать за фантазией, а, наоборот, фантазия должна направляться глубоким знанием материала.

А. Ширванзаде¹).

Когда после долгих лет разлуки возвращаешься вновь в родные места, тобою овладеваают ни с чем не сравнимые, трепетно-романтичные воспоминания об отчим доме, в котором ты родился, о знакомой улице, о сверстниках, материнских заботах — воспоминания о далеком детстве никогда не покидают тебя.

Они не покинули и Георгия Якулова, когда он уже известным художником, приехал в родной город, откуда его, девятилетним смуглым мальчиком в коротких брючках, 33 года назад увезли в Москву.

Все как будто так на месте; дом, та-же улица, школа, садик, скамеечка в саду; все знакомое, милое, родное, но все кажется в другом меньшем масштабе.

В городе живут родственники Якулова, он быстро приобретает новых друзей — почитателей своего искусства. Тифлисцы знали об успехах Якулова. Еще совсем недавно видели в газете «Заря Востока» его проект памятника 26-ти.

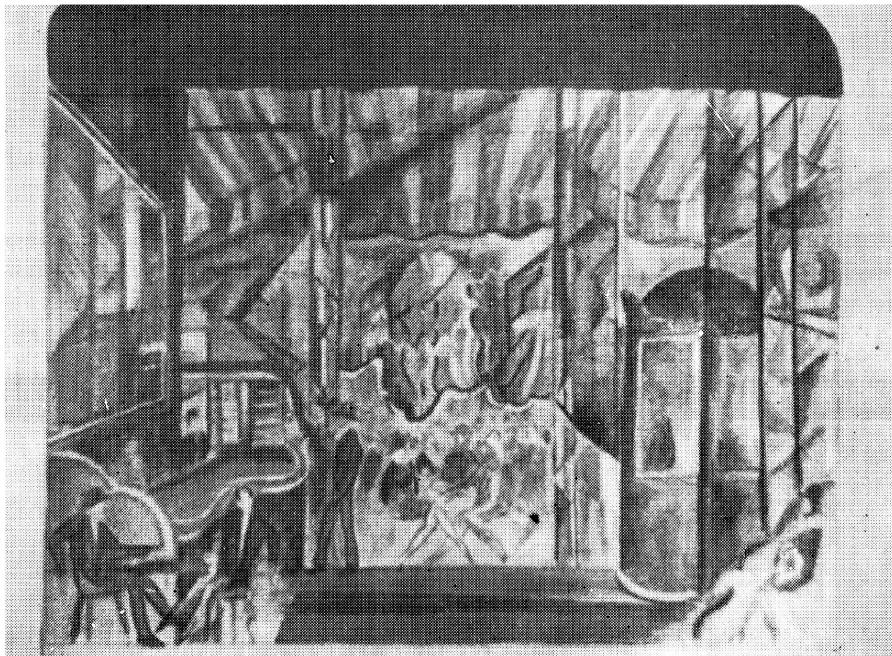
Талантливый, общительный, остроумный и заразительно-веселый Якулов быстро завоевал симпатии гостеприимных грузин. Якулэва подстегивает его бурный темперамент и он с головой уходит в художественную деятельность.

Директор и художественный руководитель театра имени Руставели Сандро Ахметели собирается ставить по новелле Мериме «Карменситу» и предлагает Якулову взять на себя художественное оформление спектакля. Одновременно, Госкинпром Грузии заказал Георгию Богдановичу эскизы декорации и костюмов к фильму «Амазонка». Для Якулова работа над фильмом — дело новое, и он с охотой и рвением берется за эту работу. В газетах и журналах печатаются его статьи, рецензии, у него берут интервью по разным проблемам искусства, чаще всего по вопросам театра и архитектуры, а теперь и по проблеме художественного кинофильма.

Якулов почувствовал вновь атмосферу 1923 года, снова наступает «якуловизация». Он всюду нужен, его везде ждут.

Однако в первую очередь надо выполнить эскизы декорации «Кума Моргана» для гостеатра Армении. Но как справиться со столь разнообразными заказами. Творческая мысль бурлит, идеи превращаются в художественные образы, их много, разных, и для «Кума Моргана», и «Карменситы» и «Амазонки» и хватит сил выразить эти образы в основных эскизах, но нужны макеты, нужна техническая работа, как справиться с этим, всюду поспеть без своих испытанных помощников — друзей.

К счастью один из них, Николай Пеленкин работает



«Кум Моргана». А. Ширванзаде. Театр им. Сундукияна. Ереван. 1927 г.
Эскиз 2-го акта.

главным художником в тифлисском русском театре. Он с радостью отдает себя в помощь бывшему шефу, с которым вместе проработал четыре полных творческого горения года.

Якулов рад этой встрече — теперь он уверен, что его замыслы будут претворены в жизнь. На сцене в театре Руставели, где ему поможет Пеленкин, и на сцене Гостеатра, где можно положиться на меня.

Георгий Богданович сделал два эскиза к «Куму Моргана». Один эскиз кафе дал Пеленкину, чтобы он сделал макет этой сцены.

Оставим пока Якулова в Тифлисе, где он готовил для нас «Кума Моргана», и вернемся снова в Эривань. У нас в театре закончилась неделя памяти Акопа Пароняна. Мы показали премьеру «Багдасара ахпара».

Начались работы к главному празднику сезона — юбилейному вечеру. В разгар этих работ мы получили от Якулова два эскиза декорации — кафе и ночной кабачок и вместе с ними макет второго акта.

Макет был сделан великолепно, по всем правилам макетной техники, с миниатюрной мебелью и иллюзорной фактурой. Впервые я видел так художественно и профессионально крепко сделанный макет. Впоследствии, в конце года, этот макет был отправлен в Москву на выставку «Искусство народов СССР».

Макет третьего акта — ночной кабачок — должен был сделать я по присланному Якуловым эскизу. Во мне пробудился пыл соревнования, и я решил, что постараюсь сделать свой макет в том же качестве, как и присланный.

Но самое главное, чем Якулов поразил всех нас, как вероятно, поразит и всех театролов, это — стиль, в котором были решены декорации. Впервые в своей практике Георгий Богданович оформил спектакль в сугубо реалистической манере, что имело очень важное и принципиальное значение для творчества Якулова. Многие театроловы, не знакомые с этой работой Якулова, неосмотрительно целиком и полностью зачисляют его в «конструктивисты», основываясь на двух—трех разных работах художника. Оформление «Кума Моргана» было не похоже на все, что делал Якулов в театре до этого

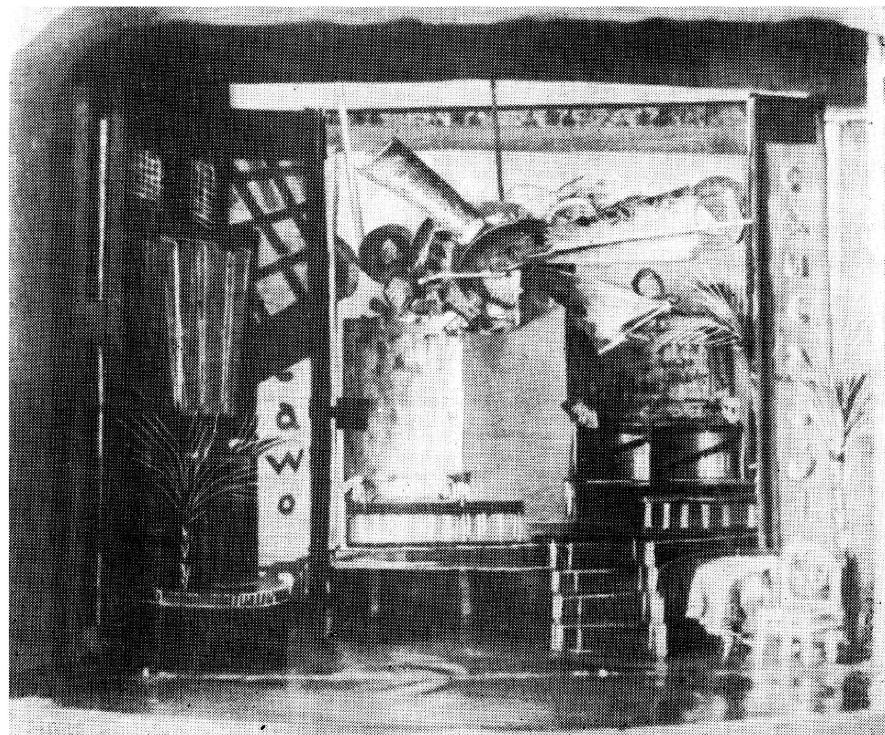
и, кто знает, может быть этой работой он открывал новое направление в своем творчестве.

Какое же декоративное решение «Кума Моргана» предложил в своих эскизах Якулов?

Пьеса Ширванзаде имеет четыре акта, но три перемены — первый и четвертый акты — гостиная в доме эмигранта, бакинского нефтепромышленника Минтоева, второй акт — кафе «Эксельсиор», и третий акт — ночной кабачок на Монмартре. Якулов прислал только два эскиза декораций, кафе и ресторана, а декорации гостиной, как вскоре выяснилось, он поручил оформить мне.

Эскиз кафе выглядел так: композиционно декорации кафе имели направление в глубь сцены — на первом плане у порталов находились отдельные кабинки со столиками, огороженные от второго плана невысокими панелями из фигурной плетенки, далее второй и третий планы были заняты основным помещением кафе — слева от зрителя бар со стойкой и высокими стульчиками, позади стойки, зеркальная витрина, справа вход в виде веерящейся двери. Эта часть кафе кончалась огромной витриной окна, за которым на четвертом плане были размещены столики прямо на тротуаре под свисающим от витрины тентом, а еще дальше на последнем плане противоположная сторона улицы с домами и магазинами, изображенными на заднике.

В первый раз Георгий Богданович все оформление спектакля сделал на ровном полу сцены, без станков, площадок, лестниц и пандусов! Только в сцене кабачка была небольшая площадка. Были сделаны свои кулисы. Две кулисы первого плана были оформлены натуральной плетенкой, а все остальные из натянутого на жесткие рамы трехслойного тюля, выкрашенного в гамме от желтого до красного цветов.



«Кум Моргана». Макет 3-го акта.

Нижняя часть этих кулис, примерно в $1/2$ метра высотой, была обшита фанерой, за которой помещались скрытые подсветы. Подсветы были присоединены к трансформатору и, включенные с разной силой света в разных эпизодах спектакля, давали очень эффектное освещение, особенно в сцене ночного кабачка.

Таким образом, основная фактура художественного оформления «Кума Моргана» состояла из цветного тюля, плетенки, которой оформлялись глухие плоскости декорации, и декоративных деталей, имитирующих никелированный металл. Натуральный цвет этих фактур и окрашенный тюль в своем сочетании определяли общий цветовой колорит оформления.

В контраст сцене кафе, следующий акт — ночной кабачок — был насыщен звонким цветом пурпуром с бронзой. На первом плане был устроен аван-зал ресторана с отдельным уютным уголком, с небольшим столиком на две персоны, а слева — полукруглый диванчик и позади него роскошная пальма. Надо сказать, что пальма была наиболее предпочтительным видом дерева в постановках Якулова, всюду где требовалось «озеленение», Георгий Богданович «сажал» пальму — вспомним «Питтореск», «Вечный жид», «Иудейскую вдову», и вот теперь «Кум Моргана». Откуда такое постоянство к дереву? Не потому ли, что, как он верил, «пальма — это образ триумфа?».

В сцене кабачка была воздвигнута невысокая площадка в один метр высотой, на которую вели ступеньки, покрытые красной дорожкой. Площадка огораживалась низенькой балюстрадой, за которой были расставлены столики, накрытые белыми скатертями. Режиссёр Бурджалян превратил эту площадку в главный зал ресторана, где разместил за столиками всю публику, а дивертишмент кабаре вынес за кулисы. Этот оригинальный прием был подсказан режиссёру той же самой «голью, которая на выдумки хитра». В группе театра не было свободных от спектакля актеров, которые могли бы на публике исполнить эстрадные номера, а в Эривани тогда не было не только балетной труппы оперного театра или театра музыкальной комедии, но и хореографической школы,

откуда можно было бы приглашать на вставные танцевальные сценки.

Над площадкой висела огромная люстра в стиле модерн, похожая на люстру из кафе «Питтореск». Она была сделана из разнообразных плоскостей, обклеенных серебряной фольгой, и своим общим видом отдаленно напоминала самолет. Между плоскостями люстры были вмонтированы скрытые софиты, дававшие отраженное освещение.

Сцену кабаре очень изобретательно поставил режиссёр Бурджалян. Когда по ходу пьесы начинался дивертишмент, выключался общий свет и ресторан освещался только настольными лампами под расписными абажурами и декоративным светом, исходящим от подсвеченных тюлевых кулис. Это создавало впечатление огромных во всю высоту сцены цветных витражей. Эффект их освещения был тем сильнее, что подсвет шел снизу и, подымаясь вверх по кулисе, постепенно ослабевал и совсем исчезал у падуг.

Все сидящие за столиками смотрели в левую кулису, где якобы «находилась», невидимая зрителям, эстрада. Оттуда доносились звуки джаза и по тюлевым кулисам двигались расплывчатые тени, а посетители кабачка реагировали по-разному — жестами, восклицаниями, аплодисментами. Иллюзия «концерта» усиливалась по мере того, как из-за кулисы появлялись «исполнители», которых тут же приглашали садиться к столикам.

Но, все это уже в спектакле, а здесь в макете все детали, миниатюрные столики, стульчики и пальмы — были тщательно сделаны, как и огромная люстра в стиле модерн.

Желая отличиться перед Якуловым, я покрыл в макете пол ресторана блестящей коричневой бумагой, которая отражала, как хорошо натертый паркет, все на нем стоящее.

К приезду Георгия Богдановича мой макет был готов и я его охотно продемонстрировал ему, надеясь реабилитировать себя за неудачу с макетом «Венецианского купца».

Якулов на этот раз был явно удовлетворен, он отвел меня в сторону и сказал слова, тронувшие меня своей сердечностью: «Дорогой друг, поверьте, я не хотел вас обидеть, прислав готовый макет второго акта, я вынужден был это сделать — время не позволяло ждать. Впрочем, вышло все хорошо, вы увидели и смастерили также здорово свой макет третьего акта. Спасибо и не сердитесь».

Вот эта чуткость к младшему коллеге, тактичность к его работе была характерной чертой Якулова.

Эскизы декораций и макеты были восторженно приняты театром. Несколько позже мы показали их автору пьесы Александру Ширванзаде, который очень интересовался тем, как будет оформлена его новая пьеса. После осмотра, Ширванзаде сказал, что Якулов изобразил «настоящий Париж».

Георгий Богданович на этот раз приехал на короткий срок и остальные эскизы оформления (эскиз декорации гостиной в доме Минтоева и эскизы костюмов) поручил выполнить мне, высказав лишь по ним свои соображения.

Через несколько дней я уже показал Якулову свои эскизы оформления гостиной. Мое предложение перекрыть сукнами все тюлевые кулисы, оставив только две первых из пленки и на этом нейтральном фоне удобно расположить нужную мебель, было принято. Эскизы костюмов были выполнены в реалистической манере, без гротесковых акцентов в линиях покрова.

Георгий Богданович сказал, что эскизы сделаны правильно, с активным отношением к теме и при этом сослался на эскиз костюма Минтоева, который был одет в визитку доро-

воляционного покроя, от чего Минтоев выглядел старомодным — «вчерашним днем».

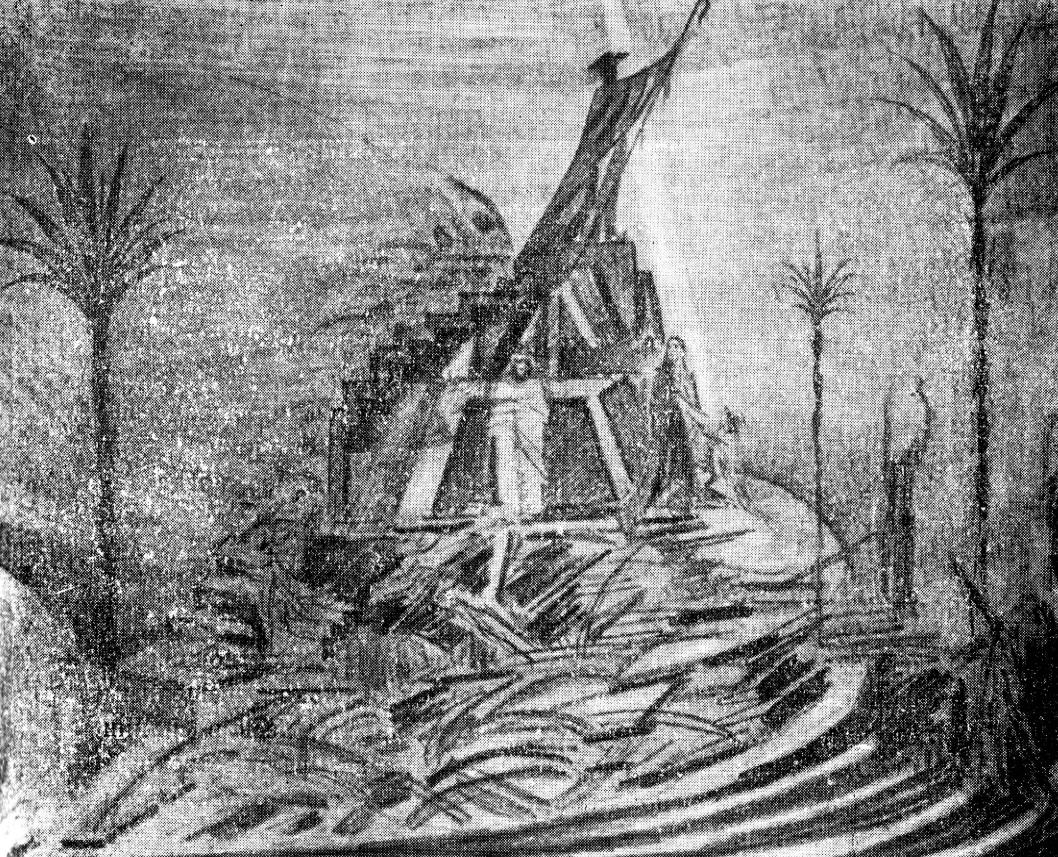
Георгий Богданович объяснил, что инертность в работе над костюмом приводит к тому, что если, например, действие происходит на востоке, то делают «восточный костюм», «восточный грим» и «восточный реквизит», словом все восточное, кроме... восточной трактовки.

В эти дни в театре шла горячая пора — наступал юбилейный вечер, и все были заняты его подготовкой. Якулов проконсультировал декорировку сцены для торжественного заседания.

В торжественной обстановке открылся юбилейный вечер. На фоне огромной светящейся цифры пять, увитой лавровой ветвью, за столом президиума среди почетных гостей находился и Георгий Якулов. Он блестящими глазами, с живым любопытством рассматривал все происходящее и совместно со всем зрительным залом радостно приветствовал своих новых друзей — Арус Восканян, Асмик и Грикора Аветяна, когда объявили, что им присвоены звания заслуженных артистов. Все трое награжденных играли главные роли в «Куме Моргана».

Юбилейный вечер закончился банкетом и Якулов веселился с нами до самого конца. Через несколько дней, сделав последние распоряжения по оформлению, Георгий Богданович уехал в Тифлис, пообещав приехать к выпуску премьеры.

К сожалению, Якулов не смог приехать и не видел своей новой работы. Он очень интересовался тем, как прошла постановка. Слухи об успехе «Кума Мэргана» дошли до Георгия Богдановича. Кто-то из очевидцев сказал ему, что его оформление было «прекрасно» и он сообщил об этом в Эри-тань, выражая надежду, что театр привезет «Кума Морга-



«Вечный жид». Э. Сю. Театр «Габима». Москва, 1923 г. Эскиз декорации.

на» на гастроли в Тифлис и покажет спектакль здешней публике. Он писал: «Тифлис еще не знает моих серьезных работ и, наверное, пойдет глядеть на декорации».

Театр на гастроли не поехал, но декорации Якулова были повторены А. Бурджаляном, когда он поставил «Кума Моргана» в тифлисском армянском театре.

Однако и на этот раз Георгий Богданович не смог увидеть свою принципиальную работу — он был в это время далеко, в Париже.

Премьера «Кума Моргана» прошла с большим успехом. Критика восторженно встретила постановку и особо отмечала работу художника спектакля.

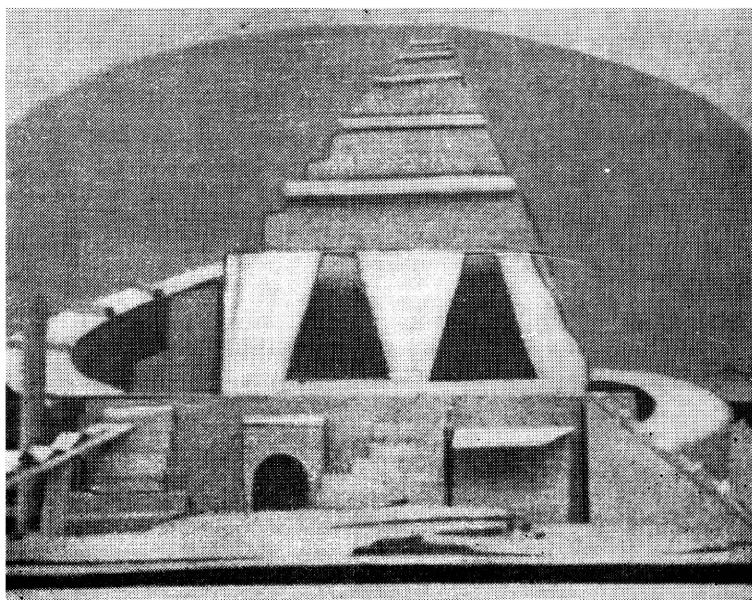
А вот мнение о постановке самого автора пьесы, А. Ширванзаде, которое он высказал 8 лет спустя.

Это было в Кисловодске. Каждый вечер Ширванзаде занимал столик на веранде ресторана верхнего парка в Курзале. Я подсаживался к нему за столик позднее, когда заканчивались летние курортные развлечения.

Это, вероятно, объяснялось разницей в наших летах. Маститый писатель был на 44 года старше меня.

Однажды мы привычно сидели за столиком, потягивая из бокалов неизменное красное вино. Вокруг нас «ночной зефир струит эфир». Ширванзаде сидел за ярко освещенным столом, с одухотворенным лицом мыслителя, весь в сиянии белых волнистых волос, зачесанных назад, величественный как Эльбрус, и вспоминал первую постановку своей пьесы «Кум Моргана».

Ширванзаде сказал, что режиссер Бурджалян верно прочел его пьесу и с большим блеском поставил ее, особенно сцены в ночном кабачке. Якулов, по мнению драматурга, не впал в соблазн оформить спектакль в стиле левых выкрутас и очень простыми художественными средствами точно передал характерный образ Парижа, с его кафе со столиками под тентом, расположенными прямо на тротуаре, и с его ночными клубами с помесью шантанной роскоши и декоративных деталей в стиле ультра-модерн.



«Вечный жид». Макет декорации.

Доволен был Александр Минасович и актерами, особенно, ему понравился в роли Минтоева Аветян.

Постепенно небо стало цвета прусской синей, засияли как-то очень близко крупные караты звезд. Уже смолкли звуки эстрадной музыки и затих разноголосый говор шумной толпы. Мы поднялись, я пошел проводить своего почтенного спутника.

Прощаясь со мной у своей калитки Ширванзаде поглядел вокруг, блеснув толстыми стеклами очков, снова вспомнил Якулова и грустно пожалел, что такой самобытный и яр-

кий художник так рано умер. Ширванзаде при этом покачал своей белой головой и скрылся в темноту сбивших его тополей, густо черневших, подобно эффектной декорации, на фоне бархатистого синего неба.

Спустя неделю писателя не стало.



*Тифлис.
„Карменсита“*

— Да полноте! Вы же видите, что я цыганка;
хотите, я вам скажу «бахи»? Слышали вы когда-нибудь о Карменсите? Это я.

Проспер Мериме.

С самого начала нового, 1927-го года Якулов вплотную принимается за работу по оформлению «Карменситы», репетиции которой уже начал проводить Сандро Ахметели.

Испанская тема часто встречалась в практике Георгия Богдановича — он оформлял ее и в «Севильском обольстителе» Тирсо де Молина, в балете «Кармен» и в «Розите» А. П. Глобы.

Последний спектакль Якулов оформил в Московском камерном театре в 1926 году незадолго до приезда в Армению.

Эта работа Георгия Богдановича была последней работой в театре, которую видели москвичи, не считая «Красавицы с острова «Люлю», поставленной в студии Рубена Симонова.

Оформление «Розиты» не принесло новых лавров художнику, хотя рецензия подчеркивала, что Якулов своим оформлением еще раз доказал, как превосходно он чувствует театр.

Во время пожара в Камерном театре погибли декорации «Розиты», кроме некоторых декоративных деталей, с которыми мы еще встретимся при необычном зрелище в конце этой книги.

Работая над «Карменситой», Якулов вновь, в который уже раз, встретился с испанками и дон-жуанами, с торреро и контрабандистами, с гадалками и танцовщицами, с большими цветастыми платками и теплыми пледами, с широченными юбками и ботфортами с отогнутыми раструбами, с кастаньетами и звоном гитар.

К тому же Якулов неожиданно включился в соревнование. Дело в том, что в предстоящем сезоне на сценах трех тифлисских театров почти одновременно с одинаковым успехом соблазняла гордая испанка своего малодушного Хозе: пением в опере Бизе «Кармен», танцами в балете Экспозито «Карменсита и солдат» и драматическим словом в пьесе по новелле Мериме «Карменсита»!

Везет же некоторым авторам!

Это курьезное совпадение, вероятно, способствовало тому, чтобы Якулов выпил самолично все эскизы. Он сдал театру около 70 эскизов — небывалое количество для драматического спектакля. Особенно много им было сделано эскизов костюмов. Как правило Якулов любил рисовать эскизы костюмов сам и редко передоверял их своим помощникам. Он, как уже говорилось, своими эскизами создавал костюмные сюиты, как было и в «Меру за меру» и особенно в «Иудейской вдове» и в «Риенци».

Теперь, для «Карменситы» Георгий Богданович предложил серию эскизов, в которых уделял особое внимание верному силузту костюма, определяя этим стиль эпохи. В эскизах он намечал, как обычно, общий художественный образ

персонажа без детализации костюма и подчеркивал только ту ее часть, которая наиболее точно раскрывала идейную сущность действующего лица. Якулов прибегал к живописной трактовке образа чаще, чем к линейно-графической и почти всегда рисовал персонаж в характерном для образа ракурсе; обыгрывал и наклон туловища и поворот головы, придавал фигуре выразительную позу и очень любил изображать целые сценки и отдельные мизансцены. В этом плане сделаны эскизы не только главных персонажей — Карменситы, Хозе, Лукаса, но и эпизодических — Гарсия-Кривой, контрабандиста, группы гитан.

В эскизах Якулова всегда много динамического начала, темперамента, что делает их эмоционально очень насыщенными.

Но главное было в другом — декорации «Карменситы» по стилистическому решению, также как и оформление «Ку-ма Мэргана», отличались от всего, что Якулов делал до этого в театре.

Впервые в своей театральной практике он строит оформление «Карменситы» на вращающемся круге.

Георгий Богданович написал несколько эскизов декораций для разных секторов круга, по которым можно представить общий декорационный образ спектакля.

Большая часть круга была занята станками разной конфигурации и высоты, и разного наклона по отношению друг к другу. Станки были смонтированы в одну общую композицию, которая повышалась к одной стороне круга. Между станками змейкой вилась дорога — узкая тропа. Все сооружение имело фактурную обработку и создавало суровый образ горной страны.

Справа, над ущельем, нависала таверна контрабандистов



**«Розита» А. Глоба. Московский камерный театр. 1926 г.
Эскиз костюма продавщицы цветов.**

с плоской кровлей. К таверне вела крутая тропинка и, огибая ее, уходила в туманную мглу горизонта. Эта тропинка — символ бесконечного, символ, который часто присутствовал в декоративных работах Якулова. Вспомним — дорогу к восхождению в «Вечном жиде», дорогу в бессмертие в монументе 26-ти, дорогу к славе в «Царе Эдипе».

Остальная часть круга была приспособлена под другие

картины. Первый и последний акты были решены в контраст со сценами в горах в очень спокойных архитектурных формах. Таков был в общих чертах, замысел художественного образа в оформлении «Карменситы».

Премьера спектакля состоялась 5 ноября 1927 года. В роли Карменситы в первый раз на грузинской сцене выступила молодая артистка Н. Алексеева-Месхиева. Для нее Якулов сделал три эскиза костюма, дал три образа — в Гвадалквири, в горах и в Лильяс-Пастьи.

После спектакля на сцену вышли под аплодисменты все его творцы-исполнители, композитор и режиссёр. Вызывали и художника спектакля, но он задолго до премьеры был вызван в Париж и на этот раз не видел на сцене своей работы. Оформление Якулова было встречено критикой разно, но признавалось, что декорации сделаны изобретательно, сдержанно по колориту, и особенно хвалили костюмы.

Еще в 1922 году московское киноателье «Факел» пыталось привлечь Таирова и Якулова к работе над кинофильмом, но тогда дальше переговоров дело не пошло. Теперь Госкинпром Грузии практически привлек Якулова в свою кинематографическую среду. Георгий Богданович встретился на студии со своим давним знакомым Константином Марджановым, с которым в 1922 году, в Москве, во вновь организованном театре комической оперы и оперетты, собирался ставить «Розу Стамбула»¹⁾). Об этом анонсировалось в печати и этим вся затея ограничилась. Теперь же Марджанов готовился снимать фильм по рассказу С. Цвейга «Амок» и предложил Якулову дать эскизы оформления. Тогда же художник познакомился с исполнительницей главной роли фильма, восходящей звездой грузинского кино, Натой Вачнадзе.

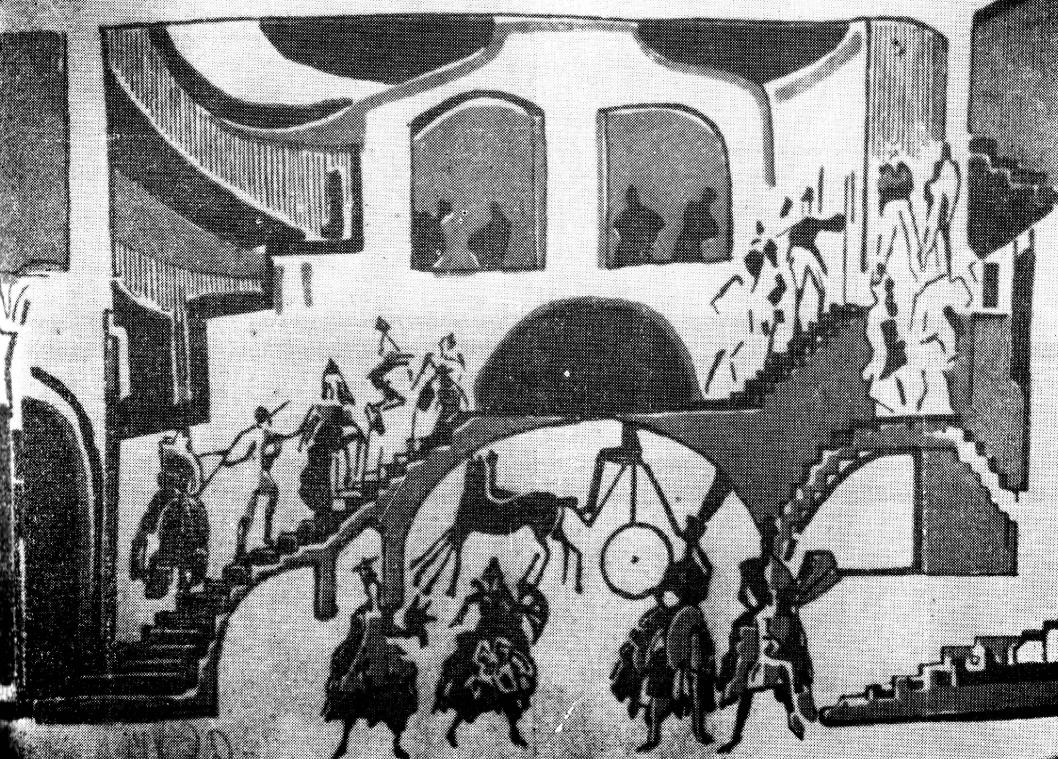
Якулов, как всегда, за что бы он ни брался, увлекся и

здесь заманчивой перспективой «иллюзиона» и принял предложение Тициана Табидзе оформить по его сценарию фильм «Амазонка», который запускался в производство. Эскизы были Якуловым выполнены, но фильм по каким-то причинам не вышел на экран. Как объяснил Георгий Богданович «картина не пошла», — требовались огромные финансовые затраты. Взамен «Амазонки» дирекция киностудии собиралась экранизировать «Трубку мира» И. Эренбурга и предложила Георгию Богдановичу взять на себя изобразительную часть фильма. Однако, чем кончились эти переговоры и каковы были эскизы к «Амазонке» неизвестно, и трудно сказать какой след в творчестве Якулова оставила его, уж слишком, кратковременная работа в кино. Специфические условия работы художника над фильмом, несмотря на формальное сходство, совсем не похожи на его работу в театре.

Экран кинотеатра это совсем не то, что экран сцены, на которую художник бросает часто в последний момент, импровизируя на «генеральных», всю силу своего мастерства, чтобы через несколько часов прямо и непосредственно воздействовать своими художественными эмоциями на воображение зрителя.

Якулов столкнулся с своеобразными условиями кинопроизводства и, хотя он не терялся ни при каких обстоятельствах, все же осторожно замечает в своем письме к наркому Мравяну: «в кинематографии чувствую, что много придется работать и бороться, прежде чем удастся чего-нибудь добиться»².

Со свойственным ему энтузиазмом Якулов подводит под свою работу над художественным фильмом теоретическую базу и, обобщая свои позиции, утверждает собственное понимание проблем, стоящих перед киноискусством.



«Кармен». Балет Е. Эспозито. Москва, 1923 г. Эскиз декорации. Постановка не осуществлена.

Георгий Богданович изложил свой взгляд на задачи закавказского искусства в своих «беглых заметках» в газете «Заря Востока» в статье о «Театре, кино и искусстве Закавказья»³).

Статья была по якуловски афористична. Смелая по polemическому задору, она была напечатана в порядке обсуждения, так как редакция не разделяла некоторых взглядов автора.

Статья Якулова вызвала много споров. Ответ на нее по-

явился в той же «Заре Востока» только спустя почти 30 дней⁴). Ответ В. Сутырина на статью Якулова был написан в резких выражениях, обвинял его в том, что он изложил «кусочек буржуазной эстетики» и к тому же ответ был двусмысленно озаглавлен: «Сверху красный — в середине белый», что давало повод думать о гражданской неискренности Якулова. Это было явно несправедливо и вызвало у всех, кто знал Якулова, гневный протест. Через неделю В. Сутырин вынужден был прислать письмо в редакцию, в котором объяснял, что никак не хотел очернить Якулова как художника и гражданина, и писал: «я знаю, что Г. Якулов принадлежит к тем немногочисленным работникам, которые открыто выступили с признанием пролетарской революции и подкрепили это признание делом....»⁵).

Инцидент был исчерпан.

Общественная жизнь Якулова в Тифлисе была полна художественных впечатлений. В первые месяцы 1927 года в Тифлисе было организовано много художественных выставок и в их числе, в Айартуне, открылась выставка художников Шарбабчяна и Евгения Лансере. Лансере экспонировал свои картины и этюды, посвященные поездке по Занзезуру. В помещении Общества грузинских художников открылась интересная выставка художника-самородка Нико Пирсамишишвили. Наконец, на выставке, организованной художественной секцией Айартуна, участвовал и сам Якулов. Он выставил свою новую работу «Портрет Кафтарадзе».

Особенно яркое впечатление на Якулова оставили работы Нико Пирсамишишвили. Георгий Богданович изложил в газете «Заря Востока» свои впечатления об этом художнике и его работах⁶). Он называл Пирсамишишвили грузинским Руссо, потому что и Руссо во Франции и Пирсамишишвили в

Грузии учились «у своего инстинкта». Нико шел по пути непосредственного творчества и «подобно бедному рыцарю—он был рыцарем поэтического образа своей страны». Якулов писал, что «когда Пирсманишвили сервирует в картинах стол, он знает вкус тех блюд, которые он подает». Он мастерски имитировал изображаемый предмет, исключительно живописными средствами передавал различные ощущения этого предмета, если изображалась редиска, то так, что хочется съесть, если дрова, то они передавали не только ощущение тепла, но и их породу и качество этих дров. Пирсманишвили нашел «зерно подлинного искусства», выраженное в формуле «умения не уметь». Заключая свою статью, Якулов утверждал, что «богатства живописных приемов, выразительность, простота и точность — беспримерны в живописи Нико». Через несколько месяцев в Париже Якулов познакомит Пикассо с творчеством Пирсманишвили, но подробнее об этом скажем ниже.

Еще в начале года Якулов совсем неожиданно встретился со своим другом и соратником Александром Таировым, приехавшим по делам гастролей своего театра в Тифлис. Они вместе проводят несколько дней и присутствуют в театре Руставели, где в честь приезда Таирова был специально дан спектакль «Ламара».

Приближался национальный праздник — 6 лет Советской Грузии. К этой дате композитор М. Баланчидзе в ноябре 1926 года написал канту «Дидеба Загес» (Слава Загесу) для хора и оркестра.

Кантату для торжественного вечера готовили в широких масштабах, она исполнялась оперным хором в сопровождении двух оркестров—оперного и военного,—объединенных в



«Карменита» по П. Мериме. Театр им. Руставели. Тбилиси, 1927 г.
Эскиз костюмов. Гитаны.

один ансамбль — и была поставлена в специальных декорациях, выражавших пафос революционного строительства.

Имя художника оформления кантаты напрашивалось само собой.

Автор эпических образов в грандиозных постановках

«Диенци», «Царя Эдипа» и памятника 26-ти был самой подходящей кандидатурой. Якулов был приглашен для художественно-декоративного оформления кантаты.

Тема кантаты и ее музыкальное воплощение подсказали и изобразительный образ. Динамическая сила произведения Баланчивадзе не могла быть выражена в неподвижных статичных декорациях и Якулов решил выразить ее в конструктивно простых декоративных формах, придав им вращательно-ритмическое движение.

Он построил на сцене площадку, полуovalом идущую от правой первой кулисы вглубь и дальше к первой кулисе на левой стороне. С двух концов площадка повышалась к центру. Зрительно она напоминала плотину. Этот декоративный образ сливался с музыкальным, в котором на звуках, напоминающих журчание воды, возникала народная мелодия, переходящая в ритмические удары литавров.

Над плотиной-площадкой на ярком фоне сияло лучистое огромное солнце, солнце Грузии, вокруг которого были скомпонованы трансмиссии, шатуны, лопасти. К финалу кантаты все это начинало вертеться, кружиться, мигать, все убыстряя и убыстряя свой ритм, синхронно вливаясь в музыкальные звуки хора и объединенного оркестра, достигая в финале исполнением «Интернационала» своей кульминации.

Этой работой Якулов утверждал свою мысль о том, что «театр есть парад всех родов искусства. Здесь и литература, и музыка, и пластика движений, здесь и живопись, но все это в такой конденсации, что ни одно не превалирует над другим⁷⁾.

Динамизм декоративной конструкции придавал эмоциональную силу образу. Это было бесспорно и Якулов проде-



«Карменита». Эскизы костюмов. Контрабандист (слева). Гарсия Кривой.

монстрировал эту силу через полгода в оформлении балета «Стальной скок» в парижском театре.

Якулов никогда не рассматривал свою работу в армянском и грузинском театрах, как временную или эпизодическую, как его гастрольное турне. Наоборот, он желал закрепить и продолжить так удачно начавшиеся связи и взаимопонимание с закавказским искусством. Он по этому поводу вел деловую переписку с наркомом Асканазом Мравянном. Между ними была достигнута договоренность, очень важная, в первую очередь, для армянского театра.

В письме к наркому Мравяну, посланном из Тифлиса, Якулов касается своей работы в армянском театре и напоминает о своих консультациях в армянской студии в Москве и о эскизах оформления «Венецианского купца» и «Кума Моргана», благодаря которым театральный коллектив выучился «новым методам работы»⁸). Якулов пишет и о договоренности с Наркомпросом по поводу его дальнейшей работы в Гостеатре, согласно которой он будет оформлять три постановки в сезон и что две постановки им уже осуществлены, а по поводу третьей разъясняет, что «где бы я не находился, я всегда могу выполнить эскизы и макет»⁹). В том случае, если бы он был очень занят и почему-либо не смог выполнить работу, он предлагал компенсировать ее своими картиными, «которых у Вас в музее, к нашему общему стыду, нет»¹⁰).

Пусть не покажется читателю странным некоторая вольность выражений в общении с высшим начальством, это было его характерной чертой — неподкупная, принципиальная честность, далекая от всякого приспособленчества.

В Тифлисе, как сообщала печать, Георгий Богданович получил приглашение театра Руставели оформить одну из постановок в новом сезоне. Но это в будущем, а пока Якулов закончил все эскизы оформления «Карменситы» и сдал их театру для исполнения.

Напряженная работа окончилась и Якулов намеревался приехать в Эривань. Он написал Мравяну, что «мог бы приехать в Эривань на двое суток, чтобы прочитать доклад «Художник в театре в 1895—1927 гг.»¹¹).

Узнав об этом, мы ждали Георгия Богдановича с нетерпением.

Но, все повернулось иначе.

Париж. „Стальной скок“

Если я заставлю скаковую лошадь бежать и беговую скакать, то я не создам новаторства.

Якулов.

Как уже говорилось, Якулов создал художественное оформление и в «Карменсите» и, особенно, в «Куме Моргана», на принципиально новых основах, не встречавшихся ранее в его театральной практике. И он, конечно, первым стремился посмотреть на сцене «нового Якулова», услышать волнующую реакцию зрительного зала и не без радости выйти на вызовы публики, «и все для того, чтобы заслужить эту желанную награду — аплодисменты»¹⁾.

Художник театра — тоже этим жив. Но как раз этого не суждено было испытать Якулову ни в Эривани ни в Тифлисе. В самый разгар работы над «Карменситой» он получил из Москвы телеграмму от композитора Сергея Прокофьева, в которой было кратко сказано: «Дягилев настаивает на вашем приезде»²⁾.

Чтобы стало ясным, о чем идет речь, надо вернуться несколько назад, в тысяча девятьсот двадцать пятый год. Летом

этого года была открыта в Париже Всемирная выставка декоративных искусств. Шесть залов, предоставленные советскому искусству, всегда были полны народом и пользовались большим успехом, а из них огромной популярностью пользовался зал советского театрально-декорационного искусства. Художники советского театра получили наибольшее количество наград и ходили героями выставки. И среди них наиболее колоритной фигурой был художник Георгий Якулов.

В сентябре того-же года, когда Якулов находился в Париже, в Москве, в газете «Известия» появилось сообщение, что художнику Г. Якулову предложено устроить персональную выставку его живописи и театральных эскизов и что С. Дягилев заказал ему художественное оформление балетной постановки.

В столице Франции Якулов бывал несколько раз, в 1913, в 1923, в 1925 и в 1927 годах, и за это время парижане узнали его, так сказать, со всех сторон. Они видели на выставке его эскизы и макет к спектаклю «Жирофле-Жирофля», а также эффектную модель памятника «26-ти», слышали о «якуловизации» московских театров и о его оригинальной теории «разноцветного солнца». Две высшие награды, полученные Якуловым на Всемирной выставке, здесь же в Париже, принесли ему широкую известность, а его общительный экспансионный и заразительно-веселый нрав пришелся по душе парижанам.

Интерес художественных кругов Франции к Якулову в немалой степени возбудил и министр просвещения сенатор де-Монзи, который в своей книге описал посещение якуловской мастерской в Москве и широкое гостеприимство, оказанное ему там Якуловым. В своей книге, министр назвал художника «мой Якулов» и анализируя его стремление соз-



Г. Б. Якулов
(Шарж).

дать «монументальные фрески, на которых магией искусства будет изображена шумная толпа примиренного человечества» процитировал стих Бодлера: «мое сердце — дворец, куда входит толпа»³ — и посвятил его Якулову. Дальше де-Монзи написал, что по примеру Джованни Тьеполо Якулов «завоевывает себе впоследствии заслуженную славу картинами с изображением эпopeи, которой он был зачарованным свидетелем»⁴). О громких успехах Якулова знали в Париже и популярность его в кругах искусства французской столицы была вне всякого сомнения, что, конечно, не ускользнуло от чуткого глаза к «восходящим звездам» Сергея Дягилева. Он, кажется, нашел то, что искал. Дело в том, что Дягилев продолжительное время знакомил западно-европейскую публику с лучшими русскими художественными силами и теперь решил поставить у себя в труппе советский балет, сюжет которого сам и придумал. Сказано — сделано; Дягилев предложил композитору Сергею Прокофьеву написать музыку, а художнику Георгию Якулову выполнить эскизы декорации и костюмов. Предложение было принято. Либретто балета должен был первоначально написать Илья Эренбург, но в конце концов, Дягилев предложил это сделать совместно Якулову и Прокофьеву.

Вот как об этом рассказывает Георгий Богданович:

«Тогда же, в 1925 году, директор Русского балета Сергей Дягилев предложил мне спроектировать балет из советской жизни, что мною и было выполнено совместно с композитором Сергеем Прокофьевым, при чем мне принадлежит не только декоративная часть (эскизы и макет), но и самое либретто балета, называемого

«Стальной скок» и символизирующего могучий скачок из хаоса начальной революции к социалистическому строительству»⁵).

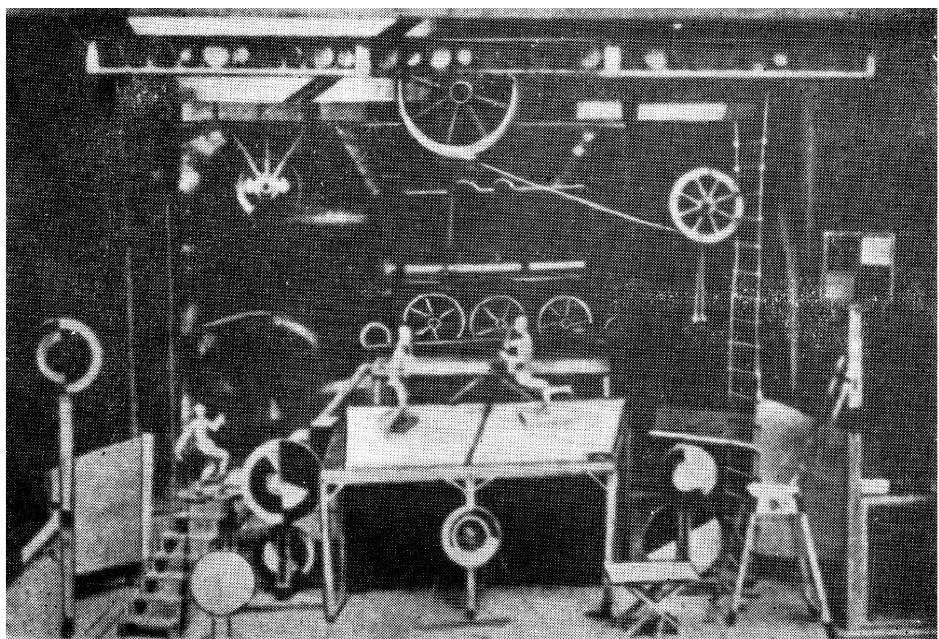
Балет вчера был подготовлен осенью того же года, но по каким-то причинам постановка не была доведена до конца. Теперь, летом 1927 года, Дягилев решил все же показать публике балет «Стальной скок» и требовал через Прокофьева, который находился в то время в Москве, чтобы он разыскал Якулова и вызвал его в Париж.

Вот таким образом телеграмма Прокофьева настигла Якулова в Тифлисе. Получив телеграмму, Якулов вынужден был оставить на время все свои дела в Закавказье. В письме к Мравяну художник сообщал причины, по которым он обязательно должен быть в Париже: тут и «морально-юридические» — обязывает договор, и идеологические — «постановка будет победой советской культуры», и личные — свыше 100 работ Якулова находились в Париже и он надеялся на организацию персональной выставки и, наконец, общественные — хотел привезти 200—250 картин, чтобы ознакомить художественную общественность Армении и Грузии «с новейшей французской живописью»⁶).

С этими планами Якулов выехал в Париж, оставив присмотр за оформлением «Карменситы» на своего помощника, художника Н. Пеленкина. Но уезжая, Якулов твердо знал, что он должен вернуться и продолжить свои связи с закавказскими театрами — знал и стремился к этому.

Приехав в Париж, Якулов сразу же приступил к работе по выпуску балета.

Балет «Стальной скок» имел и второе название «1920 год». Он был посвящен эпохе военного коммунизма и восстановительному периоду Страны Советов. Балет состоял из



«Стальной скок», балет С. Прокофьева. Париж, 1927 г. Макет декорации.

двух актов. В первом акте действие происходило на платформе одного из провинциальных железнодорожных вокзалов, а во втором акте на восстанавливаемом заводе.

Якулов писал как проводилась работа:

«Музыка создавалась одновременно с либретто, сценарием и эскизами. Она совершает переход от национальных мелодий среди революционных призывов к урбанистической теме « завод в работе », где настоящий бой молотков на сцене сливается с оркестром, с враще-

нием трансмиссий, маховиков, световыми сигналами и хореографией, где группы одновременно и работают на машинах и представляют хореографией работу машин»⁷).

Далее Георгий Богданович рассказывает об идейном замысле балета «Стальной скок», в котором в символической форме отражена эпоха бурных революционных преобразований.

Как же был оформлен балет? Сама тема—двадцатый год—«период ломки старого быта и его деформация» и на этом фоне энтузиазм и «пафос организованного» строительства—требовала такой звучной декоративной формы, которая могла бы с успехом, и это надо иметь в виду, прозвучать в самом центре рафинированного, урбанистического искусства. В этих условиях Якулов выбрал условную, конструктивно-динамическую форму оформления спектакля. Он сам определил его стиль, как «урбанистический производственный классицизм»⁸).

Я приведу интересное описание декораций Якулова, профессионально написанное художником Михаилом Ларионовым в его книге *«Les ballets russes»*.

«Тем временем, в 1927 году, Якулов в «Стальном скоке» вывел на сцену с одной стороны, уже исчезающее старое общество, которое отчаянно цепляется за любую возможность продлить свое существование, с другой стороны — новое общество, трудолюбивое и рабочее. Действующие лица старого общества двигались по самой сцене, тогда как новое общество, общество трудящихся было представлено в виде работающего завода; станки и рабочий инструмент (особенно всевозможных размеров молоты), все в процессе производства громоздилось над второй сценой и вокруг нее; она была меньших размеров, приподнята и покоялась на двух стояках в центре основной сцены. А вокруг этих станков и инстру-



«Стальной скок». Сцена из спектакля.

ментов сигнальные установки и осветительное устройство, вспыхивающее, колеблющееся и сверкающее красками и огнями в каком-то вихре непрерывного движения — символизировали мысль и современную промышленную цивилизацию^{9)*}.

Балет «Стальной скок» был поставлен балетмейстером Леонидом Мясиным в июне 1927 года в театре Сарры Бернар, а затем на сцене «Гранд-опера». Главные партии исполняли С. Чернышева и С. Лифарь.

Спектакль имел шумный успех, хотя балетоманы были

* Перевод А. И. Башмаковой.

шокированы, увидя на сцене вместо «белых лебедей», танцующие машины. Выслушаем интересный рассказ о закулисной стороне постановки этого советского балета в самом центре буржуазного мира из уст очевидца спектакля Льва Любимова.

«В конце 1927 года С. П. Дягилев показал в Париже (уже не в первый раз) балет «Стальной скок». В наиболее косной части эмиграции спектакль вызвал немалое раздражение. Дягилев говорил мне: «В эмигрантской печати меня брали за эту постановку, а иностранцы хвалили. Меня упрекали, что она проникнута советским духом, предсказывали ей верный провал. Но, к счастью, это не оправдалось. В Лондоне герцог Канаутский давал сигнал аплодисментам.

Послушайте, ведь я хотел изобразить современную Россию, которая живет, дышит, имеет собственную физиономию. Не мог же я ее представить в дореволюционном духе? Я сам не был в Советской России, но, мне кажется, Прокофьев и Якулов нашли к ней правильный подход. В «Стальном скоке» появляются милиционеры. Не мог же я их нарядить в старую русскую форму! А ведь вы знаете, красноармейская форма — высокая остроконечная шапка и длинная серая шинель с украшениями на груди — это совсем костюм времен князя Игоря, да, русский исторический костюм »¹⁰).

Балет был показан после Парижа и в Лондоне с одинаковым успехом. Вот что писала в рецензии газета «Манчестер Гардиан»: «...Инсценировка, состоящая из лестниц, платформ, колес, трансмиссий и световых сигналов, значительно более показательна, чем провокационные постановки, которыми последнее время Дягилев любил приводить нас в недоумение»¹¹).

Как сказано, балет имел шумный успех и в Париже и в

Лондоне и потом в Риме, и как мы видим из приведенных отзывов, он утвердил за рубежом достижения советского искусства «и идеологии новой советской культуры, доказательством чего могут служить «отзывы французской, английской и итальянской прессы»¹²).

Не трудно убедиться из приведенных отзывов и описаний постановки, что героем ее был, конечно, художник спектакля. Что это так, доказывает самый авторитетный для нас отзыв о спектакле — отзыв, наркома Анатолия Васильевича Луначарского, давшего в своей статье о парижских впечатлениях художественную и идеологическую оценку творчеству Якулова:

«...Эти аплодисменты тянулись в течение всего спектакля. Якулов, самый советский из всех исполнителей, несомненно придавший всей постановке наименее оригинальный, по нашему пахнущий характер, был вызван публикой 8 раз»¹³).

Естественно, что Якулов был «необъятно рад» этому своему успеху и не мог сдержать творческой радости.

Александр Таиров встретил его в эти дни в Париже и так описал душевное состояние Якулова: «Мы встретились на Монмартре и вместе провели с ним всю ночь. Это было после того, как он ставил свой «Стальной скок». С каким детским энтузиазмом Якулов переходит от одной карусели к другой, с какой радостью стрелял в тире, с каким азартом играл во всех уличных лотереях»¹⁴).

Однажды, в таком вот веселом и приподнятом настроении, Якулов встретил на бульваре Капуцинов знакомую прямую, высокую фигуру с гордо откинутой назад массивной головой, — своего соотечественника, поэта Костана Заряна. Обычно орлиное выражение лица Заряна на этот раз было притухшим. У него болели зубы и он был мрачен. «Жорж

тотчас взялся меня вылечить и затащил в ближайшее «бистро». Там у стойки заказал коньяк и представьте себе, — улыбаясь, показывая крупные зубы, говорит поэт, — после третьей рюмки боль начисто исчезла».

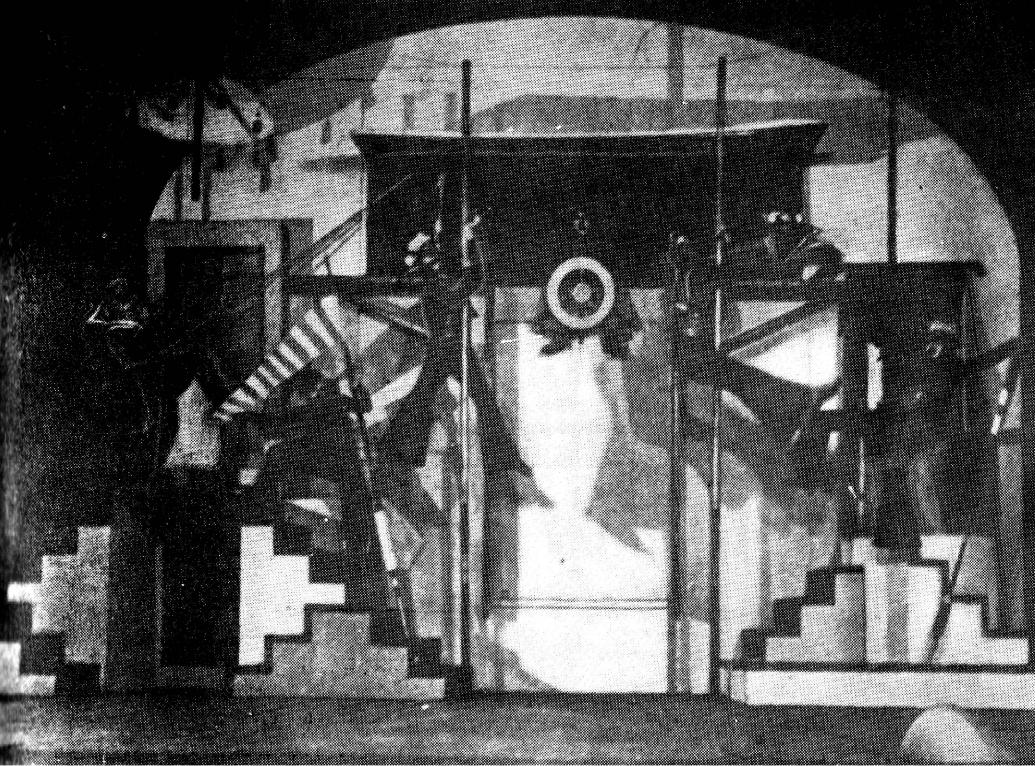
Костан Зарян, рассказывая это мне, добавлял, что Якулов любил пошутить, но любил и пофилософствовать. Он считал настоящим художником того, кто имеет свой глаз, свое ухо, свое осязание — словом, все свое и, соединяя все это воедино, создает и свое искусство. Костан Христофорович видел в Якулове именно такого оригинального художника с ярко выраженной индивидуальностью.

Во время их встреч в Париже, Якулов, говоря о своих исканиях, развивал мысль о том, что и в современной французской живописи существуют два начала — Западное — предметно-городское, базирующееся на свето-тени и Восточное — колористическое, символически образное, построенное на световом луче. Представителем первого начала он называл Пикассо, а второго — своего друга Делоне, идеи которого в живописи были близки Якулову.

Он не отрицал значения западного искусства, но предотвратил от слепого увлечения им так как, по его образному выражению, нельзя петь сопрано если у вас баритон.

Как иллюстрацию к чему приводит безудержное стремление к «Парижу» Якулов рассказывал следующий «исторический анекдот».

Однажды при развеске картин на выставке «Бубнового Валета» произошла случайная ошибка: под номерами картин француза Пикассо поместили полотна русского художника Савинова, а на месте Савинова повесили картины Пикассо. Критик не только не обнаружил ошибки, но в своем газетном отчете во всю расхваливал достижения французско-

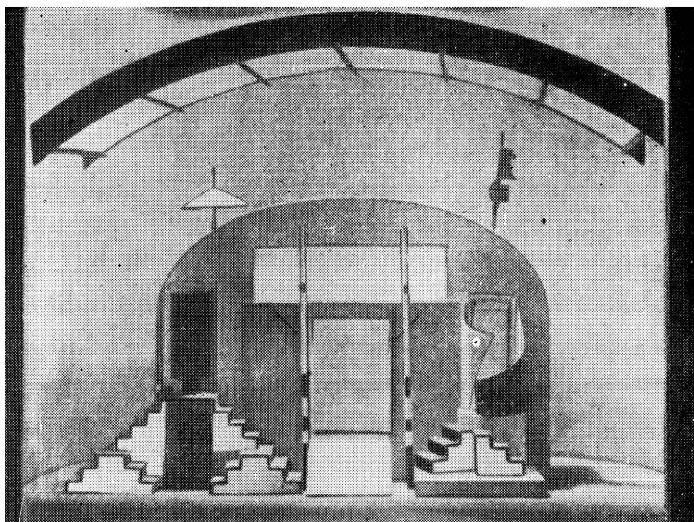


«Жирофле-Жирофля». Ш. Лекок. Московский камерный театр. 1922 г.
Сцена из спектакля. Появление пиратов.

го мастера, имея в виду картины Савинова и называл жалкими потугами искания русских художников, описывая картины Пикассо.

Якулов и в Париже, находясь, так сказать, в гостях, развивал бурную деятельность, свойственную его темпераменту. Он посещал музеи, выставки, мастерские французских художников, литературные вечера.

На одном из них, на вечере поэта А. Кусикова, в зале



«Жирофле-Жирофля». Макет декорации.

Географического общества, Якулов в своем выступлении коснулся теории «Восток—Запад» и разъяснил, почему он занят этим вопросом.

Разнообразные дела требовали времени, гораздо больше времени, чем отпущено по командировке. Так случилось в 1925 году, когда в октябре кончался срок визы, а основные вопросы, работы по балету и устройству персональной выставки, не были завершены. Пришлось хлопотать и префект полиции продлил визу на срок до конца года. Получив об этом уведомление, Якулов переехал с авеню du Maine, 64 из отеля «Мен» к своим друзьям на улицу Бартолле, 15 и с удвоенной энергией принялся за дела.

Якулов встретил в Париже и своих коллег из Советского

Союза, художников Мартироса Сарьяна и Евгения Лансере, находящихся в творческой командировке. Воспользовавшись этим, группа русских художников-мирикиссников, обосновавшихся в Париже, организовала выставку под старой « фирмой » — «Мир искусства» и пригласила принять участие Сарьяна и Лансере, в прошлом входящих в эту художественную группу. В своих «письмах из Парижа», Якулов дал критическую оценку выставки. Он выделил Лансере и Сарьяна за их здоровые черты, «которые стали присущи их творчеству в послеоктябрьское время» и писал об остальной части выставки:

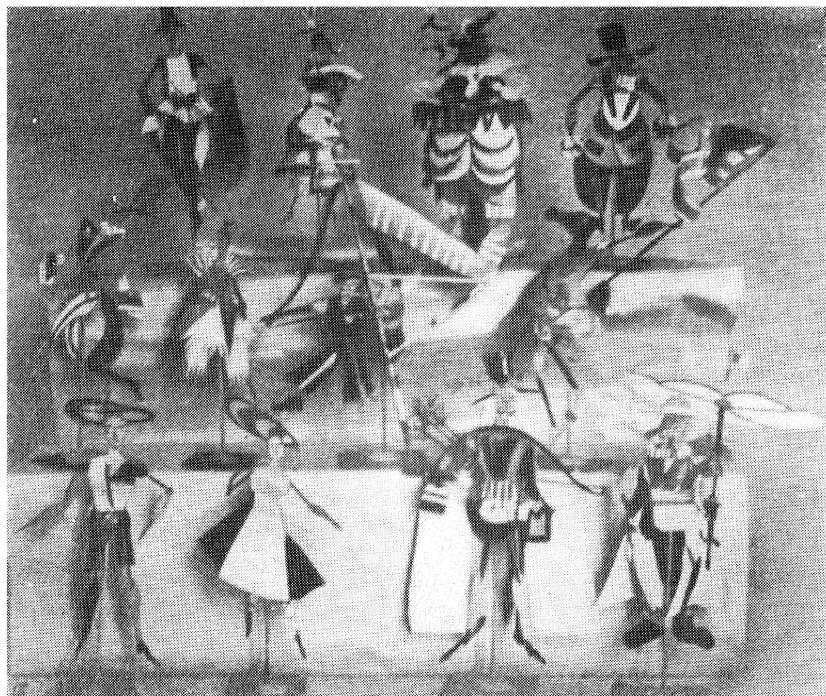
«в эмиграции в группе «Мир искусства», мир искусства оказался нежизнеспособным, и поэтому совершенно ясно, что воскрешать эстетические и общественные тенденции, сыгравшие свою роль тридцать лет назад, вполне оформившиеся и ставшие историей, нет ровно никакого смысла»¹⁵).

Как отмечал далее Якулов:

«из личной беседы выяснилось, что эту простую истину осознают и Александр Бенуа и Сергей Дягилев и Константин Сомов, оставшиеся совершенно безучастными к попытке группы художников воскресить в 1927 году, в Париже, эти уже архивные для всех художественные тенденции»¹⁶).

Французские художники радушно принимали своего советского коллегу. Якулов часто проводит время в кругу своих друзей-художников Сони и Роберта Делоне, Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова и за семейными коктейлями в тесной компании они обсуждают, как лучше всего организовать выставку находящихся в Париже картин Якулова.

Как-то, Георгий Богданович навестил Пикассо в его



«Жирофле-Жирофля». Модели костюмов.

мастерской. Он познакомил художника со своей статьей, написанной для «Огонька», в которой, определяя искусство Пикассо, утверждал, что различные условия жизни, например, современного города и средневекового, порождают различные умонастроения и «как рыбы, живущие на различных глубинах имеют различные глаза, так и люди различных эпох имеют разное видовое восприятие»¹⁷), перспективы колеблющихся предметов, силуэтов, рельефов и так далее.

Якулов напомнил историю о том, как Пабло Пикассо случайно открыл художника Анри Руссо, «купив у старьевщика за 5 франков» его картину, и стал знакомить Пабло с творчеством Пирсманишвили. Якулов потом рассказывал, что Пикассо был нескрываемо очарован искусством «грузинского Руссо», который своим оригинальным, особым мышлением напомнил ему своего французского собрата, о котором Пикассо как-то сказал: «Анри Руссо не частный случай. Он представляет собой совершенство некоего образа мышления»¹⁸).

Пропагандируя в Париже искусство Пирсманишвили, Якулов проявил свое профессионально-дружеское отношение к искусству братской страны, что было позже сердечно отмечено поэтом Тицианом Табидзе. Он говорил, что у Якулова «не было эгоизма и был он лишен чувства зависти. Так с открытым сердцем и любовью встретил Якулов только что вернувшегося из Парижа художника Ладо Гудиашвили. Якулов пропагандировал в Париже культ Пирсманишвили и его очарование разделил Пикассо»¹⁹).

Якулов в Париже много работает и над своими записками, посвященными проблемам искусства. Впоследствии они составят две большие статьи: «Революция и искусство» и «Театр и живопись». Первая статья была посвящена проблемам театральной критики. В ней Якулов, разбирая состояние критики, приходит к заключению «что надо заменить методы и форму критики» и предлагает перейти к «научной критике искусства на началах точного анализа»²⁰). Он пишет о значении в искусстве формы, темы и содержания и утверждает, что «тема всегда связана с формой, тогда как содержание, приобретая форму, может со временем превратиться в хо-

дульность». Последние два раздела статьи посвящены «Революции и пафосу» и «Революции и искусству».

Во второй статье «Театр и живопись» Якулов определяет роль и значение художника театра и подробно говорит о важности зрелищной стороны спектакля. Он ратует за дифференциацию театральных форм в декорационном искусстве и, говоря о принципах оформления постановок в разных жанрах, отводит ответственную роль в них художнику.

В статье имеется шесть разделов:

1. Вводная часть. 2. Эксцентрический театр. 3. Концентрический театр. 4. Оперная форма. 5. Театр героики и пафоса. 6. Трагический театр²¹.

К сожалению, эти две интереснейшие программные статьи Якулов не успел опубликовать.

В разгар своих успехов в Париже, когда вырисовывались радужные планы по организации персональной выставки, когда над Якуловым вновь сияло его «Солнце», грянул гром, ему сообщили, что его жена, Наталья Юльевна, арестована.

Получив это неожиданное и ощемоляющее известие, Якулов оставил свои картины на попечение друзей, надеясь вновь вернуться и срочно выехал в Москву.

Покидая Париж, французских друзей и любимые свои полотна, Якулов не знал, что никогда их больше не увидит.



Последний из богемы

Соловьи на кипарисах и над озером луна,
Камень черный, камень белый, много выпил я
вины...

Н. Гумилев

В начале двадцатых годов Якулов женился на Натальи Юльевне Шиф и позже, перед поездкой за границу, зареги-стрировал свой брак. Большинство знавших их семейную жизнь считают, что брак не создал ему ни семьи, ни необходимых условий для творческой работы, ни домашнего уюта. Наоборот, двери их квартиры-мастерской были широко и гостеприимно открыты день и ночь, постоянно—бесконечная сутолока гостей, среди которых сновали прихлебатели, зна-комые, мало знакомые и вовсе незнакомые личности.

Художник Комарденков пишет первом очевидца: «обедов у них не бывало. На столе, в лучшем случае, были закуски, консервы, шоколад, белое и красное виноградное вино»¹). Это же говорили Павел Кузнецов и Елена Бебутова, которым Якулов завидовал потому, что они имели дома завтраки, тогда как он, утром вставая, должен был отправляться пи-таться в кафе. Все это придавало какой-то бивуачный, не-



«Жирофля-Жирофля».
Эскиз костюма Мурзука.

устроенный, транзитный характер всей жизни Якулова и он с горечью сообщает домой: «Мне приходится обедать вне дома, потому что ни Наталья Юльевна, ни Таня к этому делу непригодны»²).

Пирушки отмечали каждый успех, а так как успехов было много, то пирушки превратились в постоянное раздолье с бессонными ночами, постепенно создавая зловещую, цепкую жизнь богемы.

После напряженной творческой работы в театрах, Якулов падал к себе домой не в отдых, а в атмосферу шумного угара, губительную среду для его слабых легких.

Алиса Георгиевна Коонен рассказала мне, как однажды у Якулова на встрече Нового года собралось много гостей и среди приглашенных была зарубежная знаменитость, Айседора Дункан. В разгар ужина один из присутствующих, подвыпив, стал непочтительно обращаться к Дункан через весь стол, громко коверкая ее имя. Это возмутило Александра Таирэва и он резко осадил настойчивого приставала. Обращаясь к Якулову, спросил:

— Жорж, кто этот нахал?

На что улыбнувшись во все глаза и приподняв плечи, Якулов удивленно ответил:

— Чёрт его знает, откуда он взялся, даже не знаю.

Не удивительно, что такой беспечностью пользовались всякого рода темные личности, всевозможные дельцы, околачивающиеся около искусства, надев маску «почитателей».

Кончилось это печально: осенью 1927 года была арестована Наталья Юльевна. Ей грозила высылка в дальние места и только благодаря заслугам Якулова и помощи друзей — дальние места были заменены запрещением проживать в Москве. Якулову был нанесен удар в спину ст близкого че-

ловека, удар от которого он так и не оправился. С этого времени звезда художника стала меркнуть.

В двадцатых годах еще можно было встретить в среде искусства ярких представителей богемы, по инерции перекочевавших в нее из старого мира: Орленев, Мамонт-Дальский, Рощин-Инсаров, Анненков и другие были приверженцы этого образа жизни.

Художник Валентина Ходасевич говорит о Якулове: «Он был в хорошем смысле «богемой», я бы сказала парижского толка по образу жизни, по складу характера, отношению к искусству и людям. Он не был художником схимником. Веселый циник, чаровник, одевался «вольно», но со вкусом. В его внешности, движениях, фигуре, была непреодолимая привлекательность. В общепризнанном смысле он не был красивым, но я считала его «некрасивым красавцем». Его интересно было рассматривать...

Пожалуй, в те времена только футуристы могли соперничать с ним в смысле балагурства, задора, шумихи, общительности и внезапности выдумок и их осуществления. Был он самобытно талантливым, честно преуспевающим профессионалом. Умел не по торговески и без ущербов устраивать свои дела. Был жизне- и женолюбцем. Но всегда, всегда — художником»³.

Якулов в какой-то степени бесспорно представлял эту исчезающую категорию, и, как мне кажется, был последним из могикан богемной жизни. Но так же бесспорно не весь он был там. У него была твердая воля и ясный ум при всех обстоятельствах. Он целеустремленно всю жизнь настойчиво стремился воплотить свою идею в искусстве и кто знает, куда привело бы его «Солнце» попади он в другую семейную среду?



«Мера за меру» В. Шекспир. Государственный показательный театр. Москва, 1919 г. Эскизы костюмов монаха (слева) и горожанина.

Радость успехов в Париже была омрачена, хотя Якулов, опять, как и в 1925 году, с победой возвращался домой. Он был первым советским художником, которого пригласили на постановку в зарубежный театр. Приоритет советского декорационного искусства был им с честью подтвержден. Якулов быстро завоевал славу, имя и почет. Но не следует думать,

что все это ему удавалось легко и гладко, как «гуляке праздному», что только розы украшали его путь к вершине искусства. Были и ухабы, были и шипы и даже очень колючие.

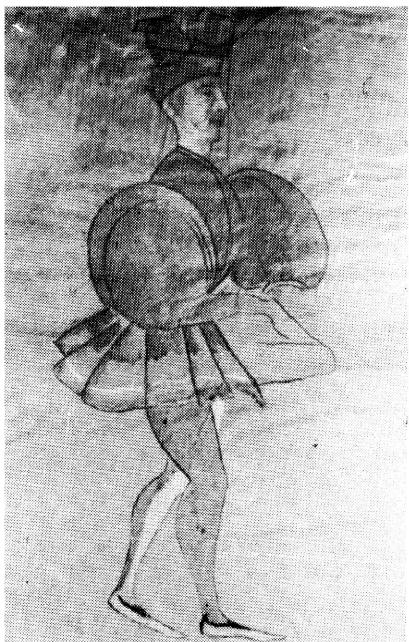
Острая ирония и колкий язык Якулова нажили ему немало врагов. Парадоксальный факт — на протяжении всей своей жизни параллельно друг другу шла его слава и тут же рядом непризнание ее. В годы самых громких своих успехов, в годы «якуловизации театров» он писал своей матери, которая была для него всю жизнь единственным, самым верным и горячо любимым другом, с которым он мог поделиться о самом сокровенном.

«...Моя гордость не позволяет мне пользоваться какими-нибудь сомнительными незаконными или неблагородными путями — я хотел доказать, может быть это донкихотство, но это тобой внушенное — хотел доказать, что силой воли своего таланта и совершенно чистыми путями я достигну признания своего превосходства над всеми теми, кто в течение более десяти лет издевался надо мной, художники, критики и *tutti quanti*»⁴).

Конечно, шумный и блестящий успех Якулова отрицать было нельзя, но всюду, где только возможно, враги его замалчивали его успехи, поддевали его самолюбие и старались уменьшить славу его побед.

В 1923 году в зените своих успехов Якулов устраивает свою ретроспективную выставку. Дружественно настроенная критика писала, что «якуловский макет «Эдипа» — это клявиатура для пластической трактовки трагедии, а «Риенци» — это эпоха в русской (только ли русской!) театральной живописи».

Однако несмотря на успех выставки, друзья Якулова удивленно отмечали, как странное явление и то, что пресса



«Мера за меру». Эскизы костюмов. Дворянин (слева) и рыцарь.

в общем мало отметила персональную выставку кумира театральной декорации. В одной статье автор объяснил это тем, «что наши присяжные критики очень схожи с дидротовой кухаркой. Последняя, как известно, узнала, что ее господин великий человек, только после его смерти»⁵).

А вот другой, такой же малообъяснимый пример. Как известно, на Всемирной выставке в Париже Якулов был избран вице-президентом театрального отдела, членом архитектурного жюри и получил, как участник выставки, 2 высшие на-

грады — почетные дипломы («Вне конкурса»). Он являлся одним из самых ярких и популярных художников, представлявших советское искусство.

Но вот дирекция советского раздела выставки издает роскошный каталог на французском языке и не помещает там ни одной работы Якулова, хотя с удивительным рвением репродуцирует по две-три работы других художников.

Подобных примеров было не мало. Конечно, это были попытки хоть чем-нибудь и как-нибудь уменьшить блеск «якуловского солнца».

Друг Якулова, знавший его и в искусстве и в личной жизни, Александр Таиров пишет:

«Я не буду останавливаться на том, как много дал Якулов театру. Это знают все. Но, к сожалению, далеко не все хотели это знать. Якулов был окружен вражеским кольцом. Якулов был борцом-одиночкой. Как легендарному рыцарю стоило ему преодолеть одно препятствие, как на его место, словно в сказке, вырастала сотня других. Якулов измучился, изверился, страдал. Но, страдая и изверившись, он все же не терял того, какого-то совершенно непостижимого оптимизма, который сопровождал его всюду, всегда»⁶).

Неустроенная, беспокойная жизнь Якулова мешала его работе и надломила его здоровье. Как отметил Луначарский — «некоторая склонность к богемной жизни служила ему в художественном творчестве большим препятствием»⁷). Неожиданная семейная драма сразу круто изменила жизнь Якулова. С большим трудом и хлопотами он поселил Шиф в Кисловодске и заботы о ней легли дополнительным бременем на его плечи.

Привычка жить на широкую ногу и сорить деньгами требовали постоянных крупных заказов, а их-то как раз и не

было. Беда, как говорят, не ходит одна и ко всему прочему открылся старый процесс в легких.

Якулов мог рассчитывать только на свои силы, а силы-то ослабевали. Он стал часто хворать, но стойко держался на «внутреннем нерве». Заказов не было, пришлось распродавать обстановку. Как раз в это безрадостное для Якулова время, я увидел его впервые после того, как мы расстались в Ереване перед премьерой «Кума Моргана» почти год назад. Как помнит читатель, меня, по инициативе Якулова, направили в Москву, где выдержав конкурсные испытания, я был принят на театрально-декоративное отделение живописного факультета ВХУТЕМАС-а.

Приехав в Москву, я сразу же стал разыскивать по телефону Якулова, но на мои частые и настойчивые звонки никто не отвечал. Наконец, однажды я рискнул позвонить рано утром и услышал в телефонной трубке знакомый голос. Георгий Богданович, после первых слов приветствий, тут же вызвал меня к себе. Я тотчас помчался на Большую Садовую, 10 и, поднимаясь по четырем маршрутам лестницы к 38-ой квартире, невольно представил, как по этим же ступеням шли по делам, в гости или просто на веселый огонек, в мастерскую известного художника и радушного хозяина Георгия Якулова. Здесь бывали Коенен и Таиров, Массалитинова и Михаил Ленин, Есенин и Качалов, Мариенгоф и Ивнев, Щуко и Кончаловский и много других именитых и вовсе неизвестных представителей всех видов искусства. Приезжали сюда и Луначарский, Элиава, Пирумов. Привозили к Якулову знаменитых и высоких «заморских» гостей — Айседору Дункан и сенатора де-Монзи.

Сенатор потом, описывая в своей книге мастерскую Георгия Богдановича, назвал ее «каравансараем монпарнасского

типа», другие—«верхотурой», очевидно, вспоминая антресоли мастерской, третьи — местом первой встречи Дункан и Есенина. Литератор Владимир Швейцер описал атмосферу гостеприимства, царящую в мастерской Якулова, такими словами: «Мы часто вспоминали с Есениным московскую мастерскую Якулова близ Садово-Триумфальной, ныне площади Маяковского.

Большая комната с пристройкой внутри деревянной лестницей, ведущей на антресоли. Театральные афиши, картины, глиняные восточные божки...

Талант, смелость новизны, неожиданность решений сопровождали не только путь Якулова в театре, но и его жизнь.

Мастерская на Садовой была как бы последним пристанищем старой художественной богемы Москвы. Здесь в ту пору можно было увидеть «всю Москву» — от наркома просвещения до начинающего художника, от прославленного режиссера до футуристического поэта.

— Сегодня у меня джин архиепископа Кентерберийского — приглашал гостей на один из таких вечеров Якулов.

И, действительно, на столе без скатерти стоял боченок английского джина, присланного в Москву в дар какому-то духовному лицу. Какие таинственные пути привели этот джин в мастерскую художника, не знал, пожалуй, и сам Якулов...»⁸.

Огромное волнение охватило меня, когда я поднялся на площадку и сразу увидел клочок белой бумажки, приколотой кнопкой на двери квартиры 38. Решил, что Якулов вне-

Портрет Г. Б. Якулова. Художник Н. Ф. Денисовский.



запно был вызван и запиской извиняется, но, подойдя ближе, прочел в ней совершенно неожиданное. Записка была написана рукой Якулова и обращена к «товарищам ворам»: не лезть напрасно в квартиру, так как в ней ничего ценного нет и можно только зря сломать себе шею, когда хозяин будет спускать их с лестницы вниз. Записка была в духе Якулова: о серьезном он говорил в шутливой форме.

Я позвонил раз — тишина, потом еще раз более энергично — опять по ту сторону двери тихо, хотел позвонить еще раз, как вдруг услышал издалека «открыто». Толкнув незапертую дверь, я вошел в мастерскую, и все выяснилось: мой ранний телефонный звонок поднял Георгия Богдановича с постели и, чтобы не вставать второй раз, он открыл дверь и поставил замок на предохранитель.

Я очутился в огромной и высокой комнате, одна стена которой от пола до потолка была вся занята большим окном. Слева у входа крутая деревянная лестница вела на антресоли, построенные по эскизу Якулова. Кое-где, в мастерской, в беспорядке стояли несколько стильных стульев, два мольберта и простые табуретки с красками. Вдоль стены помещался длинный рабочий стол с гладкой фанерной крышкой, также сделанный по эскизу Якулова. Над столом висело такое-же длинное и узкое зеркало в светлой, резной раме. Справа от входа, высокая арка с занавесом разделяла мастерскую и примыкавшую к ней небольшую комнату, в которой находились секретер, диван, два мягких кресла и шкаф с рулонами бумаги, папками и книгами. В углу слева около большого окна мастерской стояла ванная колонка, а сама ванна находилась за стеной, в которую втыкались трубы колонки. Всюду были заметны следы запустения. Я тогда еще

не знал до какой степени постигшая Якулова беда отразилась на всей его жизни.

Сам Георгий Богданович лежал в постели, в нише под антресолями, и дымно курил папиросу.

Он был рад встрече, но как-то немного смущен, смущен, вероятно, той обстановкой, в которой он, знаменитый художник, принимает у себя своего молодого коллегу.

Георгий Богданович расспрашивал о Ереване, о театре, о Бурджаляне. Подробно расспросил о премьере «Кума Моргана», как выглядели декорации кафе и ночного ресторана, об актерах. Спросил, видал ли я Таманяна, потом о моих институтских делах и где и как я устроился в Москве. На мои расспросы он неохотно и вкратце рассказал о себе, о «всяческой болтовне и доносах» вокруг мастерской, жертвой которых стала Наталья Юльевна и косвенно он сам. Он жаловался, что всевозможные жизненные неурядицы и плохое здоровье не позволяют ему брать заказы, и рассказал о своих переговорах с Мравяном по вопросу его дальнейшей работы в Гостеатре.

Он почти все время курил, выглядел похудевшим и его обычный матовый цвет лица принял нездоровый вид. По-прежнему улыбались и блестели, пожалуй, больше чем прежде его большие глаза.

Зазвонил телефон, это, оказалось, звонила его мать, обеспокоенная спрашивала, почему он не идет завтракать. Сусанна Артемьевна жила в том же доме, но в другой квартире, и Георгий Богданович питался у нее. Когда мы выходим, я спросил о записке. Якулов сказал, что в квартире целыми днями никого нет, сам он с утра до вечера хлопочет по всяkim делам, и воры попытались проникнуть в мастерскую. Он показал на нижнюю филенку двери, которая ока-

залась поврежденной. Георгий Богданович не тронул записку и мы спустились. Выйдя из ворот дома, мы вошли в него же только с улицы и поднялись к восьмой квартире, где жила его мать. Георгий Богданович предложил зайти и вместе позавтракать, но узнав, что меня ждут занятия, попрощался и просил позвонить по телефону через два дня — предполагалось его участие на диспуте и он хотел, чтобы я сопровождал его и послушал выступления.

На этом мы расстались. С невеселым сердцем поехал я в институт. По дороге вспомнил, как однажды кто-то, встретив Якулова в эту самую безрадостную его пору, спросил обычное:

— Как дела, Жорж?

И в ответ услышал неожиданное.

-- Слава богу... плохо!



Москва „Красавица с острова Мю“

Жил на свете рыцарь бедный...

А. Пушкин.

В Москве я занимался днем во ВХУТЕМАС-е, а по вечерам работал в театральной мастерской при Доме культуры Советской Армении, куда был принят художником по специальному распоряжению наркома Мравяна. Театральной мастерской руководил Рубен Николаевич Симонов и к нему я имел рекомендательное письмо от директора гостеатра Армении М. Геворкяна.

На первой же вечерней репетиции Николай Кечегизян, администратор и актер мастерской, познакомил меня с Рубеном Николаевичем и с тех пор мы стали хорошими друзьями.

Рубен Симонов руководил армянской театральной мастерской и одновременно там же, в помещении Дома культуры, создавал свою русскую студию. Группа театральной молодежи — энтузиастов сцены — сгруппировалась вокруг Рубена Николаевича и в определенные дни собиралась для

занятий, которые проводились поздно по вечерам и часто продолжались до глубокой ночи.

Для первого публичного спектакля была выбрана пьеса Сергея Заяницкого «Красавица с острова Люлю». В эту пору Якулов часто приходил по личным делам в Дом культуры Армении, и Рубен Николаевич, очень высоко ценил творчество Георгия Богдановича, захотел привлечь его к оформлению первого спектакля студии. Но как быть — в студии все работали безвозмездно, никто за свою работу ничего не получал.

Конечно, и Якулов проконсультировал бы оформление и выполнил бы сам несколько эскизов и как все — безвозмездно. Но мы знали о стесненном положении Якулова и вместе с Рубеном Николаевичем, посовещавшись с администратором Кечегизяном, решили наскрести самую минимальную сумму и предложить ее Якулову. Это надо было обставить весьма деликатно, чтобы не обидеть его, так как наша сумма была в 20 раз меньше обычного гонорара Якулова. Мне предстояла трудная миссия. Но все обошлось. Было сказано, что наш «гонорар» это отнюдь не гонорар, а оплата расходов на извозчиков. Георгий Богданович все, конечно, понял и, улыбнувшись, обещал помочь молодой студии.

«Красавица с острова Люлю» написана в гротесковом плане о современных буржуазных нравах. Действие пьесы развивается в стремительном темпе и перебрасывается с великосветского бала — в кино, из кино — на борт шхуны, со шхуны — на уединенный остров, затем на плот и отсюда в здание суда. «Красавица» имела 8 картин: три из них — «кино», «шхуна» и «остров» Георгий Богданович решил оформить сам, а остальные поручил мне.

Работа над эскизами велась у Якулова и это было са-

мым интересным временем, когда я вновь, после «Венецианского купца», близко знакомился с манерой мастера, и следил как развивалась его художественная мысль. Я приезжал в мастерскую и привозил ему листы альбома, на которых мною заранее была изображена, в контурах и в масштабе, сценическая площадка — та открытая эстрада, на которой готовился спектакль. Георгий Богданович на этих листах рисовал декорацию, потом рисунок слегка подкрашивал и под конец по изображенному проходил пером. Чернилами он прорисовывал контуры и заштриховывал теневые места. Таким же образом Георгий Богданович проработал некоторые эскизы костюмов: Цезаря, легионера и островитян. Очень экзотично были придуманы костюмы полинезийцев. Одежда их состояла из разных дощечек и кусков ящичной тары, из папироcных коробок и консервных банок, нанизанных на шпагат. Листья пальмы и перья служили головными уборами и украшали прически. На одном из эскизов Якулов нарисовал разные детали реквизита для легионеров; шлемы и наконечники с эмблемами в виде бублика, орла, волчицы, барана и гуся.

Все это Георгий Богданович проделал ни разу не вставая из-за стола и не пользовался никаким подсобным материалом, у него была отличная память.

Он знал, что условия студийного спектакля требуют экономного оформления и приступая к эскизам решил сделать декорацию так, чтобы ощущение от ее декоративной формы оставляло у актера и зрителя одинаковое впечатление.

Это он называл «способом перебрасывания зрителя на сцену», вовлечения его в игру. Георгий Богданович придумал для «Красавицы» «играющую» декорацию, в которой гротесковая форма основывалась на слиянии различных деталей,

объединенных одним общим ритмом и одной пластической характеристикой.

Трудность декоративного оформления заключалась в том, что спектакль готовился для показа не на сцене театра, а на небольшой эстраде актового зала бывшего Лазаревского института восточных языков.

Невысокая эстрада имела паркетный пол, следовательно, нельзя было крепить декорационные откосы гвоздями, и примыкала к стене, в центре которой находился двухметровой ширины проем с двумя мраморными колоннами, а справа и слева от них шли простенки с лепкой и мраморными панелями.

Кругом в зале царил бело-желтый, торжественно-красивый ампир.

В этих условиях были оформлены и великосветский бал, и летнее кино, и шхуна, которая терпела аварию, и плот в океане, и землетрясение на острове, и помещение суда. Откровенная условность и яркая зрелищность пронизывали декоративное оформление и стилистику режиссерской разработки спектакля. Особенно ярко выражен был стиль постановки в сцене на тропическом острове, в которой художник и режиссер словно соревновались в яркости и зрелищности.

Работа в студии протекала в исключительно творческой атмосфере, созданной ее руководителем.

Во время подготовки спектакля Георгий Богданович несколько раз приезжал в Дом культуры Советской Армении, где сами студийцы изготавливали детали оформления и всю бутафорию. Однажды, когда студийцы Ксения Тарасова, Володя Марута, Прокофьев, А. Габович, И. Мурзаева мастерили и раскрашивали огромного крокодила с раскрывающейся пастью, а В. Швембергер, Н. Пажитнов, В. Благовидова гада-

ли и судили, из какого материала лучше всего смастерить листья для пальмы, появился Якулов. Он выслушал все наши «изобретения» и предложил сделать листья из покрашенной простой рогожи, растрепанной по краям. Вот эти-то пальмы и стали главными действующими «лицами», играющей декорацией в сцене тропического острова.

Картина острова, исчезающего в результате землетрясения, была создана Симоновым и Якуловым следующим образом:

По пьесе потерпевшие кораблекрушение туристы высаживались на маленький островок, затерявшийся где-то в тропиках Тихого океана. Затем по ходу пьесы поднималась буря, происходило сильное землетрясение и остров исчезал в пучине океана.

Все это надо было показать без занавеса, без кулис, без специальной световой техники на пятаке открытой эстрады, под «носом» у зрителя.

На сцене полукругом было установлено шесть пальм. Они не были укреплены к полу и свободно стояли на специальных треногах. Стволы пальм слегка гнулись, а их ветки-листья легко вставлялись в гнезда, устроенные в стволе деревьев.

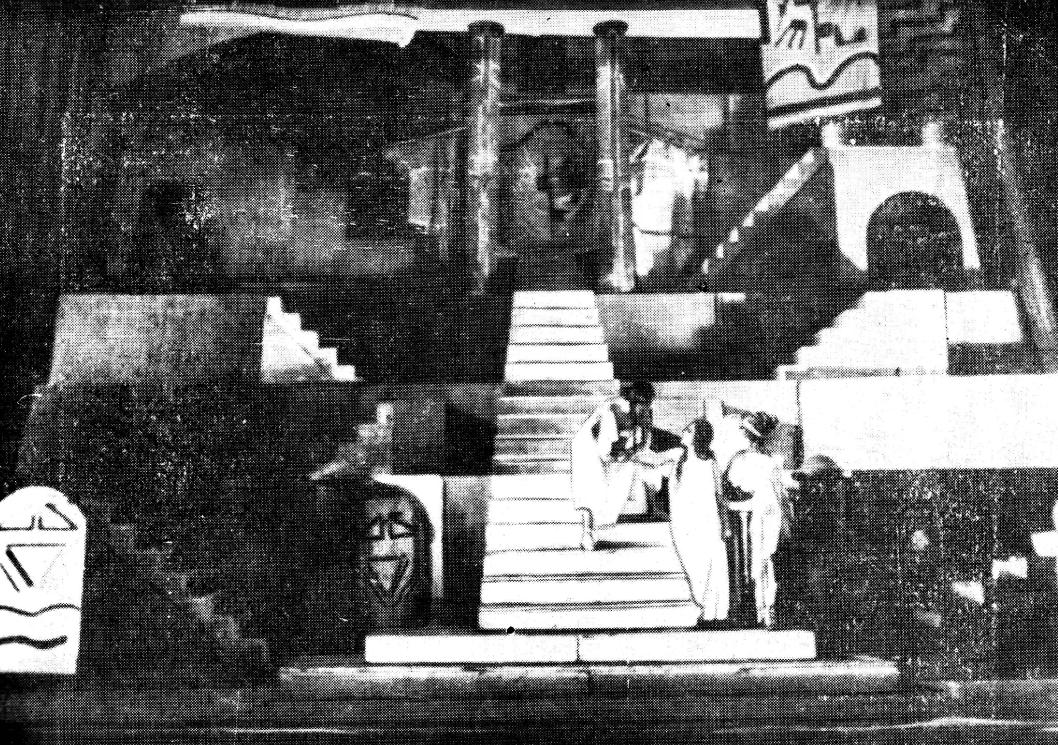
Буря начиналась постепенно. Позднимался ветер, актеры, ухватившись каждый за свою пальму, незаметно и тихонько начинали ее раскачивать и, по мере усиления «шторма», пальмы гнулись все сильнее и сильнее под спорадическими вспышками молний. Наступал «ураган», мигал свет, ревел «океан» и раскатисто гремел гром, в бешеном ритме набегали по заднику волны, пальмы «теряли» свои ветви и в момент кульминации — 9-го вала, начиналось сильное землетрясение. В поднявшейся панике под гром и молнии, один за дру-

гим, быстро исчезали со сцены актеры, унося с собой пальмы. Выключался весь свет и сразу наступала абсолютная тишина. После короткой паузы внезапно включался полный яркий свет и перед ошеломленным зрителем была тихая, совершенно пустая и спокойная эстрада. Художественный эффект усиливался тем, что все происходило на глазах у зрителей, без сценических чудес и иллюзий.

Спектакль «Красавица с острова Люлю» был двадцать четвертой постановкой в жизни Якулова, в которой он «сумел дать очень интересное оформление — экономными, скрупульными, но красочными мазками дать представление о месте действия»¹⁾.

«Красавица» с неизменным успехом была показана москвичам на разных сценах, в том числе и в зале Государственной Академии художественных наук, в чье ведение перешла студия Симонова. Там же в залах ГАХН-а на выставке «Итоги театрального сезона Москвы 1928—1929 года» экспонировались макет и эскизы костюмов, последние эскизы Георгия Богдановича.

Премьера же спектакля, состоялась в декабре. Она возвестила и рождение нового театра-студии под руководством Рубена Симонова. Оба события были отмечены банкетом, скромно устроенным самими студийцами в самой большой музыкальной комнате Дома культуры. Здесь собирались все создатели спектакля во главе с Симоновым и Якуловым, близкие друзья нового театра, а также большой его поклонник, директор Дома культуры Армении, Арзуман Захарович Назарбеков, организатор культурной работы Дома — его театральной, музыкальной, изобразительной и детской секций. Он предоставил безвозмездно помещение армянской театральной мастерской для занятий русской студии Симонова



«Иудейская вдова». Г. Кайзер. Театр б. Корша. Москва, 1923 г.
Сцена из спектакля.

и принял сердечное участие в тугих делах Якулова, приобретя три его картины для ереванской картинной галереи.

А дела Якулова были действительно тугие. Каждый раз, когда я приходил к нему в мастерскую, замечал исчезновение какого-нибудь предмета обстановки. Постепенно все, что можно было продать, продавалось и вскоре помещение стало напоминать последний акт «Вишневого сада». Исчезло со стены большое зеркало, потом, стильная мебель. Не было и

ковра, в который когда-то закатавшись прятался Есенин. Из ценных вещей оставался еще секретер карельской березы, да и тот ждал своей очереди. Сиротливо стояли одинокие мольберты, на одном был укреплен подрамник горизонтальной формы с негрунтованным холстом. На нем, обыкновенными фиолетовыми чернилами, размашисто был сделан набросок какой-то композиции.

Картина так и не была окончена, и Якулов снял ее с мольберта и, вероятно, уничтожил, так как обнаружить ее не удалось.

В этот период в мастерской часто бывал художник Николай Денисовский, который в то время не имел еще своей мастерской и работал у Якулова. Денисовский очень тепло относился к Георгию Богдановичу, раньше учился у него во ВХУТЕМАС-е, а теперь пользовался его полным доверием. Николай Федорович написал три портрета Якулова. Первый в 1921 году, он находился в Камерном театре, второй — этюд портрета остался у него в мастерской, а третий, в рост, приобрела Третьяковская галерея.

Николай Федорович рассказывал, что последний портрет он писал в 1927 году, когда Якулов был в беде, одинок и часто пил. На портрете Георгий Богданович изображен с бокалом вина в руке, сидящим на краю стола. По-прежнему лишь улыбались глаза, печально улыбались. Этот портрет оказался последним прижизненным изображением Якулова.

Всевозможные заботы окружали Якулова в эту безрадостную для него пору — их было много — личных, семейных, общественных.

Он еще участвует, правда с меньшей, чем раньше, энергией, в общественной жизни, выступает на диспутах, неизменно вызывая горячую симпатию аудитории.



Эскиз костюма Ревеки.



Эскиз костюма Юдифи.



Эскиз костюма танцовщицы.

Эскиз костюма танцовщицы
«Иудейская вдова».

Георгий Богданович принимает участие в организации выставки, посвященной 100-летию со дня смерти Грибоедова, и советует А. Бахрушину написать в Эривань, чтобы оттуда прислали на выставку материалы, связанные с первой постановкой «Горе от ума», отдельные сцены которой, как известно, впервые были показаны в 1827 году в Сардарском дворце Эривани.

В 1928 году исполнялось 25 лет работы Якулова в искусстве и 10 лет в советском театре и в связи с этим предполагалось организовать юбилейный вечер, на котором, как ожидалось, юбиляру будет присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств. Незадолго до этого, Наркомпрос возбудил ходатайство о присвоении группе художников почетных званий, в числе которых был и Якулов.

Поэтому на организацию юбилея он возлагал большие надежды, хотя не был тщеславен и всегда получал благодарность за работу и никогда — работу за благодарность.

Однако организация юбилея шла как-то вяло и заботы и хлопоты, связанные с этим, изрядно нервировали Якулова.

Среди всех дел он не забывает о передачах для жены и отдает этому много сил и внимания.

В довершение всего у Якулова в разгар зимы крадут шубу, а демисезонное пальто не уберегло его от простуды. Он стал часто хворать и держался пока своим безграничным оптимизмом и жаждой жизни. Но здоровье требовало внимания и, чтобы не досаждали его всякие неприятности, он временно скрылся от всех в уютной небольшой комнате в Столешниковом переулке, у своего друга — художницы Елены П. Этот адрес и телефон знали самые близкие или необходимые ему люди.

Я застал его лежащим на диване, он сильно кашлял, ви-



«Иудейская вдова». Эскиз костюма Олоферна.

димо, зяб и был накрыт теплой большой шалью. Якулов познакомил меня с высокой красивой блондинкой — это и была Елена П.

Я принес ему «мелочишко», небольшой сстаток небольшого гонорара и он расписался в моей записной книжке.

Якулов рассказал, что врачи настаивают, чтобы он спер-



«Иудейская вдова». Эскиз костюмов священников.

ва подлечился в подмосковном санатории, а потом уже принимался за устройство своих дел, которых без него никто другой не мог сделать.

Георгий Богданович недолго прожил в спокойной обстановке у Елены П. и, по настоянию врачей, вскоре уехал в

подмосковный санаторий, кажется, «Высокие горы». Перед своим отъездом он рассказал о своих планах следующее: после санатория врачи рекомендуют ему поехать на месяц — другой на юг и, вероятнее всего, он поедет в Дилижан, где останется до октября.

За это время надо будет привести в порядок его мастерскую, превратив ее в годное для нормальной жизни помещение. Свой большой долг домоуправлению по квартирной плате он погасит позже, а пока напишет об отсрочке платежа. Георгий Богданович сказал, что оставит ключи от мастерской у Назарбекова, их я получу когда вернусь после летних каникул. Мне поручалось проследить за мастерской и подготовить ее к его возвращению из Дилижана.

Георгий Богданович хотел ввести меня в комитет по организации его юбилея, и чтобы я постарался привлечь внимание к юбилею его друзей из Армении. Он предполагал за время пребывания в Дилижане написать ряд картин и устроить свою выставку, приурочив ее к юбилею.

Таковы были его ближайшие планы, рассчитанные до конца года.

Георгий Богданович тепло простился с нами, надеясь встретиться вновь в конце осени.

Это было весной 1928 года и в эту встречу я видел Якулова последний раз живым.



„Дилижанские пейзажи“

Настроение делает обстановку, а не наоборот.

Г. Б. Якулов.

За время пребывания в подмосковном санатории Якулов физически окреп, боли в груди прошли, почти исчез кашель и перестала донимать отышка, но, как он писал домой:

«Смертельно скучно. А главное, мне надоело ничего не делать и не принадлежать самому себе—верней, своей работе. Это то, что мне портит настроение»¹⁾.

Привыкшему к кипучей деятельности, вечно находящемуся в движении человеку, жесткий и размеренный санаторный режим мог показаться «каторжным». Якулов заскучал. В том же письме он писал матери:

«Думаю, что 2-х недель еще вполне хватит, тем более, что здесь лечат холодом, а я нахолодился за зиму и это действует мне на нервы. Если ехать на юг, то на август, чтобы в сентябре быть в Москве. Быть без работы я не могу, а, кроме того, надо устроить свои дела, а без меня этого никто не сделает.... Очень прошу тебя не волноваться — месяц санатория я выдержу, но больше не смогу, да это и не к чему, потому что все

пойдет на убыль... меня беспокоит, что на сервант — покупателей, кажется, нет? Надо будет продать его, чтобы послать Н. Ю.»²).

Кончая письмо, Георгий Богданович делает приписку: «надо эту зиму устроиться потолковей».

Плохая погода заставляет Якулова покинуть санаторий раньше срока, что он и делает без сожаления.

Однако здоровье требует пристального к себе внимания, и по настоянию врачей Якулов принял решение воспользоваться приглашением из Армении и провести курс лечения в санатории Дилижана.

Перед отъездом надо было урегулировать кое-какие дела и в первую очередь, волновавший его вопрос о мастерской. Домоуправление требовало погасить задолженность, а Якулов настаивал на том, что он уплатит позже, когда вернется из санатория.

Его поддерживал в этом вопросе Наркомпрос, который и выдал за подписью А. В. Луначарского следующее удостоверение: «Настоящим удостоверяю, что хорошо знаю художника Г. Б. Якулова. Наркомпрос считает тов. Якулова одним из выдающихся художников. Ввиду указанных обстоятельств прошу оказать ему возможные льготы в деле оставления ему мастерской»³.

В этот период Якулову оказывает всяческую помощь директор Дома культуры Советской Армении Арзуман Назарбеков. Через него велась вся официальная переписка с Наркомпростом Армении, в частности, по вопросу о санатории, а также о приобретении произведений Якулова для картинной галереи. Сам Назарбеков принял горячее участие в трудной полосе жизни Якулова и делал все, что мог, стараясь помочь ему.

Георгий Богданович был тронут вниманием и заботой со стороны Назарбекова, он не забыл этого и прислал ему с дороги открытку, в которой написал: «благодарю за участие в моей судьбе и помошь»⁴).

Настал день отъезда Якулова в Дилижан. Он запер свою мастерскую на дополнительный большой висячий замок, ключи передал в канцелярию Дома Армении, где я должен был их получить. Георгий Богданович попрощался со своей любимой матерью, как оказалось, уже навсегда, и отправился в свое последнее путешествие.

По дороге в Армению Якулов заехал в Кисловодск, навестить Наталью Юльевну. Здесь он пробыл с неделю, встретив у нее все ту же нервную обстановку. С тяжелым сердцем Якулов отправился дальше на юг. На короткий срок он делает остановку в Баку, где обсуждает вопрос об организации выставки его эскизов, проектов и макета монумента 26-ти. В Баку Якулов написал две полемические статьи для газеты «Бакинский рабочий»: одну под названием «Итоги X-го театрального сезона» и вторую — «Борьба на архитектурном фронте». Затем Якулов приехал в Тифлис, встретился со своими грузинскими друзьями. В гостинице «Ориент», где он остановился, пишет статью в газету «Заря Востока» на тему «Проблема современной архитектуры», в которой затрагивает и вопросы национальной архитектуры. Но теперь постоянно его волнуют дела собственной неустроенной жизни. Чтобы понять душевное состояние Якулова, приведу отрывок из его письма А. Таирову:

«Тифлис, 8 сентября.

«Синьор Формика» Э. Т. А. Гофман. Московский камерный театр.
Эскиз боя чертей и сбиров.

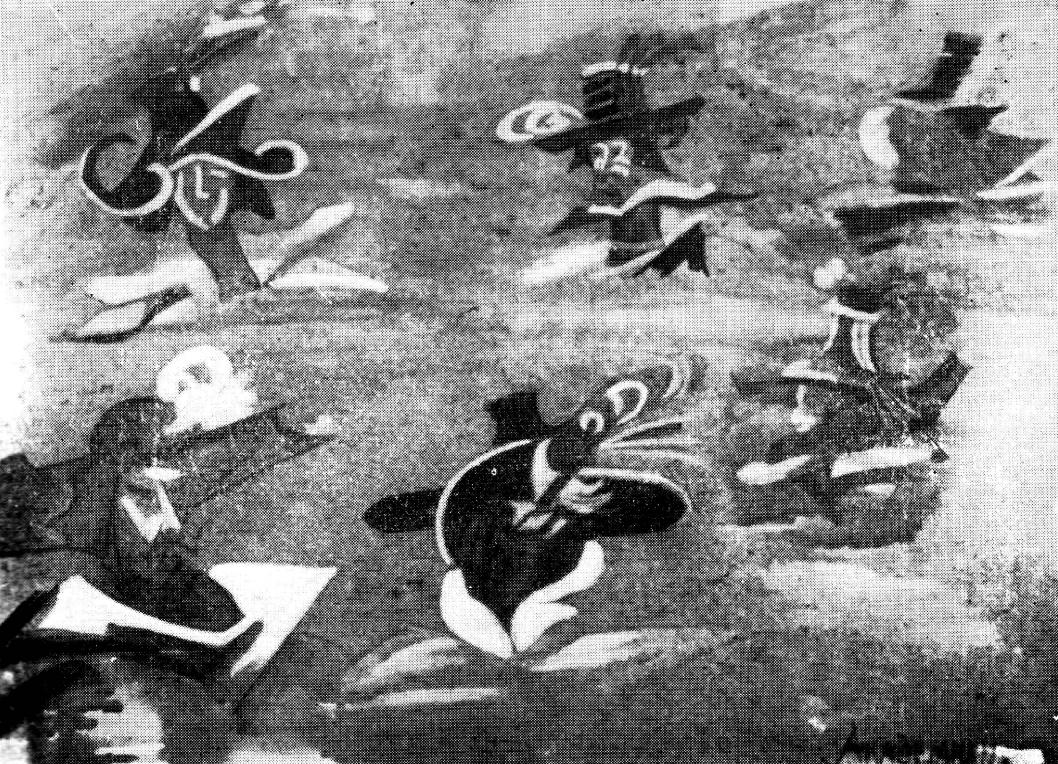


Дорогой Александр Яковлевич, тебе должно быть, известны мои дальнейшие злоключения (с туберкулезом, санаториями и пр.). Нахожусь в данный момент в Тифлисе, уезжаю в Армению отдохнуть. В Москву рассчитываю попасть к середине или верней — к концу октября. В твое отсутствие опять был поднят разговор о моем «юбилее». Так как я теперь наполовину инвалид, то надо подумать о возможности дальнейшего существования, не в таких жутких условиях, как до сих пор, и иметь некоторое обеспечение, на которое я имею неотъемлемое право (как видишь, «скромность» меня не покидает, даже при туберкулезе). Составлен был «при жизни моей» в Москве секретариат: Колпакчи, Сахновский, Денисовский, Кожебаткин, Малышев. Дали (Колпакчи) заметку о юбилее. Но до сих пор, видимо, не было заседания, чтобы назначить день и месяц. Я полагаю, что конец декабря или январь. В январе исполняется 10 лет с открытия «Питтореска» (и 9 с его гибели), а также необходимо опубликовать адрес, куда присылать заявления.

Ко мне обращаются с вопросами представители Грузии, Армении, желающие принять участие, но я определенно ничего сказать не могу.

Будь добр, приведи это дело в порядок. Здесь я встретил Федора Евсеевича Долидзе, который предлагает свои услуги по всяким организационным делам.

Я полагаю, что это будет весьма кстати и в значительной мере сгрузит работу с К-та. Очень рассчитываю на твои дружеские услуги и энергию. «На том свете» рассчитаемся, ибо на «этом» у меня осталось мало вре-



«Синьор Формика». Эскиз головных уборов. Академики.

мени, а главное — что самое неприятное — физических сил»^{5).}

Далее Якулов пишет, что у него возник интересный план для трагедии, о котэром он подробно расскажет по приезде и высказывает пожелание добиться постановки «Стального скока» в Большом театре, в чем ему, Якулову, предложила свою помощь молодая «ассоциация художников-декораторов».

После краткого пребывания в Тифлисе, Якулов приехал

в Эривань, чтобы отсюда отправиться в санаторий Диличан.

Спустя два года со времени своего первого посещения Эривани, почти в то же время осенью Якулов вновь сошел с поезда, на теперь уже знакомом эриванском вокзале. На извозчике он добрался до его центральной улицы, где проживал академик Таманян, у которого он на несколько дней остановился. Проезжая по улицам старой Эривани, Якулов увидел на пути много нового — уже готовое здание Наркомзема, почти законченную гостиницу «Интурист», новое покрытие брускаткой улицы Спандаряна и другие строительные объекты.

Отправляясь в конечный пункт путешествия, он взял альбом для набросков, цветные карандаши и краски. Таманян вручил ему объяснительную записку к своему проекту театра и просил Георгия Богдановича прочесть и сделать свои замечания. Якулов захватил с собой также и недавно опубликованные условия конкурса на проект памятника Степану Шаумяну, желая на отдыхе подумать и об этом.

Он предполагал в Диличане подготовить 15—20 новых работ для своей будущей выставки.

С этими планами Якулов выехал в Диличан. Первые десятки километров до горного озера Севан он ехал по знакомой, с прошлого приезда дороге. Дальше шла серпантином незнакомая, но куда более живописная дорога.

Проехав от молоканского селения Еленовка короткий путь по берегу Севана, в зеркальной глади которого перевернулся островок со старинным монастырем и остроконечной чернеющей его главой, похожей на клобук монаха, машина Якулова свернула влево и стала подниматься к Семеновскому перевалу.

Отсюда дорога зигзагообразно спускалась в долину, где на стыке трех шоссе, на возвышенности расположился в густом сосновке курорт Дилижан.

Красивая, тенистая аллея, усаженная темными тополями, вела к двухэтажному зданию — главному корпусу санатория. В санатории Якулов питался и получал необходимое врачебное наблюдение, а жил он отдельно, в гостинице, которая находилась вдали от лечебных корпусов. Эту гостиницу только недавно построили; здесь воздух был прозрачно-чистый.

Мало что известно о пребывании Якулова в Дилижане. Он никому об этом не рассказывал, общих знакомых там не было, а новых не завел. Известно одно его письмо к матери, в котором скромно описаны некоторые подробности его жизни в санатории. 21-го сентября 1928 года Якулов писал:

«Уже неделя как я в Дилижане — отыскаю и работаю. Живу в гостинице, кормлюсь в санатории — так что все обстоит благополучно... Рассчитываю сделать работ около 15-ти. Эскиз для памятника Шаумяну придумал — думаю что будет эффектный.

На этот раз не промахнусь, как с Баку, сделаю именно на ту сумму, какую ассигнуют. Дилижан вроде Манглиса, но более устроенный, благодаря санаторию и гостинице. Правда, слово «гостиница» надо взять в кавычки, но хорошо, что чисто и расположена она на горе, в конце селения, так что воздух хороший. Здоровье мое не хуже, несмотря на то, что я целый месяц болтался в пути. Но это надо было по делам»⁶).

Солнце в Дилижане сияло долго и его целебные лучи постепенно возвращали Якулову относительное здоровье. В



санаторий он стал жить в несвойственном ему ритме; вставал рано, в 7 часов утра, а ложился в 9—10 часов вечера. Отдых он чередовал работой, а работу — ездой верхом. Якулов любил лошадей, часто их изображал на своих картинах и как бывший боевой офицер, знал в них толк. Но в Дилижане он получил для верховой езды «настоящую клячу» и возмущался, что ему дали «ужасное седло» и к тому же, как он писал, за прокат лошади с него «дерут здесь здорово».

Он совершал прогулки по окрестностям Дилижана и однажды даже отважился на трудный путь, чтобы осмотреть развалины древнего монастыря Джухтак-ванка, недалеко от минерального источника.

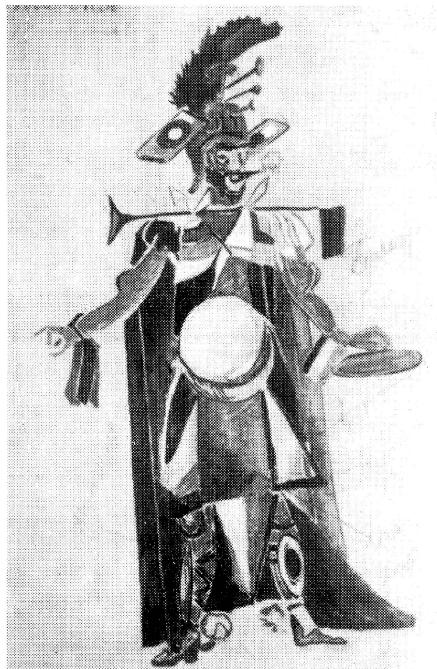
Но все еще не проходившая отышка мешала длительным прогулкам и верховой езде. Якулов, как и задумал, много работал — писал этюды, делал зарисовки для будущих картин. Не забыл и конкурс на памятник Шаумяну.

Георгий Богданович писал мне: «эскиз памятника задуман, но над разработкой много дела»⁷).

Что и как задумал свой эскиз Якулов, к сожалению, осталось неизвестным. Никаких следов найти не удалось. Ни эскизов, ни набросков, ни крок не сохранилось и мы не знаем и саму идею памятника. После грандиозного монумента 26-ти — очень интересно было бы познакомиться и с проектом памятника Шаумяна.

Жизнь Якулова наладилась, протекала спокойно и было похоже на то, что, наконец, он обратил внимание на самого

«Севильский обольститель». Тирсо де Молина. Москва 1918 г. (постановка не осуществлена). Эскиз костюма Дона Диего Тенорьо.



«Прекрасная Елена», Ж. Оффенбах. Государственный экспериментальный театр. Москва, 1924 г. Эскиз костюма Агамемнона.

себя и стал заботиться о своем здоровье. Чистый горный воздух, длинные солнечные дни, регулярное питание и разменная жизнь, укрепили верхушки легких, поправили здоровье Якулова. За первые двадцать дней пребывания в Дилижане, использовав прекрасную теплую погоду, Георгий Богданович успел написать 16 этюдов.

Работы были исполнены на одинакового размера листах бумаги, почти все цветными карандашами. Якулов собирался впоследствии некоторые из них перевести в масло и показать в Москве на своей выставке. Георгий Богданович за-

печатлел пейзажи Диличана: «Роща», «Горная речка», «Тополя», «Мост», «Домик», «Мельница», «Тележка» и ряд других очаровательных уголков природы в лирико-романтическом умонастроении с налетом еле заметной грусти.

Внезапно погода резко испортилась, наступило похолодание и стало сразу зябко и неуютно. Якулов вынужден был прервать свое пребывание в Диличане и на время отправиться в Эривань. Здесь он получил ответ А. Таирова на свое «грустное письмо» от 8 сентября. Таиров писал: «Ты, конечно, и без того знаешь, что я очень глубоко огорчен, главным образом, состоянием твоего здоровья, а также и всеми злосчастными обстоятельствами, мешающими тебе энергично взяться за его восстановление. Сделаю, конечно, все возможное»⁸).

Через несколько дней Якулов вновь вернулся в Диличан, однако, теплые дни так и не наступили: дули диличанские ветры-фены. Якулов пробыл здесь во второй раз десять дней, но не смог написать ни одной картины, «так как холод и на дворе и в доме не давал возможности» работать.

В это время Якулова встретил журналист Сергей Барсегян и впоследствии описал ее следующим образом: «В середине октября 1928 года я отдыхал в Диличане. Жил на Ереванском шоссе и ежедневно спускался в город, мимо гостиницы (ныне художественный музей), расположенной на пригорке. Осенью Диличан становился совершенно немноголюдным, поэтому появление каждого нового лица не проходило незамеченным. Однажды, проходя мимо гостиницы, на первом этаже ее широкой веранды, я увидел одиноко сидящего на стуле в демисезонном пальто и фетровой шляпе, человека. Весь его облик, несколько сгорбленные плечи, сухое покашливание, сразу заставило меня подумать, что он боль-

ной туберкулезом. Как вскоре я узнал, это был Георгий Якулов.

Подолгу просиживал Якулов на террасе, устремив свой взгляд на горы и леса. Дилижан осенью привлекателен, особенно красивы краски леса, начинающегося листопада,... а солнце ласкает и его лучи освещают весь изумительный по своеобразию ландшафт. Поэтому понятно, что именно природа успокаивала художника. Мое знакомство с Якуловым оказалось очень коротким. С ним мне пришлось беседовать только один раз. Первое, что я заметил — это грустные глаза и застенчивую улыбку художника. Он говорил не о болезни, а о красоте Дилижана, немного сетовал на скуку... Вскоре я уехал в Ереван»⁹⁾.

В конце октября Георгий Богданович уложил свои работы в отдельную папку, упаковал чемодан, сел в машину и отправился в Эривань.

Однинадцать лет спустя, в 1939 году, в Ереване шли подготовительные работы к показу армянского искусства в Москве. Художественный руководитель декады Рубен Симонов сообщил телеграммой о своем приезде и, как было ранее условлено, его надо было встретить на станции Акстафа, чтобы отсюда уже на машине проехать в Ереван.

Встречать Рубена Симонова поехали директор оперы Кимик Ованесян и я. Рано утром наша машина прибыла на станцию Акстафа. Вскоре показался московский скорый. Рубена Николаевича мы увидели еще на подходе поезда. Он радостно махал нам из окна вагона.

По пути в Ереван, петляя в горах, мы подъехали к Дилижану и сделали здесь краткую остановку. Перед нами панорамой раскинулся курорт с новыми лечебными корпусами. Вдали, влево, белела гостиница, тополевая аллея бы-

ла еще темно-зеленая. Это были якуловские места, освещенные утренним солнцем.

Мы молча обнажили головы.

В маленьком духанчике, притулившимся тут же у дороги, мы подняли бокалы с золотистым напитком в память нашего друга «Жоржа Великолепного».



Галата №3

От безмятежности — к буре и к
смертному покою.

Г. Якулов.

Не успел Якулов по приезде в Эривань остановиться в новой, но еще недостроенной гостинице «Интурист» — теперь она называется «Ереван», как разнообразные дела и заботы вновь овладели им полностью. Тут и вопросы юбилея и выставки, устройства мастерской, и текущие дела. В это последнее пребывание в Эривани Якулов близко подружился с Таманяном. Они часто встречались, бывали всюду вместе. Якулов находил в гостеприимной культурной семье Александра Ивановича и его жены Камиллы Матвеевны заботливое внимание.

Постоянной темой их бесед, кснечно, был проект театра, который разрабатывал Таманян. Он знакомил Якулова со всеми вариантами проекта и хотел знать мнение именитого художника современного театра.

На полях объяснительной записки, которую Таманян вручил Якулову перед отъездом в Диличан, Георгий Богданович сделал своим размашистым почерком несколько замечаний. Беседуя с Таманяном он интересовался: где и как будут

устроены световые камеры для различного освещения по-становок; какова конструкция подвижных практикаблей на сцене; как будет обработан потолок зрительного зала. Якулов отмечал, что плоские крыши над фойе можно использовать под «променады» для летнего фойе. Ему понравилась основная идея Таманяна соединение «в одно сооружение зимнего и летнего театров»¹⁾.

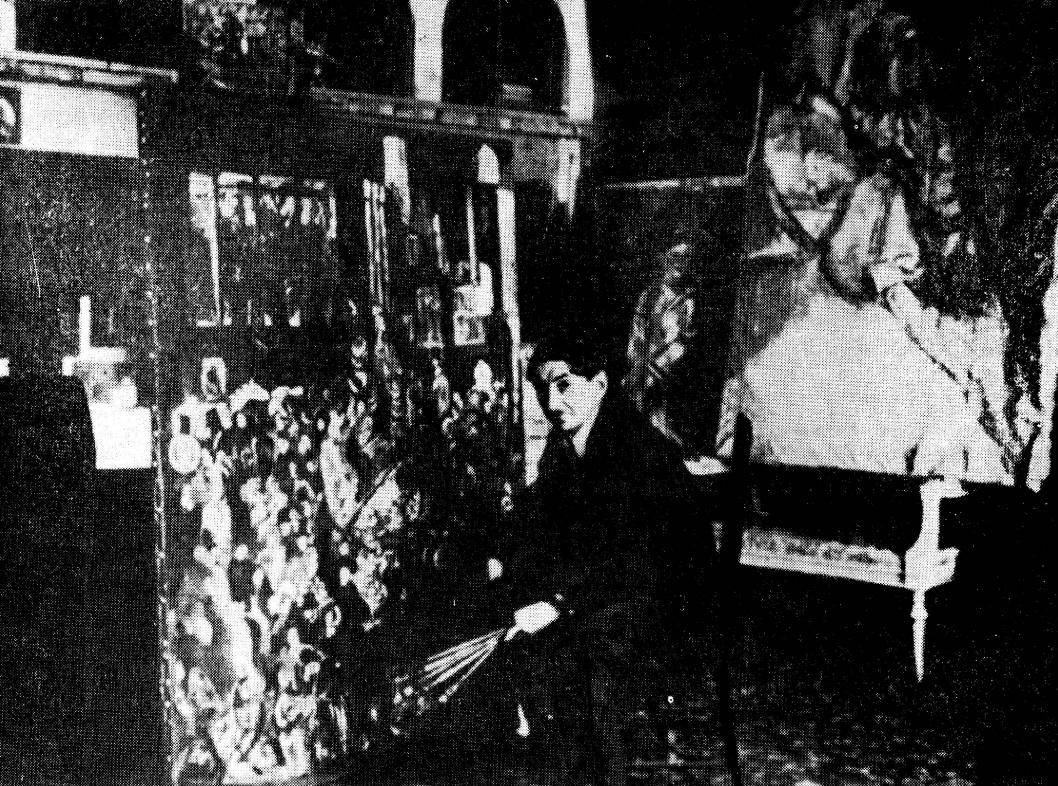
Одобрил он и проект трех сцен, — основной и двух боковых, каждая из которых равна половине основной. Поддержал и мысль Таманяна сконструировать вращающийся партер с привинченными креслами, что даст возможность, перевернув партер, иметь дополнительную площадку в виде античной арены, удобной для монументальных постановок. В этом случае, арена на фоне триптиха порталов сцен напоминала бы «олимпийский театр Палладио».

Смелый замысел Таманяна увлек Якулова и он отметил, что предложенное автором проекта архитектурно-конструктивное разрешение сцены и зрительного зала позволит сблизить актера и зрителя. Одобрено было и устройство подвижной сцены типа шахтовой конструкции с двойным трюмом под сценой.

От обсуждения проекта беседа переходила к обсуждению жгучих проблем современной архитектуры.

Якулов знал, что Таманян испытывает сильнейшее давление со стороны молодых архитекторов-конструктивистов. Борьба эта временами доходила до высокого накала. Как не старался Таманян быть сдержанным, все же он нервничал, подвергаясь шумным нападкам напористых молодых «корпюзят».

Якулов понимал переживания Таманяна. Он сам положил начало конструктивизму в театре, считал это выражени-



Г. Б. Якулов в своей мастерской.

ем эпохи революционного искусства, как протест против застывших немощных форм старого театра.

Но Якулов, в то же время, никогда не считал конструктивизм столбовой дорогой искусства нового строя. Всей своей практикой, всеми своими статьями и публичными выступлениями он признавал, что без освоения культурных ценностей прошлого нельзя создать новые формы современного искусства. Якулов утверждал:

«что вообще никакого движения не может быть вне связи с прошлым. Отдельно не существует эпоха, как не рождается отдельно человек. Какой-то отдельный предок у каждого из нас был... Культура преемственна»²). Исходя из этих предпосылок. Якулов стремился сблизить, в интересах общего дела, позиции двух сторон.

В письме ко мне он так объяснил свою миссию:

«пытаюсь примирить Таманяна с левыми (Алабян и др.), но пока трудно удастся — очень распалились. Досадно, потому что при некоторой солидарности дела бы пошли блестяще. Алабян мне очень нравится, видимо, талантливый и искренний художник»³).

Якулов чувствовал заботу, ласковое внимание новых друзей — Таманянов и искренне был этим тронут.

Балкон его номера на втором этаже гостиницы выходил в сторону Докторской, ныне улица Туманяна, где на углу помещалась проектная мастерская Таманяна. Якулов мог видеть как сам академик, начиная свой рабочий день, приходил к своему детищу, генеральному плану города, еще раз проверить, посмотреть, уточнить чертежи, отметки, цифры.

Сюда к Таманяну заходили видные деятели культуры обсудить и полюбоваться проектом нового города.

Частым посетителем был и Якулов. Он встречался здесь с Мартиросом Сарьяном, Мариэттой Шагинян, Торосом Тороманяном, Евгением Лансере, Александром Ширванзаде и другими жаждущими поскорее увидеть претворенной мечту Таманяна.

Заходил сюда, в мастерскую, и шеф генерального плана Еревана, заместитель председателя Совета народных комиссаров Арамаис Ерзинкян.

Якулова все время волновали заботы по организации юбилея, выставки и он писал домой:

«С своей стороны я делаю все. Веду переписку с Москвой (Тайровым, Костей, Калейкиным и Аладжаловым), здесь это дело проведет Таманян — друг в настоящем смысле слова, благороднейший человек и исключительно доброжелательный, есть что-то общее с Гавриилом Сулхановичем. Жена его не уступает своей добротой и обаянием ему, прекрасная мать — так что в их доме отдохнешь — у них я и останавливался и бываю каждый день»⁴).

В один из таких дней Якулов цветными карандашами нарисовал небольшой портрет Таманяна.

Дружба, и при том, искренняя и крепкая между столь разными двумя людьми, как Якулов и Таманян, может показаться на первый взгляд странной, неестественной.

В самом деле, с одной стороны, классик из классиков, академически строгий зодчий, бывший дворцовый архитектор (императорских парков) и с другой — вечно мятущийся, не признающий ни одной академической доктрины, основоположник конструктивизма в театральном искусстве, художник-пропагандист революционной эпохи. Две разные личности, два разных характера!

Но в том-то и дело — оба — и Таманян и Якулов были прежде всего высококультурными талантливыми художниками, оба были терпимы к творчеству друг друга, признавая и понимая одинаково вечные ценности искусства.

Это-то их и сближало.

Якулов всерьез обсуждал с Таманяном план организации мастерских для художников Москвы и Эривани и получил согласие академика приехать для этой цели в Москву.



А. Арутюнян, А. Ширванзаде и Г. Якулов. Ереван. 1926 г.

Однако непрочное здоровье Якулова не позволяло предпринимать что-либо. Он почти в каждом своем письме указывал, что несмотря на то, что «с деньгами плохо. Постановок брать не могу — не позволяет здоровье»⁵).

В гостинице по соседству с Якуловым находился номер, в котором временно работала группа сотрудников автора проекта гостиницы, профессора Н. Буниатяна. Старшим в группе был Марк Григорян, мой товарищ, знакомый уже Якулову, как помнит читатель, с 1926 года. Это было приятное соседство — молодой архитектор при первой возможности навещал Якулова, доставлял ему журналы и литературу, вел беседы. Григорян написал свои воспоминания об этой неожиданной встрече. В них имеются интересные данные о Якулове. Вот они:

«Георгий Богданович беседовал с нами по вопросам искусства, интересовался новостями, часто остро воспринимал их, особенно когда заходила речь о современной архитектуре.

Когда мы, молодые архитекторы, беседовали с ним об архитектуре, он с убеждением и обоснованно доказывал, что архитектура должна быть территориальной, имеющей местные черты в каждом данном месте. Он обращал наше внимание на то, что говорил об архитектуре территориальной, а не национальной, и что видит в них существенную разницу... Якулов ясно высказывал мысль, что пространственное искусство будет все более меняться и теснее связываться с индустрией. Он напомнил о текстильном искусстве, керамическом, полиграфическом. Убежденно говорил и об архитектуре, которая, по его мнению, тесно связана с конструкцией и в ближайшем — с индустриальной конструкцией. Однажды по его просьбе я принес ему комплект номеров журнала СА (Современная ар-

хитектура) за 1926—1927 годы, которые он с удовольствием разглядывал и читал»⁶).

Друзья и просто знакомые старались окружить Якулова вниманием, и доставить ему приятное. Сам же он постоянно был занят мыслями о юбилее и другими московскими проектами.

Якулов в каждом своем письме касается этих вопросов, снова и снова подчеркивает:

«обязательно одно: надо, каких бы это усилий и не стоило, жить в мастерской, а не скитаться, как это было прошлой зимой»⁷).

Волновавшие его вопросы оставались пока без ответа. Работать нельзя, денег мало. Жить в гостинице не уютно, еще идет строительство и отделка верхнего этажа... Но, вот в это время старшая дочь композитора Спендиарова, Татьяна Александровна, уезжала по делам в Москву и, по просьбе Таманяна, любезно предоставила свою комнату в квартире недавно умершего отца в распоряжение Якулова.

Дом, на углу улицы Налбандяна и Докторской (Туманян), в котором находилась квартира Спендиарова, был, в некотором роде, историческим домом. Он был первенцем жилищного строительства нового Еревана. Построенный по проекту архитектора Буниатяна, дом имел все удобства современного жилища. И самое главное, для непрочного здоровья Якулова в комнате Татьяны Спендиаровой было тепло и уютно. Это предложение очень устраивало Якулова. Он переехал из гостиницы к Спендиаровой, и через два дня написал мне следующее письмо:

Эривань 28.Х.28.

Милый Сеня,

очень обрадован получением от Вас письма. Собирался дать Вам теллеграмму.

Мастерской располагайте — мне это очень приятно и рассчитывайте на нее и после моего приезда. Приеду в Москву через месяц до ранней весны (оттепели), а дальше очевидно не выдержу. Здоровье мое лучше, но непрочно. Это последнее и смущает меня. Был дважды в Дилижане — оба раза выгонял холэд. Сейчас в Эривани устроился в комнате Тани Спендиаровой, которая была добра предоставить ее на время выезда мне. Два дня как отдыхаю от скитаний... Очень жаль, что не удалось встретиться в Армении. В Дилижане успел за первую поездку (20 дней) сделать пятнадцать работ, из них одна капитальная, а во вторую (10 дней) не сумел сделать ни одной, так как холод и на дворе и дома не давал возможности. По приезде в Москву придется разработать, чтобы через месяца 2 устроить выставку — надеюсь на помочь друзей.

Спасибо за спасение телефона, а то без него как без рук.

По приезде мы сговоримся с Назарбековым и наладим мастерскую, как филиал ДКСА по изобразительной части и будем держать связь с Эриванью. Надо будет такой же оазис устроить и в Эривани для Москвы. Об этом сговариваюсь с Таманяном...

Уговариваю Таманяна приехать в Москву, на словах соглашается. Сегодня же приступлю к добыче медицинского свидетельства, а также к составлению биографии, к счастью материалы у меня под руками...

Об американской выставке думать не приходится, да она и не даст ничего положительного. Денег у меня для возобновления макетов нет, а испрашивать в Комитете долго. Работы мои (живописные) находятся в Париже, а здесь ничего нет.

Очень рад, что за организацию взялись художники, потому что это (юбилей) должно быть ближе всего художникам. Художники должны научиться уважать самих себя, а не быть вечно на задворках...

...Обо всем этом в Москве. Набираюсь здоровья. Неважно с деньгами.

Позвоните Денисовскому, чтоб он справился получены ли в Москве 150 руб., по недоразумению отправленные Наркомпросом Армении обратно. Передайте, что одни 150 руб. я получил, а другие загуляли.

Привет всем друзьям.

Ваш Георгий Якулов.»⁸⁾.

Еще до переезда к Спендиаровой, Якулов получил от секретаря юбилейного комитета письмо с просьбой прислать автобиографию.

Теперь в «тепле и уюте» Георгий Богданович пишет свою краткую биографию и очерк художественной деятельности до Октября и отдельно, но так же кратко о своей работе с 1918 по 1928 год.

К этому Якулов добавляет подробную автобиографию дореволюционного творчества с изложением теоретических основ своего искусства.

Хотя некоторые материалы были под рукой, но следует заметить, что, работая над этими документами вдалеке от первоисточников и в спешке, Якулов допустил несколько неточностей в очередности своих постановок, в датах их вы-

пуска, в наименовании театров и других фактов, мелких, но важных для всякого исследователя. Кроме того, Якулов по забыл указать в перечне своих театральных работ, два выполненных в эскизах, очень интересных по оформлению, но не осуществленных спектакля. Я имею в виду «Гамлета» и балет «Кармен».

Все требуемые документы Якулов отправляет в Камеральный театр, где обосновался юбилейный комитет, а мне сообщает:

...С юбилеем — возьмите мандат ДКСА или просто зайдите к Александру Яковлевичу Таирову и скажите, что Вы от ДКСА и художников-декораторов армян. Необходимо, чтобы К-т опубликовал адрес и день или месяц (лучше день). Кланяйтесь от моего имени Александру Яковлевичу и секретарше Раисе Михайловне. Работаю — жалею, что не застал Вас... Ну жму крепко руку. О переездах буду телеграфировать брату Артемию Богдановичу на Арбат. Сообщайте о юбилее, как идут дела. Ваше дело привлечь армян — Бурджалов в Тифлисе и эриванцев от имени К-та⁹⁾.

Как же обстояло дело с юбилеем Якулова?

В начале лета Наркомпрос направил ходатайство в Совет народных комиссаров о присвоении звания заслуженных деятелей искусств группе художников, в числе которых был и Георгий Якулов. Спустя некоторое время в связи с 25-летней творческой деятельностью Якулова, был образован юбилейный комитет под председательством Александра Таирова. В состав комитета были привлечены: А. Луначарский, Ш. Элиава, К. Станиславский, С. Тер-Габриэлян, Н. Семашко, О. Каменева, сенатор Де-Монзи, П. Пикассо, Ф. Леже, Р. Делонэ, И. Стравинский, С. Прокофьев, С. Дягилев. Сек-

ретарем Комитета был выбран А. Малышев, сотрудник Камерного театра.

Такой широкий и представительный комитет сделал бы честь любому юбиляру и, вероятно, Якулов был этим польщен.

Отсутствие Якулова, конечно, сказалось на работе по подготовке юбилея. Она шла вяло, и, крайне, медленно. Дело дошло до того, что Московская ассоциация художников-декораторов забеспокоилась и, даже, направила письмо в оргбюро юбилейного комитета с просьбой ускорить организацию вечера чествования Якулова и поторопиться с заказом пригласительных билетов, бланков, программы вечера, чтобы работа комитета, наконец, приняла официальный характер. Работы затягивались, Якулов нервничал, торопил и испытывал чувство неудовлетворенности.

В таком беспокойном состоянии, и к тому же со слабым здоровьем и в тугих материальных условиях, он отправляет отчаянную письмо-телеграмму в 70 слов Таирову. В ней настойчиво просит сообщить, в каком же положении находится Еопрос о юбилее и сообщает, что плохое здоровье не позволяет ему заниматься театральной работой, что ему необходимо, как настаивают врачи, «спокойная жизнь вне санатория» и поэтому он просит, чтобы ему предоставили годовой стпуск, как «компенсацию десятилетней работы»¹⁰). В своем мрачном состоянии Якулов верен себе и не может не пошутить — он заканчивает телеграмму предложением о том, что в противном случае, его смело могут выслать «заграницу как непригодного к работе инвалида».

Шутка—шуткой, но все же Якулову не до шуток и он просит у Таирова срочного ответа.

По счастливому совпадению в той же квартире, где на-

ходился Якулов, рядом в комнате жил директор картинной галереи Рубен Дрампян и ежевечерние беседы с молодым высококультурным искусствоведом доставляли Георгию Богдановичу истинное удовольствие, и отвлекали его от мрачного беспокойства. Благодаря этому, он не чувствовал себя одиноким, к тому-же Дрампян зорко следил за колебаниями здоровья Якулова.

Рубен Дрампян писал мне о Якулове: «По приезде, он на второй же день захворал и так лежал с неделю, с высокой температурой. Я его навещал, и мы с ним беседовали, вернее больше говорил он, а я слушал. Ну вы знаете каким интересным собеседником был Георгий Богданович. К сожалению, я тогда не записал по свежей памяти разговоры его. Многое забылось. Порой я ухорял себя за то, что давал ему так много говорить... Запомнилось из его разговоров следующее. Он очень сетовал на то, что ему не удалось примирить с Ал. Ив. Таманяном—«наших корбюзят», как он очень остроумно выразился о ряде наших молодых архитекторах Мазманяне, Алабяне, Г. Кочаре и других...

Так как в квартире не было никого, кто мог бы за ним ухаживать, я жил один, моя жена жила тогда в другой квартире, и мы с ним были одни и, конечно, он нуждался в уходе. Правда, к нему приходили знакомые. Особенно много внимания проявил А. И. Таманян, его семья и друзья — приятельница жены Таманяна Агбалян¹¹).

Налаженный, правильный ритм жизни опять нарушился, появился тревожный кашель. Якулов худеет, мешают боли в боку. Организм ослабевает, не может противостоять прохладной погоде и Якулов опасно заболевает. Приглашенные врачи ставят диагноз — обострение хронического туберкулеза легких.

Уже совершенно больного Якулова перевезли в клиничес-

скую больницу и поместили в двухместную палату номер 3, в отделение профессора А. Мелик-Адамяна.

В больнице срочно принятые медицинские меры устранили непосредственную угрозу и постепенно Якулов начал восстанавливать свои силы. Его внимательно и заботливо обхаживают врачи, навещают друзья.

Когда Якулову стало лучше, принесли альбом и цветные карандаши и скучные, больничные дни он заполнял рисованием, главным образом, портретов.

Георгий Богданович за время пребывания в больнице нарисовал несколько портретов и в их числе портрет своего профессора Мелик-Адамяна. В клинике до сих пор помнят, как однажды Якулов нарисовал на сидении белой больничной табуретки портрет своего соседа по палате, чем привел в восторг одних и вызвал недовольство тех немногих, кто охранял неприкосновенность больничного инвентаря.

Врачи, режим, заботы друзей отбили зловещий недуг. Якулов поправился настолько, что врачи решили выписать его из клиники, и у Георгия Богдановича появилась даже надежда в самое ближайшее время возвратиться домой, в Москву. Профессор Мелик-Адамян выдал удостоверение с историей болезни, где было сказано, что «Якулов выписывается с некоторым улучшением и нуждается в длительном лечении в санатории (предпочтительно юг—Сухуми)»¹².

Это заключение профессора Якулов отправил в Москву и в радужном ожидании вот-вот покинуть клинику написал письмо Таирову:

«Доктора требуют, чтобы я провел зиму в Сухуми (январь и февраль). Дела требуют моего приезда в Москву, думаю быть в Москве к середине декабря и прожить две недели. Поэтому подгони дела мои так, чтоб

я мог скоро уехать, добившись в Главискусстве всего, что можно. За лето мне удалось лишь кое-как привести себя в полуздоровое состояние, а нужен год нормальной жизни, чтобы прийти в полный (относительно) порядок — дело подлежащих ведомств предоставить мне таковой»¹³).

Написав письмо, Якулов не сразу его отправил, очевидно, думая сделать это самому по выходе из клиники. Все было готово к этому и друзья собирались его сопровождать. Но, когда Таиров получил это письмо, в нем оказалась следующая, в несколько печальных слов, зловещая приписка:

«3 декабря собрался выписаться, избавившись от плеврита, но схватил грипп и опять застрял».

Опять застрял — эти слова звучат уже тревожно. Якулов с высокой температурой снова в постели.

Его навещают и заботливо ухаживают отзывчивые и верные друзья и среди них его двоюродная сестра Вера Алексеевна Меликян, жена Таманяна Камилла Матвеевна и ее подруга — Рапфи Мушеговна Агбалян.

Они самоотверженно окружали Якулова своим постоянным вниманием, нежной добротой женских сердец.

Положение больного серьезно, но пока не вызывает опасений. Через десять дней, пэсле того как он, так зловеще «опять застрял» в клинике, снова появилась надежда и Якулов тотчас возвращается к своим московским делам. Он пишет мне свое, вероятно, последнее письмо в жизни:

«Эривань. Клиника 13.XII.

Дорогой Сеня,

лег в клинику с плевритом, должен был уже выписаться как получил грипп с осложнением на ангину,

бронхит и воспаление в легких с температурой 39,9. Теперь отхожу — потеряв вес и силы.

2 часа ночи, не сплю, беспокоят дела»¹⁴).

И дальше опять интересуется, в каком положении находится мастерская и «говорил ли Арзуман Захарович с Козловым, как согласовались — я ничего не знаю. Это меня страшно волнует, что мне совсем неполезно, вызывает бессонницу и еще более ослабляет мое здоровье».

Обо всем этом он просит ему телеграфировать, а также, сообщить сделан ли кое-какой мелкий ремонт и «можно ли расположиться (по приезде придется лежать) в нише, работает ли телефон, электричество... Нигде в другом месте мне нельзя останавливаться—получается кавардак и трепня. Поговорите с мамой». Далее Георгий Богданович довольно подробно объясняет как, где и что нужно сделать, особое внимание обратив на помост антресолей,

«зашпаклевать перила и выкрасить масляной краской (в цвет паркета), — если можно состругать и тоже зашпаклевать пол, а снизу отодрать фанеру... С этим обратитесь к Арзуману Захаровичу, а также Қалекину и Балиеву — сделать общими усилиями.

О приезде дам телеграмму матери... Буду все время дома — для приема назначу один день для гостей, и один для дел.

Жду ответа.

Привет Арзуману Захаровичу и Тане Спендиаровой.
Жму руку.

Георгий Якулов».

Строки письма говорят в каком тревожном состоянии находился Якулов и в то же время, не подозревая о трагическом конце, был полон забот, планов и надежд на будущее.

Я тогчас поспешил ответить телеграммой-письмом, в котором всеми силами постарался успокоить Георгия Богдановича, но, конечно, умолчал, что всего выполнить, увы, было невозможно, ввиду большой задолженности за мастерскую, и, висевшей, как домоклэв меч, агрессивной угрозы домоуправления.

Все ждали возвращения Якулова. А он был еще далеко — за три тысячи километров от своей мастерской.

Георгий Богданович лежал больной, в горячем жару, но с беспредельной жаждой жизни, смотрел в окно палаты, выходящее на север, в сторону Москвы — туда, где была любимая мать, дом, друзья, где было столько блестательных побед, где родилась его слава.

Грипп, ангина, бронхит и воспаление легких, это много, очень много даже для здорового, крепкого организма.

У Якулова уже не было сил бороться со всеми недугами. Бессильна была и медицина, и больной медленно угасал. Но все еще бодрился, шутил, вспоминал детство, дачу в Манглисе и напевал мотив из «Корневильских колоколов».

Последняя его ночь была очень тревожной, послали за его двоюродной сестрой Верой. Она описала всю скорбь в письме к матери Якулова:

«...он был без сознания и ничего уже не сознавал.

Утром, на рассвете Рапфи прислала за мной, он умирал, поддерживали кислородом и камфорой.

Временами приходил в себя, узнавал нас, затем опять уходил куда-то.

Около него были Рапфи, Камилла Матвеевна Таманян и я.

В 3 часа 15 минут он повернулся на бок, улыбнулся, сказал: «так, хорошо, калачиком» и больше не дышал.

Таково было обаяние его личности, что эти две женщины только и думали о том, чтобы исполнить малейшее его желание и он не нуждался ни в чем.

Привязалась к нему так же и женщина-врач, которая дежурила при нем и оставалась даже тогда, когда дежурство кончалось.

Милая моя тетечка, вот и все. Не знаю, легче ли Вам станет после моего письма или оно еще больше растревожит Ваше горе»¹⁵).

Смерть пришла за Якуловым 28 декабря 1928 года, в 15 часов 15 минут, когда Георгию Богдановичу исполнилось, без пяти дней, 45 лет. Календарь показывал пятый день недели— это была черная пятница.



*Прощай,
Жорж Великолепный*

Какой счастливый удел — побеждать забвение.

Бальзак

Все было кончено, ушел из нашего искусства «талантливейший человек, неустанно горевший новыми затеями, постоянно созвучный самым передовым устремлениям своего времени»¹).

Интенсивно застучал телеграф, разнося во все концы трагическую весть.

«Вечерняя Москва» сообщала, что «семья покойного и художественные организации возбуждают вопрос о перевозе тела художника для погребения в Москву»²).

В адрес Наркомпроса стали поступать телеграммы соболезнования из Москвы, Тифлиса, Баку, Минска.

Поступило и срочное распоряжение от наркома Луначарского отправить прах Якулова для похорон в Москву.

В Эривани, после некоторой растерянности, вызванной неожиданной смертью Якулова, руководство всеми работами по отправке тела художника в Москву сосредоточилось в Наркомпросе, где их возглавил лично нарком Асканаз Мра-

вян. Скульптор Ара Саркисян снял маску с навечно застывшей улыбкой художника.

Бальзамирование тела, изготовление специального дубового гроба с застекленным окошком и другие похоронные приготовления заняли два дня. Похороны были назначены на 31-ое декабря, в канун Нового года.

Совпадение двух диаметрально противоположных начал — рождение нового года и смерти, как бы символизировали жизнелюбивый характер покойного художника.

К середине дня, в клинику пришли отдать последний долг друзья, знакомые, представители художественных организаций: Мартирос Сарьян и Александр Таманян, Мариэтта Шагинян и Евгений Лансере, Аркадий Бурджалян и Левон Калантар, А. Ширванзаде и Д. Демирчян, Р. Дрампян и А. Мелик-Адамян, друзья и коллеги.

Были здесь и те, которые в последний раз видели Якулова живым — Вера Меликян, Камилла Матвеевна Таманян и Рапфи Агбалян.

Пришли врачи и сестры клиники, актеры гостеатра — Арус и Асмик, Абелян, Нерсесян, Вагаршян и многие участники стектаклей «Венецианского купца» и «Кума Моргана».

Пришли отдать долг покойному другу и художнику председатель ЦИК Арташес Каринян и нарком Асканаз Мравян.

Под траурные звуки оркестра процессия двинулась пешком от больницы по улице Абояна к зданию театра, где была сделана остановка. Стояла пасмурная погода, но не было ни дождя, ни снега.

С балкона театра с пречувственными речами выступили — новый директор театра Геворк Абов и художник В. Гайфеджян.

После этого гроб был установлен на катафалк и достав-

лен на вокзал. Вслед за катафалком на машинах и фаэтонах прибыли провожающие.

На станции под парами двух паровозов стоял скорый поезд, в конце которого был прицеплен красный товарный вагон, заботливо декорированный сосновыми и хвойными гирляндами молодыми актерами театра — Суреном Кочаряном и Тадевосом Сарьянам.

В парадных комнатах вокзала состоялась краткая панихида — прощальное слово сказали Асканаз Мравян и Мартирос Сарьян.

«Все время и в процессии и на вокзале был Таманян, который очень тяжело переживал эту смерть. Я помню как он шел и плакал», — вспоминал потом Рубен Дрампян.

Гроб, под траурную мелодию оркестра, внесли в вагон. Раздвижной створ двери, словно занавес, последний занавес Якулова, закрылся.

В печальной тишине поезд медленно отошел от перрона и взял курс на север.

В этом же поезде, в одном из классных вагонов уезжал директор картинной галереи Рубен Дрампян.

Он, по распоряжению наркомпроса, был назначен сопровождать гроб с телом Якулова и по прибытии в Москву должен был присоединиться к армянской делегации на похоронах.

С этой печальной миссией Дрампян отправился в путь и вот какое неожиданное и необычное приключение произошло с ним в дороге.

На другой день рано утром поезд подошел к станции Навтлуг, последней остановке перед Тифлисом. Был первый день Нового года.

Рубен Григорьевич вышел из своего вагона и отправил-

ся в конец поезда проведать вагон, в котором находился вверенный его попечению «траурный груз».

Каково же было удивление Дрампяна, когда он обнаружил, что в конце поезда товарного вагона не было.

День только начинался. В морозном, утреннем тумане дымились силуэты бледных очертаний гор, кое-где мерцали, еще не погашенные, станционные огни, придавая фантастической картине исчезновения траурного вагона какой-то гиньольный характер.

Встревоженный и еще больше удивленный, Рубен Дрампян кинулся к начальнику поезда и тут выяснил, что же произошло.

Начальник станции Сананин получил распоряжение из Тифлиса отцепить траурный вагон от поезда, прибывающего в столицу Грузии утром 1-го января, и прицепить его к следующему поезду, который прибудет на сутки позже, то есть 2-го января.

Сделано это было по инициативе тбилисского общественного комитета, который широко и торжественно готовил траурную церемонию встречи и проводов останков Якулова. Комитет считал день 2-го января более удобным днем для последнего прощания, и можно будет успеть оповестить широкие круги общественности и художественные коллективы о похоронах.

Трогательная забота комитета выражала дружеские искренние чувства к доброй памяти, которую оставил по себе за короткий срок Георгий Якулов в сердцах своих тифлисских друзей-земляков.

Недоразумение с вагоном обернулось многозначительным эпизодом. Через двадцать четыре часа Рубен Дрампян

продолжал свой путь в новом поезде, в конце которого был прицеплен вагон с телом Якулова.

Что же происходило за это время в Тифлисе? Когда в город пришла весть о смерти Якулова, был организован общественный комитет, — в который вошли видные общественные деятели и работники искусств — С. Тохадзе, режиссёр А. Ахметели — постановщик «Карменситы», исполнительница заглавной роли Н. Алексеева-Месхиева, В. Анджапаридзе, скульптор Я. Николадзе, художник Л. Гудиашвили, Г. Робакидзе и много других представителей грузинского искусства.

В газетах напечатали траурное объявление, извещающее о том, что гроб с телом Якулова прибывает в Тифлис 2-го января и что в парадных комнатах вокзала в 12 часов 55 минут начнется гражданская панихида. Всем организациям и отдельным лицам, желающим почтить память художника, предлагалось прибыть к этому времени на вокзал.

В Академии художеств Грузии, ввиду зимних каникул, всем студентам, находящимся в городе, предлагалось явиться утром 2-го января в здание Академии, чтобы организованно проследовать на вокзал.

Комитет выделил особую комиссию, которая должна была выехать на станцию Соганлуг для встречи останков Якулова.

Несколько позже сюда приехали члены правительства и видные общественные деятели — Шалва Элиава, Саак Тер-Габриэлян, Газарян, П. Макинцян, А. Пирумов.

Был открыт вагон, члены правительства и особой комиссии в сопровождении Рубена Дрампяна вошли в него, внесли много цветов — короткая минута молчания — затем прибывшие уехали на машинах в Тифлис, чтобы там на вокзале встретить поезд.

На перроне Тифлисского вокзала к приходу траурного поезда собралась огромная толпа. Операторы Госкинпрома Грузии начали киносъемку.

Поезд подошел. Под звуки военного оркестра гроб на руках внесли в парадные комнаты вокзала. От имени всех художественных организаций города был возложен серебряный венок.

Накануне в «Заре Востока» прощальную статью написал Шалва Элиава, председатель Совета народных комиссаров Грузии. Он кратко и взволнованно охарактеризовал Якулова, как «он работал, боролся и сгорел и не было в нем ни малейшего намека на корысть... И этот честный, бескорыстный гражданин — художник с честью и достоинством держал советское знамя в руках»³).

Тициан Табидзе в своем некрологе подчеркнул общественную роль Якулова и его вклад в дело «культурного сближения представителей искусства народов Закавказья»⁴).

Художник Николай Пеленкин, четыре года проработавший с Якуловым, описал вкратце как работал покойный художник и особо отметил, что Якулов «всячески поддерживал молодежь»⁵).

Председатель общества грузинских художников В. Котетишвили говорил о самобытном якуловском искусстве, в палитре которого «житейские волнения нашли свое полное отражение»⁶.

На гражданской панихиде выступили также с прочувственными словами Яшвили, Лусинян, поэт В. Каменский, художник Шарбабчян, скульптор Николадзе.

День панихиды совпал с днем рождения Георгия Якулова. В этот день, 2-го января 1884 года, здесь же в городе Тифлисе, 45 лет тому назад родился Жорж, будущий худож-

ник, которого, впоследствии, за его блистательное искусство, назовут «Жоржем-Великолепным»⁷).

В скорбном молчании тифлисцы прощались с прахом своего друга и земляка. У перрона стоял, готовый к отходу, московский скорый поезд с прицепленным в конце траурным вагоном.

В нем и на нем появилось больше зеленого оформления— это к трогательным заботам друзей-армян, прибавилось сердечное внимание друзей-грузин.

Под медленный торжественно-скорбный ритм военного оркестра гроб вносят в вагон. Снова закрывается, скользя по ролику, дверной створ. Раздается протяжный, как плач, сигнал паровоза и поезд трогается увозя живых и мертвого.

Начинался последний, третий акт похорон Якулова.

В Тифлисе, к Дрампяну в поезд присоединились сопровождать прах Якулова художники Пеленкин и Котетишвили.

В Москве они, вместе с находящимся уже там Ш. Дудучава, будут на похоронах представлять грузинскую делегацию.

В Минеральных водах в поезд подсела Наталья Якулова. Ей, по ходатайству московского комитета по организации похорон, разрешено было прибыть на погребение.

Пока скорый поезд будет с телом Якулова мчаться в Москву, вернемся немного назад и посмотрим, что произошло в столице, когда туда пришла весть о кончине Якулова.

Как только в Москве было получено трагическое изве-

Программа спектакля «Обмен». Москва, 1918 г.

19

18



КАМЕРНЫЙ ТЕАТРЪ

ОБМѢНЪ

пьеса въ 3-хъ дѣйствіяхъ П. Клоделя.

Дѣйствующія лица:

Луи Ленъ	Б. Фердинандовъ.
Марта его жена	Н. Коллэнъ.
Томасъ Поллокъ	Н. Эггерть
Лэги Эльбернонъ, актриса . . .	Н. Комаровская.

Постановка. В. Мейерхольда и А. Таирова.

Художникъ. Г. Якуловъ.

Начало въ 7 час. веч.

Во время дѣйствія входъ въ зрительный залъ безусловно
не допускается.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЕ ГАХН

СПЕКТАКЛЬ

„КРАСАВИЦА С ОСТРОВА ЛЮЛЮ“

С. С. Зелинского

Имеет быть 6 ноября 1928 года.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА В ИСПОЛНЕНИИ

Балет. Мисс	Н. В. Плещеева	Балет. А. М. Фоминская
Город. Женщина	А. Н. Гаринова	Балет. Н. С. Поповская
Красавица. Женщина	Н. А. Борисова	Балет. Т. А. Кузнецова
Лицо-личи. Женщина	Е. В. Шаманова	Балет. И. В. Прокофьев
Полонез. Женщина	Р. Ф. Ладыгина	Балет. А. К. Ильин
Родион. Женщина	А. М. Габричев	Балет. М. Ф. Успенский
Море. Женщина	Н. С. Толстикова	Балет. В. В. Марута
Беседка	Н. С. Толстикова	Балет. А. П. Коллинз
Судороги	В. А. Шульга	Балет. А. А. Мори
Городка	Т. В. Павлова	Балет. А. Ф. Кончаловский
Изящер. Сынкин	И. А. Прокофьев	Балет. Г. С. Халитова
Городка	В. Н. Бланшарова	Балет. Н. С. Соловьев
	В. И. Костомарова	Балет. И. В. Мурзакова
	Н. А. Демидовская	Балет. Г. С. Халитова
	А. М. Фоминская	Балет. К. И. Балакина
	Н. С. Горюхина	Балет. Т. В. Павлова
	Н. И. Лескова	Балет. З. И. Костомарова
Гости	Н. В. Мурзакова	Балет. Н. Б. Бородавка
	Н. Ф. Успенский	Балет. А. А. Мори
	А. П. Коллинз	Балет. А. Ф. Кончаловский
	Н. Г. Соловьев	Балет. В. В. Марута
	С. Халитова	Балет. С. И. Ильинский
Дамы	В. В. Марута	
	С. Ф. Кончаловский	
	В. Павлов	
Хореограф		
Художники	{ Г. В. Венюков С. И. Азаджалиев	Режиссеры { Р. Н. Симонов Н. Н. Раконогов
		Ведет спектакль В. А. Швейцер

Музыка Н. И. Сахарова.
Хореографическая часть М. А. Монсигрова

Эксцентрический танец в постановке
А. А. Руменеза исполнит Алла Черкас

Художественный руководитель Мастерских Р. Н. Симонов

Программа спектакля «Красавица с острова Люлю», 1928 г.

стие, Наркомпрос организовал общественный комитет для организации похорон и увековечения памяти Якулова.

В его состав вошли А. В. Луначарский, А. И. Свидерский, Ю. М. Славинский, А. Я. Таиров, В. Э. Мейерхольд, А. В. Лентулов, А. З. Назарбеков и другие представители художественных организаций.

Одновременно по распоряжению наркомпроса Мравяна, директор Дома культуры Советской Армении Арзуман Назарбеков создал, в помощь московскому общественному комитету, комиссию из московских армян под своим председательством, члены которой с прибывшим позже Рубеном Драмяном представляли Армению на похоронах.

В московских и ленинградских газетах и журналах появились первые некрологи с портретами Якулова. Писали А. Луначарский, А. Таиров, Н. Гиляровская, И. Хвойник, В. Сахновский, В. Гросс.

В адрес комитета и семьи поступали телеграммы соболезнования.

Как помнит читатель, после отъезда Якулова в конце лета 1928 года в Диличан, я поселился у него в мастерской.

В своих письмах ко мне, Георгий Богданович намечал планы на будущее, давал распоряжения по подготовке мастерской к его приезду, и хотя из-за болезни время возвращения в Москву он неоднократно изменял — с октября перенес на ноябрь, а с ноября на середину декабря, эти перемены ни у кого не вызывали никаких опасений. И, конечно, никто тогда и не подозревал об опасности, грозящей жизни Якулову. Послав ему телеграмму — письмо с ответом на его запросы, я выехал на зимние каникулы, со своими товарищами по курсу, в Ленинград.

В разгар осмотров музеев Ленинграда, в конце декабря,

получил телеграмму Назарбекова о неожиданной смерти Якулова. Прервав экскурсию, в спешном порядке, выехал в Москву. С вокзала, как можно быстрее добрался до дома, но... попасть в мастерскую не смог — на двери висел огромный замок с проделанными сквозь пломбу веревочками, скрепленными биркой и красным сургучем. Мастерская Якулова оказалась опечатанной!

Как известно читателю почти все картины и эскизы Якулова находились в Париже и в его мастерской никаких картин, кроме одной неоконченной, обнаруженной в свернутом виде в чулане, много времени спустя, не было, как не было ничего, что, хотя бы приблизительно, могло быть названо архивом Якулова. Ни писем, ни статей, ни альбомов с зарисовками, ни фотографий. Несколько эскизов костюмов к «Мера за меру» в очень плохой сохранности — это все, что осталось в мастерской художника. Этот поразительный факт — результат слишком беспечного отношения художника к своему творчеству — очень характерен для Якулова. Он жил настоящим и совсем не заботился о своем будущем. Мысли Якулова шли карьером и за ними не всегда поспевало творчество. Поэтому он и излагал пришедшие ему молниеносно идеи тут же, на чем попало — есть бумага, холст хорошо, — нет, сгодится и папиросная коробка. Буйное темпераментное творчество оставило и не могло не оставить в хаотичном состоянии наследство. Это затрудняет изучение жизни и творчества Якулова и в то же время его прошлое представляется «воображению в особой игре света и тени, после которой слишком будничным и скучным кажется изучение его при дневном свете книжной истории»⁸).

Но сейчас вернемся в Камерный театр, в комитет по организации похорон. Его возглавил Александр Таиров, сме-

нивший почетную должность председателя юбилейного комитета на печальную обязанность руководителя организацией похорон своего друга.

Как-то сразу на первом же совещании комитета было решено устроить похороны Якулова с широким размахом, придав его художественному оформлению символический характер последнего декоративного оформления, выполненного руками его учеников и помощников в память учителя и друга.

Комитет в спешном порядке отпечатал и разоспал в траурной рамке объявление:

«Тов.

Общественный комитет по организации похорон художника ГЕОРГИЯ ЯКУЛОВА приглашает Вас присутствовать при выносе тела художника ЯКУЛОВА, прибывающего из Эривани на Казанский вокзал в воскресенье 6 января 1929 г. в 11 час. утра и при выносе тела из Ц. Д. РАБИСА (ул. Герцена, № 17) на кладбище Ново-Девичьего монастыря в понедельник, 7 января 1929 года, в 1 час дня.

Общественный комитет по организации похорон

Тем временем скорый поезд с траурным вагоном приближался к Москве.

С дороги пришла в адрес комитета телеграмма от Дрампяна, Пеленкина и Котетишвили о том, что «тело Якулова прибывает в Москву шестого утром поездом девятым».

На этой телеграмме поперек была сделана, карандашом, надпись «оркестр».

Утром шестого января площадь у Казанского вокзала была заполнена несметной толпой москвичей, привлеченных необычным видом катафалка, стоящего у главного подъезда.

Это были, кажется, единственные в своем роде, необычно оформленные похороны, которые когда-либо видела Москва.

На санных полозьях был укреплен невысокий помост с наглухо обшитыми боками. Помост имел четырехугольную, удлиненную форму, размером в две его ширины. В центре этой площадки стоял высокий постамент, предназначенный для гроба. Нижний помост был выкрашен черным, каретным лаком, в котором мерцанием отражался пурпурно-красный постамент. По четырем углам помоста стояли четыре громадных светильника серебристого цвета. Они были изготовлены в мастерских Камерного театра по эскизу Якулова еще для спектакля «Розита». Зажег Георгий Богданович эти светильники в честь венчания Розиты, а теперь они освещали ему путь по заснеженным улицам Москвы в вечность.

В катафалк были впряжены цугом три пары белых лошадей, покрытых черными с серебром попонами.

Траурный кортеж сопровождали проводники в белых рединготах с металлическими пуговицами и в белых цилиндрах.

Часы показывали 10 часов 30 минут утра.

Тихо подходит поезд к перрону, заполненному друзьями и знакомыми, артистами и художниками.

Здесь же на платформе — родные Якулова, в центре которых, вся в трауре, убитая горем его мать, потерявшая самого любимого своего сына, гордость всей семьи.

Поезд остановился. Из классного вагона вышли Драмян, Пеленкин, Кутетишили и в сопровождении родных и членов комитета направились к последнему вагону.

Под звуки похоронного марша открыли вагон, там в середине, весь в венках и зелени находился гроб.

И. Свидерский, Ю. Славинский, А. Таиров, А. Лентулов и два брата — Яков и Артемий Якуловы — выносят гроб из вагона и устанавливают на катафалк.

Похоронная процессия, начатая в Эривани, прошедшая Тифлис, заканчивала свое последнее траурное шествие на улицах Москвы.

Было много снега и по пути на больших ухабах катафалк давал опасный крен.

Необычный вид катафалка, растянувшаяся на несколько кварталов процессия, удивляли москвичей и самые любопытные спрашивали «кого хоронят?», «кто такой?».

На Мясницкой, траурная процессия свернула вправо, в Армянский переулок. У Дома культуры Советской Армении сделали краткую остановку. Здесь в начале нашего века в гимназических классах Лазаревского института восточных языков обучался маленький Жорж Якулов.

Директор ДКСА Арзуман Назарбеков открыл траурный митинг, огласил телеграмму ЦК Компартии Армении и предоставил слово Мушегу Агаяну. После его выступления траурная процессия двинулась по направлению к улице Герцена, где тогда помещался Центральный Дом работников искусств.

В большом зале Дома искусств, на приготовленном возвышении, установили гроб с телом Якулова, в окружении свечильников и высоких пальм — деревьев, которыми чаще всего оформлял свои постановки Георгий Богданович. Основание

гроба было декорировано венками и цветами. Все было приготовлено к гражданской панихиде, которая была назначена на следующий день.

На другой день к 11 часам утра пришли проститься в последний раз представители художественной, театральной и культурной Москвы — родные, друзья, товарищи.

Пришли почтить память художника, друга и человека нарком А. Луначарский, начальник Главискусства А. Свидерский, председатель ВОКС О. Каменева, председатель ЦК Рабис Ю. Славинский, Алиса Коонен, В. Массалитинова, А. Таиров, И. Москвин, Р. Симонов, В. Сахновский, П. Кончаловский, А. Лентулов, писатели, художники, артисты и почитатели таланта Г. Б. Якулова.

Собрались у гроба бывшие ученики и помощники Н. Денисовский, В. Комарденков, братья Стенберги. Присутствовали критики, корреспонденты газет и журналов.

В окружении родных, сидит в кресле, недалеко от гроба, печально опустив голову семидесятивосьмилетняя мать художника, Сусанна Артемьевна Якулова. Тут же делегация Армении во главе с А. Назарбековым и делегация Грузии во главе с Ш. Дудучава.

Скорбно и тихо звучат струны квартета.

Бесшумно сменяется почетный караул.

Но вот замерли звуки и в наступившей тишине начал свое прощальное слово А. В. Луначарский.

Нарком сказал:

«Якулов был одним из самых ярких фигур советского искусства, создавший целый ряд декорационных работ, которые не пройдут без следа для истории декоративной живописи. Георгий Богданович Якулов был человеком живого и кипучего остроумия, превосходным то-

варищем, человеком, вечно горевшим широчайшими проблемами искусства, и, несмотря на свой преимущественный интерес к тонкостям эстетической культуры, сумевшим с самого начала Октябрьской революции стать под ее знамя и оставаться верным ему до конца своих дней...

В нем счастливо сочетались высшие свойства восточной и западной культуры. Ему присуще были яркость красок Востока и обладание всей техникой самых передовых западноевропейских художественных школ. Это сочетание Востока и Запада было для Якулова вдохновляющей силой и делало его неповторимым явлением в искусстве. Многие и многие с большой скорбью проводят в могилу этого блестящего человека»⁹).

Окончив короткое слово, А. В. Луначарский подошел к изголовью гроба, там где было застекленное окошко, наклонился над ним, сложил шалашиком ладони, чтобы не мешали рефлексы света, и заглянул внутрь.

После А. Луначарского выступили О. Каменева, художник А. Лентулов. Они в горячих словах нарисовали образ Якулова, как искателя новых художественных путей.

Гражданская панихида окончена. Вновь звучит скорбная мелодия.

Гроб выносят из дома Рабиса и процессия движется к Камерному театру. Здесь остановка. А. Я. Таиров произносит прочувственное слово художнику, много раз победно сверкавшему на сцене театров.

Торжественно протяжно и траурно звучит музыка. Процессия направляется на кладбище Нового-Девичьего монастыря.

Над открытой могилой прощальное слово произнес, пре-
одолевая волнение, Арзуман Назарбеков.

Гроб опустили в могилу, в полной тишине быстро вырос
холм, сплошь покрытый цветами.

Был студеный понедельник 7-го января 1929 года.



Посмертный парадокс

Досказать осталось немногое.

В тот день, когда в Москве на Новодевичьем кладбище опускали гроб в могилу, в Эривани был организован в Доме культуры траурный вечер памяти Якулова.

С воспоминаниями о художнике выступали Мартирос Сарьян, Мариэтта Шагинян, Ваграм Гайфеджян и Евгений Лансере.

Зачитана была также и статья Якулова о монументе «26-ти».

М. Шагинян и Е. Лансере оставили записи своих выступлений. Мариэтта Сергеевна опубликовала «Устное выступление», посвященное, «главной теме Якулова, которую он мечтал превратить в теорию, называл своим открытием и которой, как компасом, руководствовался в практической работе»¹).

Воспоминания Е. Лансере не были опубликованы и в рукописи хранятся в Государственном архиве литературы и искусства.

В своем выступлении Е. Лансере говорил, что «Октябрьская революция явилась переломным моментом и в жизни Якулова. Он инстинктивно почувствовал в ней союзника, она окрылила его, перспективы новой жизни дали простор для

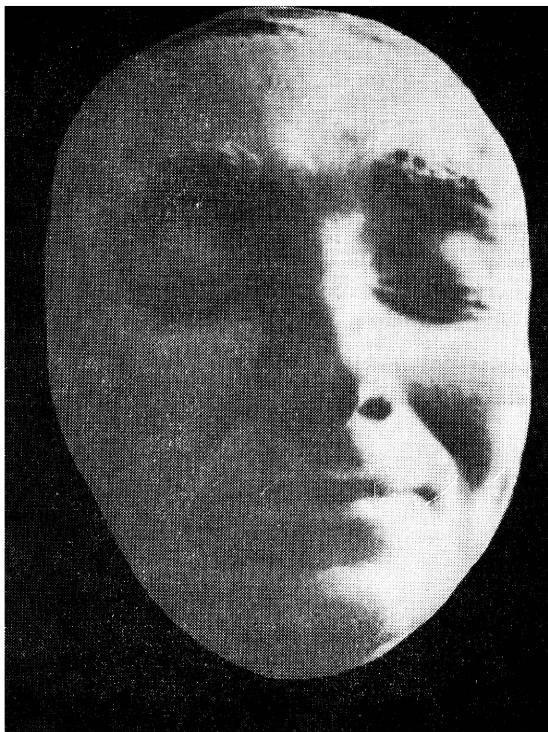
его кипучей бурной деятельности новатора и организатора... пропагандиста своих идей... И последующие поколения будут судить о художнике Якулове не столько по его личным произведениям, сколь по стилю целой эпохи, в создании которой он играл такую значительную роль»²).

Это было в январе, а в феврале журнал «На рубеже Востока» в Тифлисе опубликовал статью Арташеса Каиняна «Георгий Якулов», в которой автор, анализируя вклад художника в советскую культуру, давал следующую характеристику Якулову: «Всегда он стоял как-то особняком, в стороне от официальных групп.

Может быть это и создало для него столь трагическое положение. Говорю «трагическое», так как Якулов оставался всегда одиноким, вне «общего круга», вне течений, одиноким и бездомным художником-бунтарем»³.

Эти высказывания интересны еще и потому, что в свой первый приезд в Эривань, осенью 1926 года, Якулов жил у А. Каиняна и хозяин имел возможность вести дружеские беседы в домашней обстановке, когда его гость-художник был, так сказать, в туфлях и халате.

В том же феврале в московском журнале «Искусство» А. Таиров выступил с большой статьей о художнике Якулове, которую я часто цитировал и которая заканчивалась знаменательными словами: «Его больше нет. Мы—его друзья, его соратники, конечно, приложим все силы к тому, чтобы то наследство мыслителя, которое Якулов оставил, не кануло в вечность, а перешло бы в новые поколения»⁴).



Посмертная маска Якулова.

Необычной была судьба Якулса. Общественный комитет, созданный для проведения его юбилея, был преобразован в комитет по организации его похорон. Тому, кому вчера собирались петь хвалу, устроили похороны длиною в 3.000 километров, прошедшие по улицам трех столиц — Эривани, Тифлиса и Москвы. Комитет по организации похорон на своем третьем и последнем заседании под председательством

Ю. Слонимского поручил А. Таирову и В. Сахновскому организовать вечер памяти покойного художника, после чего вторично переименовался, теперь уже в комитет по увековечению памяти Якулова под почетным председательством А. Луначарского.

14 января 1929 года в Камерном театре состоялся траурный вечер. На сцене, задрапированной черным бархатом, висел большой портрет Якулова, нарисованный Вадимом Рындиным... За длинным столом, покрытым красным сукном, разместились члены общественного комитета и почетные гости во главе с председателем вечера Александром Таировым.

Переполненный и притихший зал услышал первые тихие слова Василия Сахновского.

Он назвал Якулова романтиком театра, пронзенным бунтующей идеей, создавшим декорации пронизанные единой мыслью и выражающие собою то общечеловеческое, что присуще всем народам и всем эпохам. Взволнованно и тепло говорили о художнике, друге и человеке Каро Алабян, Надежда Гиляровская, Аристарх Лентулов, Арзуман Назарбеков. Последним выступил Александр Таиров. Напомнив об огромных успехах и заслугах Якулова в строительстве советской культуры и искусства, и то, как он, не щадя себя, работал, Таиров выразил надежду, что художественное наследство Якулова достанется новому поколению и закончил свою речь призывом во имя памяти Якулова — помнить о живых.

В концертной программе, номера которой чередовались с выступлениями ораторов, участвовали артисты московских театров, в числе которых был друг Якулова, артист Михаил Ленин. После скорбных звуков квартета имени Глиэра прозвучали восточные мелодии в исполнении армянских ашу-

гов—Хштояна, Гайказа, Таривердяна во главе с Шара Теляном.

Участникам траурного вечера были отправлены письма, в которых «Общественный комитет по увековечению памяти художника Г. Б. Якулова и Московский государственный камерный театр приносят глубокую благодарность за участие в вечере 14-го января, посвященного памяти художника⁵).

В тот же день, 14-го января, в полдень в Камерном театре проходило заседание комитета, на котором обсуждались меры по увековечению памяти Якулова. Обсуждения эти оказались последними активными усилиями в попытках оставить достойную память о художнике и поэтому необходимо рассказать подробнее о ходе этого совещания.

Согласно протоколу № 3 на заседании присутствовали: Таиров (председатель), Месхи, Денисовский, Аладжалов, Гиляровская, Лентулов, Малышев, Сахновский и Агаян (секретарь). Обсуждали семь вопросов: о сумме задолженности по мастерской; о присвоении имени Якулова декоративно-художественному факультету ВХУТЕИНА; о собирании материалов; о месте хранения материалов; о памятнике Якулову; о пенсии семье художника; об организации посмертной выставки творчества Якулова⁶).

По всем вопросам были приняты соответствующие постановления. После энергичных усилий председателя Комитета и друзей Якулова Наталия Юльевна осталась в Москве, а затем была выхлопотана ей и пенсия.

По поручению Общественного комитета А. Назарбеков и я, летом 1929 года, были на приеме у председателя Совета народных комиссаров Арм. ССР С. М. Тер-Габриеляна и изложили просьбу комитета о пенсии для матери художника.

Просьба была удовлетворена и Сусанна Артемьевна Якулова получила пенсию от Правительства Армении.

Что касается вопросов о сборе и хранении материалов по литературному наследству и организации выставки, то они практически не могли быть выполнены так как вскоре выяснилось, что от кипучей, активной деятельности Якулова в мастерской, к сожалению, не осталось ни одного письма, ни одной статьи, и, даже, ни одной копии тех бесчисленных бесед, выступлений и заметок Георгия Богдановича, которые печатались в журналах и газетах в продолжение десяти лет!

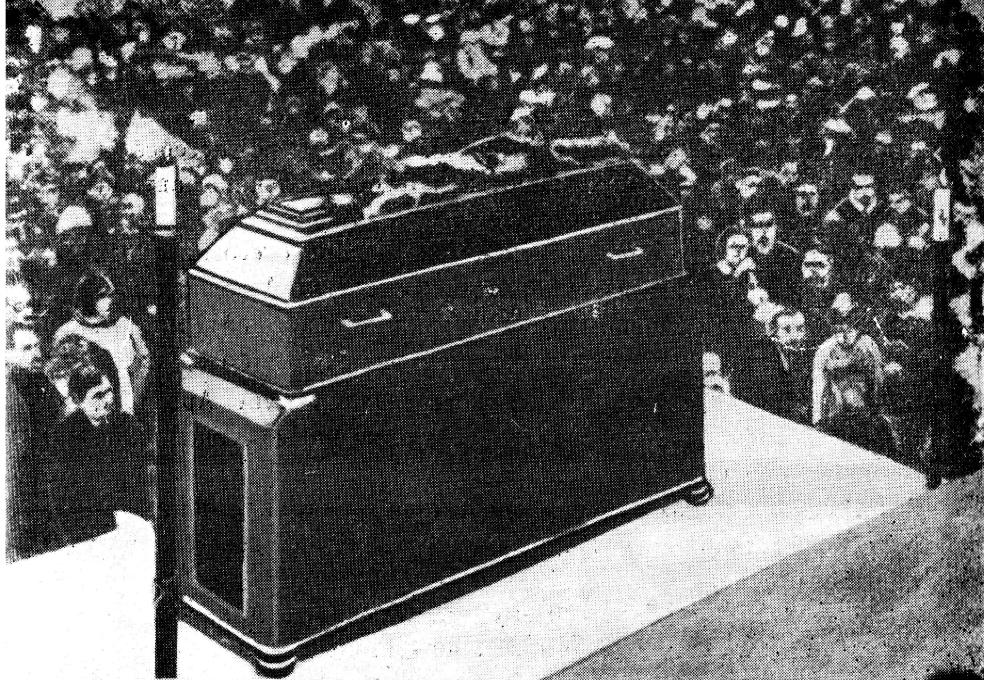
Поразительный и какой непостижимый характерный факт в бурной биографии художника.

К счастью несколько писем Якулэва я нашел у его племянницы Ольги Сергеевны Логвиновой, которая предоставила их мне для работы над книгой.

Но не только бумаг, в мастерской, как сказано, не было ни одной картины Якулова. Где же были они?

Часть в музеях, некоторое количество в частных руках и много картин осталось в Париже.

В этих условиях, в то время собрать произведения художника для выставки не представлялось возможным. Не могло помочь делу и письмо А. Таирова к председателю Совнаркома Грузии Шалве Элиава, в котором Александр Яковлевич писал: «...Благодарю за горячее участие и внимание, которое Вы проявили в нашем общем горе... Ввиду того, что я не совсем уверен, что в Госиздате или других наших издательствах это может быть быстро осуществлено, я хотел бы предложить Вам выяснить, возможно ли издание этой монографии на русском и армянском языках»⁷) в пределах Закавказья. Письмо заканчивалось просьбой о помощи в вопросе пересмотра дела Натальи Юльевны.



Похороны Якулова в Москве.

Что было потом?

Потом все усилия по увековечению памяти Якулова постепенно стали ослабевать и совсем прекратились, когда перестали упоминать о самой эпохе первого периода жизни советского театра, а создателей его триумфальных успехов объявили конструктивистами, кубофутуристами, экспрессионистами т. д.

По иронии судьбы, в эту пору, в Вене вышло роскошное издание по истории русского театра, в котором особенно подчеркивались успехи театра революционного периода. В книге

были помещены репродукции с эскизов, макетов и сцен постановок и большая статья с анализом работ режиссеров и художников и среди них работы по определению автора статьи «гениального Якулова»⁸).

Однако после смерти художника, вскоре о его заслугах перестали упоминать и его имя было позабыто. А после смерти Сусанны Артемьевны, безнадзорная и забытая могила ее сына пришла в упадок и совсем исчезла с лица земли.

В 1965 году с помощью Министерства культуры Армении, было получено из Моссовета разрешение на восстановление могилы Якулова.

Имея на руках такое разрешение, я отправился на Новодевичье кладбище и тут не обошлось без курьеза в «якуловском стиле».

Директор кладбища со звучной фамилией Аракчеев ознакомился с резолюцией о восстановлении могилы, попросил указать где она была. Затем, после поисков записи о похоронах в регистрационной книге, ошеломил меня категорическим заявлением:

— Вы, вероятно, ошибаетесь. Могилы Якулова на нашем кладбище не было и нет, так как нет и записи о похоронах.

Это было невероятно!

— Можно было бы поверить Вам, если бы я сам не присутствовал на похоронах здесь на Новодевичьем кладбище 7 января 1929 года, это во-первых, а во-вторых, о том, что погребение состоялось на этом кладбище писали и в газетах.

Директор, смущенный столь убедительными фактами, вторично стал просматривать все записи за тот год и опять безрезультатно.

— Что-нибудь не так. Вот смотрите, место, которое Вы указываете, находится на пересечении этой аллеи и этого ря-

да. Для верности проверил весь ряд с двух сторон и никакой записи о похоронах Якулова нет.

Фантастические парадоксы продолжались и после смерти Якулова. Однажды «пропал» вагон с телом художника, теперь исчез сам факт погребения. Спрашиваю:

- Могли бы состояться похороны без регистрации?
- Нет, не могли,
- Тогда, еще раз поищем вместе.

В третий раз проверяем по книге участок за участком, ряд за рядом. Мелькают знакомые давно ушедшие имена, вот, наконец, запись о похоронах Южина-Сумбатова, где-то здесь должна быть могила Якулова, но дальше никаких записей нет и низ страницы до конца остается незаполненным.

Не может же быть! Машинально переворачиваем эту страницу и, наконец, находим регистрацию похорон Якулова, по ошибке регистратора попавшую на оборот страницы.

Таким образом место могилы было обнаружено — теперь надо ее восстановить, и, чтобы не повторилось прошлого, иметь за могилой постоянный присмотр.

Рассказываю об этом Вадиму Рындину и прошу его привлечь внимание к этому вопросу ВТО. Вадим Федорович быстро провел энергичные переговоры, в результате которых Всероссийское театральное общество приняло могилу Якулова на свое постоянное попечение.

Мир праху твоему, художник!

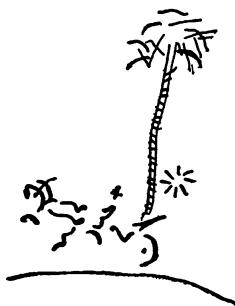
Я рассказал, что лично знал, видел, слышал и читал о Георгии Богдановиче Якулове.

Это, конечно, не законченный портрет его, а только этюд к портрету, написанный как бы под лучами одного прожектора.

Нужны специальные подсветы, нужны цветные свето-

фильтры, нужны тысячесвечевые юпитера, чтобы заиграли все свето-тени!, чтобы во всем блеске засиял многогранный образ Георгия Якулова, живописца и художника театра, литератора и теоретика, острослова и чуткого товарища, гражданина, дважды своей грудью защищавшего родину от врагов.

Он был создан из инстинкта и разума и в его судьбе было что-то «очень странное и очень сложное и красивое».





ПРИМЕЧАНИЯ

Глава первая

ПОД СЕНЬЮ АРАПАТА

1. Г. Якулов. Моя художественная деятельность с 1918—1928 гг. ЦГАЛИ ф. 2030, ед. хр. 240 л. 9, 10.

Глава вторая

ЖОРЖ

1. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Из Тифлиса, без даты, цитирую по оригиналу, хранящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.

2. Г. Б. Якулов. Автобиография. Гос. картин. гал. (ГКГ). Ереван, ф. 164, ед. хр. 360, с. 1—8.

3. Там-же.

4. Там-же.

5. Там-же.

6. Личное дело Г. Б. Якулова. Училище живописи, ваяния и зодчества, ЦГАЛИ, ф. 680, ед. хр. 1754, л. 2.

7. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 360, с. 1—8.

8. Г. Б. Якулов. Моя контр-атака. «Эрмитаж», 1922 г. № 7, с. 10—11.

9. Е. Е. Лансере. Речь на траурном вечере памяти Г. Б. Якулова. Эри-вань, 1929 г. ЦГАЛИ, ф. 1982, ед. хр. 73 л. 1 об.

10. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ. Ереван. ф. 164, ед. хр. 360, с. 1—8.

11. Там-же.

12. А. Блок. Пляски смерти. т. 1. ГИЗ. М. 1955 г. с. 372.

13. Г. Б. Якулов. Из дневника художника. «Искусство и труд» 1921 г. № 1.

14. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.

15. П. Муратов. Образы Италии. т. 1, третье издание, Научное слово, М. 1917 г. с. 170.

16. Г. Б. Якулов. Из дневника художника. «Искусство и труд» 1921 г. № 1.

17. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ. Ереван. ф. 164, ед. хр. 360, с. 1—8.

18. Г. Б. Якулов. Из дневника художника. «Искусство и труд», 1921 г. № 1.

19. А. Блок. Сиена. Стихотворения, поэмы, театр. ГИЗ. М. 1955 г. с. 325.

20. И. Бороздин. «Проблемы изучения художественной культуры Советского востока». «Искусство», 1929 г. №№ 3—4 с. 97.

21. А. де-Монзи. Из Кремля в Люксембург. На французском языке. Париж, 1924 г. с. 123—127.

22. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ. Ереван. ф. 164, ед. хр. 360, с. 1—8,

23. «Известия», 1923 г., № 8. Статья В. Маяковского.

24. Письмо В. П. Белкина к Г. И. Чулкову. 4 января 1915 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 39, ед. хр. 16, л. 2.

25. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, хранящемуся у племянницы Якулова О. С. Логгиновой.

26. «Столица и Усадьба». П. 1915 г. Выставка «Мир искусства», № 31, с. 25.

27. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 360, с. 1—8.

28. В. П. Комарденков. Георгий Якулов. «Литературная Армения», 1963 г. № 8.

29. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ, Ереван, ф. 164, сд. хр. 360, с. 1—8.

30. В. П. Комарденков. Георгий Якулов. «Литературная Армения», 1963 г. № 8.

31. Художники Камерного театра. Введение Абрама Эфроса. ВТО, М. 1934 г. с. XXXI.

32. И. И. Старцев. Мои встречи с Есениным. Сборник. Воспоминания о Сергее Есенине. «Московский рабочий», 1965 г. с. 244.

33. Ю. Н. Либединский. Мои встречи с Есениным. Сборник. Воспоминания о Сергее Есенине. «Московский рабочий», 1965 г. с. 369—370.

34. Бюллетень «Общества друзей Георгия Якулова. № 2. Париж 1969 г., стр. 29, на французском яз.

Глава третья.

«ЯКУЛОВИЗАЦИЯ ТЕАТРОВ»

1. Эпиграф взят из статьи Н. Васильева. «Великая война в образах и картинах». Издание Д. Я. Маковского, 1914 г. выпуск I, с. 20.
2. Н. В. Гиляровская. Памяти Г. Б. Якулова. «Современный театр» 1929 г. № 3.
3. Е. Панн. В защиту выразительного искусства. «Маски», 1914 г. № 6
4. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.
5. Значение художника в современном театре. Доклад Г. Б. Якулова. «Вестник театра», 1921 г. №№ 80—81, с. 17.
6. Принцип постановки «Мера за меру» (беседа с Г. Якуловым). «Вестник театра», 1919 г. № 47, с. 11—12.
7. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.
8. Там-же.
9. Художники Камерного театра. Введение Абрама Эфроса, изд-во ВТО, 1934 г., с. XXX.
10. Там-же.
11. Илья Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книги первая и вторая. «Советский писатель». 1961 г. с. 590.
12. Значение художника в современном театре. Речь В. Мейерхольда. «Вестник театра», 1921 г. №№ 80—81, с. 17.
13. «Вестник театра», 1920 г. № 68.
14. «Вестник театра», 1920 г. № 71.
15. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.
16. «Вестник театра», 1920 г. № 74.
17. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.
18. «Эрмитаж», 1922 г., № 1.
19. «Якуловизация театров». «Зрелище», 1923 г., № 23, с. 14—15.
20. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.
21. Мариэтта Шагинян. Жорж Якулов. «Об армянской литературе и искусстве». Ереван, из-во АН Арм. ССР. 1961 г., с. 152—159.

22. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.

23. Там-же.

24. Художники Камерного театра. Введение Абрама Эфроса, из-во ВТО, 1934 г. с. XXXVI.

25. Статья А. В. Луначарского. «Известия» 1923 г. № 9, (1746).

26. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.

27. Там-же.

28. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Париж 1925 г. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.

29. В. Г. Сахновский. Работа режиссера. «Искусство», М., 1937 г., с. 157—158.

30. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван. ф. 164, ед. хр. 267, с 1—17.

31. Там-же.

32. Там-же.

33. Памяти 26-ти. «Бакинский рабочий», 1923 г. 13 сентября, № 206, (934).

34. Там-же.

35. Е. Е. Лансере. Речь на траурном вечере памяти Г. Б. Якулова. Ереван, 1929 г. ЦГАЛИ, ф. 1982, ед. хр. 73, с. 4.

Глава четвертая.

ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ

1. Докладная записка Г. Б. Якулова, Ф. С. Шехгеля и Б. Л. Лопатинского о проекте памятника «26» в г. Баку. Рукописный черновик. Архив С. Аладжалова.

2. Там-же.

3. Там-же.

4. Письмо Г. Б. Якулова Н. В. Филиппову 3.IX. 1923 г. Архив Н. А. Филипповой.

5. Заметки художника. «Бакинский рабочий» 1923 г. 23 сентября № 216 (344).

6. Памяти 26-ти. Статья Г. Л. «Бакинский рабочий» 1923 г. 13 сентября, № 206 (934).

7. Заметки художника. «Бакинский рабочий» 1923 г. 23 сентября № 216 (344).
8. Революция и искусство. (Художник Г. Якулов о своем проекте памятника 26-ти). «Бакинский рабочий», 1923 г. 25—IX, № 215 (943).
9. Монумент 26-ти. «Бакинский рабочий» 1924 г. 25 августа, № 191, (1314).
10. Там-же.
11. Там-же.
12. Там-же.
13. Там-же.
14. Там-же.
15. Там-же.
16. Сборник «Воспоминания о Есенине» статья В. Швейцера «Песня», «Московский рабочий», 1965 г. стр. 407.
17. Там-же.
18. Сергей Есенин. Собрание стихотворений. ГИЗ. 1926 г., т. I, стр. 249.

Глава пятая.

«ЭПОХА—ЭТО Я»

1. Мариэтта Шагинян. Жорж Якулов. Об армянской литературе и искусстве. Ереван, 1961 г. из-во АН Арм. ССР, с. 152—159.
2. Г. Б. Якулов. Моя биография и художественная деятельность. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, с. 2.
3. Письмо Г. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, хранящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.
4. Письмо В. Брюсова в Наркомпрос. ЦГАЛИ, ф. 665, ед. хр. 5, л. 139.
5. Мариэтта Шагинян. Жорж Якулов. Об армянской литературе и искусстве. Ереван, 1961 г., из-во АН Арм. ССР, с. 152—159.
6. Г. Б. Якулов. Автобиография. ГКГ. ф. 164, ед. хр. 360, с. 4.
7. Мариэтта Шагинян. Жорж Якулов. Об армянской литературе и искусстве. Ереван, 1961 г. из-во АН Арм. ССР. с. 152—159.
8. Г. Б. Якулов. *Ars solis* (спорады цветописца). Гостиница для путешествующих в прекрасном. М. 1922 г. № 1.
9. Т. Щепкина-Куперник. Солнце России. 1913 г., № 46.
10. Г. Б. Якулов. *Ars solis* (спорады цветописца). Гостиница для путешествующих в прекрасном. М. 1922 г. № 1.

11. Г. Б. Якулов. Революция и Искусство. ГКГ. ф. 164, ед. хр. 268, с. 1—12. Ереван.

12. Там-же.

13. А. В. Луначарский. Памяти крупного художника и человека. Статьи об искусстве. М.—Л., «Искусство», 1941 г. стр. 601.

14. Статья А. В. Луначарского. «Красная нива», 1925 г. №№ 15—16, с. 364.

15. Мариэтта Шагинян, Жорж Якулов. «Об армянской литературе и искусстве», Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1961 г. стр. 152—159.

16. «Востан» сборник. № 1. Париж 1948—1949 гг., стр. 165. На французском яз.

17. Г. Б. Якулов. Моя биография и художественная деятельность. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, с. 2.

18. Г. Б. Якулов. «Революция и Искусство». ГКГ, ф. 164, ед. хр. 268, с. 1—12. Ереван.

19. Г. Б. Якулов. Станковизм и современность. «Искусство», 1929 г. № 1—2, с. 103.

20. Там-же.

21. Письмо В. Д. Поленова, апрель 1925 г. Отдел рукописей ГТГ, ф. 54, ед. хр. 249, на 2 л.

22. Г. Б. Якулов. «Еще о трехмерности». «Вестник театра» 1920 г. № 59, с. 5—6—7.

23. Г. Б. Якулов. Письма из Парижа. Письмо 1. ГКГ. ф. 164, ед. хр. 265, с. 1. Ереван.

24. «Разгром левого фронта» (на диспуте в Доме Союзов). «Театр», 1922 г. № 6.

25. Черновые заметки к выступлению Г. Б. Якулова. Без даты. Диспут о выставке. Архив С. Аладжалова.

26. Г. Б. Якулов. Театр и живопись. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.

27. Там-же.

28. Там-же.

29. Там-же.

30. Н. Гиляровская. Памяти Г. Б. Якулова. «Современный театр», 1929 г. № 3.

31. Г. Б. Якулов. Станковизм и современность. «Искусство», 1929 г. №№ 1—2, с. 103.

32. Письмо Г. Б. Якулова к Арташесу из Парижа, 1925 г., ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 265.

33. А. де-Монзи. Из Кремля в Люксембург. На французском языке, Париж, 1924 г., с. 123—127.

34. Письмо Г. Б. Якулова к Арташесу из Парижа, 1925 г., ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 265.

35. Г. Б. Якулов. Станковизм и современность. «Искусство», 1929 г., №№ 1—2, с. 104.

36. «Якуловизация театров», «Зрелища», М., 1923 г., № 23, с. 14—15.

Глава шестая.

ЭРИВАНЬ. «ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ»

1. Г. Б. Якулов. Лекция, прочитанная для коллектива еврейского театра в Минске. Музей МХАТ-а, А. 8147 машинопись, с. 13.

2. М. В. Григорян. «Несколько слов из прошлого», неопубликованная рукопись, архив М. Григоряна.

3. Письмо Г. Б. Якулова наркомпросу А. А. Мравяну. Архив министерства просвещения. Ереван, ф. 1, отд. 16, д. 1, л. 132—133.

4. «Пути художественной культуры ЗСФСР» (беседа с художником Г. Б. Якуловым), «Заря Востока», Тифлис, 1926 г. 15—XII, № 1355.

5. Г. Б. Якулов. Лекция, прочитанная для коллектива еврейского театра в Минске. Музей МХАТ-а, А. 8147, машинопись, с. 16.

6. Там-же, с. 17.

7. Там-же, с. 21.

8. П. Муратов. «Образы Италии», т. I, третье издание. Научное слово. М. 1917 г. с. 40.

Глава седьмая.

ЭРИВАНЬ. «КУМ МОРГАНА».

1. А. Ширванзаде. Собрание сочинений, т. 3, изд-во «Известия», М., 1957 г., стр. 355.

Глава восьмая.

ТИФЛИС. «КАРМЕНСИТА».

1. «Экран», 1922 г. № 22, с. 13.

2. Письмо Г. Б. Якулова наркомпросу А. А. Мравяну, архив Министерства просвещения, ф. 1, отд. 16, д. 1, л. 132—133.

3. «Заря Востока», Тифлис, 1927 г. 12.III. № 1425.

4. Там-же, 29.III, № 1437.

5. Там-же, 9.IV, № 1447.

6. Там-же, 31.III, № 1439.
7. Г. Б. Якулов. Лекция, прочитанная для коллектива еврейского театра в Минске. Музей МХАТ-а. А 8147, машинопись, с. 2.
8. Письмо Г. Б. Якулова наркомпросу А. А. Мравяну, архив Министерства просвещения, ф. 1, отд. 16, д. 1, л. 132—133.
9. Там-же.
10. Там-же.
11. Там-же.

Глава девятая.

ПАРИЖ. «СТАЛЬНОЙ СКОК».

1. П. Муратов. «Образы Италии», т. I, третье издание. Научное слово, М., 1917 г. с. 53.
2. Письмо Г. Б. Якулова наркомпросу А. А. Мравяну, архив Министерства просвещения, ф. 1, отд. 16, д. 1, л. 132—133.
3. А. де-Монзи. Из Кремля в Люксембург. На французском языке. Париж, 1924 г. с. 123—127.
4. Там-же.
5. Георгий Якулов. «Моя художественная деятельность с 1918 — 1928 г.», ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 9—13.
6. Письмо Г. Б. Якулова наркомпросу А. А. Мравяну, архив Министерства просвещения, ф. 1, отд. 16, д. 1, л. 132—133.
7. Г. Б. Якулов. «Стальной скок». «Рабис», 1928 г. № 26.
8. Там-же.
9. Русский балет Сергея Дягилева в театральных декорациях. Париж, 1955 г. с. 33. На французском языке.
10. Лев Любимов. «На чужбине», СП. М., 1963 г., стр. 175—176.
11. Г. Б. Якулов. «Стальной скок», «Рабис», 1928 г. № 26.
12. Георгий Якулов. «Моя художественная деятельность с 1918 — 1928 г.», ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 9—13.
13. А. В. Луначарский, «Политика и публика» (из парижских впечатлений) «Красная панорама», 1927 г. № 33.
14. А. Я. Таиров. Георгий Якулов. «Искусство», 1929 г. № 1—2, стр. 76.
15. Г. Б. Якулов. Письма из Парижа. «Мир искусства», (1900—1917), письмо 1. ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 265, с. 3.
16. Там-же, с. 4.
17. Г. Б. Якулов. Пикассо. «Огонек», 1926 г. № 20.

18. Г. Б. Якулов. Нико Пирсманишвили. (Из цикла «Восток—Запад»), «Заря Востока», 1927 г., № 1439, 31 марта.

19. Т. Табидзе. Памяти Якулова. «Заря Востока», 1927 г., № 1, (1969).

20. Г. Б. Якулов. «Революция и Искусство», ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 268, с. 1—12.

21. Г. Б. Якулов. «Театр и живопись», ГКГ. Ереван, ф. 164, ед. хр. 267, с. 1—17.

Глава десятая.

ПОСЛЕДНИЙ ИЗ БОГЕМЫ

1. В. П. Комарденков. Георгий Якулов. «Литературная Армения»,

2. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.

3. Воспоминания В. М. Ходасевич. Архив В. М. Ходасевич.

4. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.

5. Борис Глубоковский. Повесть о Георгии Якулове в 5 главах. Мастерство театра, 1923 г. № 1.

6. А. Я. Таиров. Георгий Якулов. «Искусство», 1929 г. № 1—2, с. 75.

7. А. В. Луначарский Памяти крупного художника и человека. Статьи об искусстве. «Искусство», 1941 г. с. 601.

8. Владимир Швейцер. Песня. Сборник «Воспоминания о Есенине». «Московский рабочий», 1965 г. с. 407—408.

Глава одиннадцатая.

МОСКВА. «КРАСАВИЦА С ОСТРОВА ЛЮЛЮ»

1. «Современный театр», 1929 г., № 5, с. 71.

Глава двенадцатая.

ДИЛИЖАНСКИЕ ПЕЙЗАЖИ

1. Письмо Г. Б. Якулова к матери. 27.7—28. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.

2. Там-же.

3. Копия удостоверения. Народный комиссар по просвещению. 18.Х—1926 г., № 3320.

4. Открытка Г. Б. Якулова к А. З. Назарбекову, посланная из Эри-вани 12.9—1928 г.

5. Письмо Г. Б. Якулова к А. Я. Таирову. Тифлис, 8 сентября 1928 г. ЦГАЛИ, ф. № 2030, ед. хр. 240, л. 2—3.

6. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Дилижан 21.IX—28 г. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.
7. Письмо Г. Б. Якулова к С. И. Аладжалову. Дилижан. 24.IX—28 г.
8. Письмо А. Таирова к Г. Якулову. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 5.
9. Сергей Барсегян. О. Якулове. Архив С. Барсегяна.

Глава тринадцатая.

ПАЛАТА № 3.

1. Пояснительная записка к проекту Народного дома академика архитектуры А. И. Таманяна. Архив С. Аладжалова.
2. Г. Б. Якулов. Лекция, прочитанная коллективу еврейского театра в г. Минске. Музей МХАТ-а, А 8147, машинопись, с. 29.
3. Письмо Г. Б. Якулова к С. И. Аладжалову. Эривань, 28.X—28.
4. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.
5. Письмо Г. Б. Якулова к С. И. Аладжалову. 24.IX—28.
6. М. В. Григорян. Несколько слов из прошлого. Неопубликованная рукопись. Архив М. Григоряна.
7. Письмо Г. Б. Якулова к матери. Без даты. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.
8. Письмо Г. Б. Якулова к С. И. Аладжалову. Эривань. 28.X—28 г.
9. Письмо Г. Б. Якулова к С. И. Аладжалову от 24.IX—28 г.
10. Письмо-телеграмма Г. Б. Якулова к А. Я. Таирову. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 240, л. 4.
11. Письмо Р. Г. Дрампяна к С. И. Аладжалову. Ереван, 15.VI—1966 г.
12. Удостоверение доктора Мелик-Адамова. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 14.
13. Письмо Г. Б. Якулова к А. Я. Таирову. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 1.
14. Письмо Г. Б. Якулова к С. И. Аладжалову. Эривань. Клиника, 13.XII.
15. Письмо Веры Алексеевны Меликян к С. А. Якуловой. Цитирую по оригиналу, находящемуся у племянницы Якулова О. С. Логвиновой.

Глава четырнадцатая.

ПРОЩАЙ, ЖОРЖ—ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ!

1. Е. Е. Лансере. Речь на траурном заседании памяти Г. Б. Якулова. ЦГАЛИ, ф. 1982, ед. хр. 73, л. 4.
2. «Вечерняя Москва», 1928 г. 29.XII. № 301.
3. «Заря Востока». Памяти Якулова. Тифлис, 1929 г. № 1, (1969).
4. Там-же.
5. Там-же.
6. Там-же.
7. Камерный театр и его художники. Введение Абрама Эфроса. ВТО, М. 1934 г., с. XXXVI.
8. П. Муратов. «Образы Италии», т. I, третье издание. М. 1917 г.
9. Выступление не стенографировалось. Цитирую по статье А. В. Луначарского, опубликованной в день похорон Якулова. «Памяти крупного художника и человека». Статьи об искусстве. «Искусство», 1941 г., с. 601.

Глава пятнадцатая.

ПОСМЕРТНЫЙ ПАРАДОКС

1. Мариэтта Шагинян. Жорж Якулов. «Об армянской литературе и искусстве», Ереван, из-во АН Арм. ССР, 1961 г., с. 152—159.
2. Е. Е. Лансере. Речь на траурном вечере памяти Якулова. ЦГАЛИ, ф. 1932, ед. хр. 73, л. 1.
3. А. К-н. Георгий Якулов. «На рубеже Востока». Тифлис, 1929 г. № 2, с. 70—75.
4. А. Я. Таиров. Георгий Якулов. «Искусство», 1929 г. № 1—2, с. 76.
5. Письмо общественного комитета. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 18.
6. Протокол № 3 заседания общественного комитета поувековечению памяти Г. Якулова от 14-го января 1929 г. Архив С. Аладжалова.
7. Письмо А. Я. Таирова к Ш. З. Элиаве. ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, л. 16.
8. Иосиф Грегор-Рене-Филипп-Миллер, «Русский театр». Его существование и история, особенно подчеркивая период Революции, из-во «Аматэа». Цюрих—Лейпциг. Вена, 1927 г., с. 44, на немецком языке.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Г. Б. ЯКУЛОВА

1884, 2 января, — В городе Тифлисе в семье известного присяжного поверенного Богдана Галустовича Якулова (Якуляна) и его жены Сусанны Артемьевны, урожденной Канановой, родился сын Георгий.

1893. — После смерти отца — Богдана Галустовича — семья Якулова переезжает в Москву в дом Серебряковой, близ Тверского бульвара (Сытинский тупик, квартира № 69). 9-летнего Георгия Якулова определяют в интернат Лазаревского института восточных языков.

1896. — Якулова исключают из шестого класса за неподчинение правилам интерната. «Питая страсть к живописи», Якулов под влиянием старшего брата увлекается искусством.

1901, 14 августа. — Якулов подает прошение в Училище живописи, ваяния и зодчества.

1 сентября, — его зачисляют студентом в головной класс живописного отделения Училища.

1902, октябрь — Якулов тяжело заболевает острой формой пневмонии, находится под наблюдением клиники, часто пропускает занятия в классе.

1903, март. — Врач клиники выдает Якулову свидетельство: в виду слабых верхушек легких необходимо избегать переутомлений.

Апрель. — Якулов пишет прошение директору Училища с просьбой оставить его в головном классе на второй год. Просьбу отклоняют и Якулова за непосещение занятий исключают из Училища.

23 мая. — Якулов получает из Училища свои документы. Потеряв право на отсрочку, он отбывает воинскую повинность на Кавказе, совмещая «службу солдата с работой художника».

Декабрь. — В чине офицера запаса Якулов возвращается в Москву. Привозит многочисленные этюды из Кавказа.

1904, февраль. — Начало русско-японской войны. Прaporщик Якулов призывается в действующую армию. Участвует в боях южнее Харбина.

На сопках Манчжурии впервые зарождается теория о происхождении стилей искусства, основанная на «разноцветном Солнце».

1905. — Якулов в Москве. Ст. идея «разноцветного Солнца» приходит к

формуле: «Характер света и есть искомая основа стиля». Работает над композицией картины «Скачки».

1906. — Некоторое время Якулов проводит на Черноморском побережье Кавказа. Пишет этюды, изучая динамику и цветовой спектр в стихиях природы.

1907, март. — Впервые Якулов участвует на выставке Московского творищества художников. Экспонирует: 1. Скачки. 2. Портрет. 3. Рисунок.

Июнь. — Журнал «Золотое Руно» помещает репродукции картин «Скачки» и «Портрет».

Август. — Якулов дает два рисунка в журнал «Золотое Руно».

Якулов написал картины «Человек толпы», «Петухи», «Сухум под снегом», «Сад Эрмитаж», определяя этот период творчества как «декоративно-символический, азиатско-восточный».

Впервые делает доклад о своей теории происхождения стилей в «Обществе свободной эстетики».

Якуловы переехали на Среднюю Кисловку, дом № 1, квартира 1.

1908, январь. — Участвует на выставке «Венок» (Stephanos). Экспонирует: 1. Рисунок. 2. Кафе-шантан. 3. Портрет. 4. Портрет. 5. Портрет. 6. Хризантемы. 7. Рисунок. 8. Без названия. Репродукции картин «Рисунок», «Кафе-шантан» и виньетки Якулова помещены в журнале «Золотое Руно».

Февраль. — Рисунок Якулова в трех красках «На скачках» помещен в журнале «Весы».

Осень. — Участвует на выставке «Сецессион» в Вене. Пишет картины: «Жил на свете рыцарь бедный», «Душа моя мрачна», определяя этот период своего творчества как «поэтическую живопись трехмерной станковой формы».

1909, январь. — Участвует на VI выставке «Союза русских художников». Экспонирует: 1. Улица (эскиз), 2. Пожарная команда (эскиз).

17 марта. — Впервые оформляет кабаре «Уголок Кавказа» на благотворительном вечере в литературно-художественном кружке. Центральное место оформления занимал «Духан». Якулов и Е. И. Терян-Корганова были хозяевами кабарэ.

Участвует на выставке «Салона» в Санкт-Петербурге».

Сентябрь. — В журнале «Весы» помещены два рисунка Якулова— «Портрет» и «Толпа».

1910, январь. — Якулов совместно с А. Лентуловым и Б. Лопатинским оформляет в залах Охотничьего клуба «Кавказский вечер».

Февраль. — Участвует на VII выставке «Союза русских художников» в Санкт-Петербурге. Экспонирует: 1. Лукреция (эскиз). 2. Портрет неизвестной. 3. Леди Макбет. В Московском охотниччьем клубе оформляет благотворительный бал на тему «Китай».

Первая поездка заграницу. Якулов посещает Италию — пребывает по три месяца в Риме и Флоренции и кратковременно в Венеции, Падуе и Сиене. Возвращение в Москву. Художник П. Кончаловский пишет портрет Якулова.

1911, январь. — Участвует в Санкт-Петербурге на 1-й выставке «Мир Искусства». Экспонирует семь рисунков и эскизов. Участвует в Москве на XVIII выставке Московского товарищества художников. Экспонирует: 1. Пожарная команда. 2. Декоративный мотив. 3. Дама с усиками. 4. Портрет неизвестной. 5. Лукреция. 6. Этюд. 7. Эскиз к Кафе-шантану. 8. Борьба. 9. Всадник. 10. Этюд. 11. Катание в Петровском парке (фантазия). 12. Эскиз.

Ноябрь. — Совместно с П. Кончаловским оформляет в Московском купеческом клубе благотворительный бал «Ночь в Испании».

Пишет картины: «Ломбардия», «Бой», «Скачки» (масло), «Женщина у столика», определяя этот период творчества как «монументально-станковый».

Декабрь. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Москве. Экспонирует: 1. Скачки (масло). 2. Пони. 3. Торговка. 4. Рисунок. 5. Рисунок. 6. Кафе. 7. Эскиз к «Кафе-шантану». 9—10 без названия.

1912, февраль. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Санкт-Петербурге. Экспонирует: 1. Амазонки. 2—3. Декоративные мотивы. 4—5—6. Эскизы.

Рисует обложку книги Мариэтты Шагинян «Orientalia». Участвует на выставке «Мир Искусства» в Москве. Экспонирует: 1. Амазонка (эскиз). 2—3. Декоративные мотивы. 4—5—6. Эскизы.

1913, январь. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Санкт-Петербурге. Экспонирует: 1. Амазонки (эскиз). 2—3. Декоративные мотивы. 4—5—6. Эскизы.

Рисует обложку для книги стихов В. Эльснера «Выбор Париса». Совместно с М. Сарьяном и Н. Милиоти иллюстрирует книгу В. Эльснера «Пурпур Киферы». Пишет картины «Человек толпы»,

«Эксцентрики», «Город», определяя этот период своего творчества «урбанистическим».

Поездка в Париж. Встреча с художниками Робертом и Соней Делоне. Якулов знакомит их со своей теорией свето-ритмов.

Участвует на 1-й осенней выставке «Der Sturm» в Берлине.
Ноябрь. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Москве. Экспонирует: 1. Городская живопись. Построение на скоростях стекол. 2. Эскиз к «Монте-Карло». 3. *Bal Bulier*.

Декабрь. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Киеве. Экспонирует: 1. Амазонки (эскиз). 2—3. Декоративные мотивы. 4—5—6. Эскизы.

1914, январь. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Санкт-Петербурге. Экспонирует: 1. Городская живопись. Построение на скоростях стекол.

Февраль. — Читает в подвале «Бродячая Собака» «очень интересный доклад о своей живописи».

Журнал «Альциона» публикует статью Якулова «Голубое Солнце». Якулов оформляет декоративную выставку в галерее Лемерсье.

20 июля. — Начало Первой мировой войны. Якулов призван в действующую армию. Сражается на германском фронте.

Осень. — Якулов тяжело ранен пулём в грудь.

Ноябрь. — Лечится в лазарете деятелей искусств в Петрограде на Б. Белозерской улице.

1915, январь. — Якулов выписался из лазарета. Приехал в отпуск в Москву.

Февраль. — Участвует на выставке «Союз русских художников» в Москве в пользу пострадавших от войны бельгийцев. Экспонирует:

1. Бар «Олимпия».

Март. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Петрограде. Экспонирует 1. Спирали. Участвует на выставке «Мир Искусства» в Москве. Экспонирует: 1. Портрет Е. В. Потопчиной. 2. Бар. 3. Весенняя прогулка (эскиз). 4. Кафе «Савой» (эскиз). 5. Кафе.

Кратковременная поездка в Ташкент. Участвует на выставке современного декоративного искусства Юга России в галерее Лемерсье. Экспонирует эскизы прикладного характера. Якулов на фронте.

1916, — Якулов на передовых позициях.

Март. — Якулов в Москве. Участвует на выставке русских и польских художников в галерее Лемерсье. Экспонирует два этюда. Часть марта и апреля находится на лечении в Кисловодске.

Апрель. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Петрограде. После отпуска Якулов снова на фронте.

1917. — Якулов на фронте.

Февраль. — Постановлением Совета рабочих депутатов и Временного правительства группа художников отзыается с фронта. Якулов возвращается из армии.

Март. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Москве. Экспонирует четыре работы.

24 марта. — Якулов избирается в президиум совета художественных организаций. Якулов и А. Лентулов избраны в художественно-просветительную комиссию при Московском Совете рабочих депутатов. Якулов получает от предпринимателя Филиппова заказ на оформление интерьера кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту.

Сентябрь. — Якулов выбран от молодых художников в совет по делам живописцев при Профессиональном Союзе.

Октябрь. — Якулов пишет огромный рекламный плакат к открытию кафе «Питтореск».

26 декабря. — Участвует на выставке «Мир Искусства» в Москве. Экспонирует четыре работы.

1918, февраль. — Дебют Якулова в театре — оформил пьесу П. Клоделя «Обмен» в Московском камерном театре (режиссеры В. Мейерхольд и А. Таиров). Открытие кафе «Питтореск», переименованное в «Красный петух» — тема оформления кафе — «город», форма оформления — «конструктивная».

Октябрь. — В первую годовщину Октября Якулов (декорации), В. Комарденков и П. Галаджев (костюмы) и А. Таиров (режиссера) ставят на эстраде кафе «Красный петух» пьесу А. Шницлера «Зеленый попугай».

1919, 12 января. — Участвует на 1-й выставке московского хранилища произведений современных художников в галерее Лемерсье.

30 января. — Якулов подписывает совместно с С. Есениным, А. Марленгофом, В. Шершеневичем декларацию имажинистов. Якулов живет в гостинице «Люкс» на Тверской. Работает над эскизами оформления кафе «Стойло Пегаса».

Март. — Якулов с поэтом В. Терьяном и режиссером С. Хачатуровым принимает участие в организации армянской драматической студии в Москве.

Май. — Участвует на 1-й выставке Общества молодых художников (ОБМОХУ) в Строгановском училище. Якулов принимает участие в художественно-режиссерской секции театрального отдела Наркомпроса.

Осень. — Якулов профессор Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Со своими учениками разрабатывает макеты к «Царю Эдипу» и «Красного Стадиона».

Октябрь. — Открытие Государственного Показательного театра. Якулов член совета по управлению театра.

25 ноября. — Премьера «Меры за меру» Шекспира в Государственном Показательном театре. Декорации и костюмы Якулова (режиссеры И. Худолеев и В. Сахновский).

Декабрь. — Журнал «Вестник театра» опубликовал беседу с Якуловым о принципах оформления «Меры за меру». Открылось кафе литераторов «Стойло Пегаса», оформленное по эскизам Якулова.

1920, май. — Якулов оформил пьесу П. Гофмана «Принцесса Брамбилья» в Камерном театре (режиссер А. Таиров).

Якулову предоставляют мастерскую на Б. Садовой № 10, куда он переезжает. Женитьба Якулова на Наталии Юльевне Шиф. В журнале «Вестник театра» опубликована беседа с Якуловым о принципах оформления «Принцессы Брамбилья». Якулов рисует обложку, шрифты и иллюстрации к книге стихов А. Мариенгофа «Руки галстуком».

Март. — В журнале «Вестник театра» опубликована статья Якулова о трехмерности декорации. Якулов готовит эскизы оформления к пьесе Тирсо-де Молина «Севильский обольститель» (режиссер И. Чабров). Постановка не осуществлена. Якулов назначен председателем комиссии по выработке сдельного тарифа работников изобразительных искусств. Рисует обложку с портретом автора книги стихов А. Кусикова «В никуда».

Октябрь. — Якулов готовит эскизы оформления к «Гамлету» Шекспира (режиссеры В. Мейерхольд и В. Бебутов). Постановка не осуществлена.

Декабрь. — Якулов готовит эскизы и макет оформления к «Мисте-

рии Буфф» В. Маяковского (режиссеры В. Мейерхольд и В. Бебутов). Постановка не осуществлена.

1921, 3 января. — Журнал «Вестник театра» опубликовал доклад Якулова на диспуте о значении художника в современном театре.

31 января. — Выступает на диспуте «Ударная программа театров».

22 мая. — Участвует на выставке Общества молодых художников (ОБМОХУ). Якулов рисует обложку с портретом автора книги стихов А. Мариенгофа «Тучелет» и иллюстрирует «Автографы».

6 июня. — Выступает на диспуте о постановке «Мистерии Буфф» **Август.** — Якулов оформил «Царя Эдипа» Софокла в театре РСФСР—I, б. Корша (режиссер А. Крамов).

Сентябрь. — На вечере в мастерской Якулова С. Есенин познакомился с Айседорой Дункан.

27 ноября. — Якулов приглашен принять участие в диспуте «Новые формы балета».

Декабрь. — Якулов выбран в художественный совет артистического подвала «Странствующий энтузиаст».

1922, январь. — Рисует обложку с портретом автора книги стихов Сусанны Мар «Абем».

Корреспондент журнала «Эрмитаж» описывает посещение мастерской Якулова и его работу над большой картиной «Человек толпы».

Февраль. — Якулов принимает участие в организации Театра-миниатюр «Эксцентрион». В Театре комической оперы режиссер К. Марджанов собирается ставить «Розу Стамбула» в декорациях Якулова.

28 марта. — Журнал «Экран» опубликовал беседу с Якуловым о проблеме синтеза искусства «Восток—Запад».

Июнь. — Якулов оформил пьесу «Синьор Формика» в Камерном театре (режиссер А. Таиров). В журнале «Эрмитаж» опубликована статья Якулова «Моя контр-атака», а в журнале «Экран» беседа об оформлении «Синьора Формики» и об эксцентрическом искусстве.

8 августа. — Открылась персональная выставка Якулова в Камерном театре. Экспонировано около 200 работ.

Октябрь. — Якулов выступил на диспуте в Колоннэм зале «Разгром левого фронта». Участвует на 1-й русской выставке в галерее Van Diemen & С° в Берлине. Экспонирует пять работ.

Якулов оформил пьесу «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока в Камерном театре (режиссер А. Таиров).

Ноябрь. — Вышел первый номер журнала имажинистов «Гостиница для путешествующих в прекрасном», в котором опубликована статья Якулова «Ars Solis» (спорады цветотписца) и два рисунка декораций «Царя Эдипа» и «Риенци».

Декабрь. — В журнале «Мастерство театра» опубликована «Повесть о Георгии Якулове в 5-ти главах» Б. Глубоковского.

Якулов ведет переговоры с кино-ателье «Факел» о работе над фильмом.

1923, февраль. — «Якуловизация театров» — так называлась статья Пингвина, опубликованная в журнале «Зрелище».

23 марта. — Участвует на выставке в галерее Guillaume в Париже. Поездка Якулова в Париж.

Якулов получает заказ на проект монумента «26-ти».

Апрель. — Якулов оформил «Колла ди Риенци» Р. Вагнера в театре б. Зимина (режиссер И. Просторов).

Май. — Якулов оформил «Иудейскую вдову» Кайзера в театре б. Корша (режиссеры В. Мchedелов и В. Сахновский).

7 июня. — Участвует на выставке в Музее декорационной живописи в Москве.

Июнь. — Якулов оформил «Вечного жида» Пинского в ёврейском театре «Габима» (режиссер В. Мchedелов). В журнале «Зрелище» опубликована статья Якулова «Ex oriente lux» («Вечный жид» или второй исход евреев в Палестину). Якулов принял участие в диспуте об итогах театрального сезона.

27 июня. — Якулов пишет докладную записку о проекте памятника «26-ти». Журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» публикует портреты А. Мариенгофа и Рюрика Ивнева работы Якулова.

Август. — Сенагор А. де-Монзи в сопровождении А. Луначарского посещает мастерскую Якулова, где присутствуют на обсуждении его эскизного проекта «26-ти».

17 сентября. — Якулов в Баку.

20 сентября. — Присутствует на площади Свободы во время демонстрации в память погибших бакинских комиссаров.

23 сентября. — В газете «Бакинский рабочий» опубликована статья Якулова «Памяти 26-ти».

25 сентября. — Якулов даёт интервью корреспонденту «Бакинского рабочего» об идее проекта памятника «26-ти».

2 октября. — Исполком Бакинского Совета утверждает эскизный проект памятника «26-ти». Якулов возвращается в Москву.

30 октября. — Премьера «Озера Люль» А. Файко в бакинском русском театре. Оформление по эскизам Якулова (режиссер Д. Гутман).

Ноябрь. — Якулов готовит эскиз декорации к балету «Кармен» для труппы Е. Кригер (музыка Е. Эспозито, балетмейстер М. Мордкин). Постановка не осуществлена.

1924, 19 февраля. — Рецензия Якулова «Показание очевидца» о спектакле «Стенька Разин» опубликована в журнале «Рампа».

26 февраля. — Журнал «Рампа» опубликовал статью Якулова «Из дневника художника». Якулов высказывается в журнале «Зрелище» о спектакле «Лес» в постановке В. Мейерхольда.

Апрель. — Якулов оформил «Прекрасную Елену» Ж. Оффенбаха в Экспериментальном театре (режиссер Б. Сушкевич).

Май. — Хореографический вечер студии И. Чернецкой, показ «Мефисто-вальса» и «Средних веков» в костюмах по эскизам Якулова.

Июнь. — Журнал «Новая Рампа» публикует статью «Якулов разговаривает о мещанстве».

Июль. — Якулов делает доклад в ЦК Рабис об оценке художественного труда.

19 августа. — Якулов привозит в Баку готовый проект и макет памятника «26-ти».

24 августа. — Проект «26-ти» единогласно утверждается.

25 августа. — В газете «Бакинский рабочий» опубликована объяснятельная записка и два рисунка памятника «26-ти».

31 августа. — Якулов возвращается из Баку в Москву.

В Париже вышла книга сенатора А. де-Монзи «Из Кремля в Люксембург», в которой рассказано о посещении автором мастерской Якулова.

Якулов принимает участие в комиссии при ВЦИК по организации конкурса на сооружение мавзолея Ленину.

19 сентября. — С. Есенин написал Балладу о 26-ти, посвятив ее Якулову.

28 сентября. — Журнал «Красная Нива» на всю обложку поместил фотографию макета «26-ть».

1925, февраль. — Журнал «Красная Нива» опубликовал статью Якулова о скульпторе Менделевиче. Журнал «Искусство трудящихся» опубликовал рецензию Якулова о спектакле «Поджигатели» в Новом драматическом театре.

8 марта. — Якулов участвует на выставке «Женщина в русской живописи» в Третьяковской галерее.

Апрель. — Якулов отвечает на вопрос журнала «Новый зритель» — «Нужна ли критика?». Якулов в письме к А. Луначарскому рекомендует юного художника Миронова.

28 апреля. — Открытие в Париже Международной выставки декоративных искусств и индустрии. Экспонируются макет декораций «Жирофле-Жирофля» и модель памятника «26-ти».

Май. — Якулов в роли прокурора выступает на «суде» над театральным сезоном.

11 мая. — Участвует на выставке «Мастера Голубой Розы» в Третьяковской галерее.

Якулов приглашен руководить художественно-декоративной частью армянской драматической студии. Участвует на выставке в Калуге.

Июнь. — Якулов едет в Париж, останавливается в MAINE HOTEL. Привозит около ста своих работ, предполагая организовать персональную выставку. Якулов избран на Международной выставке вице-президентом по театральному и членом жюри по архитектурному отделам.

30 июня. — Якулов в Париже читает доклад в зале Географического общества о проблеме искусства «Восток—Запад».

По заказу С. Дягилева Якулов работает над эскизами оформления советского балета «Стальной скок», либретто которого пишет совместно с композитором С. Прокофьевым.

7 октября. — Комиссар полиции Парижа продлевает Якулову визу до конца года. Якулов переезжает из MAINE HOTEL на улицу Barthose, 62. На Международной выставке распределены награды. Якулов получил две высшие награды — почетные дипломы (вне конкурса).

Декабрь. — Якулов возвращается в Москву. Готовится пречесть в Политехническом музее доклад «Париж в наши дни».

1926, февраль. — Якулов оформил спектакль «Зеленый остров» Ш. Леко-

ка в театре Музыкальной комедии (режиссер Г. Ярон). Якулов избран в комиссию по литературному наследию С. Есенина.

Март. — Якулов оформил спектакль «Розита» А. Глобы в Камерном театре (режиссер А. Таиров).

Апрель. — Якулов оформил спектакль «Венецианский купец» В. Шекспира в Минском еврейском театре (режиссер В. Сахновский). Якулов прочел в Минске лекцию коллективу еврейского театра о задачах художника в оформлении шекспировской пьесы и о проблемах современного театрального искусства.

Май. — Якулов выступил обвинителем на «суде» над театральным сезоном. Журнал «Огонек» опубликовал статью Якулова о Пикассо.

Сентябрь. — Якулов получает приглашение ЦИК Армении войти в состав жюри по конкурсным проектам Народного Дома в Эривани.

Октябрь. — Якулов выезжает в Армению. Наркомпрос А. Луначарский выдает удостоверение о предоставлении льгот мастерской Якулова.

20 октября. — Якулов в Эривани, останавливается у А. Каиняна. Участвует в работе жюри конкурса.

28 октября. — Жюри конкурса закончило работу. Якулов принял предложение Государственного театра оформить спектакль «Венецианский купец».

29 октября. — Якулов в Тифлисе. В Академии художеств Грузии читает доклад о художниках в русском и советском театрах.

Ноябрь. — Якулов в Эривани. Работает над эскизами оформления «Венецианского купца».

Декабрь. — Якулов сдал эскизы и макет в цеха театра и выехал в Тифлис.

15 декабря. — Газета «Заря Востока», опубликовала статью Якулова «Пути развития художественной культуры в ЗСФСР». Якулов принимает предложение А. Ахметели оформить спектакль «Кармен-сита» в театре Руставели. Возвращается в Эривань, проводит монтировочные репетиции.

23 декабря. — Якулов закончил оформление спектакля «Венецианский купец» (режиссер А. Бурджалян). Якулов принимает предложение оформить спектакль «Кум Моргана» А. Ширванзаде.

1927, январь. — Якулов в Тифлисе. Работает над эскизами к «Куму Моргана». Готовые эскизы двух актов и макет второго акта отсылает в Гостеатр.

25 января. — Якулов в Эривани. Присутствует на юбилейном вечере в Гостеатре. Утверждает макет третьего акта. Обсудив художественно-постановочные вопросы «Кума Моргана», Якулов возвращается в Тифлис.

6 февраля. — Участвует на 2-й всебелорусской художественной выставке в Минске.

27 февраля. — Якулов оформил кантату М. Баланчидзе «Слава Загесу», поставленную к 5-летию Советской Грузии в театре Руставели. Якулов работает над эскизами к «Карменсите» и к фильму «Амазонка» по сценарию Т. Табидзе (фильм не осуществлен).

3 марта. — Премьера «Кума Моргана» (режиссер А. Бурджалян).

12 и 31 марта. — Газета «Заря Востока» опубликовала статьи Якулова: «О театре, кино и искусстве Закавказья» и «Нико Пироцманишвили» (из цикла «Восток—Запад»). Якулов сдал театру Руставели готовые эскизы декораций и костюмов «Карменситы».

Апрель. — По вызову С. Дягилева выезжает в Париж.

Июнь. — Якулов в Париже оформил балет «Стальной скок» (балетмейстер Л. Массин (Мясин)). Якулов пишет «Письма из Парижа»— 1. «Мир Искусства» (1900—1917), 2. Выставка «Мир Искусства» в Париже в 1927 году. Якулов возвращается в Москву.

Октябрь. — Участвует на юбилейной выставке искусства народов СССР.

5 ноября. — Премьера «Карменситы» по Мериме в театре Руставели (режиссер А. Ахметели).

Декабрь. — Якулов оформил «Красавицу с острова Люлю» С. Заяицкого в театре-студии Р. Симонова (режиссер Р. Симонов).

1928, 20 апреля. — Участвует на выставке в Музее Бахрушина. Наркомпрос возбуждает вопрос о присвоении Якулову звания заслуженного деятеля искусств. Художник Н. Денисовский пишет портрет Якулова.

Июнь. — Журнал «Рабис» опубликовал статью Якулова о постановке «Стального скока». Участвует на выставке приобретенных работ произведений работников изобразительных искусств.

Июль. — Организован комитет по проведению 25-летнего юбилея творческой деятельности Якулова. По совету врачей Якулов едет в Дилижан.

Август. — По дороге в Армению Якулов останавливается на неделю в Кисловодске. В Баку ведет переговоры о выставке проекта

«26-ти». Пишет для «Бакинского рабочего» две статьи — 1. «Итоги театрального сезона» и 2. «Борьба на архитектурном фронте».

Сентябрь. — Якулов в Тифлисе. Остановился в гостинице «Ориент». Пишет статью для «Зари Востока» о проблемах современной архитектуры. Выезжает в Эривань.

14 сентября. — Якулов приезжает в санаторий Дилижан. Здесь отдыхает, лечится, пишет этюды окрестностей Дилижана.

Октябрь. — Якулов возвращается из санатория в Эривань. Привозит около 15-ти этюдов. Живет в гостинице «Интурист», затем в квартире Спендиарова на ул. Налбандяна. Готовит две программные статьи: «Театр и Живопись» и «Революция и Искусство». Участвует на выставке новоприобретенных работ в Картичной галерее Армении.

Ноябрь. — Якулов заболевает воспалением легких. Его помещают в I-ую клиническую больницу. Якулов в клинике рисует цветными карандашами портрет главного врача, профессора Мелик-Адамова.

28 ноября. — Пишет для Юбилейного комитета «Моя биография и художественная деятельность» и «Моя художественная деятельность с 1918—1928 гг.» Якулов собирается выписаться из больницы.

3 декабря. — Вновь простуживается и остается в больнице.

28 декабря. — В 3 часа 15 минут дня Якулов скончался.

29 декабря. — Получена телеграмма Луначарского об отправке тела Якулова в Москву. Скульптор Ара Саркисян снял маску.

31 декабря. — Гражданская панихида в больнице и по пути на вокзал у здания 1-го Гостеатра. В парадных комнатах вокзала последнее прощание. Гроб с телом Якулова отправлен скорым поездом в Москву.

1929, 2 января. — Гражданская панихида в парадных комнатах Тифлисского вокзала.

6 января. — Поезд с траурным вагоном прибыл в Москву.

7 января. — Гражданская панихида в зале Центрального Дома работников искусств. Похороны Якулова на Новодевичьем кладбище.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Портрет Г. Б. Якулова. Художник С. И. Аладжалов	Фронтиспись	
Г. Б. Якулов		10
Портрет Г. Б. Якулова 1910 г. Художник П. П. Кончаловский		14
Богдан Галустович Якулов — отец художника		20
Сусанна Артемьевна Якулова — мать художника		22
Г. Б. Якулов — студент		25
Г. Б. Якулов — офицер русской армии		27
«Скачки» 1905 г.		32
«Катание в Петровском парке. Фантазия»		41
«Жил на свете рыцарь бедный»		43
«Перед заездом»		50
«Кафе Савой»		55
«Обмен» П. Клодель. Московский камерный театр 1918 г. Эскиз декорации		64
«Царь Эдип» Софокл. Театр б. Корша 1920 г. Сцена из спектакля		72
«Царь Эдип». Эскиз костюма Эдипа		74
«Принцесса Брамбilla» по Э. Т. А. Гофману. Московский камерный театр. 1920 г. Эскиз декорации		76
«Принцесса Брамбilla». Эскиз карнавальных костюмов		78
«Принцесса Брамбilla». Эскиз костюма Арлекина		80
«Принцесса Брамбilla». Эскиз костюма итальянки		82
Эскиз монумента «26». Первоначальный вариант. 1923 г.		94
Обложка журнала «Огонек»		97
Макет монумента «26». 1924 г.		101
Обложка книги А. Мариенгофа «Тучелет». 1921 г.		107
Портрет М. Ф. Ленина в роли Анжело		111
Портрет А. Т. Коонен		113

С. А. Есенин, А. М. Мариенгоф и Г. Б. Якулов	117
Кафе «Питтореск». Москва. 1917—1918 гг. Плакат	120
Витражи интерьера кафе «Питтореск»	124
Эскиз настенной росписи кафе «Стойло Пегаса»	127
«Венецианский купец» В. Шекспир. Театр им. Сундукияна. Ереван, 1926 г. Набросок декорации	134
«Венецианский купец». Эскиз костюмов дожа и сенаторов	136
«Колла ди Риенци» Р. Вагнер. Театр б. Зимина. Москва 1923г. Эскиз декорации	141
«Колла ди Риенци». Макет декорации	143
«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Глашатаи	144
«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Дворяне	145
«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Стража	148
«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Кавалеры	149
«Колла ди Риенци». Эскиз костюмов. Пляска вестников мира	151
«Колла ди Риенци». Эскиз костюма. Нина ди Розалли. Триумф	153
«Кум Моргана» А. Ширванзаде. Театр им. Сундукияна. Ереван 1927 г. Эскиз второго акта	163
«Кум Моргана». Макет третьего акта	166
«Вечный жид». Э. Сю. Театр «Габима». Москва 1923 г. Эскиз декорации	171
«Вечный жид». Макет декорации	173
«Розита». А. Глоба. Московский камерный театр 1926 г. Эскиз костюма продавщицы цветов	178
«Кармен». Балет Е. Эспозито. Москва 1923 г. Эскиз декорации. Постановка не осуществлена	181
«Карменсита» по П. Мериме. Театр им. Руставели. Тбилиси 1927 г. Эскиз костюмов. Гитаны	184
«Карменсита». Эскизы костюмов. Контрабандист и Гарсия кривой Г. Б. Якулов. 1922 г. Шарж Дани	186
«Стальной скок». Балет С. Прокофьева. Париж 1927 г. макет декорации	190
«Стальной скок». Сцена из спектакля	193
«Жирофле-Жирофля». Ш. Лекок. Московский камерный театр 1922 г. Сцена появления пиратов	195
«Жирофле-Жирофля». Макет декорации	199
«Жирофле-Жирофля». Модели костюмов	200
«Жирофле-Жирофля». Эскиз костюма Мурзука	202
«Жирофле-Жирофля». Эскиз костюма Мурзука	206

«Мера за меру». В. Шекспир, Государственный показательный театр. Москва 1919 г. Эскизы костюмов. Монах и горожанин	209
«Мера за меру». Эскизы костюмов. Дворянин и Рыцарь	211
Портрет Г. Б. Якулова. Художник Н. Ф. Денисовский	215
«Иудейская вдова» Г. Кайзер. Театр б. Корша, Москва 1923 г. Сцена из спектакля	225
«Иудейская вдова». Эскизы костюмов: Юдиф, Ревеки, танцовщицы в зеленом и танцовщицы	227
«Иудейская вдова». Эскиз костюма Олоферна	229
«Иудейская вдова». Эскиз костюмов священников	230
«Синьор Формика» Э.Т.А. Гофман, Московский камерный театр. Эскиз боя чертей и сбиров	235
«Синьор Формика». Эскиз головных уборов Академики	237
«Севильский обольститель». Тирсо де Молина. Москва 1918 г. Эскиз костюма Дона Диего Тенорьо. Постановка не осуществлена	240
«Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Государственный экспериментальный театр. Москва 1924 г. Эскиз костюма Агамемнона	242
Г. Б. Якулов в своей мастерской	248
А. Арутюнян, А. Ширванзаде и Г. Якулов. Ереван 1926 г.	251
Программа спектакля «Обмен» Москва 1918 г.	271
Программа спектакля «Красавица с острова Люлю». Москва 1928 г.	272
Посмертная маска Якулова	283
Похороны Якулова в Москве	287
Г. Б. Якулов	290
На цветных вкладышах: «Кафе-шантан», эскиз, «Гамлет» эскиз декорации, «Весенняя прогулка», «Во дворе», «Улица» и «Декоративный мотив».	
На супер-обложке: «Принцесса Брамбilla» эскиз костюма капитана.	
На форзаце, титуле и концовки: Эскизы костюмов Якулова к различным постановкам.	

О ГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие Рубена Симонова	5
К читателю	11
Глава первая.	
Под сенью Араката	15
Глава вторая	
Жорж	30
Глава третья.	
Якуловизация театров	62
Глава четвертая	
Двадцать шесть	90
Глава пятая	
Эпоха — это я	101
Глава шестая	
Эривань. Венецианский купец	132
Глава седьмая.	
Эривань. Кум Моргана	161
Глава восьмая.	
Тифлис. Карменсита	175
Глава девятая	
Париж. Стальной скок	188
Глава десятая.	
Последний из богемы	205
Глава одиннадцатая	
Москва. Красавица с острова Люлю	219
Глава двенадцатая.	
Дилижанские пейзажи	232
Глава тринадцатая	
Палата № 3	246
Глава четырнадцатая	
Прощай Жорж Великолепный	264
Глава пятнадцатая.	
Посмертный парадокс	281
П р и м е ч а н и я	292
Основные даты жизни и творчества Г. Б. Якулова	303
Список иллюстраций	316

СЕМЕН ИВАНОВИЧ АЛАДЖАЛОВ

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ

Редактор—С. Ризаев

Художник—С. Аладжалов

Художественный редактор—М. Арутюнян

Технический редактор—Д. Шахназарян

Корректор—Э. Мартиросян

ВФ 03896. Заказ 107. Тираж 2000

Сдано в набор 16/VI 70г., подписано к печати 6/IX 1971 г. Бумага мелованная $70 \times 90^1/16$. уч.-изд. листов $14,2+2$ вкл., печатный листов $20,0=23,4$ усл. печ. л. Цена 1 р. 74 к.

Ереван, типография № 1, Комитета по печати Совета министров
Арм. ССР, ул. Алавердяна, 65.





