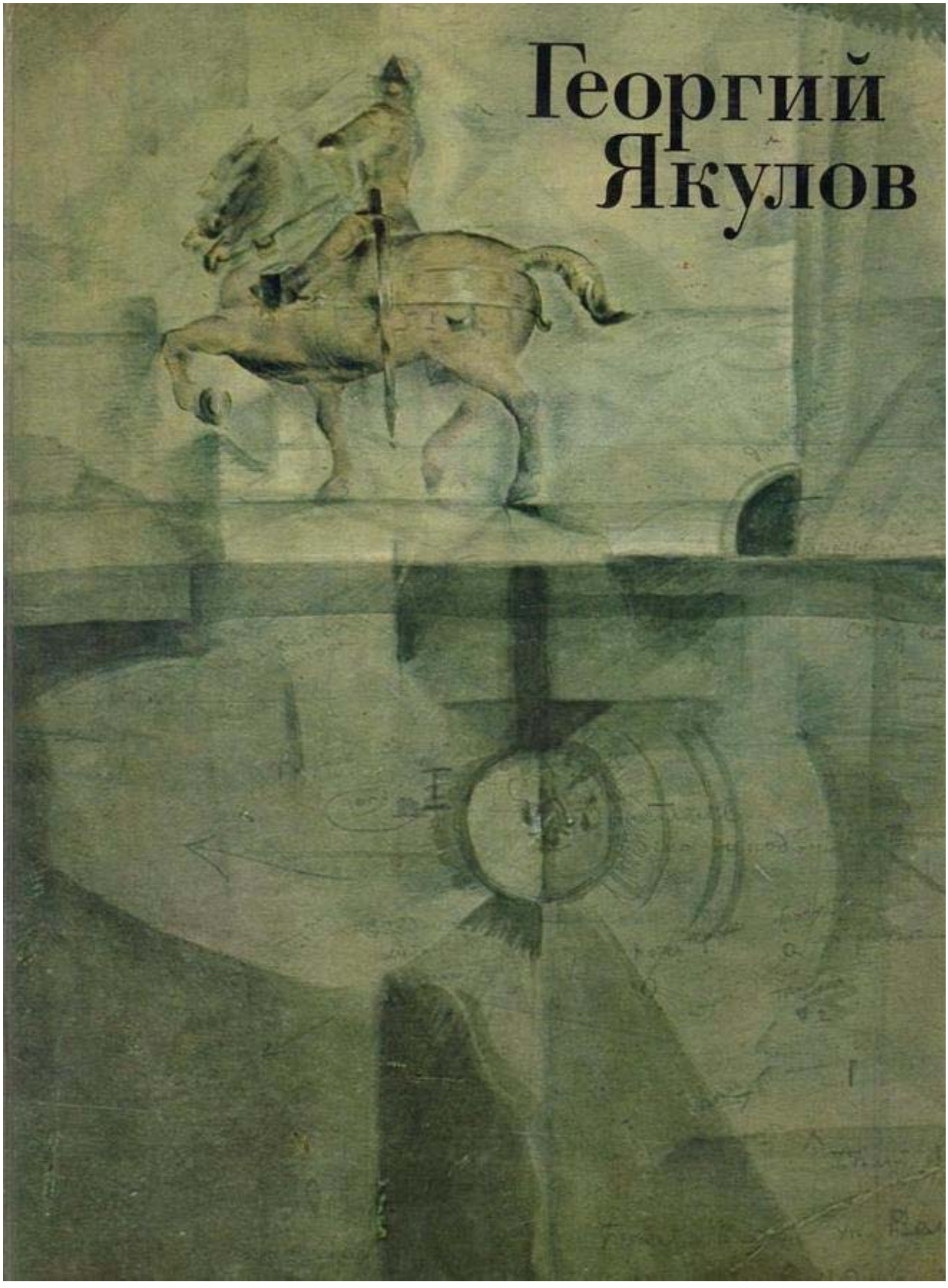

Георгий
Якулов

Е. Костина

# Георгий Якулов

## 1884 – 1928

Издательство «Советский художник»
Москва
1979

П. П. Кончаловский. Портрет Якулова. 1910

Искромётная, остросвоеобычная по сюжетике, почти фантастически-многозвучная по колориту, живопись Якулова снискала широкую популярность ещё при жизни художника. Всем, кто хотя бы мало-мальски был причастен к нарождавшейся культуре молодой революционной России, его имя было хорошо известно. С ним связывались многие завоевания советского искусства, многие надежды.

Это о нём сказал Маяковский: «Наши факты — «коммунисты-футуристы», «Искусство коммуны», «Музей живописной культуры», «постановка «Зорь» Мейерхольдом и Бебутовым», «адекватная “Мистерия-Буфф”», «декоратор Якулов», «…На колёсах этих фактов мчим мы в будущее»[1].

С ним замышлял Мейерхольд, охваченный идеей строительства нового революционного театра, свои первые постановки «Мистерии-Буфф» и героической оперы Вагнера «Риенци».

С ним создавал свои лучшие постановки А. Таиров. Блистательные декорации к «Принцессе Брамбилле» Э. Т. А. Гофмана и «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока особенно близки к смелым поискам в режиссуре Камерного театра. И прав был Таиров, называя Якулова большим человеком, большим художником, мастером, таившим в себе гениальные замыслы и возможности. Он творил поистине как «гордый романтик жизни и искусства, неугомонный искатель новых путей, никогда не знавший тоски по “вчера” и всегда бесстрашно врывавшийся в новое “завтра”»[2].

Критики и журналисты постоянно обращают внимание читателей на новый своеобразный талант. Журналы и газеты первого послеоктябрьского десятилетия уделяют особое место постановкам, созданным при участии Якулова. «Известия» неоднократно сообщают о его творческих планах и намерениях…

В художественную жизнь молодой Республики Советов Якулов вошёл стремительно и безоговорочно как яркая, неповторимая личность. В нём удивительным образом сконцентрировалось врождённое дарование живописца и неординарного публициста. Он поактёрски азартно выступал на многочисленных диспутах, посвящённых острым проблемам современности, и обнаруживал незаурядный писательский дар в статьях, где поднимал важные вопросы практики искусства. Ряд глубоких мыслей, не утративших своего значения и до наших дней, соседствует в его теоретических положениях с подчас наивными, явно противоречивыми утверждениями.

Работу для театра он сочетал с проектированием памятников, а занятие станковой живописью с иллюстрированием и оформлением книг.

Это ему С. Есенин сделал специальное посвящение: «С любовью — прекрасному художнику Г. Якулову» — в своей «Балладе о двадцати шести»[3]. Вдохновлённый рассказами Якулова о героях-коммунистах, Есенин писал свою балладу в мастерской, где художник работал над проектом монумента 26-ти бакинским комиссарам.

Многое в творческом и литературном наследии Якулова выглядит сейчас как дань эпохе, бурной, насыщенной открытиями и ломкой привычного.

Но вовсе не результатом душевной неустойчивости или желанием объять необъятное была якуловская разносторонность. Нет, всюду он действовал целенаправленно, с подкупающей искренностью и прямотой отстаивал свои взгляды. Этот человек жил и творил с таким темпераментом и такой энергией, словно хотел опередить время. Крутые повороты следовали один за другим. Поэтому так часто говорили о парадоксальности пути Якулова. На самом деле каждый рывок в новое свидетельствовал о настойчивом стремлении ху-

---

[1] В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений. М., 1955, том XII, с. 20. Открытое письмо А. В. Луначарскому.

[2] А. Таиров. Памяти Якулова. — «Современный театр», 1929, № 3, с. 22.

[3] С. Есенин. М., 1965, с. 508.

дожника расширить масштабы творческого мышления, связать свою собственную практику не только с требованиями сегодняшнего дня, но и прочно обосновать её лучшими традициями русского и мирового искусства.

Недаром с горячей убеждённостью писал и говорил Якулов о преемственности советского искусства, о значении великого наследия для развития современного художественного мастерства. И хотя он экспонировал свои работы на выставках разных художественных объединений, это не значило, что полностью разделял их творческие «платформы». Ещё более он был далёк от намерений тех, кто стремился если не развенчать, то развинтить старое искусство «для того, чтобы посмотреть, как оно сделано, чтобы потом сделать другое»[4].

Якулов опирался на опыт старых мастеров, что не мешало ему одновременно впитывать и многое из новейших художественных течений. К ним художник относился с острой избирательностью, а к тем, что не совпадали с его собственными исканиями, порой просто с нетерпимостью.

Но всегда и особенно резко выступал Якулов против подражательности в искусстве. «Подражательность, — писал художник, — не есть коллективизм в творчестве. Коллективизм безымянен — таковы “Илиада” и “Одиссея”, таково “Слово о полку Игореве” и целый ряд народных произведений. Подражательность всегда претендует на “авторство” и никогда не помнит родства и предков»[5]. Порицая подражательность, Якулов признавал «несомненное существование взаимных влияний» между такими одновременно работавшими художниками, как Сапунов, Крымов, Кузнецов, Ларионов, Сарьян, «умевшими, — писал далее он в той же статье, — не делать однородных вещей». Подчёркивая свою причастность к этому кругу живописцев, Якулов стремился к разработке и утверждению собственного творческого метода. Сложность его становления отразила чрезвычайную противоречивость развития и самой действительности и искусства этого времени.

Художник остро чувствовал надвигающийся переворот в общественной жизни, его неизбежность и необходимость. Но был далёк от истинного понимания происходящего, от дифференциации социальных процессов. Чувство, но не осмысление руководило его стремлением быть в «горячих точках». Это была широкая, мятежная, увлекающаяся натура, порой раздираемая сложными внутренними противоречиями. Но не они ли подхлёстывали её неудержимое движение в искусстве? Не они ли обостряли тонкую творческую интуицию мастера, чья индивидуальность начала формироваться в начале века, между двумя революциями, когда русская интеллигенция мучительно искала своё место в обществе.

Александр Блок писал в статье «Безвременье»: «Мы живём в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон. Мне часто кажется, что наше общее поприще — давно знакомый мне пустой рынок на петербургской площади, где особенно хищно воет вьюга вокруг запертых на ночь ставен. Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдие; только на нескольких перекрёстках словно вихрь проносит пьяное веселье, хохот, красные юбки; сквозь непроглядную ночную вьюгу женщины в красном пронесли шумную радость, не знавшую, где найти приют. Но больная, увечная их радость скалит зубы и машет красным тряпьём; улыбаются румяные лица с подмалёванными опрокинутыми глазами, в которых отразился пьяный приплясывающий мертвец — город…

Так мчится в бешеной истерике всё, чем мы живём и в чём видим смысл своей жизни. Зажжённые со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые

---

[4] В. Шкловский. Жили-были. Воспоминания. М., 1964, с. 372.

[5] Г. Якулов. Из дневника художника. — «Зрелища». М., 1923, № 69, с. 6.

врасплох мстительным шутом у Эдгара По. Но мы, дети века, боремся с этим головокружением. Какая-то дьявольская живучесть помогает нам гореть и не сгорать»[6].

Эта статья Блока в журнале «Золотое руно», где в скором времени появятся рисунки, заставки и репродукции с картин Якулова, была напечатана в том же 1906 году, когда молодой художник впервые участвовал на выставке Московского Товарищества художников картиной «Скачки». Конечно, Якулов не мог ещё читать блоковских строк, потому что написал эту картину, как и другой вариант «Скачек», в 1905 году. Но разве мироощущение поэта не нашло своеобразный отклик в первых работах двадцатилетнего художника? Разве невидимый вихрь не скручивает в тугую спираль поднимающуюся вверх по лестнице праздную разряженную толпу зрителей — любителей скачек? Правда, сам художник объяснял возникновение замысла композиции ассоциацией с тайфуном, который наблюдал на Дальнем Востоке. Но ведь и сама ассоциация не далека от смысла блоковской статьи. Ещё более в том убеждает и второй вариант «Скачек», где в мертвенно-зелёном фейерверке гаснущих огней будто в последний раз взметнулись в бешеной скачке кони, а усталая и безликая толпа, словно исчерпавшая пыл и перегоревшая в своей страсти, медленно спускается вниз. Та же лестница со зрителями, утратившими пестроту нарядных костюмов, окрашена художником в один грязновато-красный глухой тон. Кончилось зрелище, будоражившее толпу, и осталась звенящая пустотой прохлада бездонной ночи, да бредущие нетвёрдой походкой ничтожные фигурки людей.

Ведь и город с его призрачной красотой и пристанищами эфемерной весёлости — кафе и кафешантанами, игорными домами и т. п. — займёт значительное место в произведениях Якулова. Одно из ранних полотен художника на подобную тему — «Кафешантан» (местонахождение неизвестно)[7] производит впечатление какого-то завораживающего театрального действа. В нём участвуют не менее сотни людей. Одни из них, мерно шествующие вереницами по кругу, облачены в средневековые одежды и плащи, ниспадающие тяжёлыми складками. Другие, застывшие на месте, одеты в круглящиеся плавными линиями кимоно. Третьи напоминают сидящих у фонтанов восточных гурий, окутанных прозрачными, воздушными тканями. Всё это действо происходит при тусклом, мерцающем свете фонарей. А в глубине, наверху, над этим фантастическим маскарадом возвышается эстрада. Здесь словно в раскалённом добела огненном пекле лихо отплясывают канкан четыре танцовщицы. Из полумрака в левом углу полотна высовывается, не замечаемая никем огромная голова кота с зияющей пастью, пустыми глазницами.

В данной импровизации есть намёк на рассказ «Чёрный кот» Эдгара По, которым увлекался в то время художник. Несколько вариантов его картин «Человек толпы» и графический лист «Ночной кошмар. Разложение буржуазии» (собрание ГТГ, 1907) также отчасти навеяны произведениями этого писателя. Однако если бы возникновение подобных импровизаций было обязано лишь литературным первоисточникам, то не было бы такого уникального в своём роде явления, как дарование живописца Якулова, движимого неустанными поисками.

В натуре художника необычно сочетались врождённая мечтательность, черты романтизма с любовью к научной обоснованности суждений о явлениях в природе и искусстве, а ярко выраженное чувственное восприятие жизни — с умением строить логическую конструкцию художественного образа. Причудливые мистификации и нервозные ритмы, наблюдённые и воспринятые в действительности, Якулов стремился выразить в своеобразной, живописно-пластической форме. Но в поисках идеала художник, может быть, как раз и был одним из тех блоковских искателей «утраченной музыки», о которых сказано:

---

[6] Александр Блок. Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. М., 1955. Том II, с. 30 – 31.

[7] Эта картина репродуцирована в журнале «Золотое руно», 1908, № 1.

«…тороплив и тревожен, он чувствует, что ему осталось немного времени, в течение которого он должен или найти нечто, или погибнуть»[8].

Правда, в Якулове не было ни душевной опустошённости, ни надломленности. Напротив, при некоторой внешней изнеженности и экстравагантном европейском лоске, художник обладал мужественным, наполненным противоборством разноречивых сил, характером. Именно таким запечатлел его Кончаловский в известном портрете, в котором хотел противопоставить «излюбленной многими художниками миловидности, причёсанности и прилизанности портрета то, что считалось, по общему мнению, — писал Кончаловский, — безобразным, а на самом деле чрезвычайно красивым. Показать хотелось красоту и живописную мощь этого мнимого безобразия, показать самый характер Якулова»[9].

Между тем характер Якулова, как и его пристрастия в искусстве, формировались в определённой среде, в которой он рос и воспитывался[10]. Детство художника прошло на Кавказе, в Тифлисе, среди романтических гор, сияющих ослепительным блеском в радужных лучах солнца или скрытых пологом спустившихся облаков. Эти могучие и прекрасные в своей красоте исполины, воспетые Пушкиным и Лермонтовым, будто хранили тайны народных легенд о подвигах и сражениях свободолюбивых горцев, не раз отстаивавших свою независимость в борьбе с вторгавшимися иноземцами. В доме Якуловых любили поэзию, учили детей музыке (а их было, помимо Георгия, ещё пять). Рано овдовевшая мать перевезла в 1893 году семью в Москву, где будущий живописец в течение шести лет учился в Лазаревском институте восточных языков и жил в интернате. Жорж Якулов был в институте, как говорилось в те времена, из «неповеденских». В его больших, тёмных, горящих, словно чему-то дивящихся глазах не было никакой ученической покорности. «Энергия его глаз была вдохновенна, — пишет о нём соученик по Лазаревскому институту П. Сухотин. — Это было так очевидно, что даже тупой наш учитель-словесник, полагавший неприличием писателя Глеба Успенского, сказал однажды Жоржу, испытуя его своим стеклянным взором: — Ты какой-то безумец!»[11]

Нежелание подчиняться регламенту студенческих занятий и рано подтачивающая здоровье болезнь лёгких (из-за которой он не посещал лекций и вовремя не сдал экзаменов) вынудили Якулова покинуть институт. Но не это явилось основной причиной ухода. Главное было в той страсти, которая овладела всем его существом, которой он отдавался с полным самозабвением.

«... он рисовал! И рисовал необычно, словно бросал линии, точки, кляксы, и всегда незаконченно: часть человека, часть зверя, часть лица, глаз, нос, подбородок, меховые воротники, юбки, во всём этом жили характеры: прищуренный глаз принадлежал учителю-латинисту, нос — иезуиту-математику, жирный подбородок — армянскому купцу, который часами просиживал на лавочке у ворот напротив наших классных окон.

Жили и топорщились на холодном зимнем ветру меховые воротники, развевались от быстрой ходьбы и прилегали к тёплому телу женские платья, вытягивались на складках

---

[8] Александр Блок. Очерки, статьи и письма, речи. Из дневников и записных книжек. Письма. М., 1955. Том II. Из дневников и записных книжек. 1909 г., февраль, с. 402.

[9] Кончаловский. Художественное наследие. М., 1964, с. 23.

[10] Подробно о жизненном и творческом пути художника см.: Семён Аладжалов. Георгий Якулов. Ереван, 1971.

[11] «Он имел одно видение» — название неопубликованной рукописи П. Сухотина, из которой приводится данный отрывок. Рукопись подписана и датирована автором 5.VII.1930 г. Павел Сергеевич Сухотин был учеником Г. Б. Якулова по Лазаревскому институту восточных языков и дружил с ним, как видно из воспоминаний, до поступления художника в Камерный театр. Рукопись хранится в ЦГАЛИ, ф. 1709, оп. 1, ед. хр. 80, л. 10.

брюки франтов с Кузнецкого моста или Чистых прудов, куда нас парами водили на гулянье…»[12]

Зоркость глаза и острая наблюдательность в сочетании с неистощимым воображением чрезвычайно пригодятся будущему художнику, особенно когда он приступит к работе в театре. Сейчас он ещё не придаёт серьёзного значения своим беглым наброскам, потому что приворожён другим: отроческой мечтой о пушкинском бедном рыцаре, воспетом в «Сценах из рыцарских времён». Красавец конь, вздыбленный всадником в латах, заполняет страницы ученических тетрадей, затем располагается на многочисленных листах ватмана и картонах, потом находит место в монументальных композициях-триптихах, задуманных в виде огромных витражей, и даже переходит на стены лестничной клетки дома № 1, расписанной Якуловым в Среднем Кисловском переулке в Москве.

Якулова не оставляет образ героически сильной личности — гордой, независимой, смелой. Этот образ долго будет сопутствовать замыслам художника, многие из которых так и останутся не реализованными.

Покинув Лазаревский институт, Якулов твёрдо решил стать художником. Два месяца он занимается в школе К. Юона и осенью 1901 года[13] поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Ему казалось, что здесь он сразу претворит на холсте свои романтические мечты, даст простор своей декоративной фантастике. В действительности всё обернулось иначе. Опять нужно было регулярно посещать занятия, в срок сдавать экзамены, зачёты и т. п. Но «неповеденский» характер Якулова не терпел насилия над собой. Он много работал дома, а отчётных работ не представлял, за что и был в мае 1903 года отчислен из Училища и сразу же призван в армию.

Службу в армии на Кавказе удалось совместить с занятиями живописью. Когда началась русско-японская война (1903 – 1905), его отправили на Дальний Восток. Под Харбином он был ранен. По выходе из московского госпиталя художник продолжает интенсивно работать. С 1906 года его произведения начинают экспонироваться на выставках. Сначала на выставках Московского Товарищества художников, «Союза русских художников», затем «Мира искусства» и многих других.

Может показаться головокружительным натиск якуловской энергии, благодаря которой его искусство так стремительно входит в художественную жизнь Москвы и Петербурга. Ведь предреволюционный период творчества Якулова охватывает всего около десятка лет, а если учесть пребывание в армии ещё во время первой империалистической войны, то и того меньше. Однако не следует забывать, что столь быстрому созреванию таланта художника во многом способствовала окружающая его среда. Он жил и работал в одно время с крупнейшими представителями различных творческих направлений. Это обстоятельство сыграло немалую роль в разработке живописно-пластического языка художника, эволюции его творчества.

В искусстве Якулова слияние и скрещивание, казалось бы, исключающих друг друга тенденций составили совершенно особый, неповторимый сплав, сквозь который проступало своеобразное, остроиндивидуальное видение мира художником. Перенесение собственного темперамента из жизни в искусство, жажда выразить человеческие эмоции, достигшие наивысшего напряжения, сочетались порой с созерцательностью и в то же время с поисками романтического идеала, воспитанного в нём с детства. Одновременно

---

[12] Там же, л. 9.

[13] В некоторых справочных материалах, в том числе каталогах «Георгий Якулов», изданных в Ереване в 1967 г. и Москве в 1975 г., ошибочно указано, что Г. Б. Якулов поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1900 году. Из личного дела (№ 144) Якулова указанного Училища видно, что он подал прошение зачислить его на живописное отделение в головной класс 14 августа 1901 года и забрал документы обратно 23 мая 1903 года. ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1754, лл. 1 – 2.

вольный полёт фантазии его импровизаций был пронизан зачастую остроироничным, доходящим до гротеска восприятием современной действительности. Неожиданности переходов Якулова от одной живописной системы к другой или их совмещению давали повод к распространённому суждению о противоречивости его творчества.

К этому могли быть основания у тех, кто игнорировал специфическую природу художественной натуры Якулова и не подозревал о тех задачах, которые сам художник ставил перед собой. Вот что он писал: «Преодолеть односторонности Европейской и Восточной академии в синтезе новой культуры — в современном свете — проблема эта и лежала в основе всей моей работы и явилась для меня органической необходимостью.

На этот путь толкнул меня инстинкт самосохранения, ибо для меня, как сына востока по темпераменту и происхождению, являлась чуждой реалистическая и натуралистическая европейская академия и близкой символическая восточная.

Но чтобы быть азиатом по нутру и европейцем по внешности, мне надлежало, — пишет Якулов, — пройти через перестроение себя на европейский лад, что означало победить Запад его же оружием, не уподобляясь китайцам, выставлявшим против пушки Вальдерзее пушки из папье-маше и бумажных чудовищных змиев для устрашения неприятеля.

Мне надлежало поступить, как Ганнибал действовал в борьбе с римлянами, который переучил свои пунические войска на римский лад»[14].

Однако «перестроение», о котором пишет Якулов, совершалось в нём отнюдь не плавно и постепенно. Как уже отмечалось, подчас самые разнородные элементы, организующие пространственную и цветовую среду его композиций, сосуществовали параллельно. При этом образный строй произведений художника был на редкость устойчивым. Прежде всего он отражал характернейшую особенность якуловских импровизаций, с естественной непроизвольностью совмещавших реальность и вымысел, ироническое восприятие действительности — со сказочной фантазией, множество сюжетных ситуаций — с подчёркнуто декоративным их решением. Попытка многих художников начала века на Западе и в России обрести в истоках древних восточных культур животворящий эликсир, который вдохнул бы новые импульсы в распадающуюся, лишённую признаков единства стиля современную художественную культуру, получала как бы обратный толчок в творчестве Якулова. Ему не нужно было обращаться к Востоку, чтобы обрести землю обетованную. Восток и, в первую очередь, его живописно-пластическая культура прочно вошли в образный характер его мышления. Недаром структура композиций художника столь длительное время испытывает, например, воздействие принципов персидской миниатюры. Условное решение пространства, приёмы орнаментального развития действия, господство линии и цветового пятна — вот что стремился преодолеть в себе Якулов, и с чем расстаться ему было не так просто. Не случайно и то обстоятельство, что женщины в струящихся лёгких одеждах с причёсками, высоко поднятыми на голове, часто напоминали утончённых японизированных гейш. Отчасти это было данью моде, господствовавшей в 900-х годах в самом быту. Моде, которая отозвалась в картинах художника чуть заметным привкусом модерна: прихотливая жеманность поз персонажей напоминала причудливой формы вазы или экзотические цветы. Но даже когда Якулов писал итальянок в картине «Ломбардия» (ГТГ, 1912), следуя в композиции художникам эпохи Возрождения, то всё равно в облике его героинь сказывался восточный типаж.

Вместе с тем, среди московских живописцев самого разного толка — от приверженцев импрессионизма до «сезаннистов» — Якулов выделялся не только своим восточным происхождением. Впитывая уроки некоторых новейших течений европейского искусства,

[14] «Жизнь искусства», П. — М., 1924, № 3, с. 7. [Орфография авторского текста сохранена]

увлекаясь световыми экспериментами таких живописцев, как Робер Делоне, он оставался чуждым и кубизму, и футуризму. Гораздо ближе оказывались ему художники «Мира искусства». Так сочеталось в его пристрастиях, казалось бы, несочетаемое.

Отношение к жизни как своеобразной театральной арене в ещё большей степени сближало Якулова с художниками «Голубой розы», в частности, с Сапуновым и Судейкиным. «Вся жизнь народа, — писал Якулов в одной из статей, — есть театр, выражающий символику его духа»[15]. Врождённый дар Якулова-колориста был обогащён редким даром пространственного видения. В рисунках и живописных композициях улицы и площади городов превращались им в арену массовых действий, в кафе, на скачках мелькал калейдоскоп лиц. Человеческих типов и характеров, так же как зрелищности и лицедейства, здесь было не меньше, чем на театральной сцене.

Не случайно Якулов участвовал своими декоративными композициями вместе с Сарьяном, Кузнецовым, Сапуновым, Судейкиным, Крымовым в 1908 году на выставке «Stefanos» («Венок»), а когда в 1925 году была устроена ретроспективная выставка «Мастера Голубой розы», он был в числе её экспонентов, хотя организационно не входил ни в это, ни в какое другое художественное объединение. Очевидно, голуборозовцы считали его «своим». Недаром на некоторых ранних работах Якулова сказывается влияние произведений Сарьяна тех же лет. Например, в картинах «Петухи» (ГКГ Армении, 1907), «Во дворе» (ГКГ Армении, 1909) сведённая к минимуму тонов палитра художника становится выразителем определённого состояния природы, хотя, казалось бы, в том и другом случае изображён сугубо конкретный бытовой мотив. Однако интенсивно розовые поля и небо, разделённые на горизонте прозрачной полосой изумрудной зелени, как бы символизируют свежесть утренней зари, а ярко-оранжевая земля — полуденный зной. Вместе с Сарьяном и Милиоти Якулов иллюстрирует в 1913 году книгу стихов «Пурпур Киферы» В. Эльснера, а с Судейкиным участвует в оформлении театрализованной программы «Собачья карусель» в артистическом кабаре под названием «Бродячая собака» в Петербурге[16]. С членами объединения «Голубая роза» художника связывают и личная дружба, и общность творческих интересов.

В отличие от мастеров «Мира искусства» и «Голубой розы», Якулов до революции не работал в театре. Но он постоянно обращался к темам маскарада, к народной мистерии, к ярмарочному балагану, персонажам итальянской комедии дель арте. Для Якулова это был целостный мир образов. Через него выражал художник метаморфозы реальной жизни, где видимая благопристойность и обманчивая красивость оборачивались безобразной сущностью. В живописи Якулова динамические сдвиги во времени и композиционных ритмах по-своему символизировали острое предчувствие назревавших исторических катаклизмов, хотя драматизм той или иной ситуации маскировался нарядной праздничностью театрализованного действия. За фантастическим сверканием красок и света, за нескончаемо-таинственными глубинами пространства здесь часто пряталась опустошённость личин и масок разряженной толпы, пёстрым потоком разлитой по улицам, барам и кафе.

Мотив толпы, бесконечного «многомоментного» людского движения, излюбленный у Якулова, требовал подчас совмещения на одном листе или холсте разных пространственных решений. В этом также сказалось влияние принципов восточных миниатюр на композиционные приёмы художника. Однако, преодолевая в себе, как он говорил, «уродство»

---

[15] «Жизнь искусства», П. — М., 1924, № 3, с. 8.

[16] «Бродячая собака» — литературно-артистическое кабаре в Петербурге (1912 – 1915), созданное Обществом интимного театра, в котором принимали участие В. Мейерхольд, Н. Сапунов, С. Судейкин, И. Сац и другие. Преемником «Бродячей собаки» стал «Привал комедиантов». Среди участников вечеров «Бродячей собаки» был и Якулов. Здесь им были прочитаны фрагменты из его теории «разноцветных солнц».

орнаментального мышления, плоскостного по природе, Якулов любыми средствами добивался иллюзии пространственной глубины. Он использовал спиралевидные, концентрические, фризовые построения, добиваясь в них сложной светоцветовой разработки формы.

Ощутив тщетность попыток обрести идеал в героических темах и декоративных композициях-импровизациях, в которых всё с большей обнажённостью проступает ироническое отношение к изображённым персонажам, художник по мере углубления в свою теорию «разноцветных солнц»[17] обращается к трёхмерной живописи и урбанистическим темам. Его световая партитура усложняется, а структура композиций представляет собой не менее сложное динамическое единство частей и целого. В этом отношении очень показательна картина «Бар» (ГТГ, 1910). Её композиция соткана из множества отдельных эпизодов с главным в центре. Каждый из них имеет свой источник света, словно изнутри озаряющий персонажей тёплым или холодным снопом лучей. Также освещены стены-ширмы, балюстрады, лестницы, расположенные словно на подмостках грандиозной по масштабам театральной сцены с выносными площадками по бокам и наверху. Не этот ли образ, рождённый романтической фантазией и непресыщенной игрой воображения, обретёт в скором времени реальную почву в театре, конкретно претворив настойчиво зреющую в художнике потребность выйти за рамки станковой картины? Ведь не случайно и то, что спускающаяся по лестнице фигурка в шляпе, завернувшаяся в короткий плащ, будет «родным братом» персонажам гофмановских сказок в спектаклях, над которыми станет работать Якулов. В зрелищности композиций, в размахе и свободе декоративной живописи ощущается также стремление художника овладеть новыми просторами вселенной, утвердить активную причастность человека к чему-то высокому, прекрасному, ещё не изведанному. Это стремление художника было вызвано отнюдь не желанием избавиться от мирской суеты удалением в заоблачные высоты в поисках «горнего престола». В импровизациях подобного рода скорее обнаруживается сущность художника, считавшего, что «…Искусство действует, как артиллерийский снаряд, влетевший в тихую обывательскую обстановку: снаряд не приказывает, не просит и даже не напоминает, он просто действует, и художник такой же артиллерийский снаряд, а действие его — импровизация»[18].

Именно впечатление взрыва производит палитра Якулова неожиданностью цветовых сочетаний, сложностью комбинированной техники, различием фактур в пределах единой живописной поверхности, не говоря уже об удивительной лучистости красок, словно све-

---

[17] Основные положения теории «разноцветных солнц» изложены Г. Б. Якуловым в статьях «Голубое солнце» (Альциона, Альманах, Книга I, М., 1914, с. 333 – 339), «Ars solis. Спорады цветописца» (журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном». М., 1922, № 1) и некоторых других. В том числе в одном из вариантов своей автобиографии (Каталог выставки «Георгий Якулов». 1884 – 1928. Ереван, 1967), а также в упоминаемых художником лекциях, прочитанных им в Обществе свободной эстетики под председательством В. В. Переплётчикова и в «Бродячей собаке». Кроме того, во время поездки во Францию в 1912 году Якулов познакомил со своей теорией солнц художника Робера Делоне, который занимался «решением проблем ритмического и темпового движения света и цвета, обозначенного им словом «симюльтанизм». (См. ук. каталог выставки «Георгий Якулов». 1884 – 1928. Ереван, 1967, с. 49).

В свою очередь, В. Маяковский, посетивший мастерские парижских художников в 1923 году, писал о Делоне, что, воюя с кубистами, он «ищет возможность писать картины, давая форму не исканием тяжестей и объёмов, а только расцветкой. Это духовный отец наших отечественных Якуловых… Он видит — невозможно пробить стены вкуса парижских салонов никакими речами, и какими-то косыми путями подходит тоже к революции. Он носится с мыслью приехать в РСФСР…» (В. Маяковский. Полное собрание сочинений. М., 1955, том IV. Статья: «Семидневный смотр французского искусства», с. 246). О якуловской теории разноцветных солнц см. также статью В. Сахарова «Солнценосная эстетика» в журнале «Декоративное искусство СССР», М., 1970, № 6, с. 44.

[18] Цитирую по статье: Н. Гиляровская. Памяти Г. Б. Якулова. — «Современный театр», 1929, № 3.

тящихся изнутри. В этом отношении краски художника по силе насыщенности цвета и одновременно своей прозрачности выдерживают сравнения с витражами. Действительно, Якулов владел секретом, благодаря которому умел достигать и необычайной звучности колорита, и его особой светоносной энергии. В живописи художника источник света (чаще несколько источников), как правило, находится внутри композиции. Световой луч, направленный из глубины полотна на зрителя, отражённый зеркальной поверхностью стёкол витрин кафе, баров и т. п. или будто пропущенный сквозь трёхгранную призму, неожиданно получает новое направление или вновь уходит в глубину полотна. Ощущение подвижной изменчивости светового напряжения цвета достигается и обдуманной технологией письма. Помимо использования рядом с непрозрачными темперой и гуашью прозрачной акварели, художник применял контрастное сопоставление горячих и холодных тонов. Иногда рядом с гладкой локально окрашенной поверхностью художник дробил цвет множеством оттенков спектра. Кроме того, Якулов, прежде чем писать красками на картоне или бумаге, делал специальный подмалёвок — не целиком, а в нужных местах — лаком или бронзой. Оттого обычный дневной свет, по-разному реагируя на живописный слой, поглощаясь одной поверхностью и отражаясь другой, вызывает излучение света как бы изнутри самого пространства картины. В солнечный день свечение якуловских красок становится ещё более интенсивным, а глубина и прозрачность насыщенных цветом тонов будто не знают пределов. Конечно, своеобразием колорита не исчерпывается дарование мастера-живописца. В данном случае это своеобразие связано с более глубокими, внутренними импульсами в творчестве художника.

В самом деле, в картинах Якулова есть ирония и гротеск. Да, толпа у него корчится в ужимках или бесстрастно движется, словно олицетворяя собой то самое смутное безвремение, о котором писал Блок. Да, люди — оборотни и лицедеи. Тем не менее, искусство его в целом вызывающе празднично и дерзновенно по красоте драгоценной живописи. Что это, очередной парадокс или, как говорится, чистой воды эстетство? Отчасти и то, и другое. Но отчасти. Потому что, сохранив непосредственность чувственного восприятия, Якулов открывал новые возможности живописно-пластического постижения мира, стремясь реализовать их, пользуясь предшествующим художественным опытом в его классических проявлениях. Он не закрывал глаза на уродства действительности, но вёл свои поиски нового под знаком глубочайшей веры в гармонические начала жизни. Он с резкостью отвергал эксперименты кубистов и футуристов, потому что те упрощали разложением на отдельные элементы сложную в своей целостности систему мироздания.

Современники называли Якулова «пламенным», подразумевая под этим, в первую очередь, темперамент художника. Однако и искусство его можно назвать пламенным. Разумеется, не потому, что живопись насыщена пламенеющими тонами. В равной мере её дополняют и холодные тона, особенно сине-зелёные, достигающие редкой звучности. Пламенным искусство Якулова становилось от неистовой фантазии и предчувствия гигантских общественных сдвигов. Оттого, что творчество художника, раздвинув рамки повседневности, свидетельствовало о жажде обосновать беспредельность человеческого познания. И эта уверенность, что человечество стоит на пороге новых свершений, вместе с космическим размахом, с которым он по-своему утверждал неистребимую ничем красоту мироздания, захватывает силой своей энергии. Хотя надо признать, что оптимизм и уверенность Якулова во многом покоились на интуитивном чувствовании грядущих перемен и присущем художнику богатом воображении. Однако и в научных открытиях воображение играет не менее важную роль, о чём достаточно написано самими учёными…

Переходным «мостиком» от станковых импровизаций к подлинно театральному действию станет участие художника в различного рода благотворительных вечерах в качестве декоратора, а также в росписях кафе, клубов. Мы знаем, что этот вид художественной

деятельности привлекал многих крупных живописцев начала XX века. Якулов оформил около десяти благотворительных вечеров[19], где живопись на холсте заменил живописно-объемной архитектурой. Что же касается оформления кафе «Питтореск» (после Октябрьской революции «Красный петух») и одного из первых в Москве кафе поэтов «Стойло Пегаса»[20], то это одна из примечательных страниц его биографии.

Работа над оформлением кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту, где сейчас находится Дом художника, велась на протяжении 1916 – 1917 годов. Открытие его состоялось в январе 1918 года. Вместе с Якуловым работали Татлин, Осмёркин и другие художники. Основной замысел принадлежал Якулову. Он использовал металлический каркас стеклянного коробового свода в качестве конструктивных архитектурных элементов, связав с ними остальное декоративное убранство зала и аванзала. Якулов написал афишу и декоративные панно, сделал из листового металла люстру. Она вращалась и отражала боковой цветной свет. Подвижные детали оформления были применены здесь впервые, и этот приём стал действенным элементом общей изменчивой пространственной композиции. В то же время полуобъёмные театрализованные персонажи — наверху, а фигуры негров в красных фраках — по бокам эстрады, как и своеобразные коллажи из бумаги и картона, висевшие на стенах, свидетельствовали о роли, которую художник отводил пластическим искусствам, заложенным в самой природе театральной образности. Подобным поискам синтеза различных искусств Якулов отдавался с огромным энтузиазмом.

В кафе собирались поэты, художники, артисты, писатели. Здесь читали стихи Блок, Маяковский, Есенин, здесь происходили диспуты, дискуссии, ставились спектакли[21], в которых Якулов также принимал участие.

Великие революционные преобразования художник принял безоговорочно. Он сумел, писал Луначарский, «с самого начала Октябрьской революции стать под её знамя и оставаться верным ему до конца своих дней»[22].

С первых послеоктябрьских дней Якулов выступает не только как художник-практик, он становится пропагандистом новых идей в искусстве. «Красный петух», несмотря на краткость существования[23], снискал довольно широкий художественный резонанс. Там

---

[19] Декорированные Г. Б. Якуловым благотворительные вечера перечислены им в статье «Ещё раз о трёхмерности». См. настоящий альбом, раздел — литературное наследие Г. Б. Якулова, с. 85.

[20] «Стойло Пегаса» — кафе поэтов и литераторов, открытое в 1919 году на Тверской улице (ныне ул. Горького) в помещении кафе «Бим-Бом». Стены этого кафе были расписаны Якуловым. Об этом см. книгу Семёна Аладжалова «Георгий Якулов», Ереван, 1971, с. 116.

[21] На эстраде кафе «Красный петух» в 1918 году А. Я. Таиров поставил спектакль «Зелёный попугай» А. Шницлера в декорациях Г. Б. Якулова и костюмах, исполненных по эскизам его учеников — В. Комарденкова и П. Галаджева.

[22] А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. М. — Л., 1941, с. 601.

[23] В письме к А. В. Луначарскому Якулов пишет: «…Кафе “Питтореск” строилось исключительно руками художников-живописцев. В числе моих сотрудников были: Бруни, Голощапов, Богословская (скульптор), Голова, Толстая-Дымшиц, Татлин, Шапошников, Рыбников, Удальцова.

30 января 1918 года кафе “Питтореск” было открыто и передано фирмой Филипповых предпринимателю М. М. Шлуглейт, который заключил договор с художественной коллегией, составленной Вс. Эм. Мейерхольдом, и в состав которой входили: В. Мейерхольд, В. Вермель, Кроль и я, Георгий Богданович Якулов (живопись).

Но ввиду необычности по новизне эстрады и помещения, с его декоративной стороны, которые обязывали к особому роду театрального действия, а Вс. Эмильевич Мейерхольд был занят в Петрограде и лично присутствовать в Москве не мог, — предприятие это было ликвидировано предпринимателем М. М. Шлуглейт и в дальнейшем передано Г. Бутлеру, державшему раньше т. н. “Варьете” в открытых садах. Таким образом, кафе и эстрада “Питтореск” получил иной эстетический уклон, почему дальнейшая культурная работа в нём должна была прекратиться…» Это письмо Г. Б. Якулова опубликовано в Примечаниях к статье А. Райхенштейн «1 мая и 7 ноября 1918 года в Москве» (из истории оформления первых пролетарских праздников) в кн.: «Агитационно-массовое искусство первых лет Октября». М., 1971, с. 128.

«Жорж Якулов, — вспоминает поэт В. Каменский, — с горячим темпераментом говорил с эстрады о том, как он строит на Кузнецком “Мировой вокзал искусства” (новое филипповское кафе “Питтореск”), с барабана (арены) которого будут возвещаться “приказы по армии мастерам новой эры”.

С мирового вокзала искусства пламенный Якулов собирался отправлять в степь человечества “экспрессы новых достижений художеств”.

Такой же мечтатель Хлебников, поддерживая вокзальную затею Якулова, намеревался созвать в “Питтореск” всех “председателей земного шара”, чтобы, наконец, решить “судьбу мира”»[24].

Другой современник Якулова, художник Н. Лаков пишет: «Внутреннее пространство кафе “Питтореск” поражало молодых художников своей динамичностью. Всевозможные причудливые фигуры из картона, фанеры и ткани: лиры, клинья, круги, воронки, спиралевидные конструкции. Иногда внутри этих тел помещались лампочки. Всё это переливалось светом, всё вертелось, вибрировало, казалось, что вся эта декорация находится в движении. Преобладали красные, жёлто-оранжевые тона, а для контраста — холодные. Краски казались огнедышащими. Всё это свисало с потолков, из углов, со стен и поражало смелостью и необычностью»[25]. Стеклянный потолок — витраж, над которым работали В. Татлин, А. Осмёркин и другие художники, «был расписан просвечивающейся краской, сюжета не было. Был ряд цветных плоскостей, вливающихся одна в другую и по цвету и по форме»[26].

Якулов стремился в замысле оформления этого кафе не только к синтезу пространственно-временных искусств, но и к слиянию действия на эстраде с настроением зала, то есть и по существу с действием, которое происходило за столиками, в проходах между ними и кулуарах — там, где возникали споры, дискуссии, разыгрывались викторины, разного рода импровизации и т. п. Себе же в этом своеобразном, динамичном действии он выбрал не сольную роль, а страстно хотел стать «великолепным оркестром, аккомпанирующим барабанному бою слов»[27], чтобы уверенно идти в будущее нового искусства.

Но, несмотря на искренность побуждений, многое в понимании Якуловым целей и задач нового искусства носило противоречивый характер. Смутность представлений о том, как следует выразить идеи Октября, была характерна для многих художников его поколения, пытавшихся создать новый стиль в искусстве. Часть из них невольно переносила свои эстетические взгляды, сложившиеся в предреволюционные годы и связанные преимущественно с формальными преобразованиями художественного языка, в новые принципиально изменившиеся социально-общественные условия. Эту сложность развития советской культуры на раннем этапе отражает и творчество Якулова, получившего возможность реально воплотить в живописи свои поиски героического идеала, «политематизма» и активного действенного начала в искусстве, скованные прежде отсутствием практической сферы их применения.

Якулов участвует в оформлении празднеств, посвящённых первой годовщине Октября в Москве[28], начинает преподавать в Первых свободных государственных художественных мастерских, образованных на основе бывшего Строгановского художественно-промышленного училища, вместе с П. Кузнецовым, А. Лентуловым, П. Кончаловским, В. Фаворским, А. Архиповым и другими. С учениками театрально-декоративной мастер-

---

[24] В. Каменский. Путь энтузиаста. Пермское книжное издательство, 1968, с. 210 – 211.

[25] Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971, с. 101.

[26] В. Комарденков. Дни минувшие. М., 1972, с. 46.

[27] Вадим Шершеневич. Зелёная улица. М., 1916, с. 55.

[28] Об участии Г. Б. Якулова в оформлении первых революционных празднеств в Москве: см. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971, с. 89, 91.

ской он разрабатывает не только макеты театральных постановок, но и создаёт по поручению Н. И. Подвойского проект «Красного стадиона» в Лужниках для «Всевобуча». И одновременно, по заданию ИЗО Наркомпроса, выполняет сложнейшую работу по выработке системы тарифной оплаты труда живописцев, скульпторов, архитекторов и графиков[29].

Естественно, что больше всего Якулова увлекала возможность работать в театре, где он мог полнее развернуть свои творческие возможности. В феврале 1918 года в спектакле «Обмен» П. Клоделя, поставленном А. Таировым в Камерном театре[30], состоялся дебют художника.

Якулов действовал осмотрительно, явно примеряясь к новой обстановке. Скупо вводил в оформление спектакля цвет, но, отвергнув писаные декорации, уверенно использовал единую объёмную сценическую установку на весь спектакль.

Испытывая пространственные возможности сцены, он искал взаимоотношения частей и целого, соотносил пропорции человеческой фигуры с масштабом декораций. А. Эфрос писал, что в этом спектакле «Он дал театру первые решения конструктивизма. Он строил схему вещей. Предметные очертания сохранялись, но они были доведены до скелетного состояния. Мир состоял из рёбер предметов. Природа, так сказать, голодала и высохла до прозрачности»[31]. С этим утверждением трудно полностью согласиться.

Действительно, налицо была схема, но схема, не утратившая ни изобразительной образности, ни явно выраженной декоративности. Устанавливая новые пространственные связи между объёмным телом актёра и трёхмерным оформлением, художник добился того, что оно чутко реагировало на свет благодаря своей фактуре (фанера, жесть). Но соответствующим образом эмоционально окрашивая действие, сама эта сценическая установка оставалась неподвижной во время действия.

Настоящим Якуловым художник предстал в спектакле-арлекинаде «Принцесса Брамбилла» — каприччио по Э. Т. А. Гофману. В 1920 году он реализовал в нём декоративные и цветосветовые принципы своих станковых работ.

Он чувствовал себя на подмостках Камерного театра так же легко и непринуждённо, как Таиров, который словно вязал бесконечное кружево подвижных мизансцен занимательно-весёлого, жизнеутверждающего зрелища-карнавала.

Сценическая архитектура, придуманная художником, состояла из лестниц, колонн, переходов и площадок, была динамична не только по форме и общей асимметричной композиции. Благодаря якуловской живописи она искрилась всеми оттенками радуги и постоянно, будто живая, меняла на глазах у зрителей свою окраску. Особая лучистость цвета достигалась тем, что свет, пропущенный через разноцветные фильтры, падал на объёмные части декораций, прописанных по тонкому слою серебряной и золотой фольги, которая придавала всему фантастическое свечение, исходящее как бы изнутри самой динамично построенной формы.

Между тем, хотя и казалось, что фантазия художника не знала никаких преград, на самом деле она была строго организована. Достаточно посмотреть на подготовительные рисунки сценической архитектуры, на разработку художником мизансцен и множество созданных им театральных костюмов, чтобы убедиться в наличии точного расчёта и общей слаженности всех элементов этой пространственной композиции.

---

[29] О том, как подходил Г. Б. Якулов к оценке художественных произведений, в чём он видел разницу между творческим и ремесленным трудом, см. его статью «Оценка художественного труда» в журнале «Новая рампа», М., 1924, № 6, с. 14.

[30] В разработке первоначального плана постановки «Обмена» П. Клоделя в Камерном театре вместе с А. Таировым принимал участие В. Мейерхольд.

[31] А. Эфрос. Художники Камерного театра. М., 1934, с. XXVII.

«“Принцесса Брамбилла”, — говорит Якулов, — мною понимается, как рождение миражных образов, навеянных розовыми закатами Рима, погружающегося в вечерние сумерки, переходящих в городскую ночь с силуэтами зданий и человеческих фигур, мерцающих при свете фонарных вспышек в узких улицах Корсо. Таков колористический материал тех персонажей (костюмов) и расцветки декораций…

Люди Гофмана — это тени, падающие от людей при свете огня, силуэты или бесконечно удлинённые или укороченные, имеющие черты той таинственной непосредственности и слитности, какие-то символы, лишённые предметной бытовой выразительности, но имеющие большой смысл для нашего ощущения, они как бы порабощают подсознательные центры и вызывают ряд ассоциаций, как это бывает с зайчиками на стенах или отражёнными тенями при гадании на воске»[32]. Однако при всей почти немыслимой фантастичности на сцене действовали герои, совсем не похожие на тени «несозданных созданий». Они были жизнерадостны, остроумны и вполне материальны. А главное — и сценические ситуации, и трактовка актёрами ролей, и костюмы, и созданная декорациями сценическая среда — всё было пронизано откровенным юмором и режиссёра и художника. В постановке театра удивительным образом претворилось то, о чём мечтал сам Гофман, когда видел персонажей сказки не только «одушевлённых истинным юмором и истинной фантазией, но и способных объективно, как бы со стороны, или в зеркале увидеть это душевное настроение и передать его так, чтобы оно подействовало на весь большой мир, как чудо»[33].

Действительно, в суровые годы военного коммунизма, когда не хватало ни топлива, ни продуктов и люди «жили без промежуточных состояний; были веселье и отчаяние, пещерный быт и макеты XXI века»[34], этот праздничный, весёлый спектакль заражал и зрителя своей весёлостью, давая передышку в напряжённейшей борьбе с трудностями строительства новой жизни.

Каждый следующий спектакль с декорациями Якулова открывал новые возможности театрально-декорационного искусства и в то же время был тесно связан со станковыми работами художника. В постановке комической оперетты «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока Якулов показал себя театральным волшебником, осуществив замысел оформления на совершенно ином принципе. Сценическая установка была предельно проста. Никаких излишеств — ширмы, лестницы, площадки, почти не окрашенные. Такие же простые костюмы, основу которых составляли обычные фуфайки и трико. Но в сочетании с различными деталями — шляпами, воротниками, манишками, укороченными фраками, пародиями на кринолины — они создавали особый эффект переосмысления мещанских вкусов обывателей, прежде восторженно придыхавших перед мишурными туалетами опереточных див, а теперь свыкавшихся с атрибутами гротесковых маскарадных костюмов.

И декорациям, на первый взгляд, казавшимся нейтральным фоном для резко очерченных по силуэту персонажей спектакля, художник отвёл не менее действенную роль, чем остроумно придуманным костюмам.

Сценическая установка непрерывно трансформировалась по ходу действия, с неожиданной лёгкостью подчиняясь режиссёрской планировке мизансцен. Будто ниоткуда возникали новые лестницы, балюстрады, площадки, люки, по которым двигались и исчезали актёры в стремительном ритме увлекательной эксцентриады. Решение художника полностью отвечало намерению Таирова сделать декорации играющими «служебную по отношению к искусству актёра роль», возникающими «не вследствие потребности той или

---

[32] Цит. по кн.: Н. Гиляровская. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924, с. 47.

[33] Т. А. Гофман. Принцесса Брамбилла (каприччио во вкусе Калло). М., изд-во К. Ф. Некрасова. MCMXV, с. 173.

[34] И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга первая, вторая, третья. М., 1966, с. 370.

иной видовой перемены, а вследствие предельного эмоционального насыщения, неизбежно стремящегося к динамическому разрешению»[35]. И если в «Принцессе Брамбилле» эмоциональная выразительность декораций Якулова, связанных и обусловленных действием, происходящим на сцене, вместе с тем обладала самостоятельной декоративной зрелищностью, то в «Жирофле-Жирофля», использовав принципы так называемого изобразительного конструктивизма, он подчинил оформление иным задачам. А именно тому, о чём пишет Таиров, приводя гофмановские мысли по поводу роли художника: «Не как существующая сама по себе блестящая картина должна декорация притягивать внимание зрителя, но в момент действия он должен, не сознавая этого, чувствовать впечатление картины, в которой развивается действие»[36].

Однако самым примечательным в Якулове как театральном художнике было то, что он не повторялся. Исчерпав какой-либо приём, он тут же, параллельно разрабатывал другой. Именно разрабатывал, потому что всё, что он делал в театре в те годы, было ново. Так, наряду с комедийными спектаклями, осуществлёнными в Камерном театре, Якулов обращается к трагедиям, героическим темам и образам.

Трагедия «Царь Эдип» Софокла представлялась художнику как один из монументальнейших спектаклей 1920-х годов. Он детально продумывал планировки, выверял пропорции сценической архитектуры, делал уйму эскизов театральных костюмов и зарисовок мизансцен. Художник действовал как сорежиссёр. При этом он вводил на сцену только необходимое, не допускал дробности форм, добиваясь максимальной выразительности строенных декораций. Более того, в спектакле «Царь Эдип» он стремился «использовать моторную силу света взамен красочной раскраски, ибо движения его, в силу яркости постоянной смены окраски, бесконечно превосходят все живописные возможности. Поразительна по своей внутренней оправданности спираль дороги на заднем плане, которая сразу же приводит в вихревое движение статические порталы храмов на переднем плане»[37].

К сожалению, из-за технического несовершенства световой аппаратуры многое в спектакле выглядело не так, как хотелось художнику. Однако важно, что Якулов пошёл дальше многих живописцев, в те же годы экспериментировавших со светоцветом как зримым аккомпанементом музыке. В данном случае световая «партитура» полностью сливалась с решением пространственной среды, обогащая её пластику, но не мешая актёру. Напротив, благодаря напряжённой силе цвета сценическая атмосфера подчёркивала накал страстей героев трагедии.

Ещё более решительно и смело действовал Якулов при работе над оперой «Риенци» Р. Вагнера. Вместе с Мейерхольдом спектакль был задуман как героико-монументальный. Замысел этот не был осуществлён[38]. Но сама идея превратить сцену в огромную арену с амфитеатром, где действие могло развиваться на любой высоте и глубине сценического

---

[35] А. Я. Таиров. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 171.

[36] А. Я. Таиров. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 171.

[37] Б. Лопатинский. Монтаж театральных постановок в Москве. — «Русское искусство». М., 1923, № 2 – 3, с. 55.

[38] Первый вариант декораций к опере «Риенци» Р. Вагнера Якулов разрабатывал с В. Мейерхольдом для Театра РСФСР Первого, о которой Мейерхольд пишет: «…Когда мы собирались показать, что в оперном репертуаре имеется опера с большим революционным содержанием, достойная быть поставленной не только у нас, но и в Большом театре, когда мы уже подготовили материалы для прекрасной работы Якулова… Анатолий Васильевич закрыл театр». (См. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. М., 1968, с. 46).

Опера «Риенци», подготовленная Театром РСФСР Первым, была показана вне сценического оформления в Большом зале Московской консерватории в 1921 году. Второй вариант декораций к опере «Риенци» Р. Вагнера был осуществлён Якуловым на сцене «Свободной оперы Зимина» в 1923 году.

пространства, где архитектура служила своего рода полиэкраном для сложной светоживописи, была истинно новаторской. С декорациями сливались музыкально решённые по пластике и цвету костюмы, имевшие прямую стилистическую связь с эпохой средневековья. Всё поражало и грандиозностью зрелища, и масштабностью мышления в использовании синтетических возможностей театра. Именно здесь, в этом спектакле образ гордого и храброго рыцаря Риенци обрёл свою плоть, а витражи средневековья нашли органичную интерпретацию в полихромии спектра театрального освещения.

Пожалуй, совершенно особое место занимают декорации художника к «Гамлету» Шекспира. И не только потому, что они самобытны и органичны. В принципах образного воплощения этой классической трагедии Якулов предугадал направление, которому последуют потом многие художники советского театра. Конечно, далеко не все из них достигнут такой свободы и размаха, такого полёта мысли, разнообразия и богатства планировочных решений или выразительности сценической архитектуры. Декорации Якулова убедительно и непринуждённо соединяли историческую достоверность образов с их театральностью. Немалую роль играла здесь архитектурная среда — своего рода сплав средневековых и ренессансных элементов зодчества. И это был сплав драматургически обоснованный.

Умение Якулова дать волю творческому воображению, очистить представления о прошлых стилях от привычных житейских норм поставило эту работу художника в ряд крупнейших явлений советской театрально-декорационной школы.

С каждым годом искусство Якулова обретало всё более широкую общественную почву. Настойчивое стремление найти пути к активному и действенному взаимодействию искусства с массовым зрителем рождало в нём новые и новые замыслы.

Поэтому, пожалуй, ни с чем не сравнимое удовлетворение испытывал Якулов и при работе над проектом монумента, посвящённого 26-ти бакинским комиссарам (для города Баку). В нём он высказался до конца. Здесь в едином комплексе нашли разрешение разные проблемы, волновавшие художника на протяжении многих лет. Здесь объединились по-своему претворённые местные национальные художественные традиции с поисками современной пластической формы. В монументе, органично живущем в пространстве, совмещались: одновременность действий народных масс, находящихся на разных «ярусах», снаружи и внутри громадного сооружения, напоминающего натянутую струну, и монументальность общей компактной формы, образно и лаконично выражающей героическое начало. Всё это вместе было задумано не просто как памятник людям, а как памятник событиям, воплотившим, как говорил Якулов, идеи целых миллионов. Художник хотел уподобить свой монумент Колизею революции. Сюда должны были приходить не как на кладбище, здесь приобщались к величественному зрелищу. Мемориал мог превращаться в центр народных форумов, массовых театральных действ, концертов, празднеств по случаю торжественных дат. Монумент (художник называл его своеобразным некрополем поэтам и борцам) отлично вписывался бы в общую панораму города. Перекликаясь с древними башнями старого Баку, органично объединяя архитектуру с пластикой, он предполагал множество точек зрения, мог сразу восприниматься зрителем с любого ракурса, и каждый шаг вокруг его оси открывал новые пластические и конструктивные особенности памятника.

Якулов привлёк к работе над монументом архитектора В. Щуко.

В результате этого содружества был создан макет, удостоенный высших наград на Международной выставке советского искусства и художественной промышленности в Па-

риже в 1925 году[39]. Проект монумента был одним из самых дорогих детищ художника. В нём воплотились его давние искания и мечты, смелый рывок в будущее.

Якулов продолжает активно работать в театре. Он делает декорации к разным постановкам в театрах Москвы, Баку, Тбилиси, Минска, Еревана, в том числе и для студенческих спектаклей молодой Армянской театральной студии, в организации которой художник принимал живейшее участие. Не подражая различным художественным стилям, опираясь скорее на формотворчество самой природы (юношеские впечатления от Кавказских гор и хребтов оставались сильными всю жизнь), он давал крепкое основание своей сценической архитектуре, умея подчинить её природе театра, жанру драматургии. Он добивался нерасторжимого единства образной выразительности костюмов и декораций, сочетая контрастную по тону живопись со световыми эффектами и подвижностью ракурсов.

Богатая эрудиция, тонкий вкус, чуткое отношение к стилю спектакля и одновременно свободный полёт фантазии, причудливо соединявшей романтическую приподнятость с острым юмором, — сообщали неповторимое своеобразие его работам в театре. В числе его оригинальных театральных решений — декорации к балету «Стальной скок» С. Прокофьева, поставленному в 1927 году в театре Сары Бернар в Париже[40]. Они были созданы по заказу С. Дягилева для Русского балета.

Тяжелобольной, Якулов читает лекции, пишет статьи, не оставляет работу в живописи. Незадолго до смерти, находясь в санатории в Дилижане (Армения), он написал серию небольших натурных пейзажей. Эти этюды родной природы остались как бы изобразительным послесловием к обширному наследию художника.

Сейчас, когда собрание Государственной картинной галереи Армении пополнилось произведениями художника, присланными из Парижа в дар «Обществом друзей Якулова»[41] представилась возможность более обстоятельно познакомить любителей искусства с работами мастера, о котором народный художник СССР М. Сарьян оставил удивительно проникновенные строки. Он писал: «Якулов был артистом и интеллигентом в своём истинном смысле этого слова. Бурную историческую свою эпоху он воспринимал могуществом своего таланта и интеллекта. Он находил интерес во всём, общался с людьми самых различных кругов и был всеобщим любимцем. Он представлял собой парадоксальную индивидуальность: с одной стороны, поклонник богемы и одновременно аристократизма и эстетства в жизни, с другой — один из самых активных сторонников и защитников революционных идей. Человеку прогрессивному, врагу всего консервативного, косности и рутины, ему были ненавистны пассивность, успокоенность, удовлетворённость. Он был поклонником свободы духа, свободы принципов, но не был анархистом. Он сконцентрировал в себе лучшие качества армянина. Бурная, движимая артистической стихийностью жизнь его имела свою внутреннюю логичность, с которой удивительно гармонировала

---

[39] В 1925 году Г. Б. Якулов за проект монумента 26-ти бакинским комиссарам на выставке в Париже получил почётный диплом «вне конкурса».

[40] Затем балет был показан в Лондоне, а потом снова в Париже в Гранд Опера. В балете «Стальной скок» С. Прокофьева Якулов принимал участие не только в качестве художника-постановщика, но и соавтора либретто.

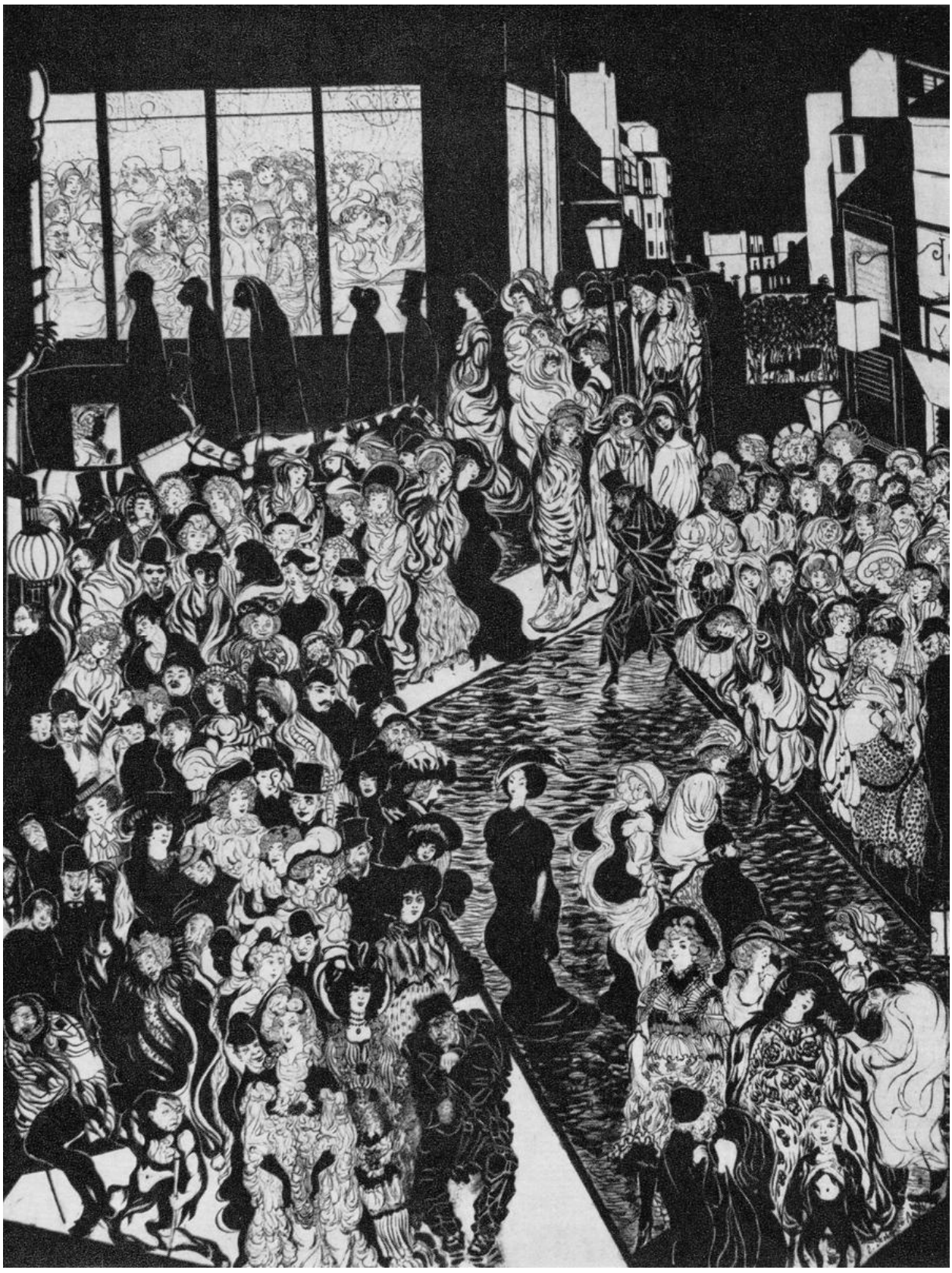
[41] «Общество друзей Георгия Якулова» образовано в Париже. В числе его членов — Соня Делоне, Р. Л. Херумян, Я. К. Маркаде, реставраторы Музея современного искусства, искусствоведы, писатели, журналисты. Общество ставит своей целью собрать разрозненное наследие и всю документацию, связанную с творчеством Г. Б. Якулова. В связи с предполагавшейся в 1925 году выставкой произведений Г. Б. Якулова в Париже художник отвёз туда значительную часть своих работ, которые он передал на хранение Н. Гончаровой и М. Ларионову. По не зависящим от Якулова причинам выставка не состоялась, а после смерти Гончаровой и Ларионова его картины стали достоянием их наследников.

«Общество друзей Георгия Якулова» постепенно приобрело произведения художника, а затем в 1972 году передало их в дар Государственной картинной галерее Армении.

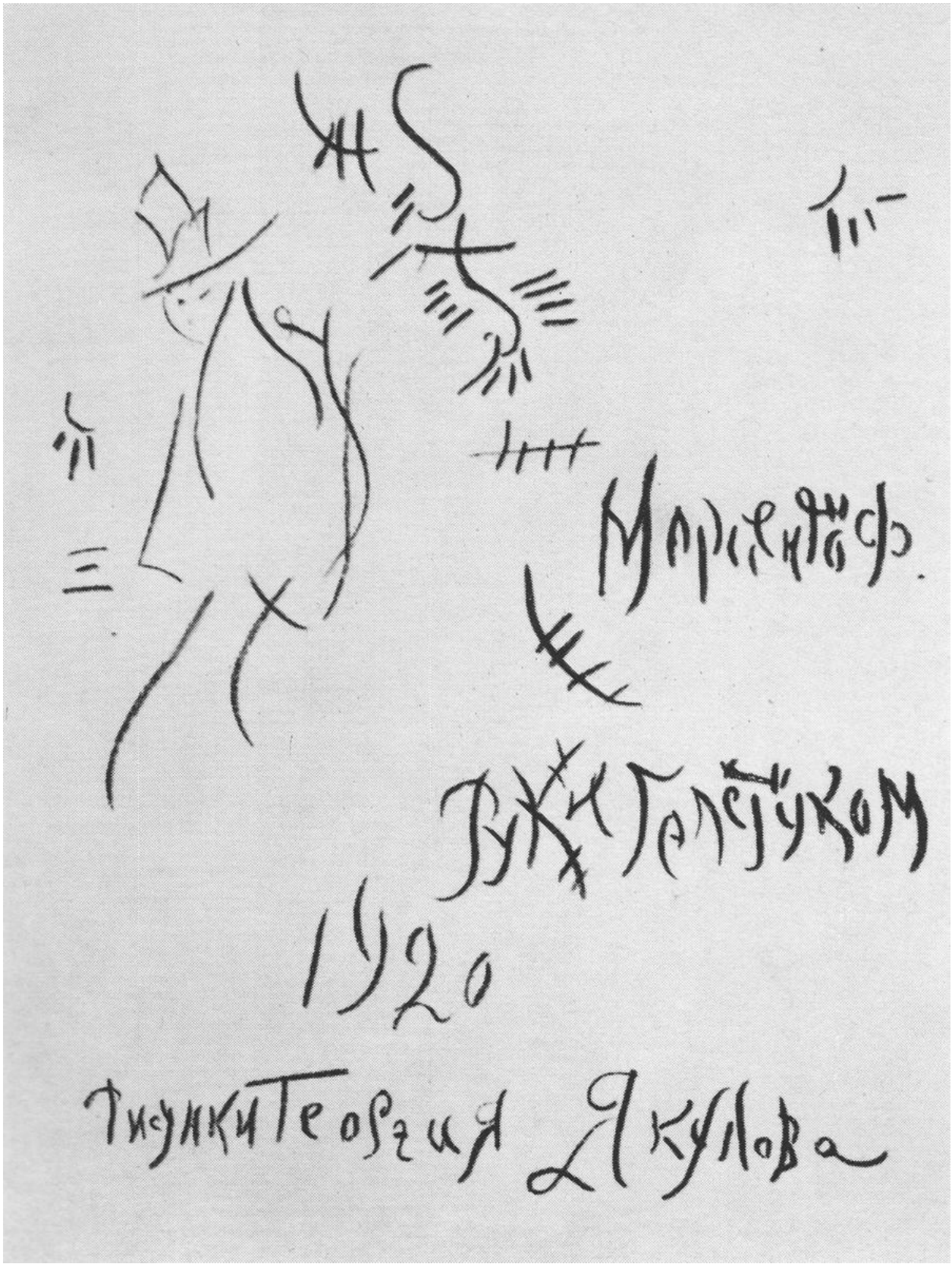
сложная и противоречивая натура его. Логика эта заключалась в беспрестанных поисках, в творческих открытиях и в утверждении нового, лучшим доказательством всему — его искусство, глубокое и самобытное. Оно оригинально и современно в истинном смысле этого слова. Оно является олицетворением эстетических и философских принципов интеллигентного и профессионального художника. Его искусство — результат творческой борьбы человека, воодушевлённого высокими общечеловеческими идеалами…»[42]

[42] Георгий Якулов. 1884 – 1928 г. Каталог выставки. Ереван, 1967, с. 38.

# Репродукции



Разложение буржуазии. Ночной кошмар. 1907

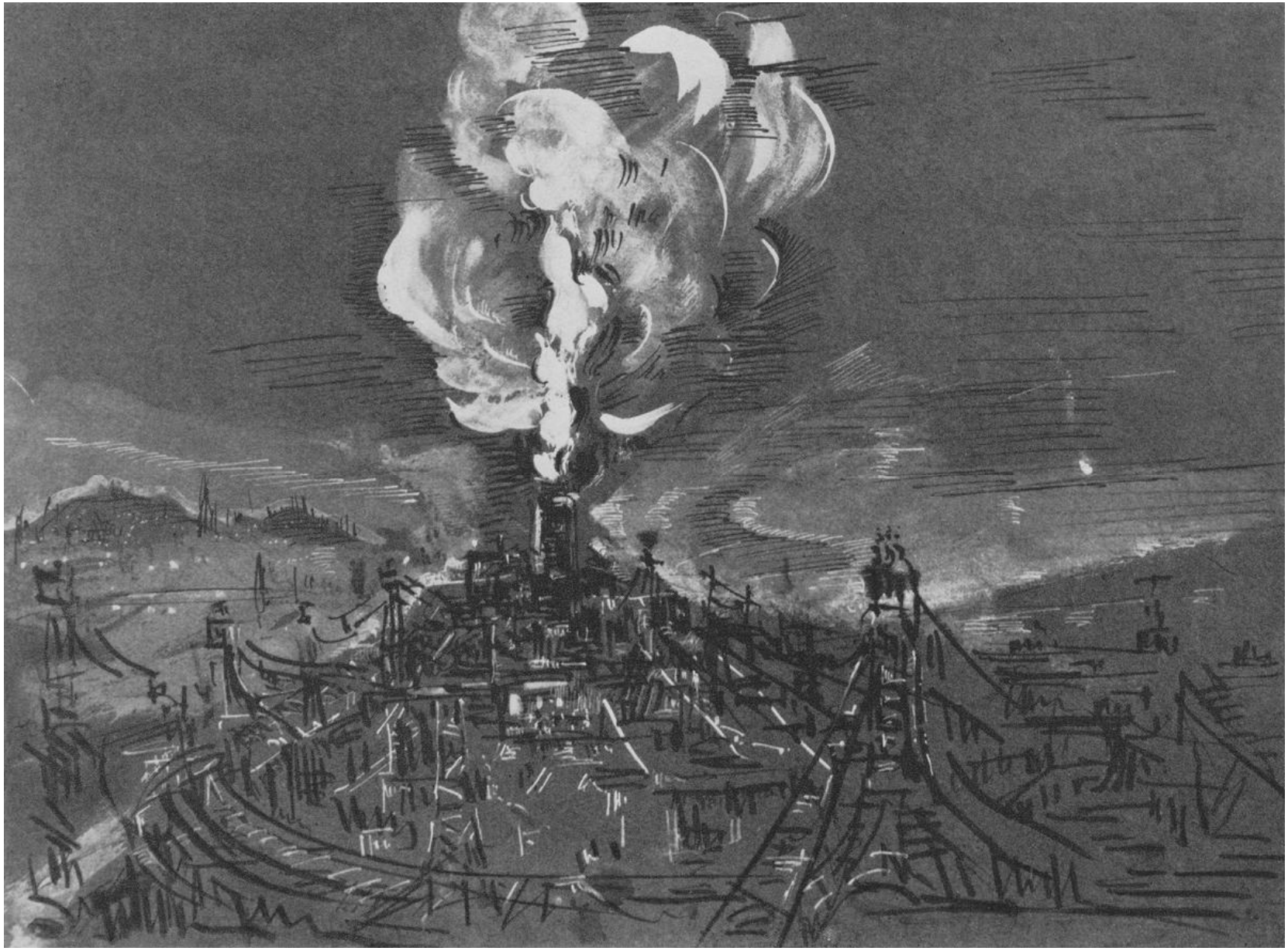



Обложка книги А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920

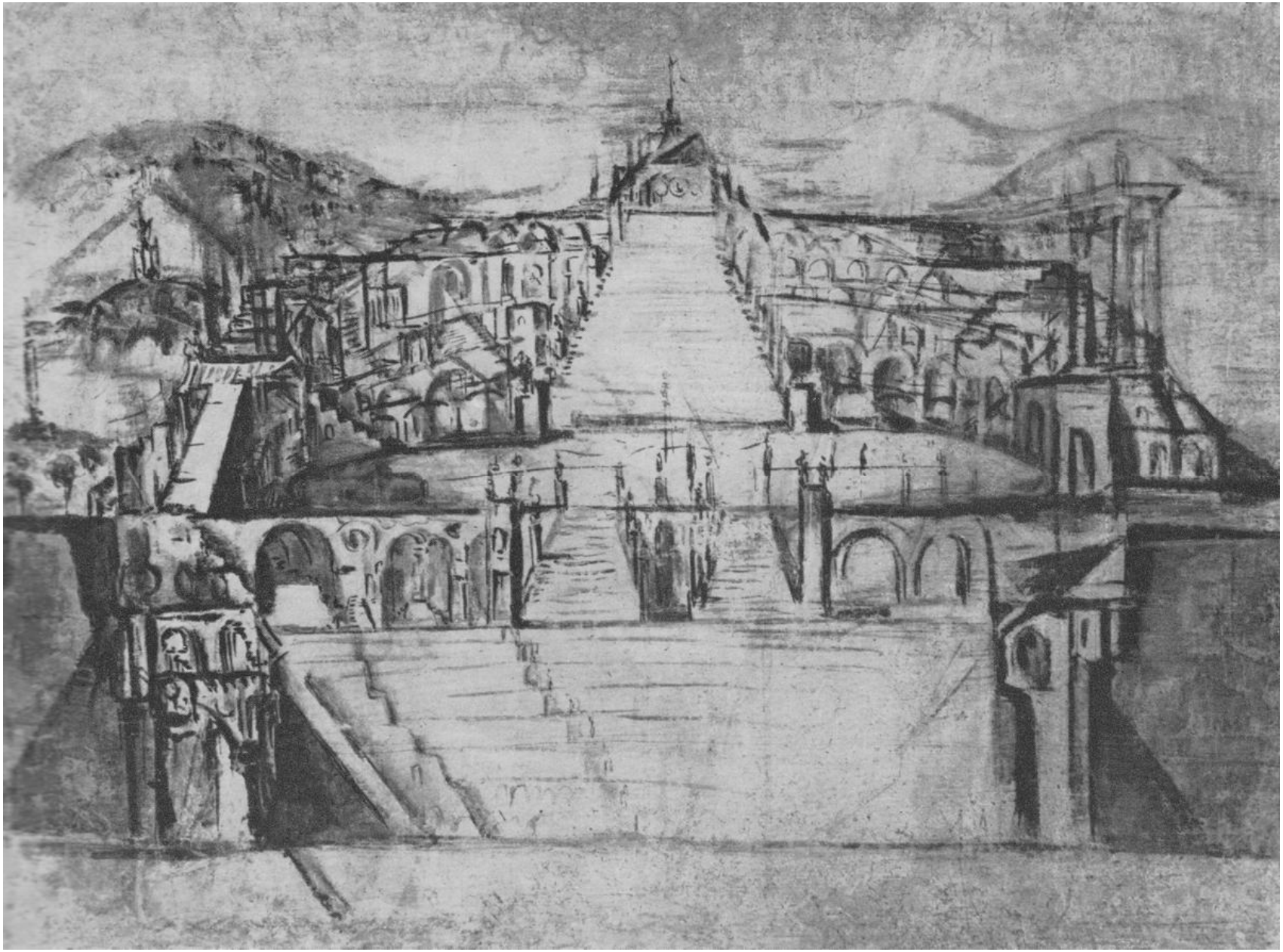
Форзац книги А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920

Иллюстрация к книге А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920

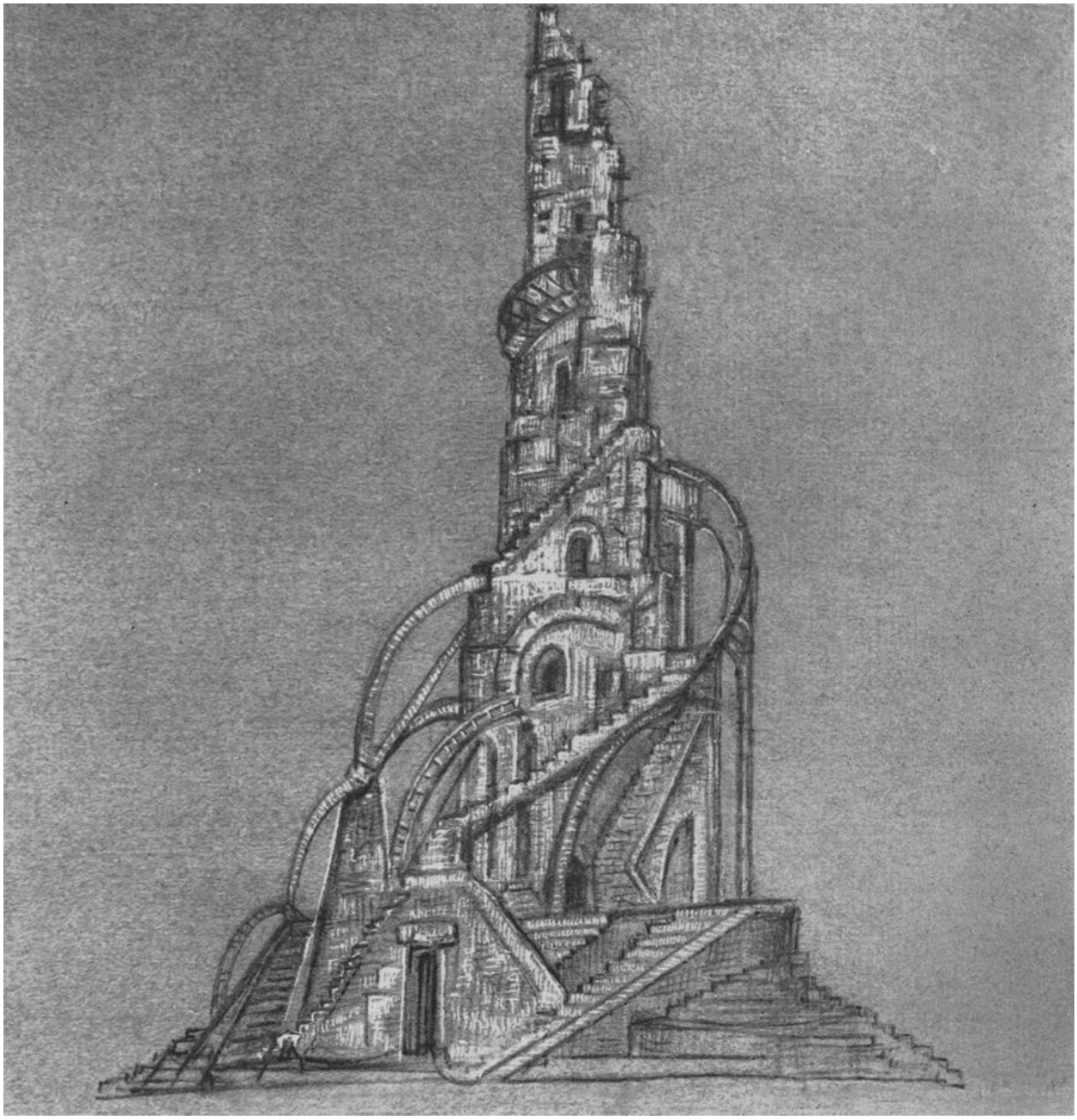
Иллюстрация к книге А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920



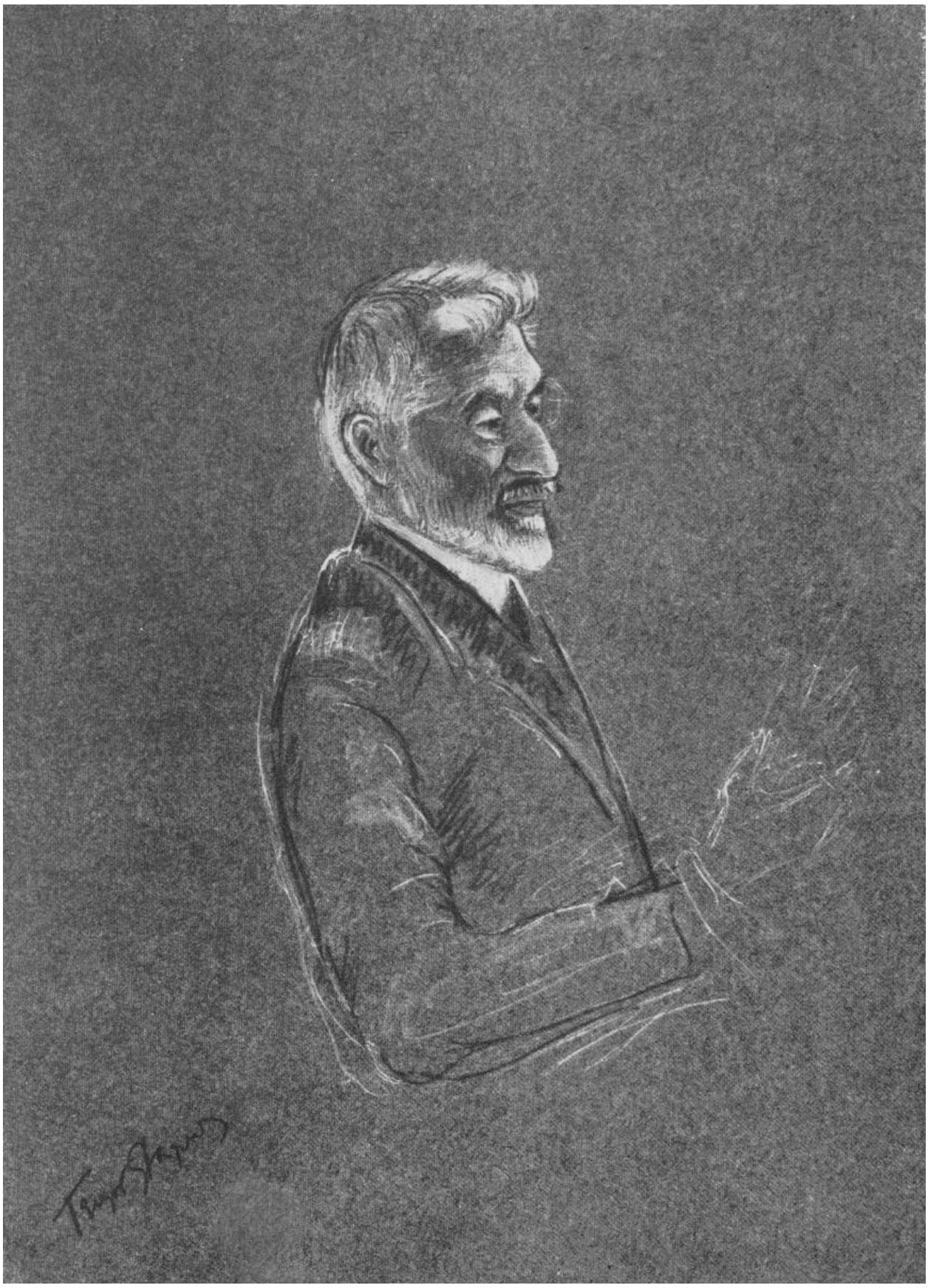
Индустриальный пейзаж. 1923



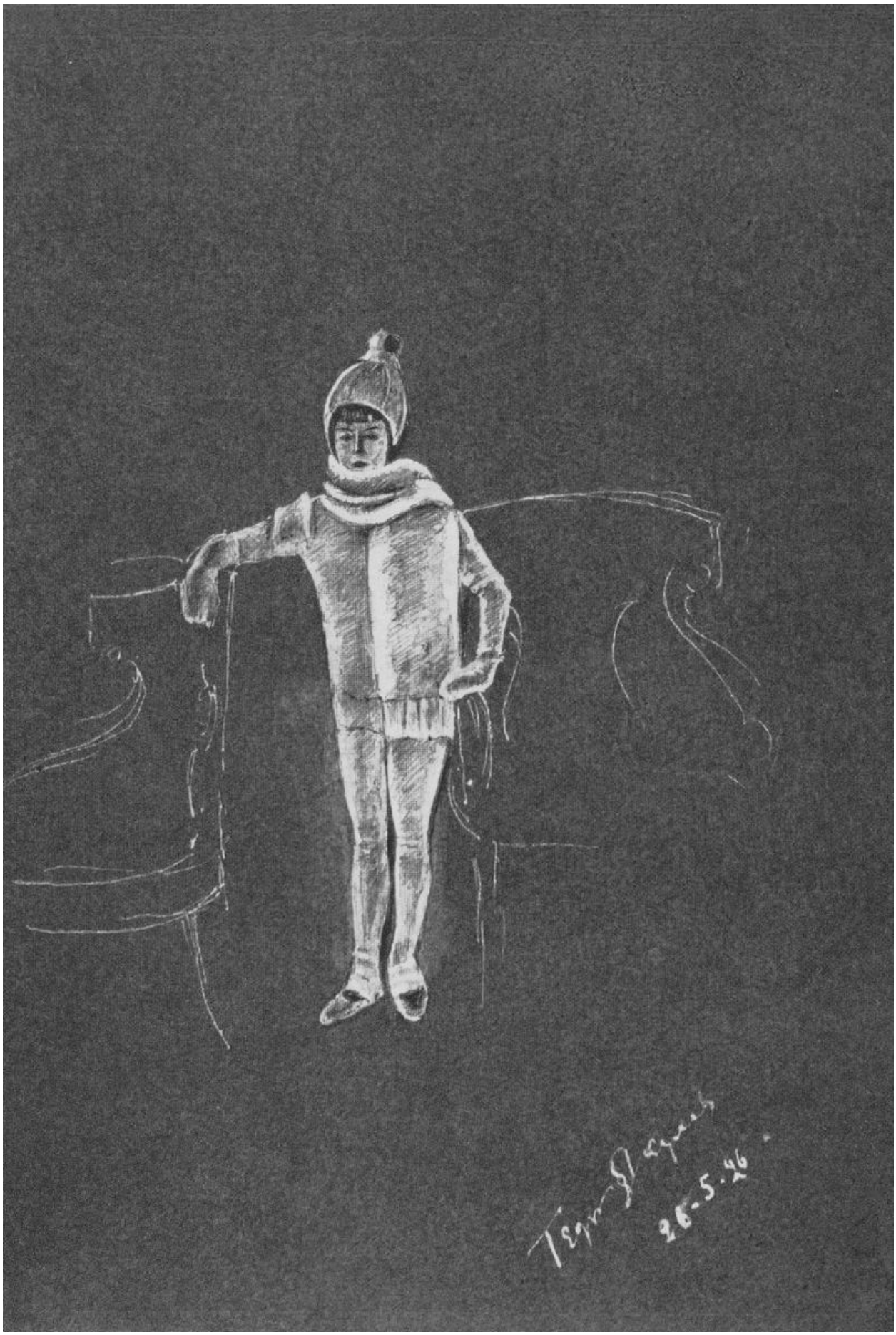
Проект «Красного стадиона». 1922 – 1923



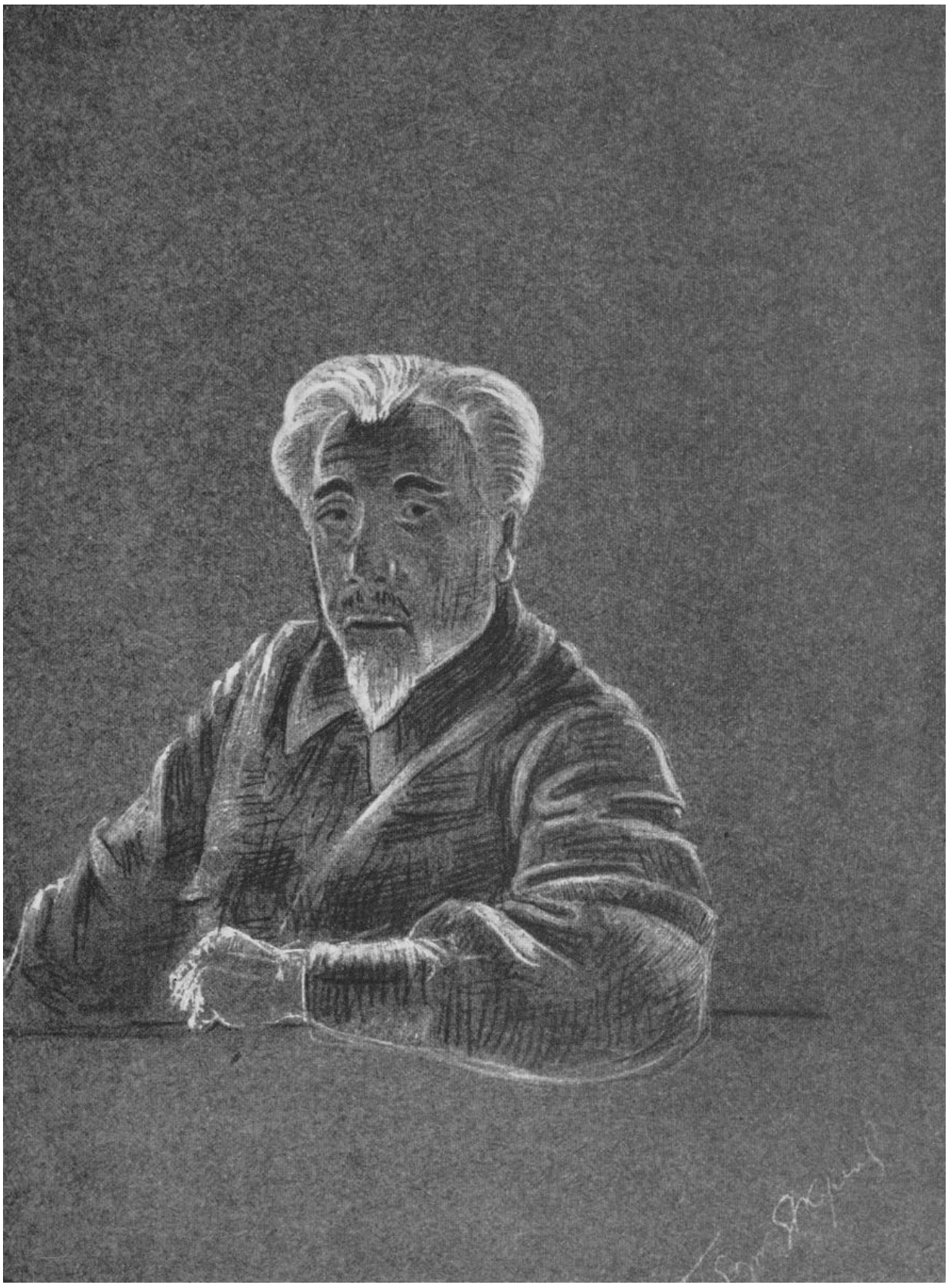
Проект монумента 26-ти комиссарам. 1923



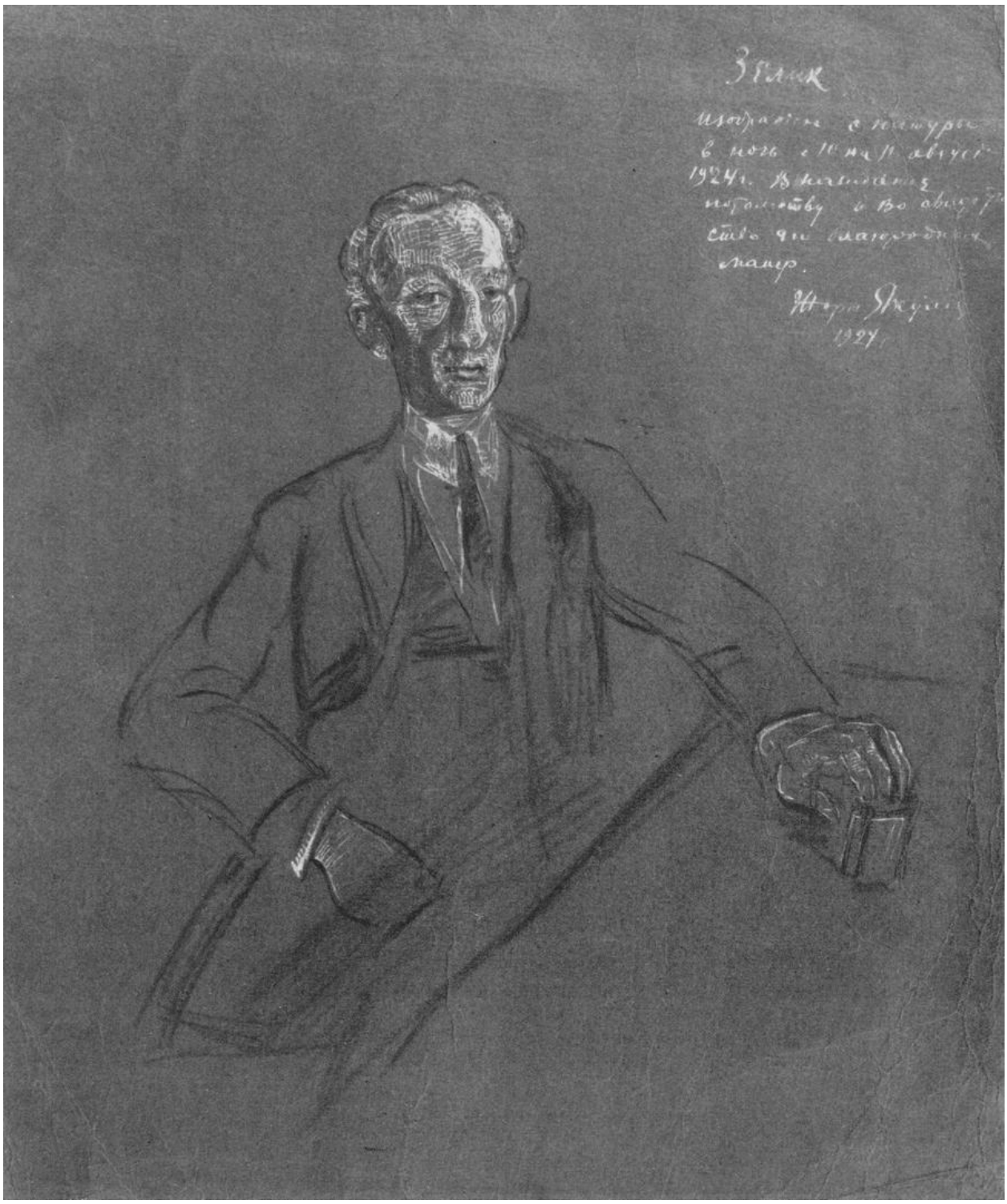
Портрет архитектора А. Таманяна. 1926



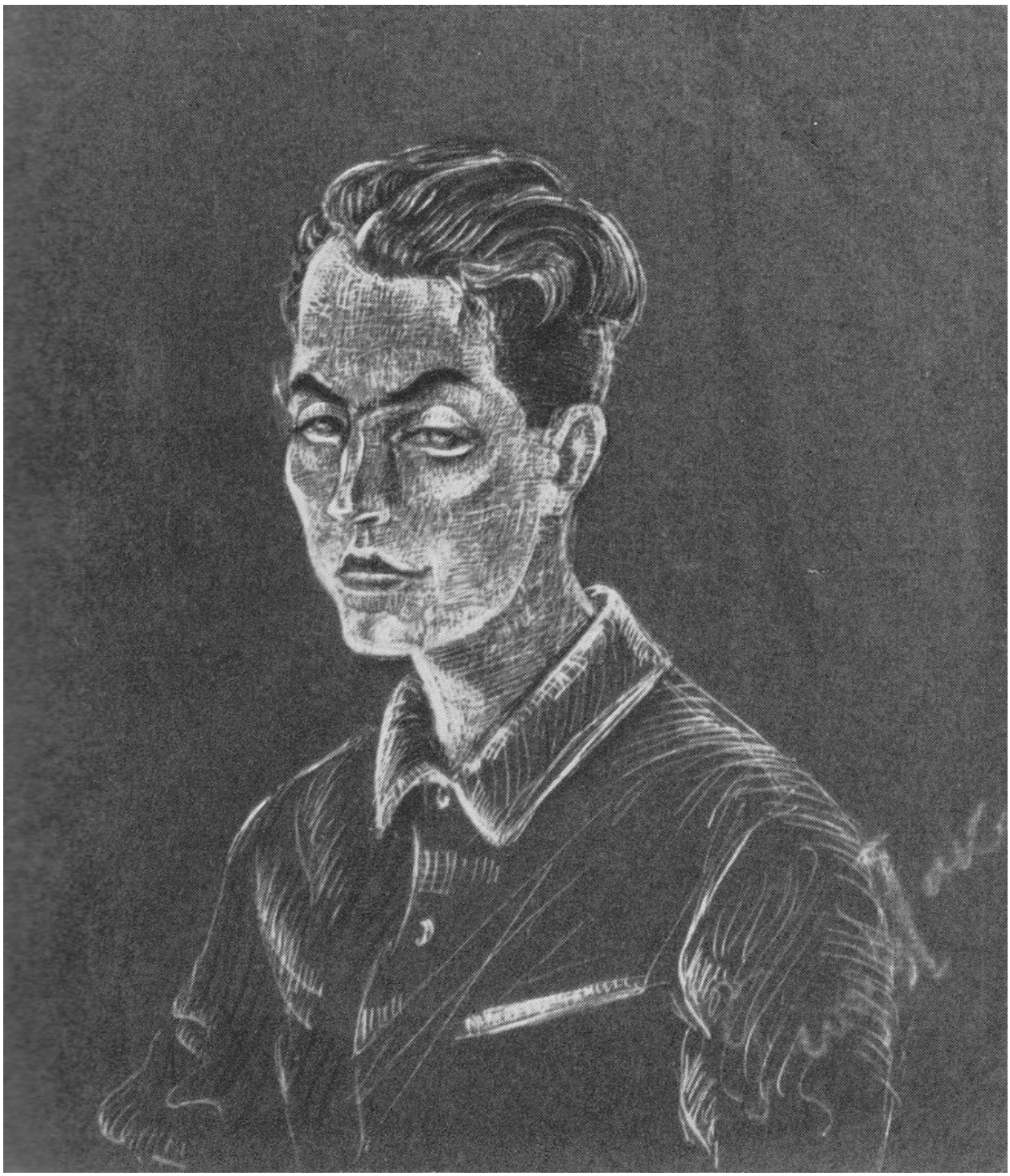
И. Розенталь. 1926



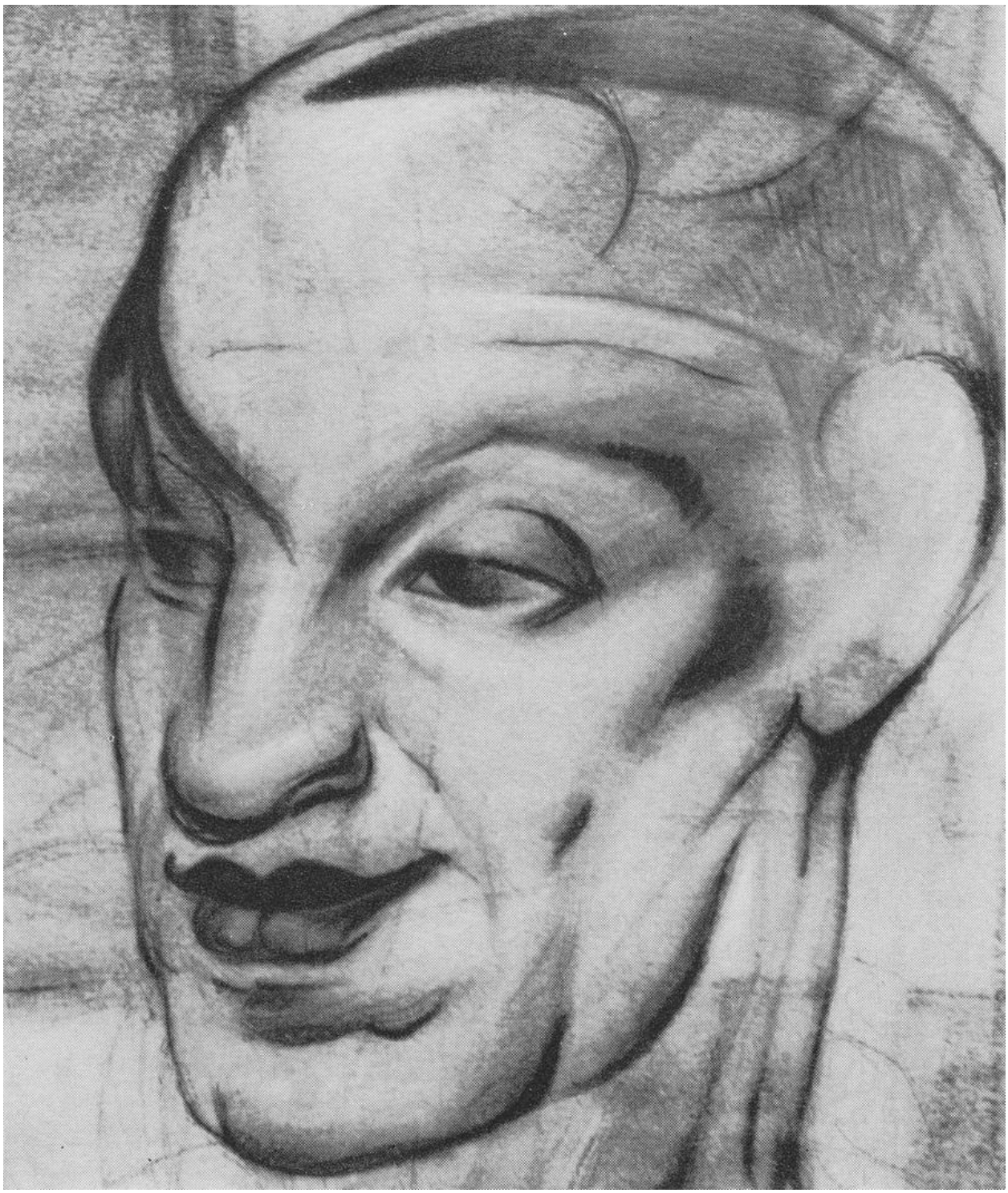
Портрет поэта И. Иоаннисяна. 1926



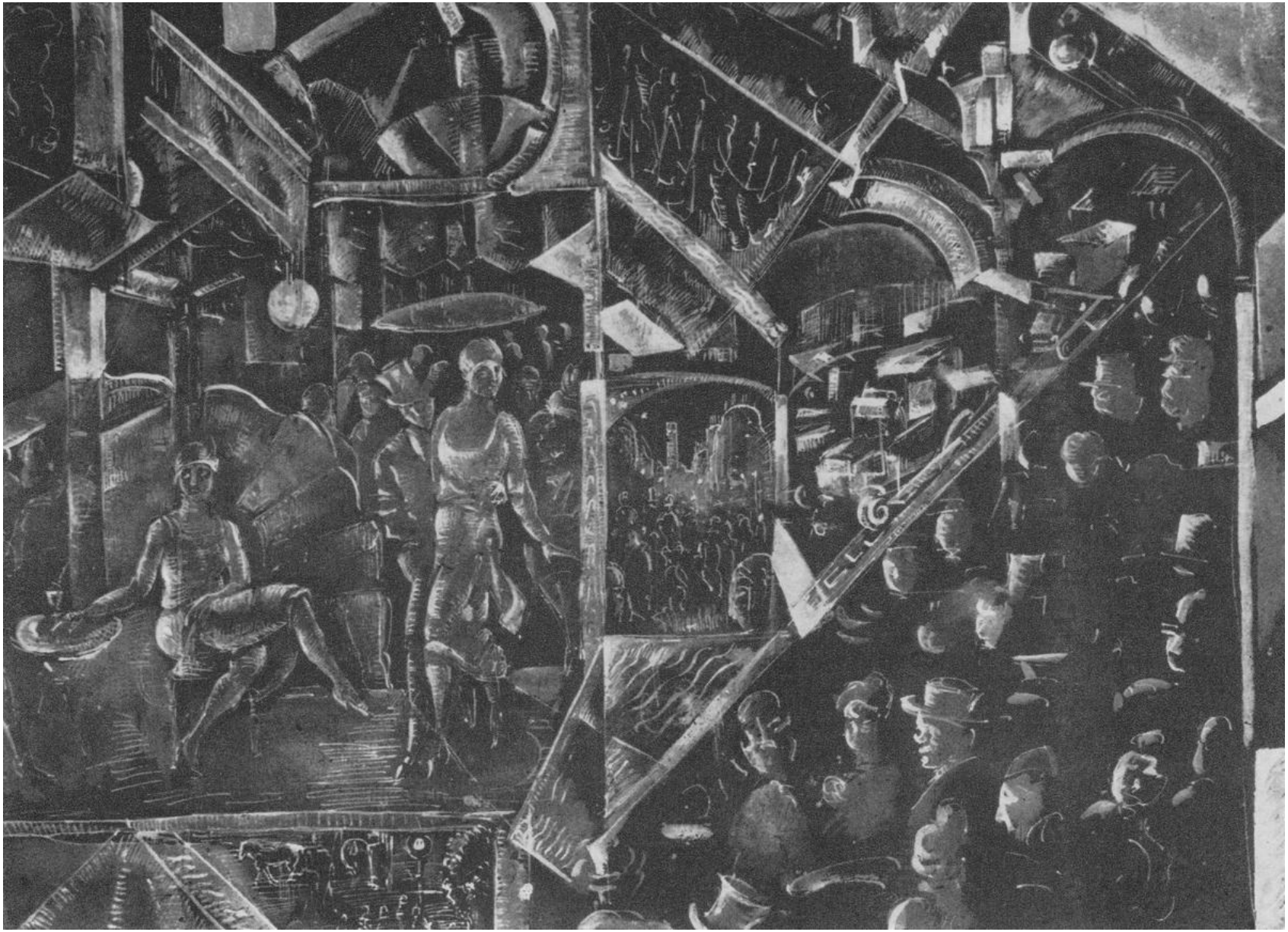

Портрет Зелика. 1924



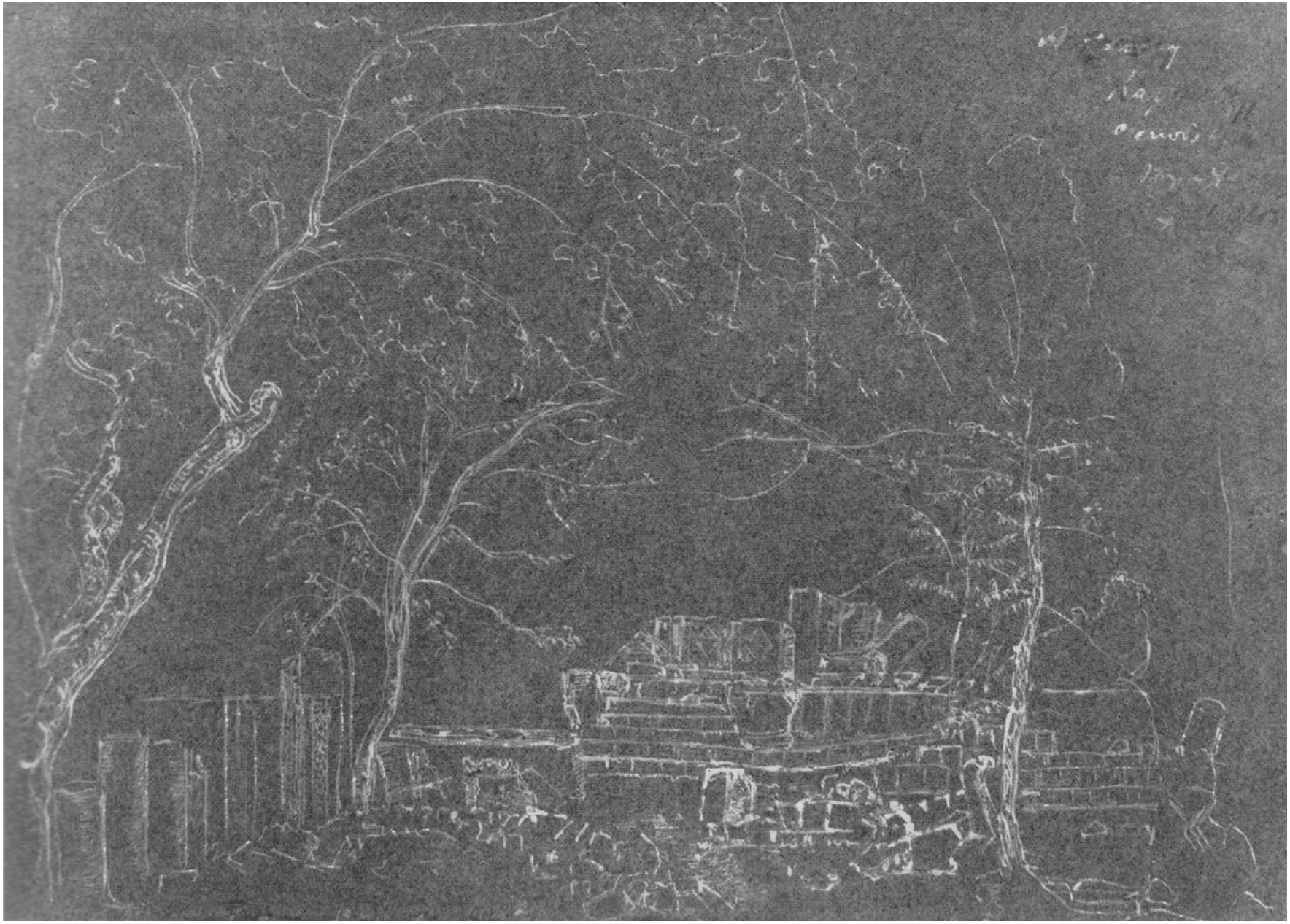
Мужской портрет. 1924



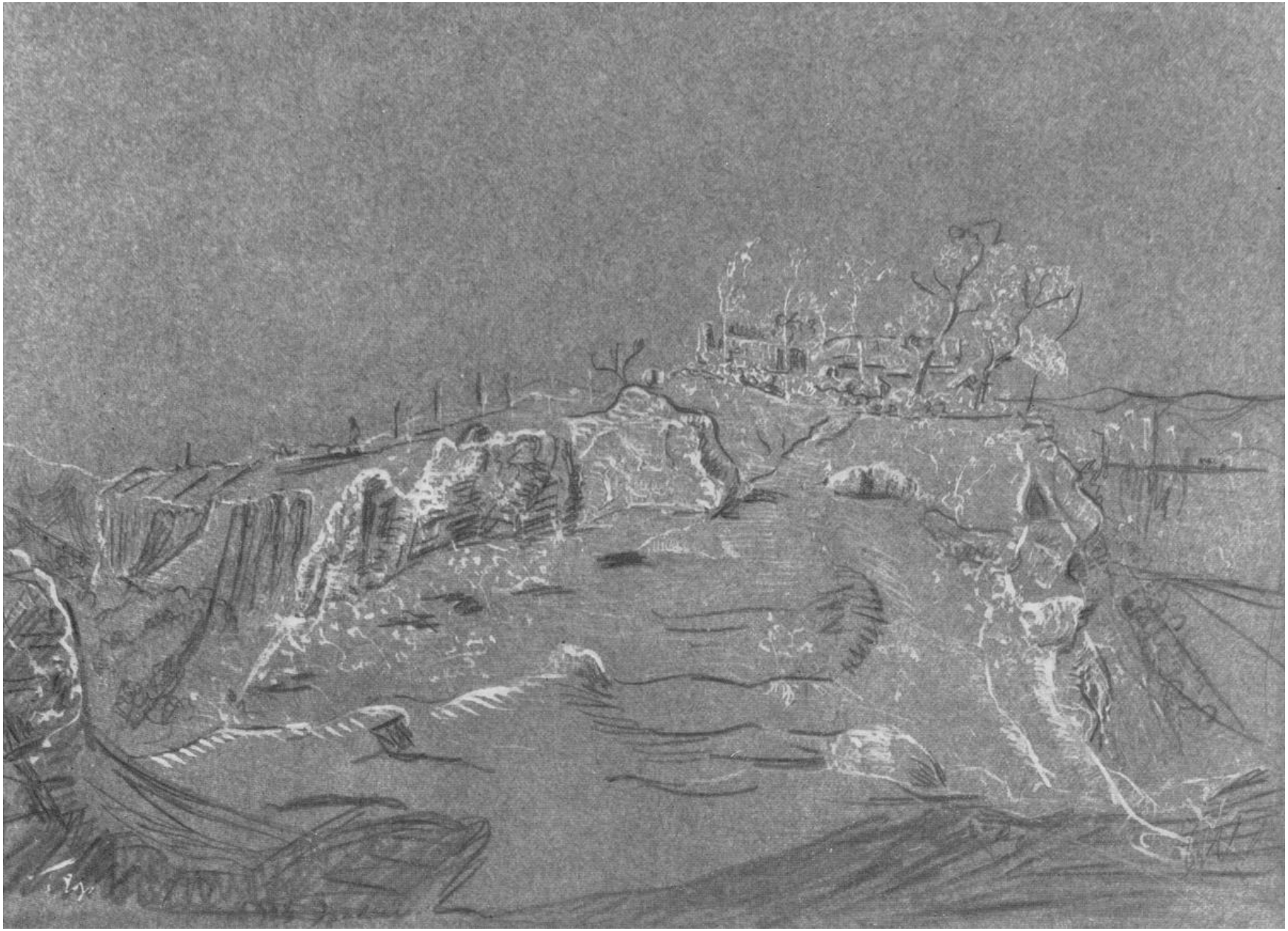
Голова мужчины



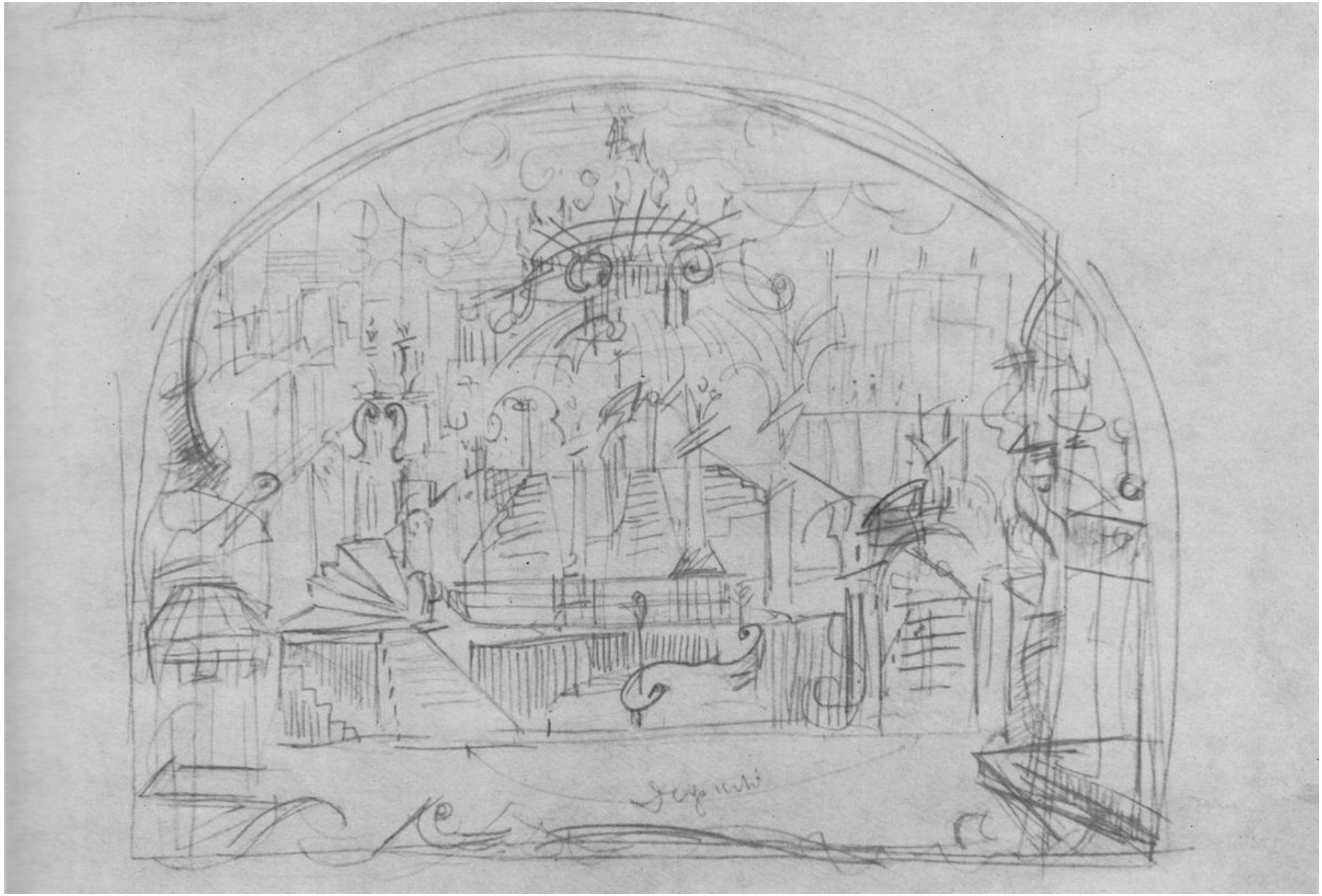
Кафе



Баш Гарни. 1926



Баш Гарни. 1926



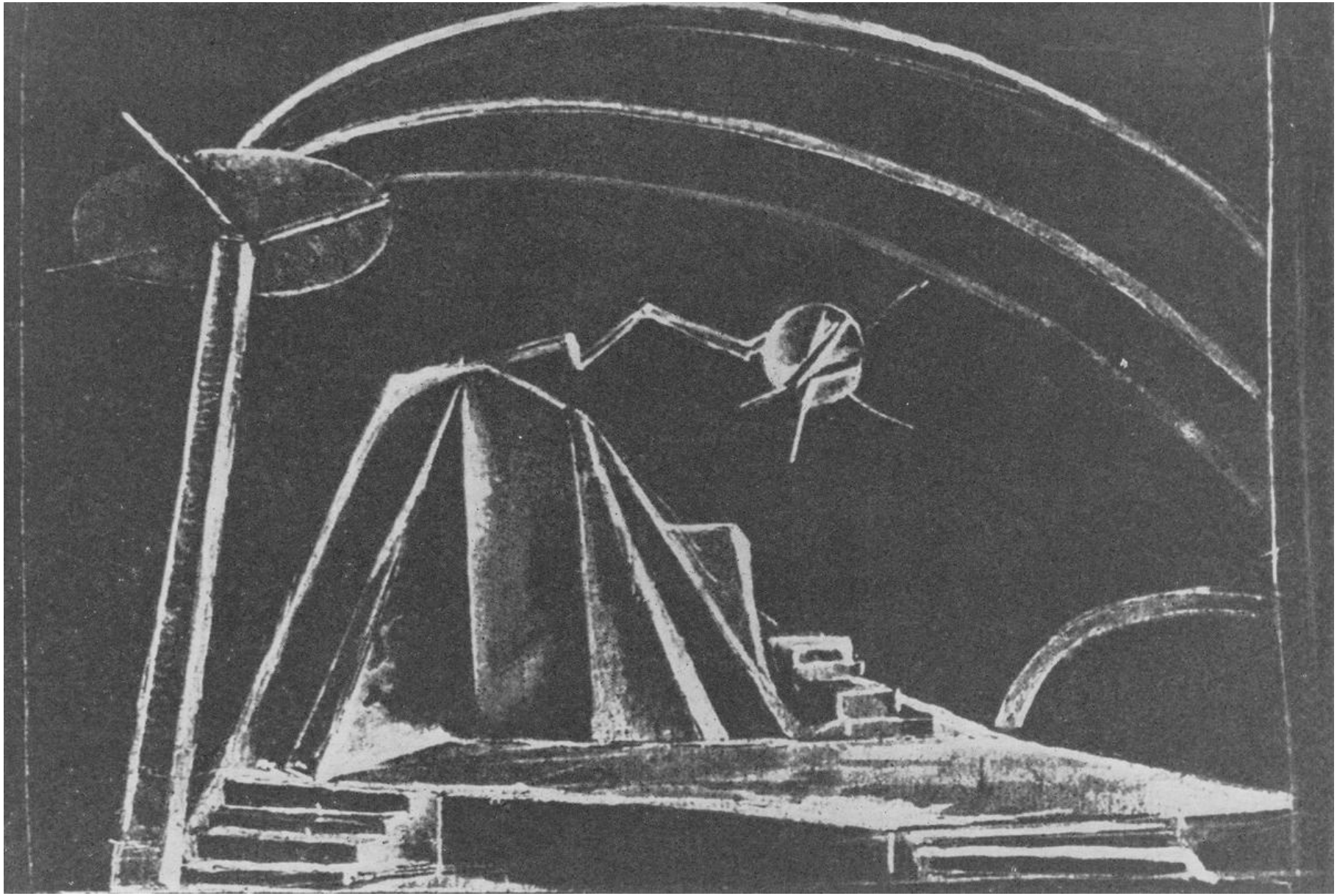
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декораций дворца. 1922

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Камерный театр. Эскиз костюмов. 1922

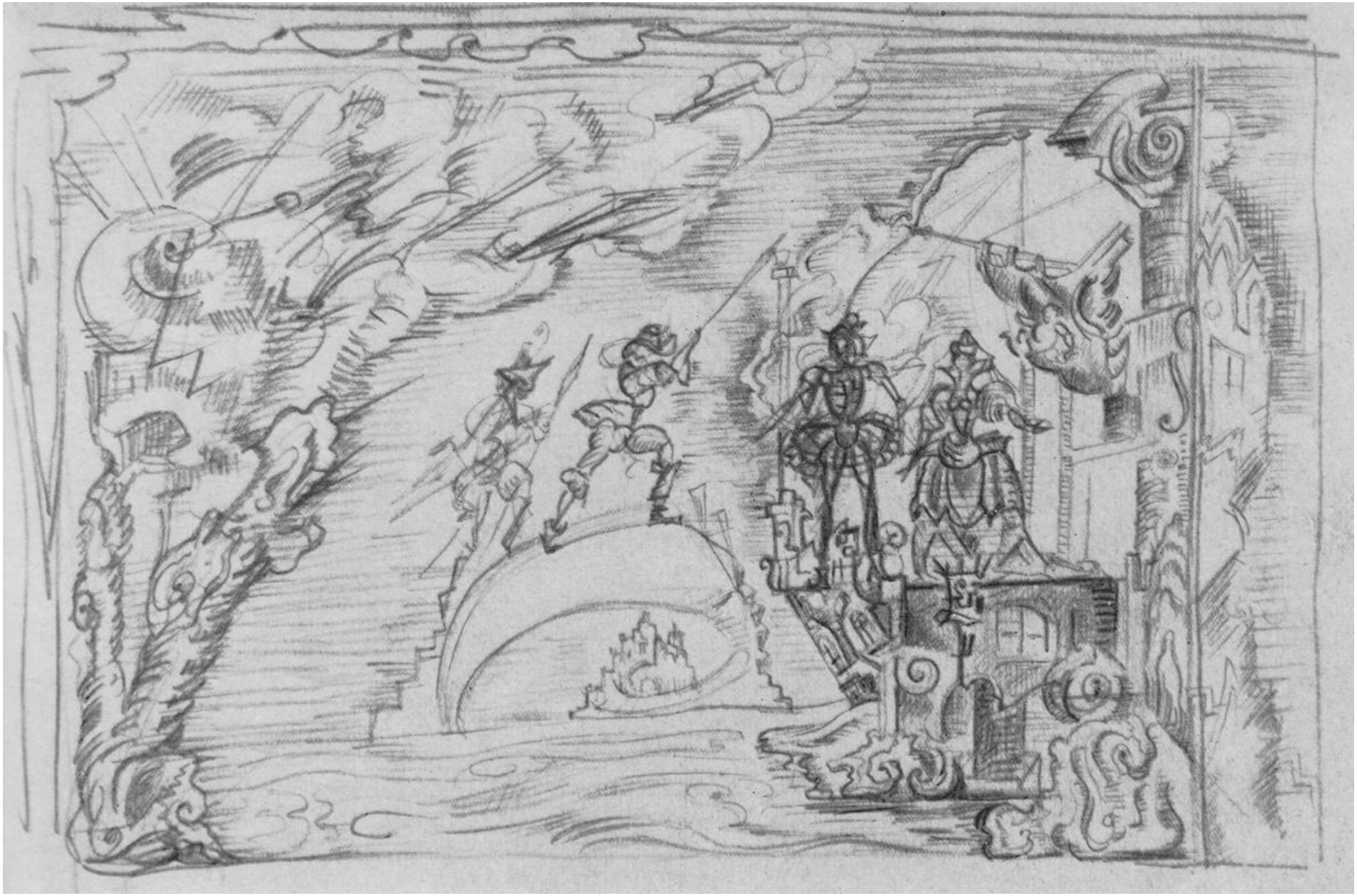
«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. Камерный театр. Эскиз костюмов. 1922

«Мера за меру» В. Шекспира. Государственный Показательный театр.
Эскиз костюмов барабанщиков. 1919

«Мера за меру» В. Шекспира. Государственный Показательный театр.
Эскиз костюма трубача. 1919



«Обмен» П. Клоделя. Камерный театр. Эскиз единой сценической установки. 1918

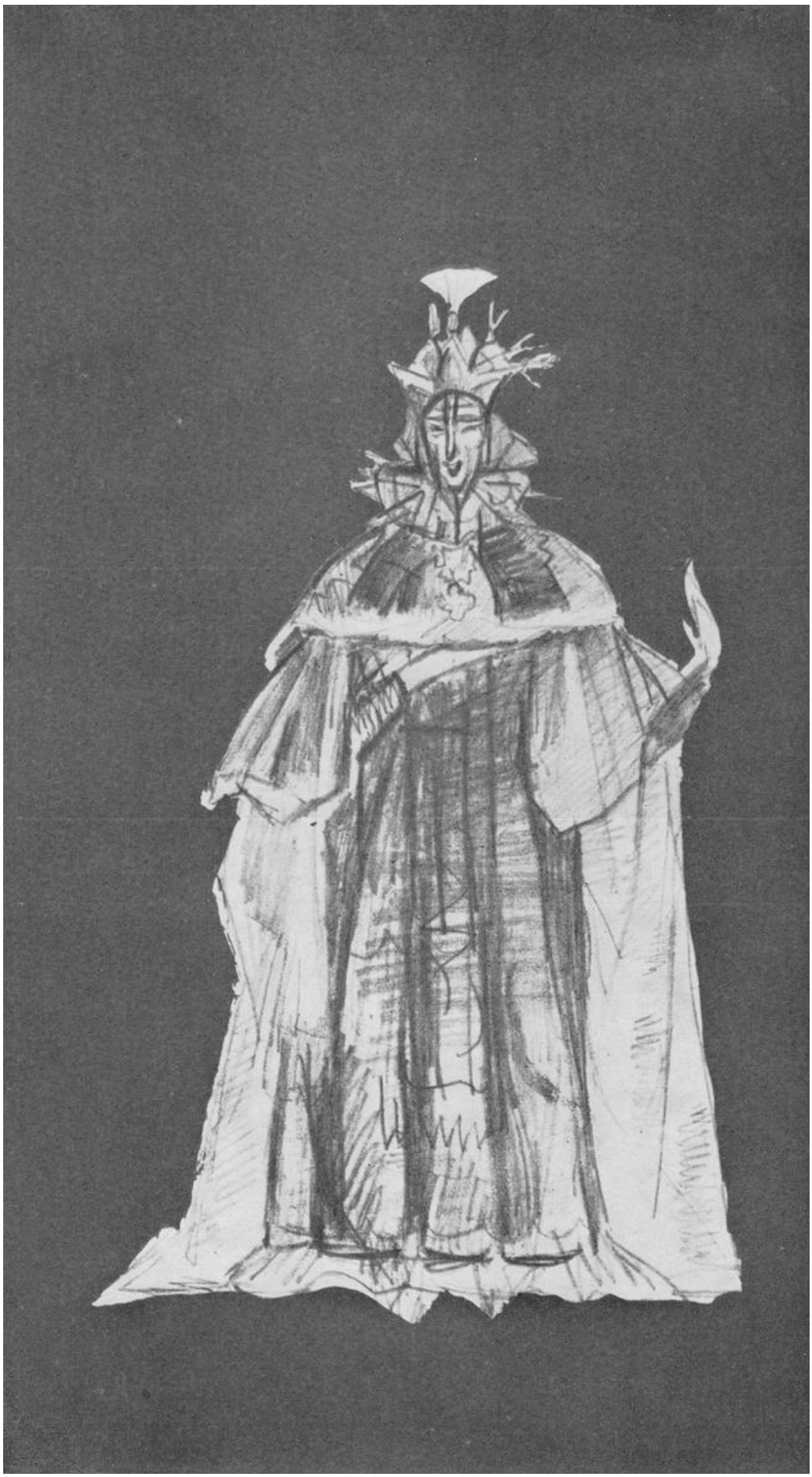


«Севильский обольститель или Каменный гость» Тирсо де Молина. Рисунок общей сценической установки. 1918

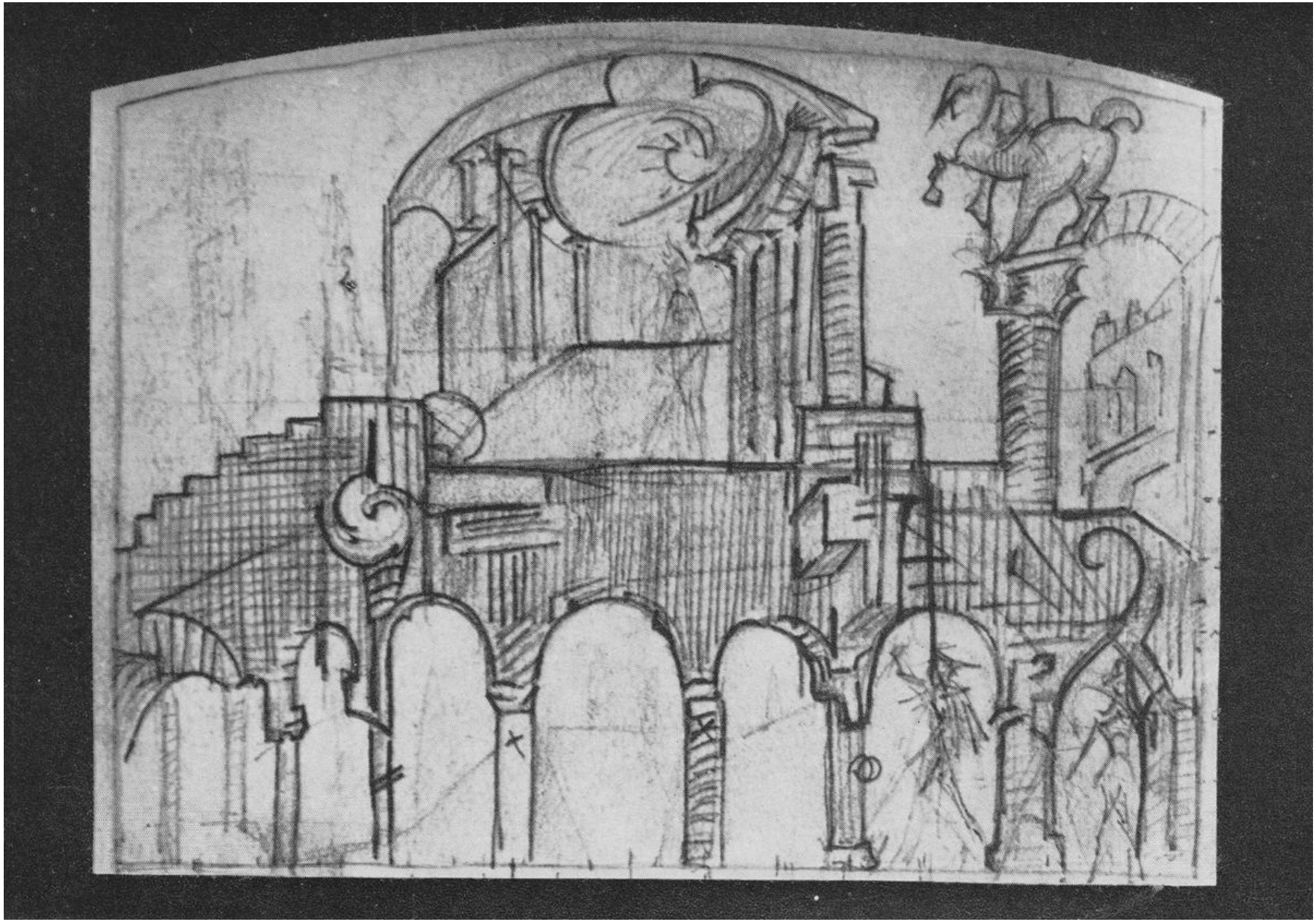
«Мера за меру» В. Шекспира. Государственный Показательный театр.
Эскиз женского костюма. 1919

«Севильский обольститель или Каменный гость» Тирсо де Молина.
Эскиз костюма Диего Тенорье. 1918

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Рисунок персонажа и покрой костюма. 1920

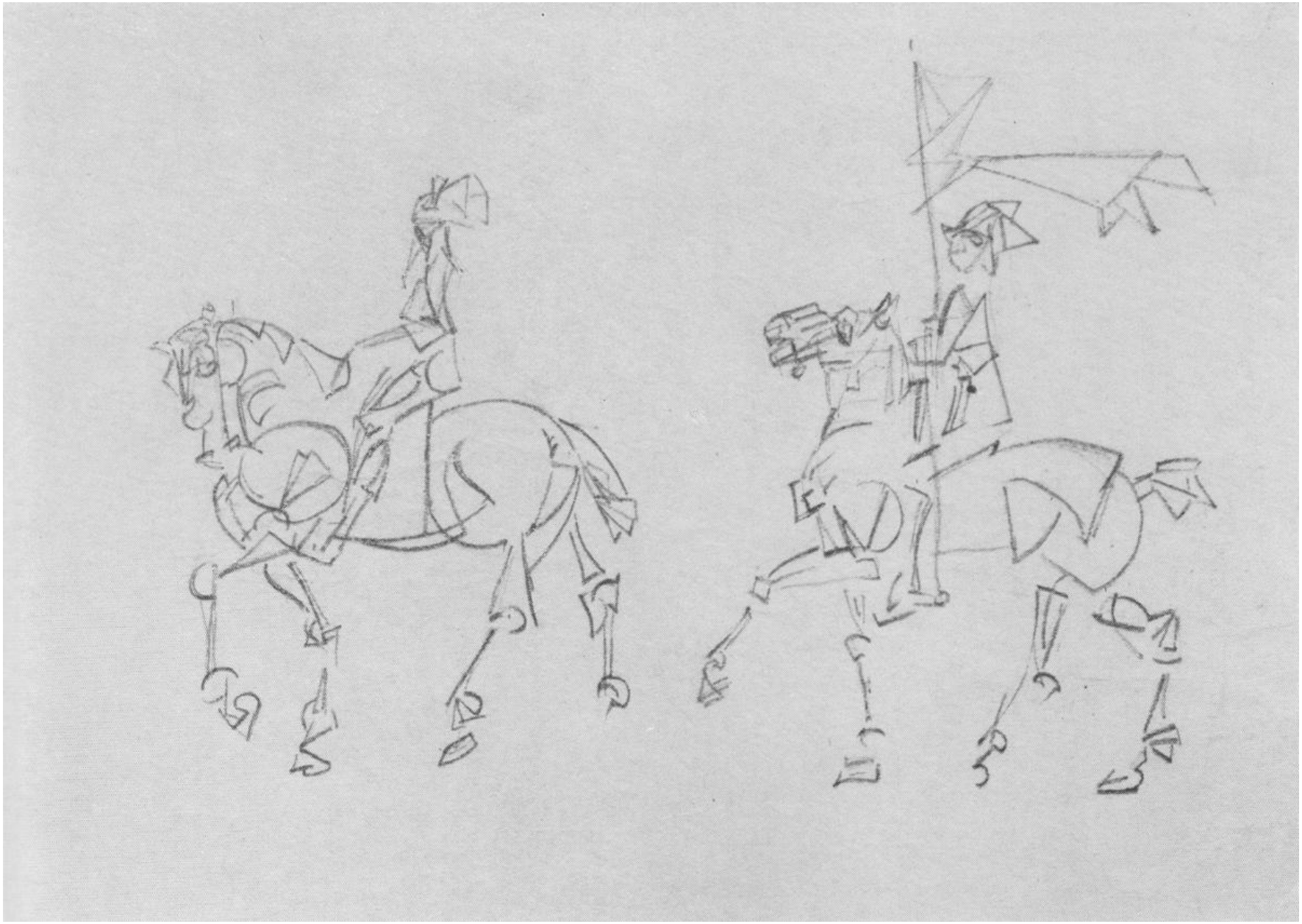


«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Эскиз костюма. 1920

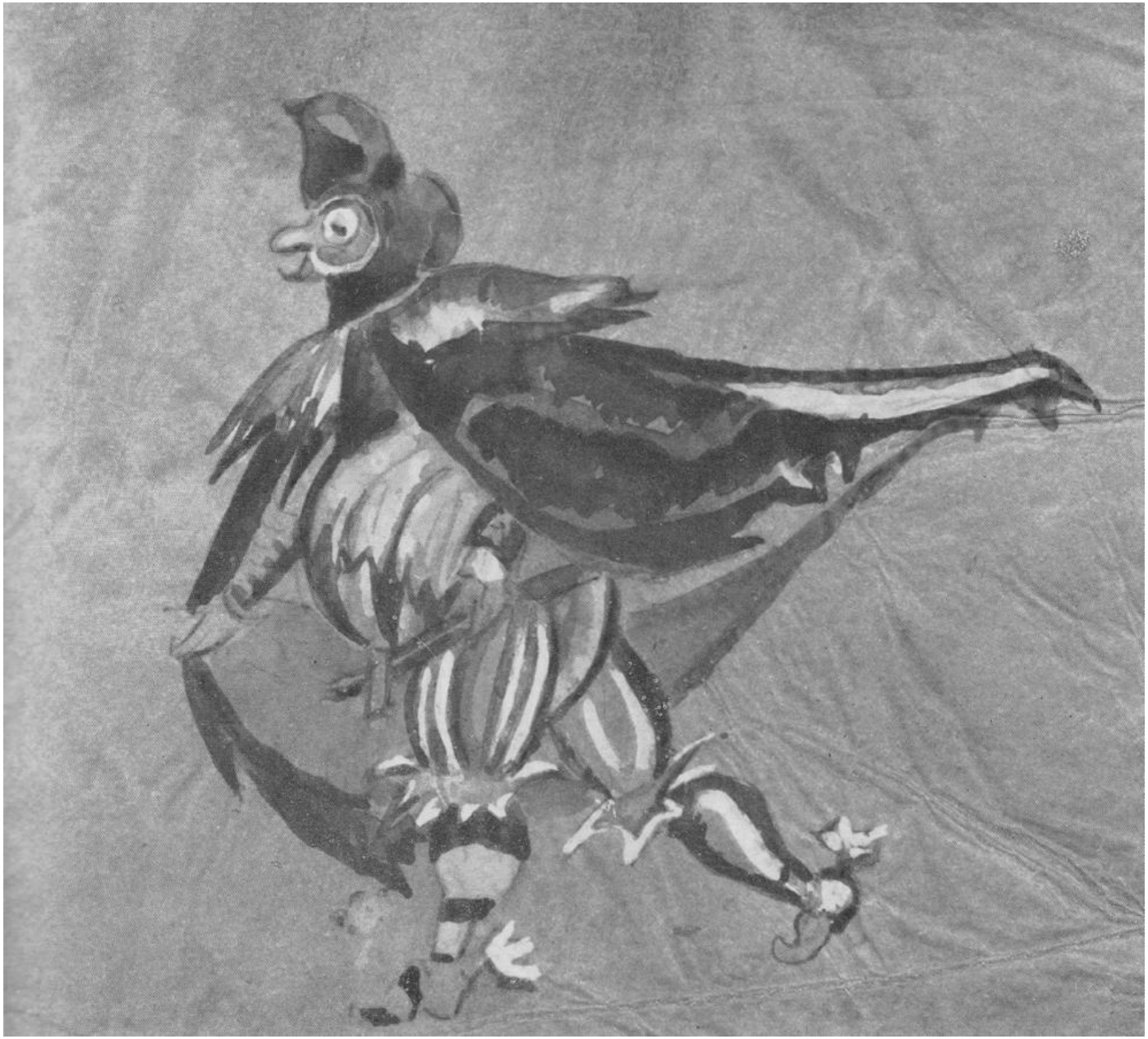


«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Эскиз общей сценической установки. 1920

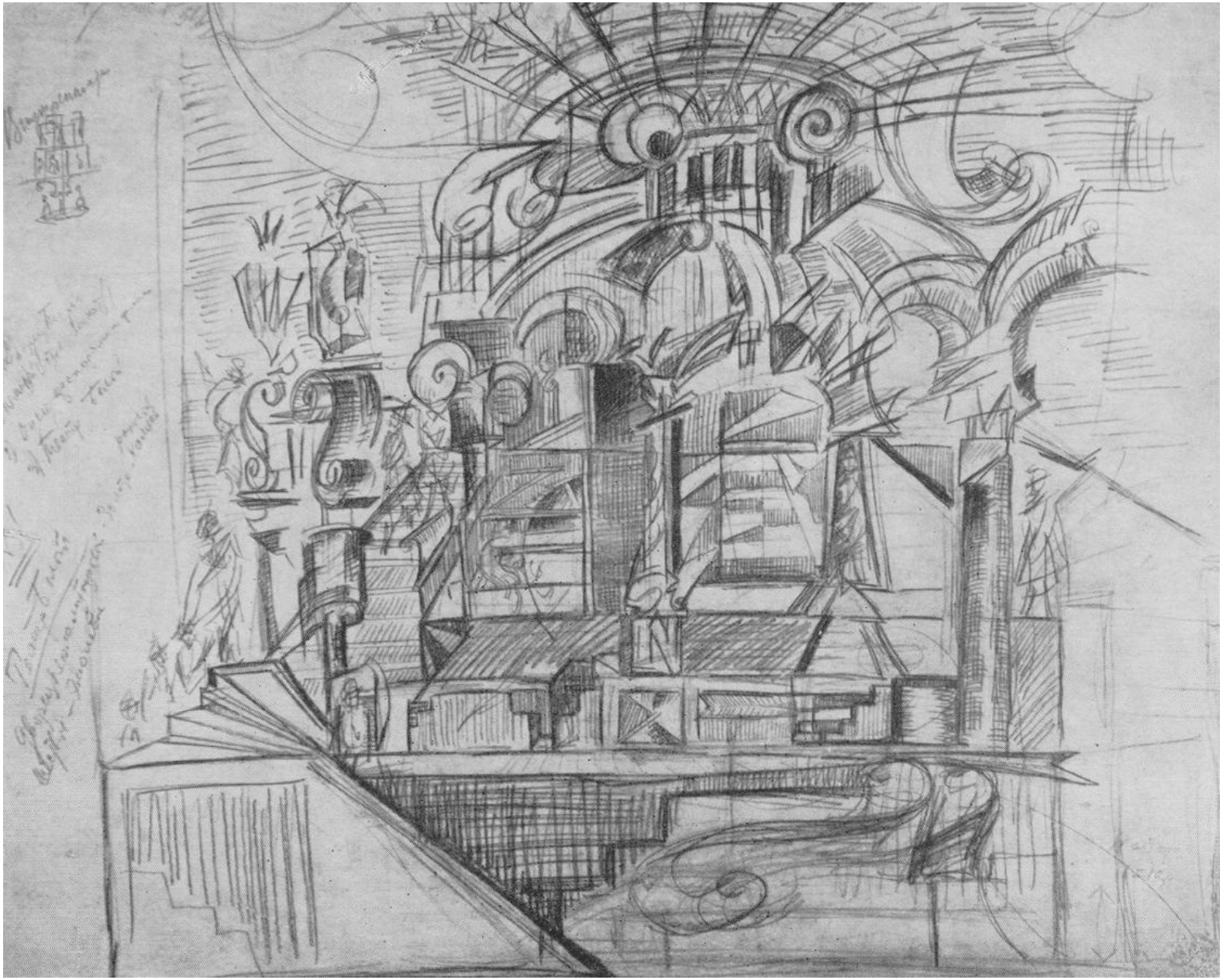
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз мизансцены. 1920



«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз. Всадники. 1920



«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Петух. Эскиз карнавального костюма капитана. 1920



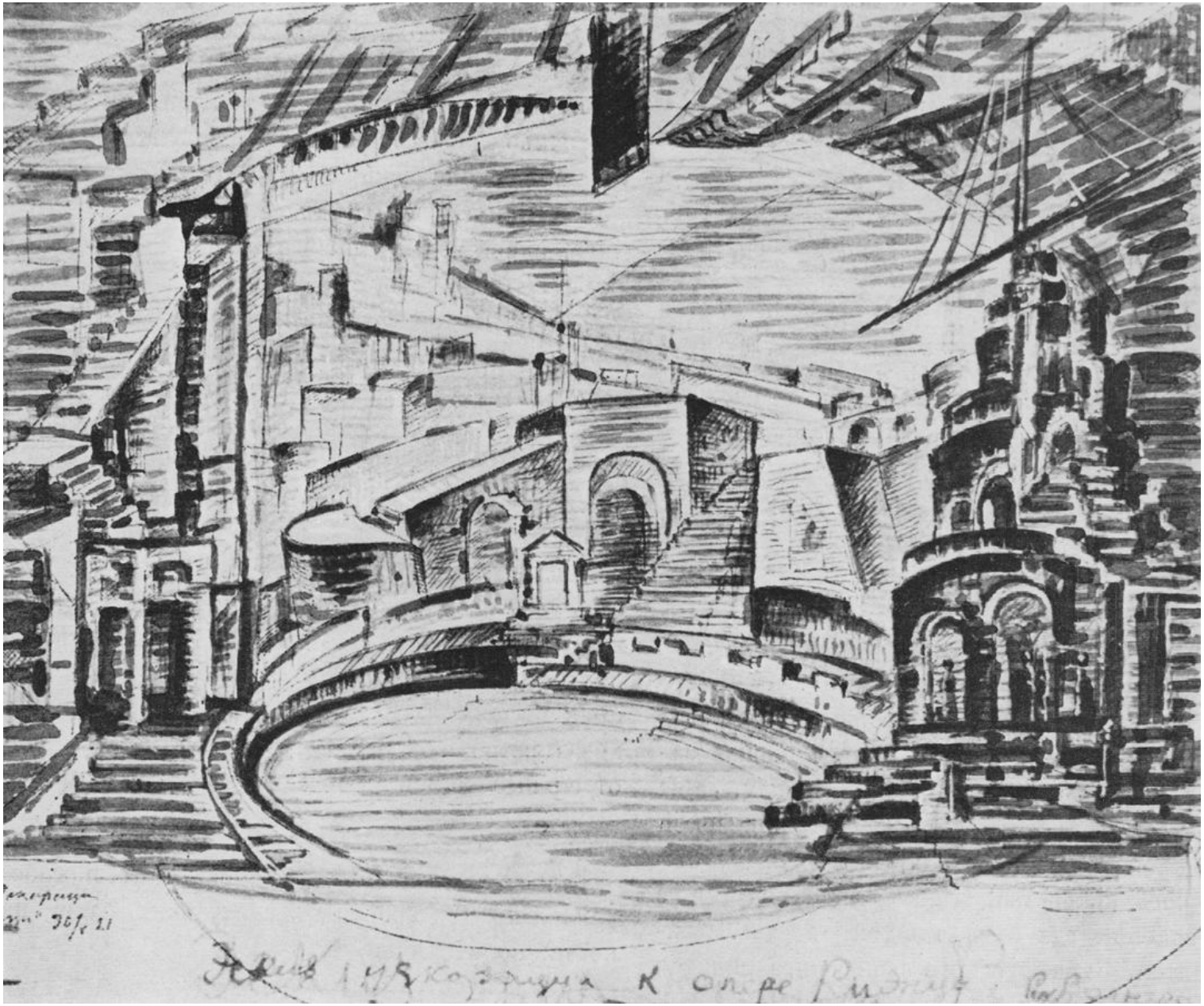
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декораций дворца. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декорации. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз костюмов. 1920

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр.
Эскиз мужских костюмов. 1922

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр.
Эскиз костюма. 1922



«Риенци», опера Р. Вагнера. Эскиз общей сценической установки. 1921

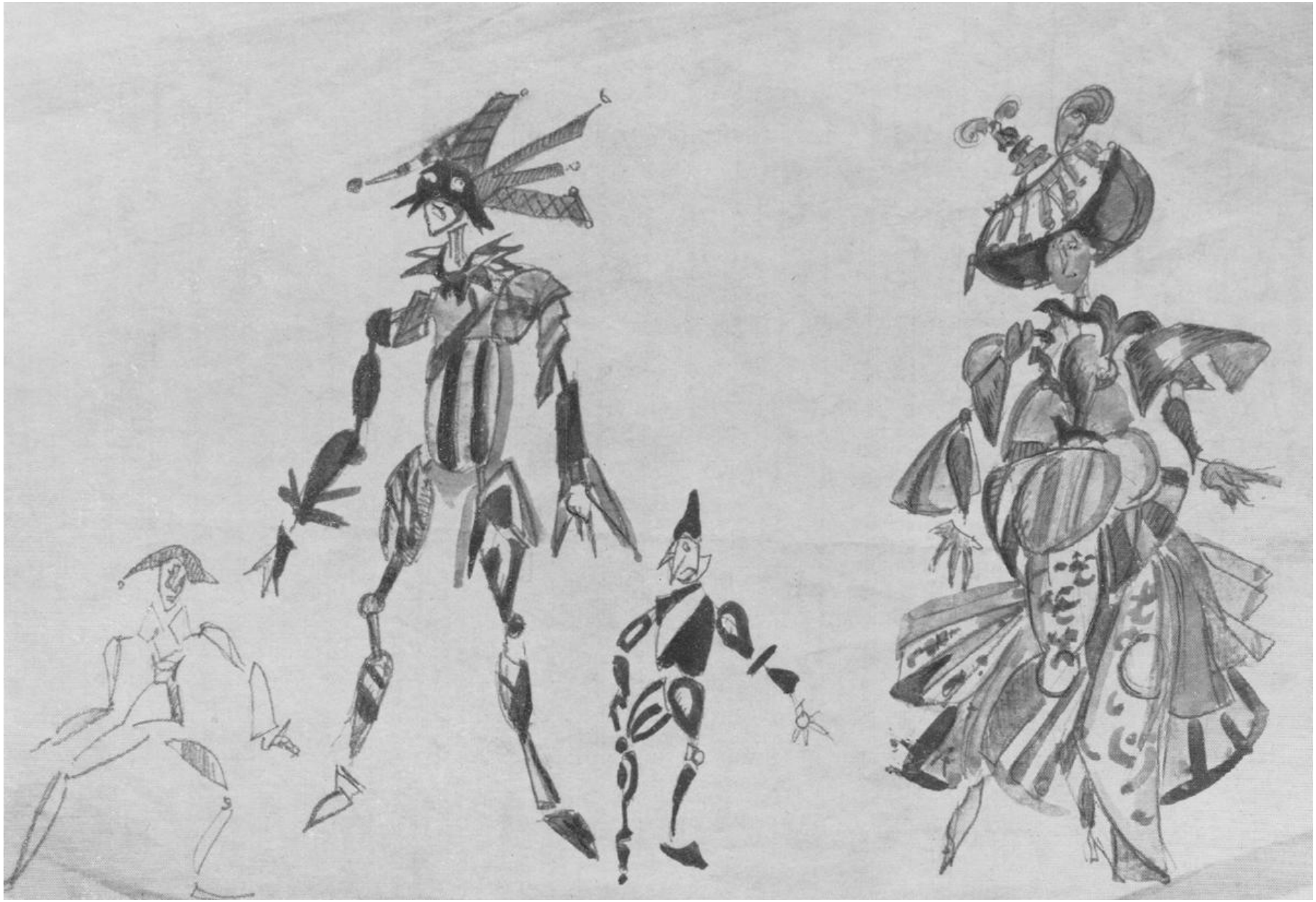
«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина». Эскиз костюмов танцующих горожан. 1923

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз мизансцены. 1922

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз мизансцены. 1922

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Рисунок мизансцены. 1922

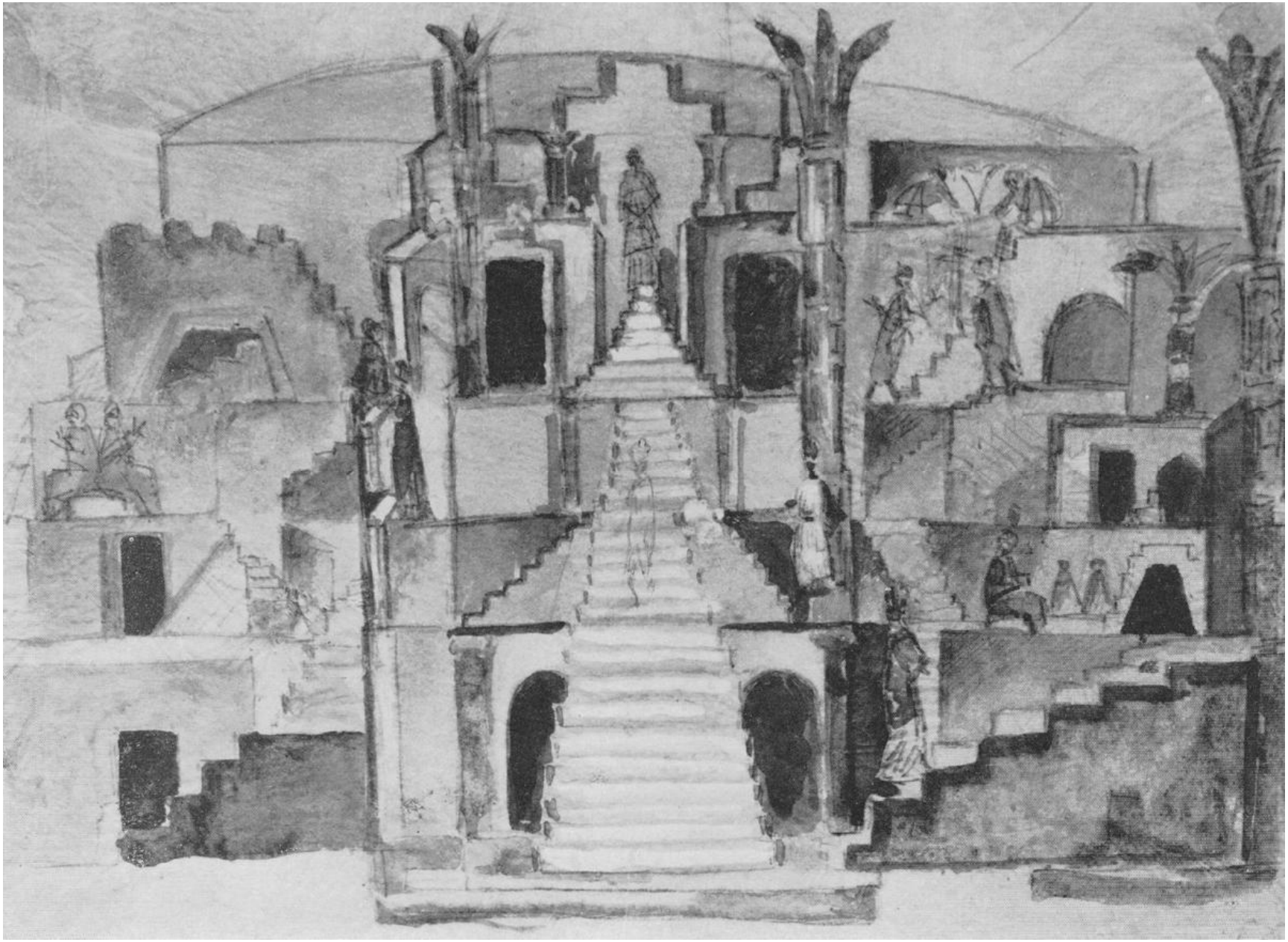
«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. Камерный театр. Эскиз мизансцены. 1922



«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока. Камерный театр. Эскиз карнавальных костюмов. 1922

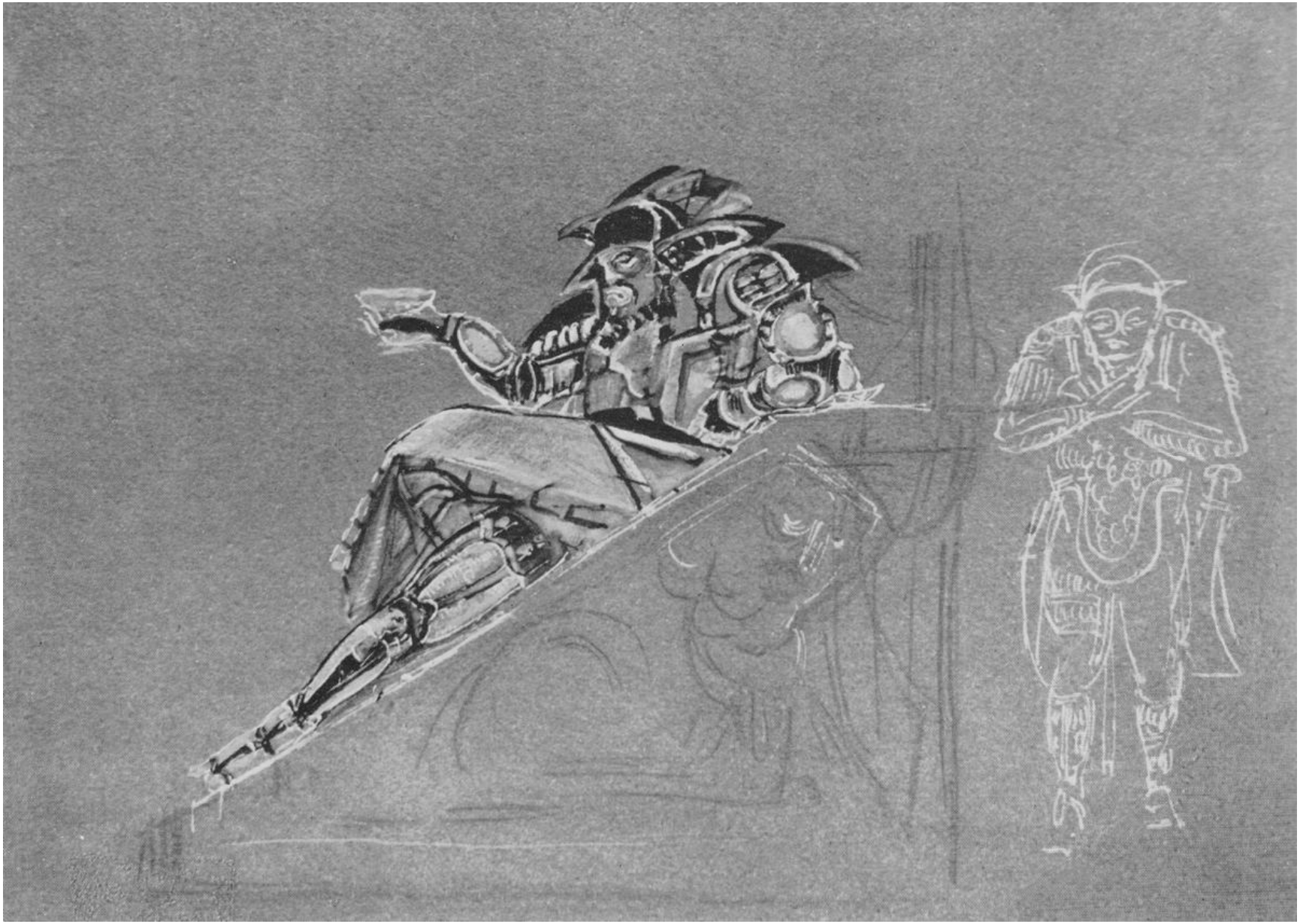
«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз костюма служителя храма. 1923

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз женского костюма. 1923



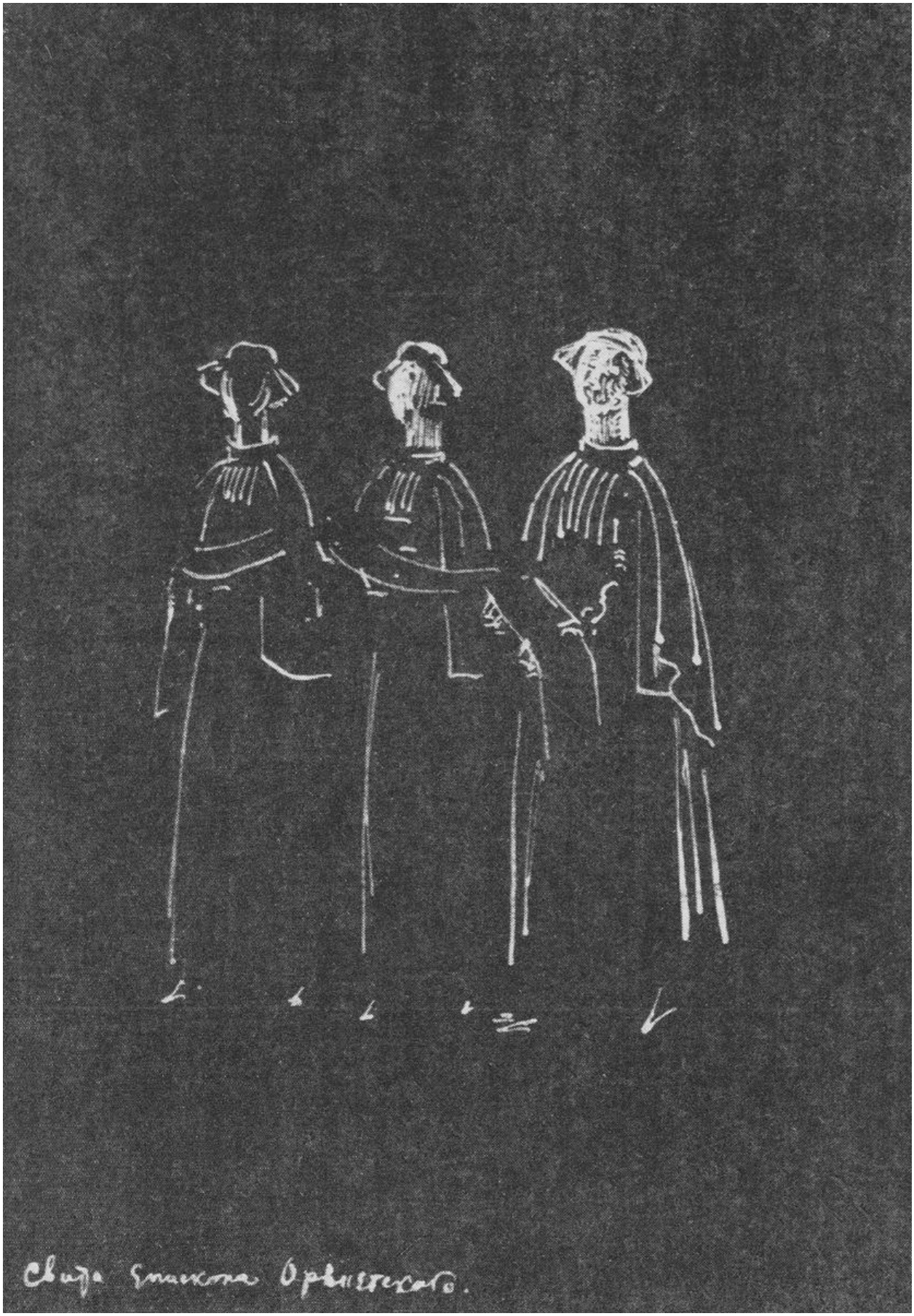
«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз декорации. 1923

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз мужского костюма. 1923



«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз костюма Олоферна. 1923

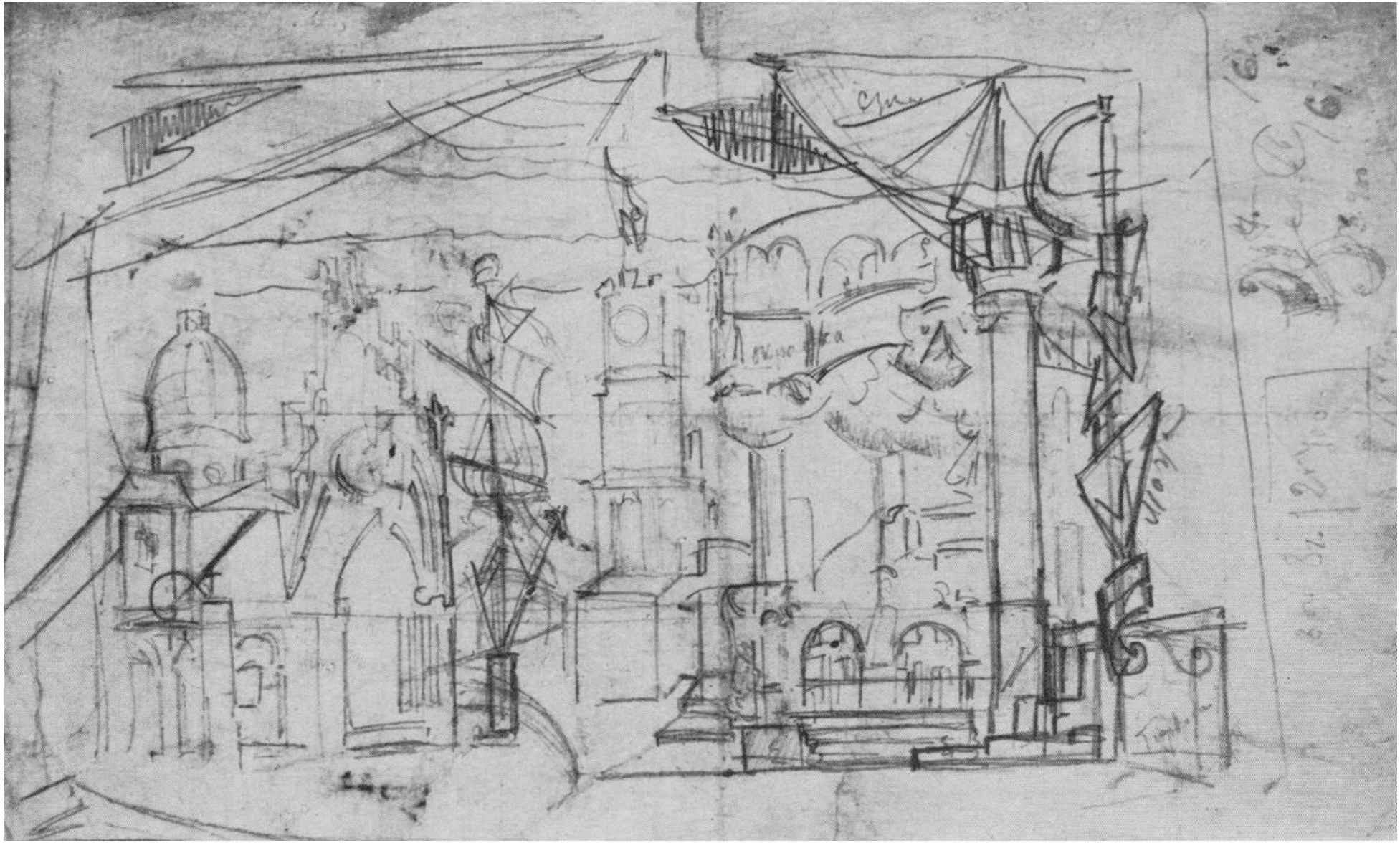
«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Рисунок мизансцены. 1923




«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина».
Свита епископа Орвиетского. 1923

«Вечный жид» (по Эжену Сю). Театр «Габима». Эскиз костюма Оголы. 1923

«Вечный жид» (по Эжену Сю). Театр «Габима». Эскиз мизансцены. 1923



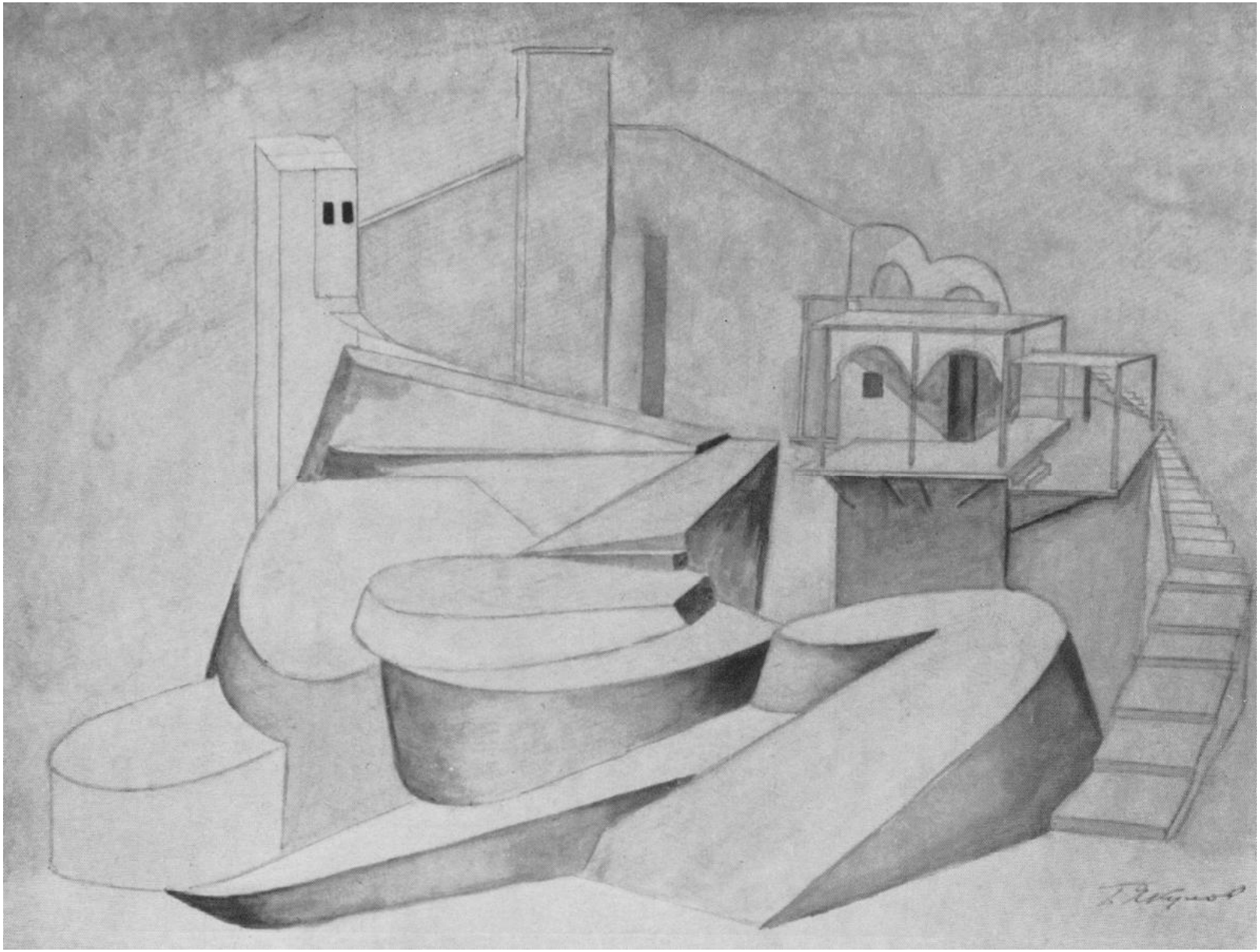
«Венецианский купец» В. Шекспира. Еврейский театр. Эскиз декорации. 1926

«Принцесса Турандот» К. Гоцци. Рисунок мизансцены. 1924

«Зелёный остров» Ш. Лекока. Театр музыкальной комедии. Эскиз костюмов суфражисток. 1925

«Зелёный остров» Ш. Лекока. Театр музыкальной комедии. Эскиз костюмов. 1925

«Розита» А. Глобы. Камерный театр. Эскиз декорации. 1926



«Карменсита» К. Липскерова (по Просперу Мериме). Государственный драматический театр Грузинской ССР им. Ш. Руставели. Эскиз декорации I действия. 1927

«Карменсита» К. Липскерова (по Просперу Мериме). Государственный драматический театр Грузинской ССР им. Ш. Руставели. Эскиз декорации II действия. 1927

«Карменсита» К. Липскерова (по Просперу Мериме). Государственный драматический театр Грузинской ССР им. Ш. Руставели. Эскиз костюмов любителей тавромахии. 1927

# Литературное наследие Г. Б. Якулова

## Избранные отрывки

Литературное наследие Г. Б. Якулова обширно. Сохранились статьи и рецензии, тексты выступлений, заметки, написанные художником с 1914 по 1928 год. Многие из них опубликованы в газетах и журналах этого времени, часть хранится в виде рукописей в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР.

Некоторые из опубликованных статей Якулова перепечатывались полностью либо частично в монографиях, журналах и каталогах его персональных выставок (см. библиографию).

В данном альбоме наряду с ранее опубликованными статьями и отрывками читатель найдёт новые архивные материалы. Нам представлялось целесообразным в одном издании сопоставить размышления Якулова об искусстве и достаточно полное воспроизведение его основных работ. Казалось, что при такой подаче для читателя нагляднее выступят особенности формирования художника, эволюция его творческой концепции.

Публикуемые материалы со всей очевидностью свидетельствуют, насколько сложно и вместе с тем целеустремлённо развивалось творчество Якулова под влиянием революционной действительности. Он был охвачен страстным желанием творить для народа и ощущать себя активным участником строительства нового социалистического общества.

Сейчас, когда имя художника вновь и вновь возникает на страницах печати, в специальных исследованиях, посвящённых советскому искусству первых послеоктябрьских лет, в воспоминаниях современников и т. п., — такая публикация кажется целесообразной. В обращение вводятся некоторые новые данные об участии Якулова в различного рода художественных начинаниях, в общественной жизни молодой Советской страны, свидетельства о дружбе и совместной работе художника с выдающимися деятелями советской культуры — Маяковским, Есениным, Прокофьевым, Сарьяном.

К сожалению, автору не удалось целиком и полностью прокомментировать литературное наследие Якулова. За давностью многие упоминаемые события, встречи, факты трудно восстановить и уточнить. С течением времени всё большие сложности возникают в подобного рода уточнениях.

Конечно, многие из приведённых статей нуждаются сегодня в «скидках на время», приходится учитывать специфический для эпохи их резкий полемический запал и личный, якуловский темперамент.

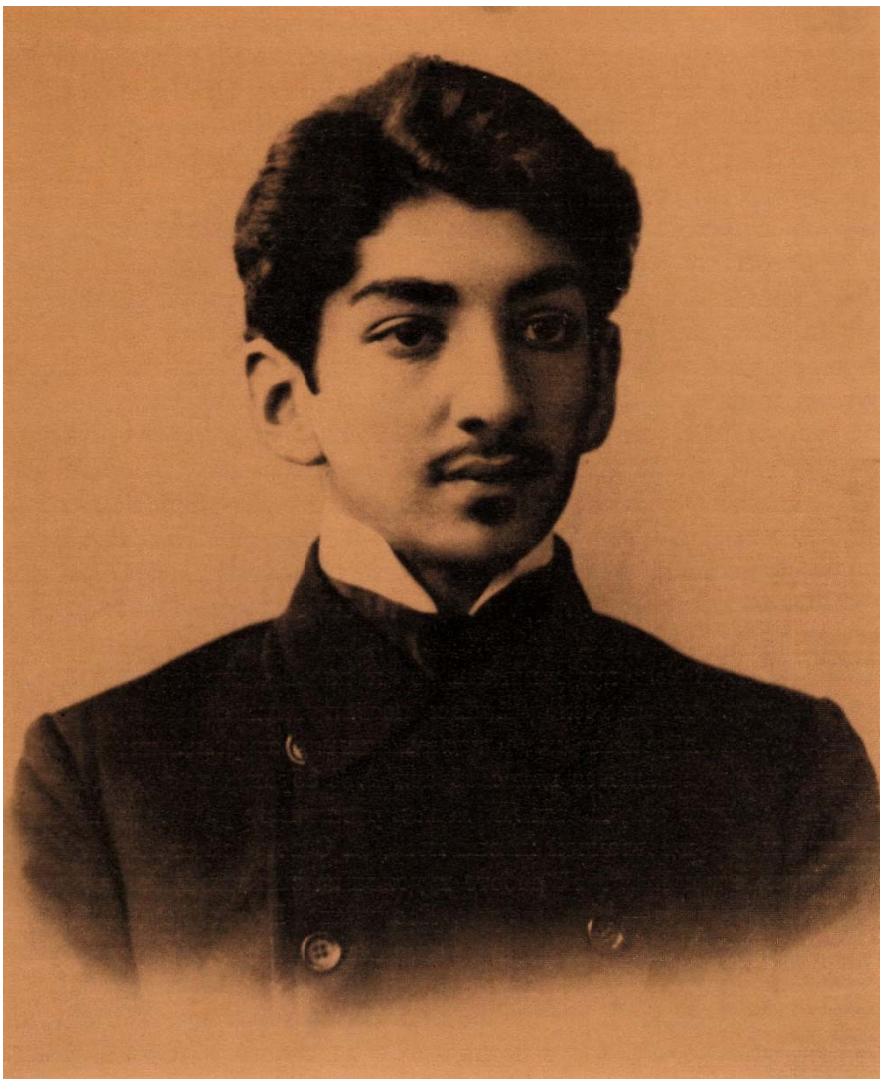
Не следует также подходить к литературному творчеству художника со строгими научными критериями. Несмотря на то, что в ряде печатных работ Якулов стремится к теоретическому обоснованию своей практической деятельности, он сам сознательно придаёт им характер размышлений об искусстве и называет их статьями из дневника. Так, Якулов как бы заранее оговаривает субъективность и камерность своих «теоретических» положений, тем более, что почти всюду он высказывает их как выводы из сугубо личных наблюдений.

Порой суждения художника облекаются в усложнённую литературную форму. Они перенасыщены метафорами, символами и несколько доморощенной философичностью. За всем этим проступает нечёткость его эстетической позиции, естественная для человека, который искренне и вместе с тем мучительно искал некий универсальный творческий метод, чтобы выразить новое художественное мировосприятие, окрашенное идеей революционного преобразования жизни.

Поиски большого стиля, поиски синтеза изобразительных и пространственно-временных искусств — эти проблемы пытались решать мыслящие талантливые художники начала XX века.

Среди них был Якулов.

Многое из того, что он искал и к чему стремился ещё совсем молодым, удалось претворить в жизнь следующим поколениям спустя десятилетия после Октября.



# Моя биография и художественная деятельность[43]

Родился в 1884 году в Тифлисе. В 1893 году был привезён в Москву. Воспитывался в Лазаревском Институте Восточных языков. Прошёл шесть классов. В 1901 году поступил в Училище Живописи, Ваяния и Зодчества. В 1903 году был исключён. Начал работать самостоятельно. Жил на Кавказе, отбывая воинскую повинность (1903 – 04 гг.). В 1904 году был послан в Манчжурию. Вернулся в 1905 году в Москву. В 1906 году выступил на выставке «Московское Товарищество Художников» с произведением «Скачки», обратившим внимание. Выступал в журналах «Весы» и «Золотое руно» графическими работами. В 1907 г. выступал на выставке журнала «Аполлон» и был приглашён на выставки: «Мир искусства» (1907 – 17), выставки «Венок» (1907 г.) и «Современные течения» (1908 г.) и ряде других.

В Европе участвовал на выставках «Сецессион» — Вена, 1909 г. и «Первый осенний салон» — Берлин, 1913 г.

Первым декоративным выступлением было декорирование помещения на «Вечере русских литераторов» —1907 г., за которым следовал целый ряд (1907 – 10 гг.). Тогда же впервые был применён мною метод архитектурной декорации вместо панорамной, живописной.

В 1908 году совершил поездку в Италию, для работы. 1911 – 1912 гг. работал в Париже.

Не входил ни в одну идеологическую художественную группировку, ни «Мира Искусств», ни «Голубая Роза», ни «Бубновый валет», ни футуристических или кубистических групп, имея свою отдельную методологию, развивавшуюся мною индивидуально в области станковой живописи до Революции, а с Октября перенесённую в область декоративного искусства и разрабатываемую с молодым коллективом художников декораторов и деятелями театра.

Моё творчество и путь его развития не были поняты авторитетами критики А. Бенуа, Игорем Грабарём, Муратовым и другими.

Творчество моё не имело в дореволюционное время соответствующей общественной почвы и не могло быть широко развёрнуто. И только Октябрь дал возможность идти не лабиринтом индивидуального лабораторного труда станковиста и созданием работ для ограниченного контингента зрителей, а широким коллективом производственных групп молодых художников, для широких масс зрителей в эпоху Революции.

В целом моя работа строилась на анализах Китайских методов искусства и методов средневековых Итальянских мастеров, для создания нового метода Азиатско-Европейского и для выражения современности, с её Новой урбанистической культурой.

---

[43] В текстах статей Г. Б. Якулова, перепечатанных из журналов и архивных документов 1910 – 1920 годов, орфография приведена в соответствии с ныне принятой. Имена собственные, названия организаций, учреждений, художественных обществ, театров, спектаклей и литературных произведений, а также — географические названия и даты даны в соответствии с использованными источниками.

«Моя биография и художественная деятельность» — один из вариантов автобиографий Г. Б. Якулова. Машинописный текст рукописи правлен рукой художника. Им же уточнены ряд дат, в том числе — поездка в Италию, которую он совершил в 1908 году, а не в 1910 году, как обычно принято считать, и во Францию — в 1911 – 1912 гг. вместо 1913 года. Подобные поправки могут сыграть существенную роль в атрибуции недатированных произведений художника. Вместе с тем Якулов допускает ряд явных неточностей в датах. Так, он указывает на выставки «Мира искусства» — 1907 – 1917 годов. С 1907 по 1909 гг. таких выставок не было. Впервые Якулов участвовал на выставке «Мира искусств» в 1911 году. Выставка современной живописи (а не современных течений) была в 1909 году, а не в 1908 году.

Из этой рукописи С. Аладжалов в своей книге «Георгий Якулов», изданной в Ереване в 1971 году, на стр. 121 приводит цитату, в которой Якулов сетует на то, что его творчество не нашло освещения в работах Н. Бенуа, И.Грабаря, П. Муратова и других критиков. В данном издании «Моя биография и художественная деятельность» целиком публикуется впервые. Хранится в ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. I, ед. хр. 240, лл. 7, 8.

# Моя художественная деятельность с 1918 — 1928[44]

Октябрьская революция застала меня за трудом над созданием конструктивного мюзик-холла «Питтореск», он же «Красный петух», который был закончен в январе 1918 г.

Это было моё первое декоративное произведение в конструктивном методе, тогда не ведомом никому из художников. Искусство макетных конструкций совершенно отсутствовало — декораторы пользовались методами и навыками старых стилей. Знания и навыки новых конструктивных импровизаций, кои ныне приобрели мировое право гражданства, в первые годы Революции имели скромные лаборатории в театрально-декоративных мастерских «Высших Художественных Мастерских» (Вхутемас) и в московском Камерном театре, ставшим первым из театров на путь архитектурных, конструктивных установок.

Первое моё выступление на арене театрально-художественной деятельности имело место весной 1918 г. в МКТ[45] спектаклями

1) «Обмен» (реж. Таиров — Мейерхольд) Камерный театр.
2) «Зелёный попугай» («Красный петух»)[46]. Дирекция О. Д. Каменевой, постановка реж. А. Таирова. 1-я год. Октября

| | | |
|---|---|---|
| 1920 г. | 3) «Принцесса Брамбилла» | МКТ, постановка А. Таирова |
| 1921 г. | 4) «Синьор Формика» | |
| 1922 г. | 5) «Жирофле-Жирофля» | |
| 1926 г. | 6) «Розита» | |
| 1919 г. | 7) «Мера за меру» | Московский Государственный Показательный театр — М. Ф. Ленин, А. В. Крамов и И. Н. Худолеев |
| 1921 г. | 8) «Царь Эдип» | |

Макеты:

| | | |
|---|---|---|
| 1920 г. | 1) «Мистерия Буфф» | [театр] РСФСР 1-й, режиссёры Вс. Мейерхольд и В. Бебутов. |
| | 2) «Кола ди Риэнци» | |
| 1923 г. | 9) «Иудейская вдова» | Театр б. Корша, режис. В. Л. Мчеделов и В. Г. Сахновский. |
| 1923 г. | 10) «Вечный Жид» | Театр «Габима», реж. В. Л. Мчеделов. |
| 1923 г. | 11) «Кола ди Риэнци» | Театр Зимина. |
| 1924 г. | 12) «Прекрасная Елена» | Гос. Экспериментальный театр, реж. Б. М. Сушкевич. |
| 1925 г. | 13) «Зелёный остров» | Театр Оперетты, реж. Ярон. |

В Театрах Нацменьшинств:

| | | |
|---|---|---|
| 1923 г. | 14) «Озеро Люль» | Бакинский Рабочий Театр (г. Баку), реж. Д. Г. Гутман. |
| 1926 г. | 15) «Кум Моргана» | Гостеатр Армении (Эривань), реж. А. С. Бурджалов. |

---

[44] «Моя художественная деятельность с 1918 – 1928 гг.» — машинописный текст, правленный карандашом, подписанный и датированный Г. Б. Якуловым 28.XI.1928 г. — таким образом, ровно за месяц до его смерти, последовавшей 28.XII.1928 г.

В этой рукописи Г. Б. Якулов наиболее полно освещает свою деятельность в советский период. Правда, и здесь художник допускает неточности в датах. Так, «Синьор Формика» по Э. Т. А. Гофману был поставлен в Камерном театре не в 1921, а в 1922 году; премьера спектакля «Кум Моргана» А. Ширванзаде в Армянском театре имени Г. Сундукяна состоялась не в 1926, а в 1927 году; «Карменсита» К. Липскерова по П. Мериме в Театре имени Ш. Руставели шла не в 1926, а тоже в 1927 году. Кроме того, в перечне постановок Якулов не упоминает свои декорации к «Венецианскому купцу» В. Шекспира в Армянском театре имени Г. Сундукяна, поставленному в 1926 году, и к спектаклю «Десять дней» Лордкипанидзе по Джону Риду в Театре имени Ш. Руставели 1927 года. В упомянутой книге С. Аладжалова есть ссылка на данную рукопись на стр. 22, когда автор отмечает участие художника в составе жюри конкурса по созданию проекта Народного Дома в Армении. Текст рукописи целиком публикуется впервые. Хранится в ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. I, ед. хр. 240, лл. 9 – 13.

[45] Московский Камерный театр.

[46] Спектакль был показан на эстраде кафе «Красный петух» в первую годовщину Октября.

| | | |
|---|---|---|
| 1926 г. | 16) «Шейлок» | |
| 1926 г. | 17) «Высокочтимые Попрошайки» | Гос. студия Армении, реж. Симонов |
| 1926 г. | 18) «Красавица с острова Лулу» | |
| 1926 г. | 19) «Карменсита» | Гостеатр Грузии им. Руставели (Тифлис). Реж. А. Ахметелли. |
| 1926 г. | 20) «Венецианский купец» | Гостеатр Белоруссии, режиссёры В. Г. Сахновский и Рафальский. |
| 1927 г. | 21) «Стальной скок» | |

В период 1918 – 20 г.: 1) состоял профессором ВХУТЕМАСа, имея мастерскую театрально-декоративного искусства. Мастерская была премирована Театральным Отделом Наркомпроса за конкурсную работу макета «Царь Эдип» (ученики: Георг, и Влад. Стенберги, Ник. Денисовский, Конст. Медунецкий. С. Светлов).

2) Работал над проектом «Красного Стадиона» совместно со своей мастерской по заданиям Н. И. Подвойского.

За период 1918 – 28 г. со мной работали нижеследующие художники:

1. Вас. Комарденков.
2. Пётр Галаджев.
3. Ник. Денисовский.
4. Георг } Стенберги.
5. Влад }
6. Конст. Медунецкий.
7. Конст. Калейкин.
8. Л. Балиев.
9. С. Светлов.
10. К. Мусатов.
11. Н. Голощапов.
12. К. Пеленкин.
13. Степанов.
14. Лебедев.
15. Аладжалов Сем. Ив.

Все поименованные мастера имеют самостоятельные заслуги перед советским искусством в области театрального и декоративного искусства и дали в свою очередь последователей.

За период с 1920 – 21 гг. мною совместно с Игнатием Хвойником и группой поименованных выше художников была проделана капитальная работа по заданию ВЦСПС и ЦК Рабиса — изобретение и разработка «Системы тарификации изотруда». Эта работа заключалась в точном анализе рабочих процессов всех видов изотруда (живописи, скульптуры, архитектуры, печати) и выработке соответствующих номенклатур. Работа производилась в исключительно тяжёлых условиях, в период военного коммунизма, но, несмотря на это, была выполнена, по признанию ВЦСПС и наркома А. В. Луначарского, исчерпывающе. К этой работе были привлечены лучшие мастера всех видов изоискусств.

По линии советской общественности: 1) я принимал участие в комиссии при ВЦИК — по созданию конкурса на сооружение постоянного Мавзолея Ленину под председательством т. Луначарского и 2) по вызову ЦИК Армении участвовал в составе жюри на конкурсе по созданию проекта Народного Дома Армении в гор. Ереване.

Капитальным своим трудом за период Революции я считаю «Монумент 26» для гор. Баку (1923). Проект памятника получил первую премию на плебисците в гор. Баку, а на Парижской выставке в 1925 году премирован высшей наградой — почётным дипломом

(«Вне конкурса»); соавтор проекта академик В. А. Щуко получил золотую медаль, а макетчик художник Леонид Балиев — серебряную медаль.

Отличающими от всех ранее создаваемых советских монументов чертами являются:

1) его асимметричность и

2) отсутствие черт архаических стилей.

Эти особенности утвердились, как каноны по созданию постаментов для скульптур, ранее делавшимися симметричными. Монумент послужил образцом для многих вариаций советских монументов, сделанных разными мастерами.

Этот труд завершает собой цикл работ на протяжении всей моей художественной деятельности по созданию произведения героического пафоса.

Тема «Монумента 26» — пафос и героика Революции.

Моя художественная деятельность нашла оценку в Европе, выразившуюся в предоставлении мне как представителю театрально-декоративного искусства СССР на «Международной выставке декоративных и индустриальных искусств» в Париже в 1925 г. вице-президентского места по театральному отделу и члену архитектурного жюри по отделу архитектуры.

Тогда же, в 1925 г., директор Русского Балета Сергей Дягилев предложил мне спроектировать балет из советской жизни, что мною и было выполнено совместно с композитором Сергеем Прокофьевым, причём мне принадлежит не только декоративная часть (эскизы и макеты), но и самое либретто балета, называемого «Стальной скок» и символизирующего могучий скачок из хаоса начальной революции к социалистическому строительству.

Балет имел шумный успех в Париже и Лондоне и является одним из лучших образцов пропаганды достижений советского искусства и идеологии новой советской культуры. Доказательством изложенного служат отзывы французской, английской и итальянской прессы. Крупного успеха балета не отрицала и эмигрантская пресса, относясь к спектаклю с исключительным злопыхательством. Зимой 1927 г. «Стальной скок» был показан в театре Большой Оперы в Париже.

За период 1918/1928 г. мне пришлось выступать для развития своих взглядов в ряде митингов и дискуссий, а также в прессе. Статьи мои печатались в следующих газетах: 1) «Вестник Театра», 2) «Искусство и Труд», 3) «Зрелище», 4) «Гостиница для путешествующих в прекрасном», 5) «Экран», 6) «Авангард», 7) «Жизнь Искусства», 8) «Заря Востока», 9) «Бакинский Рабочий», 10) «Красная Нива», 11) «Огонёк», 12) «Вопросы Труда» (ВЦСПС), 13) «Красная Газета», 14) «Рампа», 15) «Рабис» и других.

Эривань 28.XI. 1928

Георгий Якулов

# Дневник художника[47]. Голубое солнце

Если сравнить утро с каким-либо иным временем дня, — оно является наиболее влажным, голубым по цвету, прозрачным по воздуху; не отбрасывающим резких теней от предметов, но погружающим всё в голубое. Таким образом, все цвета являются как бы погружёнными во влагу; но цвета эти не испытывают на себе борьбы солнечного света с отражающим его небом. Они остаются предоставленными себе — в безразличном состоянии.

Если искать стихию, которая была бы наиболее близка к такому состоянию, — это вода, ибо после неба это та стихия, которая в спокойном состоянии отражает цвета, сообщая им прозрачность. В этом случае луч солнца, воздух, небо, вода, природа и человек, животное и растение — всё объединено одним общим движением, одной призмой цвета. Сущность — в ритме той призмы, в колебаниях от насыщенности к прозрачности, без перехода в призму другого цвета.

Странами, имеющими эти призмы, являются страны Востока: Корея, Япония и Китай или как они себя называют: Страна Утреннего Покоя, Страна Восходящего Солнца и Небесная Империя. Все три понятия связаны с чувством лёгкого голубого цвета, влаги и воздуха — так же, как ни у кого из людей, живших когда-либо, не было связано представление об утре с чем-то тяжёлым и знойным.

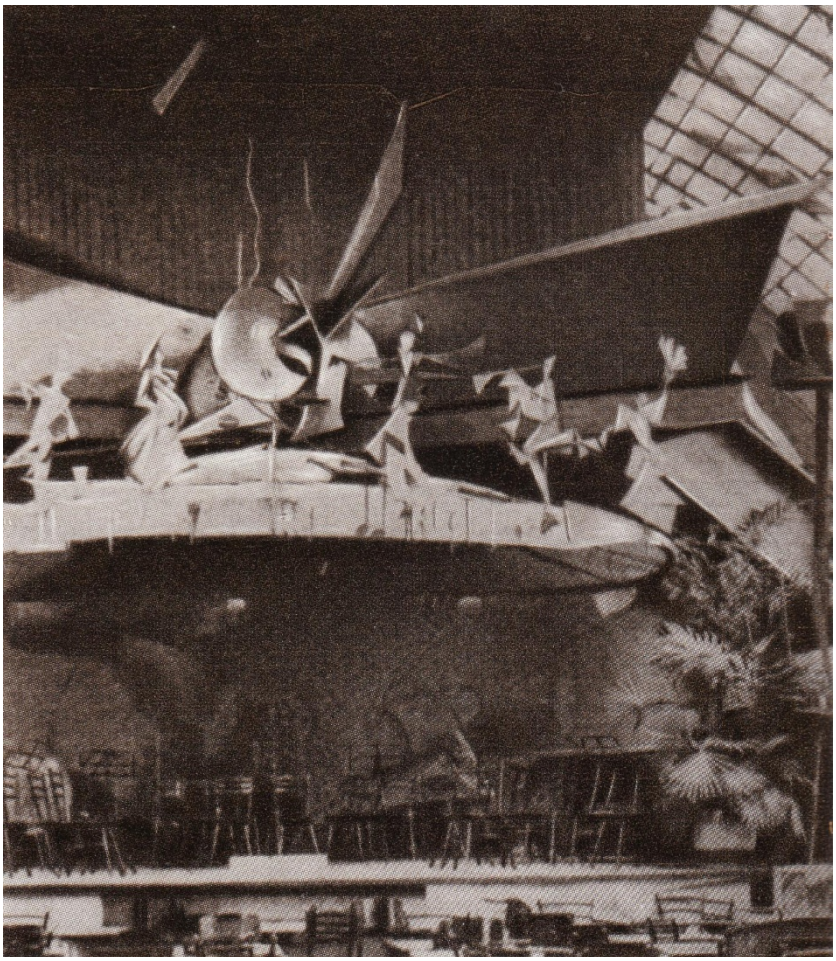
Эти страны омываются водой, и вечное движение голубой призмы очертило формы природы Китая волнистым движением водной ряби, движением безразличного колебания, призмой улыбки: форму греческой ϒ [«ипсилон». — Е. К.] сообщило всему живущему там, форму лодочки, что построена на движении безразличного колебания. Такими формами снабжены китайцы, глаза их и губы, лошади, собаки, растения, вся страна. Таким движениям подвластны чувства китайцев, их ум; манера относиться к вещам наподобие того, как отражаются предметы в воде, безразлично колеблющиеся. Это создаёт эффект переламывающихся ритмов, как ломается ритм от отражения в воде. Их быт исполнен любви к голубой призме, в их костюмах преобладают синие и голубые цвета, причёска, бритьё половины головы и оставление косы говорит о любви к переламывающемуся ритму; приведение шарообразной формы к форме шара, погружённого наполовину в воду, — к форме «сдвига». Движения косы, к которой они привязывают длинные шнурки, указывают на культ воды и движения, а головы напоминают зародышей лягушек. Их излюбленными тканями являются шелка. Их обувь «строится», как лодка, костюмы так, чтобы скрыть формы тела и создать бабочку или дать впечатление от тела, преломленного в воде. Их манера вышивать основана на движении ниток шёлка в разных направлениях, которые ломают цвет, делая одну сторону матовой, другую блестящей. Вывески не прибиваются, но подвешиваются, в фанзах прикрепляются ажурные бумажки, которые колеблются при движении воздуха. На их кольцах лягушки, что является эмблемой любви.

Те свойства, которые порождает голубая призма в манере видеть, — свойства ясности и отчётливости. Отсюда любовь китайцев и японцев к миниатюрным вещам, уменьшению ног и рук: так искусственное изменение пропорций приближает женщину к порхающей походке и лишает её постамента, создавая пропорцию, свойственную ритму голубого цвета. Наконец, письмена китайцев идут сверху вниз: висят в воздухе. Можно было бы привести ещё много подобных примеров, включительно до манеры селиться хуторами, оази-

[47] «Дневник художника. Голубое солнце» — первая из статей Г. Б. Якулова, которые он печатает под двойным названием — «Дневник художника» или «Из дневника художника». Статья «Голубое солнце» впервые напечатана в альманахе Альциона, Книга 1-я. М., 1914, стр. 233 – 239. В этом альманахе, помимо Якулова, участвовали В. Брюсов, М. Кузмин, Л. Столица, М. Шагинян и другие.

сами, что находятся на большом расстоянии один от другого и напоминают ряд колеблющихся волн, гребнями которым служат фанзы, окружённые деревьями.

Архитектура Китая не применяет крупных отвесов, и соотношение высот строится на призме безразличного колебания. Детали китайских строек избегают прямых углов: угол, образуемый крышей со стеной, заполняется волнистым орнаментом. Черепицы на крышах слагаются в линии водяной ряби, и на ребре крыши помещаются чудовища, которые поднимают края крыш и середину, образуя опять-таки ту же кривую; на воротах домов помещаются лодки. Китайские города с очертанием крыш и столбами для вывесок напоминают рейд, на котором качаются парусные суда.



Общий вид эстрады кафе «Красный петух». 1918

Выражением голубой призмы в живописи служат переливающиеся материалы: шёлк и ткани с зигзагообразными течениями, папиросная, а у китайцев рисовая бумага, дающая расплывчатую почву для краски. Основа поверхности легчайшая изо всех существовавших. Волна китайской краски, её тембр остаётся воздушным, ритм же влаги даёт материал, по которому краска расплывается. Формы пятен китайских рисунков заключены в волны кривых, получаемых от движения во влажном воздухе и воде. Из взаимодействия солнца, луны и воздуха образуется световая призма.

Цвета расплываются в свете призмы: зелёного (луна), голубого (небо) и жёлтого (солнце), этих национальных цветов Китая. Призма голубого отходит на материал картины, призма зелёного на ритм пятен, призма жёлтого делит картину обводами солнца, определяя тем самым момент дня. Все эти элементы взаимно уравновешиваются, и окраска предметов остаётся безразличной. В этом композиция китайских пейзажей.

Восток относит призму воздуха на материал картины и характеризует ритм того или иного момента сопоставлением цветовых пятен, тогда краска в соединении с материалом даёт призму цвета художественного произведения.

Как аналогия картины с действительностью, цветовому содержанию в природе соответствует в живописи тип краски, среде — материал. И выбор китайцами краски и материала — акварель и бумага — не выпадает из общей цепи призм, свойственных естественной жизни Китая. В восточном искусстве цвет рождает форму и ритм, влажный воздух — орнаментику, линию безразличного колебания.

Орнаментика Китая в волнообразных, скользящих линиях, что перекрываются цветовыми пятнами: волнообразное шитьё на халатах, изображающее движение воды; решётки китайские, лестницы, дающие переламывающийся ритм… В изображении всего, что можно встретить в китайских картинах, выражены: воздушность и водянистость. Для китайца лицо человека, портрет есть замкнутая водяная поверхность, пруд, на котором он наблюдает изменения, и глаза изображаются, как лодки, что качаются среди ряби — морщинок. Здесь отсутствие светотени есть свет и окрашенный, колеблющийся силуэт, как цвета неодинаковой плотности.

Изображение строится, вообще, по линии ниспадающих волн или на быстром передвижении плоскостей и их ломки: подобно отражённому свету в водной стихии, когда части его отражений переламываются, перебрасываясь с одной волны на другую[48]. И не пользуются китайцы треугольной перспективой, так как угол есть определённое устремление. Изображая предметы в перспективе, оставляют линии параллельными. Такое построение картины даёт представление не об одном, но о ряде моментов. Если выразить чувство, какое вызывается самой прогулкой, то неизбежно надо разомкнуть сходящиеся параллели, которые действительны только для изображения одного момента в движении: состояние прогулки есть состояние безразличного колебания в ряде моментов.

Так всё заключено в ритме стихий и стремится к подобию. В этом предельность и замкнутость художественного мышления Китая, и это является основанием стиля.

Всё сказанное о материале и краске, о цвете, как произведении двух ритмов, об орнаментике, отношениях и характере призмы — всё составляет, как отдельные элементы, живописный сюжет картины. Причём, холодные тона служат для цветов затемнённых и тёплые тона — для обнаружения цветового рельефа. Тогда поверхность картины представляется составленной из разных материалов, преломляющих свет с неодинаковой силой. Ритмичностью же тонов и оттенков выражается призма в пределах данного спектра.

---

[48] Искания кубистов — отражение той же самой ломки поверхностей, которая сопровождает зрителя в городе: стёкла вывесок, зеркал и витрин магазинов своими отражениями дают подобный эффект (сноска Якулова. — *Е. К.*).

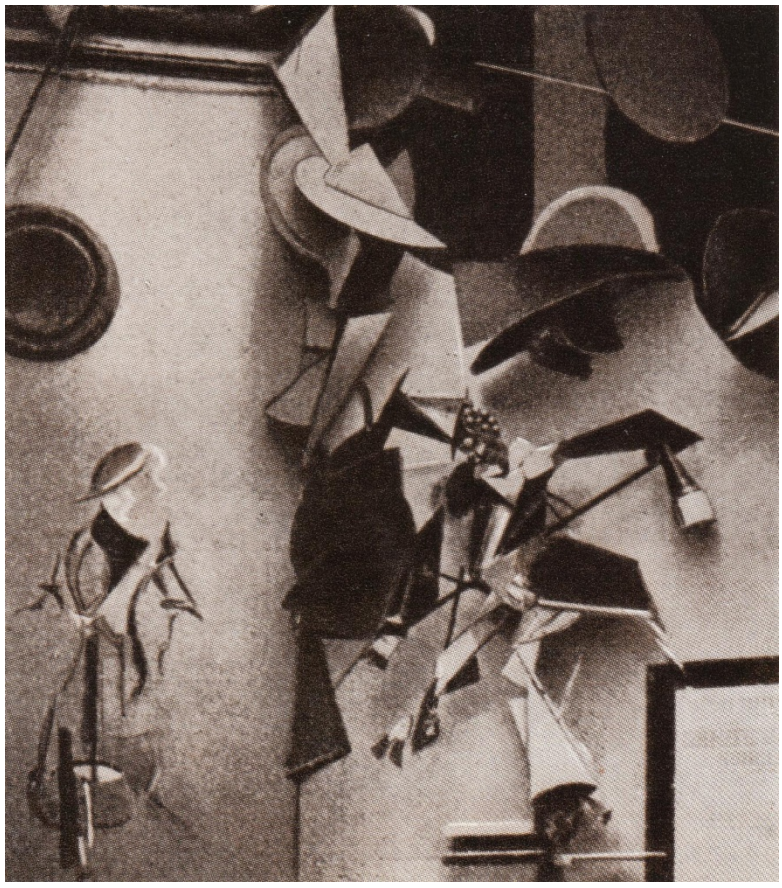
# Ars solis. Спорады цветописца[49]

Человек подобен часам.

Человеку дан его радиус (как часовой или секундной стрелке), которым он очертит свой круг, как очертили свои круги Китай, Индия, Египет и другие Великие Культуры человека.

Человек носит в себе Химеру — это его темперамент. Темперамент — подобен часовой пружине, приводящей в действие механизм чувств человека; искусство человека лишь циферблат — внешний показатель работы, совершающейся под его личиной.

Пульсация темперамента подобна движению часового маятника, имеет различные скорости: постоянные — ритмические (характер) и переменные — аритмические (состояния или настроения). Порядки изменения скоростей — постоянные для данного человеческого темперамента, что ограничивают Ум и Волю Человека, подчиняя его необходимости вращения вокруг своей собственной оси с той скоростью и интенсивностью, какая свойственна среде (эпохе), среда играет роль часового завода. Определение характера через состояние или настроение и среды через характер является самоопределением.

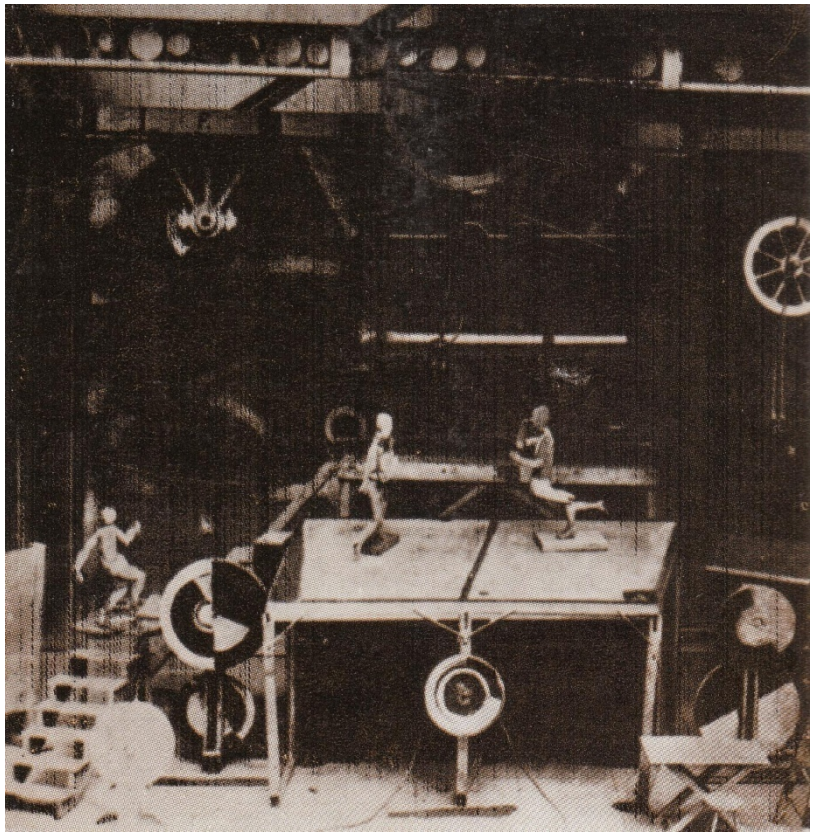


Оформление интерьера кафе «Красный петух». 1918

[49] «Ars solis. Спорады цветописца» — статья Г. Б. Якулова впервые напечатана в журнале «Гостиница для путешествующих в прекрасном», 1922, № 1, издававшемся в Москве поэтами-имажинистами. В том же номере были помещены репродукции с эскизов декораций Якулова к опере «Риенци» Р. Вагнера и к «Царю Эдипу» Софокла (копии Н. Г.), а также репродукции с работ художников П. Кузнецова «Нару и Шерит», «Стрижка барашек» и А. Осмёркина «Натюрморт». Во втором, последнем номере журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» за 1923 г. есть репродукции «Портрета А. Мариенгофа» Г. Якулова, «Пейзажа» и «Портрета» А. Осмёркина. Вторично статья «Ars solis. Спорады цветописца» в качестве публикации была использована в статье В. Сахарова «Солнценосная эстетика», посвящённой Г. Б. Якулову. См. журнал «Декоративное искусство СССР» 1970, № 6, с. 44 – 47.

Ограниченность (человечность) заставляет человека определить себя путём подбора лишь тех явлений и состояний, вещей и сил, которые родственны их природе и составляют замкнутое единством содержание стиля.

Темперамент человека есть и его энергия и его воля, но ограниченная, так как не является космической. Искусство в процессе занято изысканием средств для выражения мира, опрокинутого в сознании — чувстве человека, искусство в результате есть выражение не объективного мира, а деформированного манерой воспринимать именно данный темперамент. Как деформируется по-разному пуля, попадающая в твёрдый или мягкий предмет, так деформируются вещи и явления, попадая в раскосый глаз китайца или широко расставленный, как у вола, глаз египтянина.



Фрагмент макета декораций к балету «Стальной скок» С. Прокофьева. 1927

Разная пульсация глаз различных рас порождает потребность в удобстве для рассматривания, приближая или удаляя предметы от глаза (как делают это близорукие или дальнозоркие); эта потребность создаёт стремление к каллиграфии, к прекрасному (удобному), к эстетике. Эстетика строится на законе Инерции — сохранении удобной для глаза размеренности, в силу чего представления о пропорциях различны у египтян, греков или китайцев и различны и эстетики.

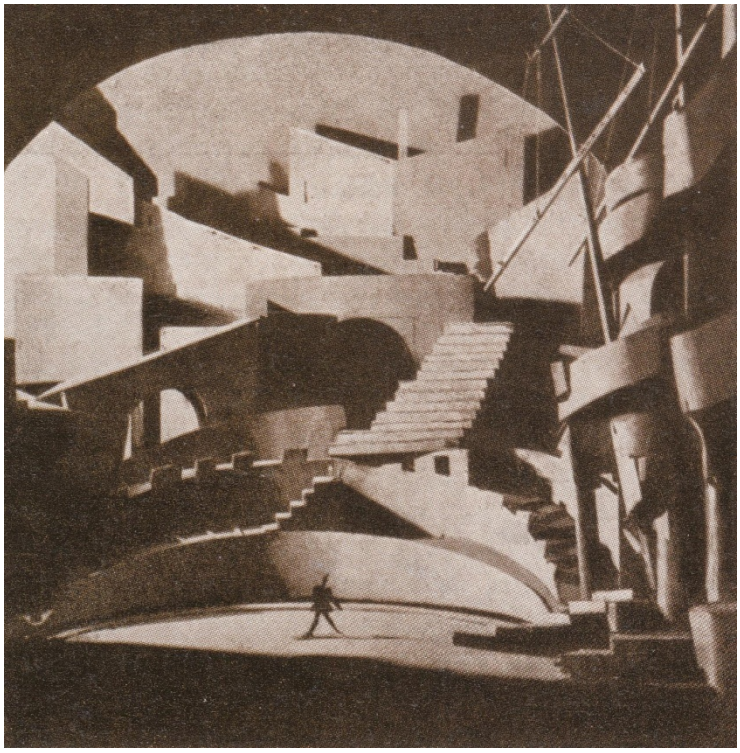
Закон инерции и есть Вкус.

Искусство отлично от науки, которая оперирует с голой правдой, одинаковой для сознания всех людей, и не имеет вкуса. Тогда как цель каждого искусства найти свою «размеренность» или определить свой «вкус», что не является следствием каприза или своеволия, но диктуется необходимостью и имеет свой Рок. Очевидно, поэтому греки обозначали понятия Необходимость и Рок одним словом — Ананке.

Искусство, как результат (произведение искусства), есть вещь, находящаяся в самой жизни наравне с вещами, органически возникшими в данных же условиях. Таким образом, произведение искусства должно обоснованностью своей соответствовать и быть со-

звучным цветущему цветку или блуждающему зверю, овалу гор или очертанию берегов рек. Ведь нелепы были бы египетские пирамиды в Китае, бестолковы китайские пагоды во Флоренции.

Сама природа знает стиль и проявляет его и в живописи (гамма солнечного света, раскраска растений и животных), и в архитектуре (очертания гор), и в скульптуре (животные и растения). Если правильно, что все китайцы «на одно лицо», то гораздо правильней было бы утверждение, что весь Китай (со всей природой, искусством, религией и философией) на одно лицо, так же как Индия, Персия, Греция, Ассирия — каждая на своё.



Макет декораций к опере «Риенци» Р. Вагнера. 1923

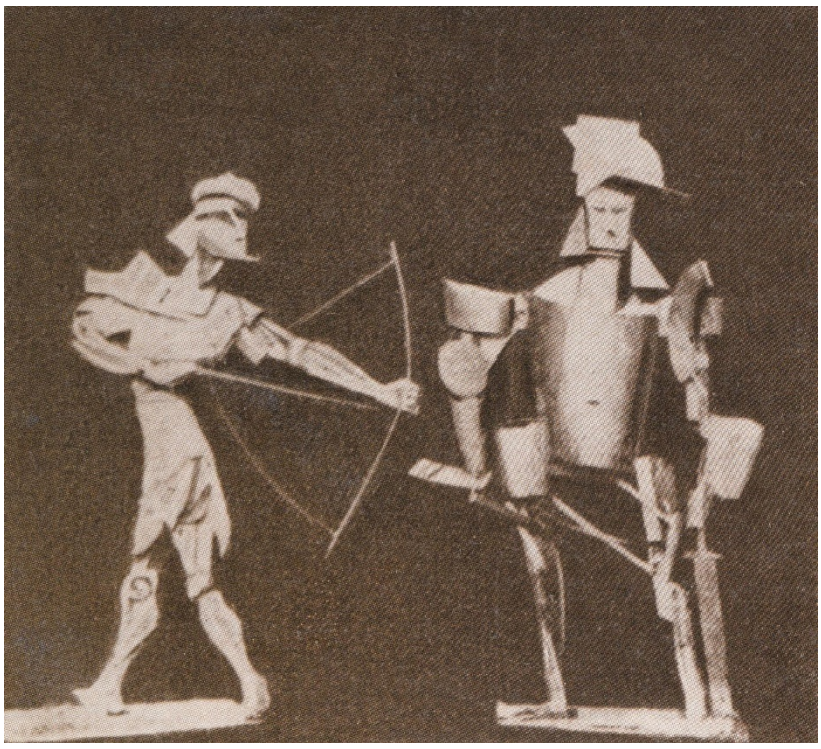
Если величественное своей земеностью плоскогорье Арарата в Армении, на котором разбросаны как бы после борьбы богов с Титанами громадные глыбы камней под колоссальным куполом неба, сравнить с волнообразными холмами ландшафтов Китая, напоминающими «колеблющиеся в линии улыбки волны», освещаемые синим светом, то станут понятными гранитная, земная титаническая тяжеловесность Ассирии, как и изящная воздушная лёгкость Китая. Эти две природы находятся в таком же весовом соотношении, как Колизей или замок св. Ангела (в его нынешнем виде) с китайской пагодой или парусным судном, качающимся в волнах Тибра у стен б. мавзолея Адриана. Или как выглядит бык по сравнению с ланью, контрабас по сравнению со скрипкой или грузовой автомобиль по сравнению с Блерио.

Если сравнить манджурских лошадей с арабскими или карабахами (Армения), изображёнными на ассирийских барельефах «Охота Сарданапала», сохранившимися в природе до сих пор, то серповидные кони Аравии, приземистые карабахи Армении и Ассирии гораздо больше имеют родственного сходства, каждая порода четвероногих с породой двуногих, несмотря на разницу конструкции человека и животного, чем между родственными по конструкции лошадьми или людьми разных рас. Китаец по ритмическому строению родствен своей лошади, как ассириец своей и араб — человек арабу — коню. Как нельзя репинского мужика вдвинуть в композицию «Парнаса» Рафаэля, так нелеп и не

связан архитектонически арабский конь на экране китайской природы, но мыслим в китайской композиции, деформированной китайским глазом.

Так же точно органически или гармонически связаны вкус, звук и извилины мысли каждой расы, имея ту же самую размеренность и строй… Таким образом, стиль есть вкусовая акцентировка вещей. Поэтому внутренний мир, мир эмоций управляется теми же законами, что и мир вне человека находящийся.

Искусство созданное делается самой природой и обладает всей её непонятностью для нового глаза, не создававшего этого искусства… Так, «Монна Лиза» Леонардо да Винчи, по-моему, есть выражение Флоренции, её ритма, влекущего ряд ассоциаций, возведённых в образ сфинкса Флорентийской культуры, так же органически выросшего на почве Флоренции, как сфинкс в Египте. Эти два сфинкса загадочны и ясны, если загадочны для некоторых и ясны для иных природы Флоренции и Египта.



Макет костюмов к опере «Риенци» Р. Вагнера. 1923

Какова сила, замыкающая чувства и мысли Человека в неизбежное для него, — в «Стиль»? Искусство ограничивает познание этой силы изучением лишь действий её (но не её самой) при помощи сравнений различных результатов его действия.

Сравнение солнечного цвета в различных частях земного шара говорит глазу человека, что цвета солнца различны. Если солнце Москвы белое, солнце Грузии розовое, солнце Дальнего Востока голубое, а Индии жёлтое, то, очевидно, солнце и есть та сила, которая движет культуры как планеты, вокруг себя, сообщая каждой из них её собственный ритм — характер движения, темп — скорость этого движения и общий путь по своей орбите — развития одной (основной) темы во многообразии духовных и материальных форм.

Следовательно, законы механики и управляют природой, искусством и культурой. Природа одна, и поелику жизнью управляет солнце, а солнце есть цвет, то и экраном искусства управляет цвет. Если солнце — цвет строит человека, его походку, звук его голоса, его способность запечатлевать только определённые категории впечатлений и течение

мыслей, то краска — цвет может, восходя к своей выразительности, обнять собой всё, что в человеке и вне его.

Следовательно, откуда бы ни зарождалось ощущение, что бы ни служило импульсом, вкусовое ли ощущение, звуковое или осязательное, оно может быть приведено к выражению красочно-цветовому.

Таким образом, космогония есть маэстрия искусства или маэстрия есть та же космогония.

Познав способы или технику строения вещей в самой природе, можно познать и способы или технику создания произведения (искусства). Остаётся обосновать всё это на опыте веков, то есть культурах Востока, разгадав в них механическую их природу. Потому что искусство пошло за мастерством природы. Нет другого пути для художника, как познать стиль через природу, а природу — через те определения, какие давали ей стили. Выявленное в искусстве сознание человека того и другого темперамента, той или иной расы обязано (своим появлением) роковой силе, давшей энергию к познанию и замкнувшей это познание, и сила эта — Солнце.

Что же такое Пирамиды, как не изображение падающих на землю лучей солнца Египта — Луны.

Разомкнуть круги культур — и составить из них новый круг, как это сделала эпоха Возрождения, задача нашей эпохи, чтоб связать распавшуюся связь времён, создав в противовес западному Ренессансу Восточный Ренессанс.

## Дневник художника[50]. «Человек толпы»

*Если есть бог, то вся воля его. Если его нет, то я обязан заявить своеволие*

*«Бр. Карамазовы». Достоевский*

Прелесть того, что являет собой искусство для человека, заключена в возможности больше, чем в какой-либо иной области, быть самим собой, быть самому по себе, не быть одиноким в одиночестве и иметь право чувствовать мир и жизнь так, как ему заблагорассудится, не попадая в сумасшедший дом, быть преступником, не попадая в тюрьму, быть религиозным и не ходить на исповедь, знать и иметь право не быть учёным, знать для того, чтобы забыть о своих занятиях, уметь управлять собой, своим ремеслом, — соглядатаями своего искусства.

Природа постоянна и однообразна, тема и философия искусства единообразна, пока человек имеет два глаза… пока состав глаза, его структура не меняется.

Искусство человечно — искусство выразитель только тех противоречий и нелогичностей, которые присущи человеку, поэтому ни с какой машиной оно не сравнимо.

Машина, проявляющая свою волю, испорченная машина, а человек, не проявляющий своей воли, животное.

Знание отдельных механических процессов, совершающихся в человеке, необходимо лишь для того, чтобы иметь право искусственно, силой своего хотения и воли пренебрегать ими.

Одно из таких условий *пренебрежения* есть знание ремесла и техники, которые обязательны как средство, а не цель, и служат художнику массой, консолидируя его истинную

---

[50] «Дневник художника. “Человек толпы”» — одна из серии статей Г. Б. Якулова, посвящённых общим вопросам искусства и обоснованию собственного творческого метода. Впервые напечатана в журнале «Жизнь искусства». П. — М., 1924, № 2, с. 9 – 10; продолжение в № 3 с. 7 – 9.

сущность и предохраняя дух художника от разложения при соприкосновении с человеческой средой.

Поэтому задача художника — дать произведение и скрыть себя.

Ремесло как средство ограничено возможностями и требует знания случаев своего приложения.

Злоупотребление средствами всегда приводит к обратным результатам.

Превращая средства в цель, художник превращается в игрока и пьяницу, нарушая гармонию между мыслью и чувством, он влечётся вниз.

Он гасит в себе страсть и в то же время делается жертвой страсти, распаляется искусственно, как молящийся шаман, доводит себя до исступления и валится с ног.

Искусство существует для всех и действует исключительно на чувства. Мысль художника чувственна, как религиозность мыслителя, мысль художника темпераментна и имеет пол.

Научная мысль бесполая, бестемпераментная, она имеет соприкосновение со стилем, лишь когда увлекается спортивной стороной построения.

Зоологу нет дела до культа чёрного козла, он изучает лишь его строение, а художник не ограничивается только зоологическим изучением, но стремится проникнуть и в символическое значение козла через уразумение его культа и образа (культ козла в Финикии, Самарии и т. д.).

Искусству свойственны все знания, «научное же всезнание невозможно».

Все знания искусства — это мироощущение. Вне своего собственного мироощущения не было и не может быть художника.

Совершенно безразлично, примитивно оно, как у Фра-Беато Анжелико, или сложно, как у Леонардо да Винчи, — оно законно.

Поелику оно полно веры, подлинной, поскольку оно является своей религией, — искусство сотворимое и его каноны — являются храмом мастера.

Верю в одно: искусство обязано недостатки превратить в достоинство. Есть люди «красивые», есть люди «привлекательные» и «обаятельные», есть люди «интересные», сумевшие уродство сделать красотою. Пример: Данте, ещё более разительный — Савонарола. Дайте этому Савонароле другое лицо, Юпитера или Аполлона, как он будет безобразен.

Всякая вещь становится значительной, когда восходит от вещи к символу.

Савонарола — химера, исступлённость, химера страсти в её апогее. Его наружность так же гениальна, как и его страсть.

Так и каждый художник имеет свою наружность, избавившись от которой, он теряет всякое значение.

Все народы и эпохи искусства искажали жизнь по-своему, и в этом искажении есть смысл содеянного.

Художник должен увлекать людей самой крупной гранью своего духа.

Поэтому-то отвращение к изображению вещей влекло меня к музыке и к солнечным небесам, к игре солнечных лучей на далёких силуэтах гор и в облака, и отвращало меня от вещевого быта.

Таким образом, атавистический недостаток мой — недостаток всей восточной культуры, отсутствие вещного ощущения, ощущения материальности предметов — служил для меня главным источником моих терзаний, — моим уродством. Сознание «уродства» влекло меня к поэзии ужасов и искажениям (Эдгар По, Бодлер, Гойя), а лиризм — к импрессионистам, отвлечённость — к музыке и колориту.

Есть поэзия ужаса. Ведь ходил же глядеть на казни Леонардо да Винчи, он ведал эти чувства за своим искусством, потому что жизнь для художника прекрасна, а искусство не прекрасно, а подлинная жизнь.

В пределе страсти ужасное становится прекрасным, прекрасное — мучительным.

Душевные переживания человека ограничены, как ограничены физические ощущения — отмораживание и ожог дают одну и ту же картину.

Морозное солнце, от которого багровеет небо и индевеет снег, даёт то же оперение красного петуха, как и солнце пламенной Индии.

Исступлённая любовь ко Христу средневековых монахинь приводила их к физическим галлюцинациям, к сожительству с дьяволом.

Всякий художник духовный Квазимодо — звонарь на колокольне культуры, который должен в утолении своей страсти не остановиться перед смертью, опрокидывая все препятствия на своём пути, как опрокидывал рыцарь в балладе Пушкина всех неверных во имя утверждения Мадонны, из столкновений сил предельных напряжений ожидается пафос…

Без сопротивления нет движения, чем сильнее оно, тем значительнее нужна сила для его преодоления. Поэтому только при столкновении с диаметрально противоположной силой — сила может выявиться в своём предельном напряжении.

Так при столкновении с гуманизмом могло родиться стихийное выражение пафоса еврейских пророков в Ватиканских фресках Микель Анджело.

Только при столкновении с лозунгами пролетарской идеологии могли дать взлёт девятого вала зачатки мировой буржуазной культуры, первой космополитической культуры, получившей первичный взмах во Французской революции, так же, как утверждение Римского Цезаризма Наполеона получило, в свою очередь, основной толчок в эпоху Ренессанса. Ошибочно думать, что художники характеризуют идеи эпохи, — они выражают эпоху лишь символически.

Символически Микель Анджело выразил наступление чувств, а не умов своей эпохи. Настроение же мыслей и весь его склад ближе Сионским пророкам, и пафос его почерпнут не у современников и даже не у Рима, а в библии. Но авантюристический Рим был той средой, где это было законно.

Так, Вагнер в «Риэнци» дал ту напряжённость грузного полнокровия германской расы, которая пылала кровью, как западающее багровое солнце, предвещающее скорую ночь. Во утверждение идеи главенства расы с пророком цезарем Вильгельмом. И вполне понятно, что сюжетом Вагнеру (а сюжет — это характеристика в тесном значении) послужил герой Рима, возрождавший идею народного трибунства…

Преодолеть односторонности Европейской и Восточной академии в синтезе новой культуры — в современном свете — проблема эта и лежала в основе всей моей работы и явилась для меня органической необходимостью.

На этот путь толкнул меня инстинкт самосохранения, ибо для меня, как сына востока по темпераменту и происхождению, являлась чуждой реалистическая и натуралистическая европейская академия и близкой символическая восточная.

Но чтобы быть азиатом по нутру и европейцем по внешности, мне надлежало пройти через перестроение себя на европейский лад, что означало победить Запад его же оружием, не уподобляясь китайцам, выставлявшим против пушки Вальдерзее пушки из папье-маше и бумажных чудовищных змиев для устрашения неприятеля.

Мне надлежало поступить, как Ганнибал действовал в борьбе с римлянами, который переучил свои пунические войска на римский лад.

Подобные же тенденции, впрочем, заметны и в западной живописи.

Есть восточные элементы во Французской живописи, есть влияние восточной академии от пуантелистов до Гогена включительно и частью Ван-Гога, оперировавших светом и цветом, хотя в общем европейская школа от Карьера до Пикассо оперировала, главным образом, со светотенью и формой.

Итак, есть некоторая общность задач как у французов, так и у меня, разница лишь в трёх вещах:

Первая, что я двигался с востока на запад, европейцы же идут с запада на восток, от ковра-орнамента к предметному выражению темы, европейцы же от иллюстративной формы к беспредметной и орнаментальной.

Во-вторых, что я двигался путём включения и расширения форм художественной экспрессии к полихроматизму, чтобы всей своей работой дать свет дневной в Пятигорске, а европейцы включали систематически по отдельной лампочке и лабораторно анализировали отдельные периоды и культуры востока (импрессионисты, Матисс, Гоген, Синьяк, Делонэ). То есть на западе были, главным образом, монотехниками.

Наконец, третья черта, отделяющая меня от запада и русских западников, — это сложность композиции и политематизм, безразлично предметно ли выражена тема или беспредметно.

«Сам, сам по себе», «вечно один и единственный» — таков лозунг всякого претендующего на «авторство».

Всякие выступления одиночек — явная претензия на право иметь и с честью носить этот лозунг на своём знамени. Выступление на выставочной площадке есть вид состязания или талантом или умом, или знанием и культурой, как оружием, коим предстоит бить противника.

Авторство реет над тем, что является «общими местами». Ведь и Шекспир, и Леонардо да Винчи связаны и со своими веками и со своими национальностями и всё-таки это — авторы. «Общие места» — культура времени (в искусстве: маэстрия, т. е. «виртуозность»).

Бездарнейший ремесленник (прикладник) Ренессанса по своим познаниям выше наигениальнейшего «автора» конца XIX века.

«Виртуозность» дело человеческого ума, вопрос ухищрений, «изобретательности».

Никакая сила темперамента и его «непосредственности» (нутро) не спасёт художника, если темперамент, работающий «подсознательно», не будет введён «умом» в область сознания через личный опыт.

Таким образом, в искусстве есть три двигателя — ум, темперамент, напряжённость, «вера» и культура (опыт) — всё это связывает тем, что называется «Волей». Это и должен обнаружить автор.

Чем шире радиус его захвата, тем крупней индивидуальность, чем «независимей», тем значительней заряд его воли.

Пух летит при малейшем дуновении, а гиря требует усилий, чтобы быть сдвинутой. Фунт пуха всё-таки легче фунта железа для нашего чувства, ибо брошенный в воздух пух разлетится, а железо упадёт вниз.

Сознание и чувство различны. Знание научное ментальное (?) и знание чувственное — различны.

Поскольку речь идёт о знании в искусстве — оно основано на «чувственном» опыте.

Наука рассматривает вещи в их элементах, искусство — всегда «в целом».

Наука выводит из частных случаев — общее, искусство из «общего» — частное (метод) орнаментального или чувственного (восточного) мышления.

Обзор произведения всегда идёт от «общего впечатления».

«Чужой» опыт в искусстве действителен лишь частично, а не целиком.

Базой искусства является собственный темперамент, собственная воля или своё «эстетическое мироощущение и миросозерцание», хотя бы и выявленное через «общий всему времени язык».

«Он имел одно виденье, непостижное уму, и глубоко впечатленье в сердце врезалось ему» («Рыцарь-бедный» — Пушкин).

Шекспир, говорящий на «китайском», не был бы понят своим временем и англичанами.

Это говорит «о границах», кои существуют для искусства, язык времени, среды. Поэтому художник-виртуоз даёт «произведение» и «скрывает себя».

Искусство на границе понятного с непонятным. Одно без другого не действительно.

Распространено мнение, что я театральный художник, может быть, потому, что отношение к самой жизни у меня как к театру. От этого отношения я не могу отделаться даже в минуты смертельной опасности, и попав в первый раз в атаку, под град снарядов и пуль под гром орудий и треск — в пламени домов, в лучах закатного солнца — я вспомнил свою композицию «Бой» и почувствовал, что правильно выразил настроение взлёта в карусельном смерче человеческих фигур Земли и Неба.

Ведь сражение делает человека художником, ищущим выражения в бое — себя, своего духовного склада, своих манер.

Говорят, что человека манит любовь к идее, пафос (патриотизм) или стремление к новым ощущениям, — всё это действительно… до момента спиральной опасности. В момент же её является страсть к полноте выражения своего темперамента, к созданию своего стиля.

Поэтому немцы выражают Вагнера, а австрийцы — Оффенбаха. Австрийские гусары ездят на коротких длинноногих лошадях, с утрированно-короткими хвостами, на ненормально высоких сёдлах, а немецкие кавалеристы — на широкогрудых гунтерах, глубокой посадкой.

Вся жизнь народа есть театр, выражающий символику его духа…

У нас не может быть ни «Федр», ни «Эдипов».

Эдип борется с роком, с фатумом, а не с декретом или Пролеткультом.

Эдип не боится людей, боится лишь своей неправоты.

Эдип находит в себе другого — чуждого его сознанию человека и убивает его, оставив себя, — смертью смерть поправ.

Это знает каждый, кто сознательно идёт в бой. Не убивший в своём сознании другого человека — человека труса, не может быть в бою, не может быть на исторической арене политики, общественности или искусства…

Художник, хватающийся за свою индивидуальность, — жалкий трус, он её не имеет, она вне его сознания, им руководит животный инстинкт самосохранения.

В минуту опасности при столкновении с посторонними силами сознание его получает паралич, как герой в рассказе Мопассана «Трус» — накануне дуэли кончает самоубийством (аналогичный случай был в начале войны, мне довелось быть этому свидетелем).

Художник, боящийся убить себя, боится исторического разбега, как сделали итальянские футуристы от страха перед величием и тяжестью заката культуры, к которому повернули лицом искусство прерафаэлиты и импрессионисты.

Надо идти стремительно к себе, но для того, чтобы найти в себе мужество самому расправиться с собой, с подлым инстинктом самосохранения, который ищет поддержки в признании другими, выражаясь мещански, в «карьере художника».

Расправа может быть одна — бросить себя в самое опасное место в истории и суметь не быть ею умерщвлённым, остаться живым в её лабиринте и выйти победителем под загадочностями тех замечательных форм, которыми так страшно прошлое.

Бежать с поля битвы не значит выиграть сражение.

Так сделали футуристы.

Спастись не значит победить.

Надо обезоружить историю.

Это можно сделать лишь зная, чем она завоевывала свою культуру.

Ни страх перед жизнью, ни страх перед требованием мгновений, ни страх перед смертью своей индивидуальности не могут существовать в художнике.

Единый страх — быть неправым перед своим самосознанием.

Это страх подлинный.

Он родит пафос трагедии и героизма.

Весь же пафос театралов и художников был растрёпан на петушиные бои дискуссий, где от обалдения люди глядели на себя в зеркало и, не узнавая, потрясали своему изображению кулаками (Таиров, Мейерхольд, Фердинандов и пр.).

## Объяснительная записка Г. Б. Якулова, посланная А. В. Луначарскому в Наркомпрос[51]

«Реализм», выявивший предметное иллюзиональное представление, подпал под влияние научно-литературных заданий и утратил эмоциональную природу живописного искусства, заменив её стереоскопической.

Всякое народное творчество ищет в вещах их ритмическое существо и признаёт в живописном искусстве только эмоциональное выражение или иначе декоративные формы художественного воплощения. Поэтому революционное искусство должно пойти в своих исканиях к истокам народного творчества — к стилю.

Основным признаком реального стереоскопического искусства является детализация, а декоративного — упрощение или схема.

Так, искусство живописи от импрессионизма через Сезанна и кубизм подошло к футуризму. Эмоциональные восприятия вещей сплетены с моментами механических изменений жизни.

Народы, жившие при скудном искусственном свете, строили своё искусство на солнце и особенностях его света (время солнечных силуэтов). Средние века в Европе создали

---

[51] Данный текст представляет собой Объяснительную записку Г. Б. Якулова, посланную 20 сентября 1918 г. вместе с письмом к А. В. Луначарскому в Наркомпрос в связи с теми задачами, которые художник ставил перед собой при оформлении кафе «Питтореск». Записка опубликована искусствоведом А. Райхенштейн в Примечаниях к её исследованию «1 мая и 7 ноября 1918 года в Москве (из истории оформления первых пролетарских праздников)» в книге «Агитационно-массовое искусство первых лет Октября». М., 1971, с. 128 – 129.

Как справедливо отмечает автор указанной статьи, противоречивость эстетической концепции Якулова, в частности, сказалась в том, что художник «утверждает, что искусство должно выйти на улицу. Но объясняет он эту необходимость не жизненной потребностью приобщения к искусству, культуре, а только лишь ростом городов, техники, которые увеличивают «эмоциональный объём творчества». Далее возникает, — продолжает А. Райхенштейн, — «верное утверждение, что революционное искусство должно обратиться в своих исканиях к истокам народного творчества, однако последнее отождествляется с понятием «стиля», то есть подлинное понимание традиций народного искусства подменяется формальными вариантами его составных частей». (Указанное сочинение, стр. 100 – 101). Между тем представляется, что эта записка Якулова, при всей нечёткости его взглядов, имеет ещё один существенный аспект, важный при рассмотрении творчества художника. Якулов пытается здесь определить метод нового революционного искусства, опираясь на анализ сменяющих друг друга художественных стилей в их исторической закономерности, он связывает их с «моментами механических изменений жизни» и вытекающими отсюда специфическими формальными задачами искусства. Однако нельзя не заметить, что существо этих «механических изменений» в представлении Якулова составляют не только технический прогресс, но и эволюция идейно-эстетических концепций, обусловленная историческим развитием социально-общественных формаций.

комнатную городскую живопись (время светотеней). XVIII век с обилием ракет, люстр и вообще искусственного света, внёс в живописный стиль обилие оттенков перламутрового спектра.

Таким образом, искусство живописи из-под открытого неба и солнечных лучей вошло в городское средневековье, перешло в XVIII веке во дворцы и парки королей и ушло постепенно с развитием техники в квартиры, создав комнатную живопись для кабинетов, будуаров, гостиных и прочее.

Вторая половина XIX века изменяла вид городов богатством электрического света, техники передвижения и промышленным ростом городов. Всё это увеличивает эмоциональный объём творчества и влечёт живопись на улицу, ибо квартиры тесны, дворец — пережиток. Открытого неба нет — его видит только крестьянин. Постоянная пища горожан XX века — города, вокзалы, фабрики. И искусство живописи свершило круг своих исканий, познав свою истинную природу через обращение к народному творчеству — стилю, и нашло эмоциональное своё существо в темах современного города.

Кафе «Питтореск» должно было выявить декоративные проблемы современного города и дать основания нового стиля не только в живописи, но и во всех отраслях искусства.

## Ещё о трёхмерности[52]

Основной причиной театральной несостоятельности наших дней является общая отсталость театрального искусства в искании своих самодовлеющих ценностей.

Это является следствием зависимости театра от идей, а не эмоций, черпания материалов из книжного арсенала, а не живой действительности.

---

[52] «Ещё о трёхмерности» — статья Г. Б. Якулова, которая имеет свою «предысторию». В журнале «Вестник театра» за 1920 год, в № 50, с. 7 была напечатана статья художника Б. Эрдмана «В поисках “трёхмерности”», в которой автор, поставив своей целью «изложить принципы имажинистской декорации», приходит к выводу — «станковой живописи — плоскость и цвет (краска), декорации — объём и свет». При этом он имеет также в виду использование различных фактур, не поглощающих, а отражающих свет. В ответ на статью Б. Эрдмана в том же журнале за 1920 год, № 55, с. 7 писатель Л. Никулин опубликовал статью «Трёхмерность и имажинизм». Справедливо утверждая, что никакой особой имажинистской декорации не существует, Никулин ссылается на опыты постановок Камерного театра, овладевающего трёхмерным пространством сцены с помощью объёмных декораций и широким применением сценического света. При этом писатель упоминает А. А. Зальцмана, названного А. Таировым «кудесником света», который до работы в Камерном театре экспериментировал в области сценического света в Институте Жака Далькроза в Хеллерау (Германия). Вместе с тем Л. Никулин не акцентировал разницы между якуловскими декорациями и декорациями А. Экстер или Б. Фердинандова. Последнее обстоятельство, видимо, сильно задело Якулова, что и вызвало появление его статьи «Ещё о трёхмерности», напечатанной в журнале «Вестник театра», М., 1920, № 59, с. 5. В полемическом запале Якулов отказал Экстер в станковой живописи, хотя она таковой занималась. Однако значительный интерес представляют суждения Якулова, сравнивающего станковую картину с декоративной живописью, трёхмерные декорации Экстер со своими. На самом деле декорации А. Экстер в «Фамире Кифаред» И. Анненского, «Ромео и Джульетте» В. Шекспира, осуществлённые в Камерном театре, представляют собой своего рода проекцию её композиций в трёхмерном пространстве сцены, которые художница разрабатывала на плоскости холста. В этом смысле декорации Экстер имели лишь внешнее отличие от живописных декораций, допустим, художников «Мира искусства». Просто вместо одного изобразительного ряда художница использовала другой. В результате иллюзорность сценического пространства достигалась объёмными деталями оформления, согласованными с трёхмерным телом актёра. Но так же как в первом случае цветовое решение костюмов мыслилось художниками частью общей живописной картины, так и строенные костюмы Экстер, напоминавшие ожившую скульптуру, были частью сценической композиции, по существу, той же картины, только трёхмерной. Якулов в театре шёл иным путём. Он действовал скорее как архитектор. Для него основным и главным «строительным» материалом было сценическое пространство, которое он подчинял внутренней логике развития действия, конструкции пьесы и спектакля.

Подтверждением высказанных положений и является статья Л. Никулина, помещённая в одном из последних номеров «Вестника театра», как фактическая поправка к статье т. Эрдмана о трёхмерности в декорациях. Автор этой статьи судит о задачах живописного искусства с точки зрения кулуаров, видимо, Камерного театра, театра, правда, пользующегося на ряду с услугами своих домашних декораторов и услугами крупных живописцев и как бы берущего на себя таким сопоставлением одну из благороднейших задач «новаторской режиссуры»: доказаны, что и с хорошими художниками можно делать… плохие постановки.

По-театральному дурно понимается искусство живописи, если считается возможным противопоставлять «трёхмерность» — «станковой живописи».

Станковая живопись (картина) противопоставляется декоративной живописи (фрески) и несмотря на то, что обе они двухмерны, методы их различны.

В то время как фресковая живопись ищет соотношения плоскостей в материалах или окраске (начало архитектурное), станковая живопись — световую среду (начала собственно живописного).

В театральном искусстве задачи эти скрещиваются: первая падает на строение формы, вторая — света.

Как пользоваться тем и другим вопрос индивидуальный, ибо искусство постановки рецептуры не имеет.

Всякая рецептура в искусстве порождает ханжество или qvasi хороший тон.

Бессистемные ссылки на Хеллерау и оперирование с совершенно ненужной для живописи (имеющей свой отдельный от театра ход) хронологией сценических эффектов нелепы потому, что из того, что и Рембрандт и подворотный живописец писали масляными красками по холсту, ровно ничего не следует, кроме того, что когда пишет Рембрандт, создаётся школа, когда подворотный художник — халтура, а масляные краски остаются масляными красками.

Фактическая несуразность представляемых ссылок и дат названной статьи делается ясной из обнаруженной в статье неосведомлённости составителей заметки в декоративных трудах, имевших место в Москве, задолго до того, как эти деятели в Камерном театре лишь сосали молоко из тощих грудей модерна (постановка «Покрывало Пьеретты»[53]) — и мечтали о стилизации уж превзойдённой «Летучей Мышью»[54].

Чтоб пополнить этот пробел, было бы полезно т. Никулину и иже за ним исследовать то, что было сделано мною в 1907/8 г. в Литературно-художественном кружке на вечере, устроенном «русскими литераторами» (трактовка Кавказа не иллюзионально, а архитектурно), «Китай» в 1908/9 году, Тифлисский Майдан в охотничьем клубе[55] совместно с художн. Лопатинским и Лентуловым в 1912 году, «Ночь в Испании» совместно с Кончаловским в 1912 году в б. Московском Купеческом Клубе[56], декоративные выставки Давыдовой и Экстер в галерее Лемерсье в 1914/15 году и, наконец, «Питтореск» в 1917 г. совме-

---

[53] Постановка «Покрывало Пьеретты» Э. Донани — А. Шницлера была осуществлена А. Таировым в декорациях художника А. Арапова в Камерном театре. Премьера спектакля состоялась 6 октября 1916 года.

[54] «Летучая мышь» — интимный театр миниатюр. Возник в Москве в 1908 году из «капустников», организованных артистами Московского Художественного театра. С 1910 г. «Летучая мышь», возглавляемая Н. Ф. Балиевым, становится общедоступным платным ночным театром-кабаре, а с 1921 г. — театром миниатюр с разнообразной театрализованной программой инсценировок, романсов, дивертисментов, остроумных пародий, шаржей и т. п.

[55] В воспоминаниях М. Лентуловой об отце — художнике А. Лентулове упоминается об участии Якулова вместе с Лентуловым в росписях Охотничьего клуба. При этом, как пишет автор, «они поделили залы, и каждый расписывал свою часть». М. Лентулова. Художник Аристарх Лентулов. М., 1969, с. 20.

[56] Об участии П. Кончаловского в оформлении благотворительного вечера в Московском купеческом клубе в 1912 г. сведений не удалось обнаружить.

стно с группой левых художников. Все эти декоративные труды были разрешены в плане плоскостной или архитектурной, а не живописной раскраски.

Оформление какого-либо течения в искусстве возможно лишь после того, как есть труды, на которых оно может зиждиться, ибо только тогда предлагаемые методы могут быть обоснованными. Поэтому непонятно недоуменье автора по поводу того, что сделано мною до появления имажинизма.

Здесь ещё раз подтверждается моё утверждение о легкомысленности тех театралов, которые полагают, что «течения» в искусстве создаются или возникают с той же быстротой и неподготовленностью, как и современные халтурные предприятия.

Когда речь идёт о методах театральных построений, надо понимать, что говорится о конструктивной стороне и соотношении конструкции сцены с конструкцией пьесы, а не о вульгарных изобретениях для невежд.

Ибо изобретательность беспочвенна, что доказали сомнительные декоративные эксперименты с чёрной краской и ампирными колоннами белого фойе Камерного театра. Не знаю, совместное ли это изобретение Таирова и Экстер, но оно не более блестяще, чем изобретение макета «Фамиры Кифаред»[57], являющегося плохим подражанием «Острова смерти» Бёклина. жившего, несомненно, задолго до имажинизма, о чём свидетельствуют все его работы (даже и для невооруженного Хеллерау глаза).

И если Камерный театр и попытался сделать его кубистом, то этого ему на наш взгляд не удалось, а потому имажинисты хоть и «смельчаки», однако смелость их имеет творческую и культурную меру: в своём творчестве они не полагают зарваться до того, чтоб имажинировать Бёклина, памятуя неудачный эксперимент его раскубления; и культурны постольку, что не смешивают методов искусства с аптекарской рецептурой, но утверждают: чтобы сделать хорошую декорацию, надо прежде написать хорошую картину, которую и транспонировать на экран сцены приёмом, свойственным декоративному искусству, а не переписывать её в увеличенном размере на сцену.

Ибо внутренняя механика и картины и декорации одна и та же.

Поэтому со стороны автора заметки было весьма опрометчиво сопоставлять моё имя с художниками, никогда картин не писавшими, и как бы говорить… «а жаль, что незнаком ты с нашим петухом».

## Значение художника в современном театре[58]

…Теперь художники желают взять на себя ответственность за строение всей театральной организации. Художник не согласен быть жалким иллюстратором того, что ставится на театре. Сейчас нет больше режиссёра, а есть гражданин-режиссёр; нет больше художника, а есть гражданин-художник…

Основные задачи искусства — войти в жизнь и реформировать её, это и есть задачи художника…

Нам нужен театр, который входит в самую гущу жизни. «Зори» — это первый опыт такого театра, который «театральные эстеты» поняли, как гримасу, брошенную в публику. В старом театре художник, имея возможность оперировать только с красками, не имел возможности разрешать сложных проблем, теперь он будет комбинировать в театре не только цветами, но и архитектурным строением и строением человеческой фигуры. Ху-

---

[57] «Фамира Кифаред» — вакхическая драма И. Анненского была поставлена А. Таировым в декорациях художницы А. Экстер в Камерном театре. Премьера спектакля состоялась 2 ноября 1916 года.

[58] «Значение художника в современном театре» — статья Г. Б. Якулова впервые напечатана в журнале «Вестник театра». М., 1921, № 80 – 81, с. 17. Здесь печатаются выдержки из этой статьи.

дожник, которым пользовались, как прикладным маляром, должен стать творцом в современном театре.

## Блокнот художника[59]

Искусство — стремление внести порядок в хаос…

Порядок устанавливается особенностью восприятия мира: восприятие мира китайцем иное, чем негром. Отсюда искусство — выражение темперамента.

Футуризм, а ранее импрессионизм и кубизм искали механизации; вибрации цвета — импрессионизм, давления цветов — Гоген, геометризации форм — Сезанн, сечения плоскостей — Пикассо, движения цвета, последовательного развития его, перемещение — Делонэ, наконец, элементарной техники — русский футуризм.

Все эти этапы — искания строя живописи, но не выражения путём этого строя темы.

Понятие темы смешивалось с представлением о литературном содержании или сюжетом.

(Это объясняется тем, что в поисках механики физического воздействия на зрение человека плоскости холста — искания формы — был утрачен момент создания темы.)

Физическое воздействие на зрение человека плоскости одно и то же от Адама до наших дней. Поэтому все новаторы неизбежно открывали Америку, сколько раз уже открытую.

Спектральная расцветка импрессионистов существовала на Востоке в тканях: гамма цветов Туркестана, гамма металлическая или шёлка, переливающая цветами; гамма Египетская — гамма лунная, дающая градацию тёмных цветов с яркими белыми и зеленовато-голубыми цветами, имеющими резкие грани; гамма Персии — гамма огня, имеет спектр из жёлто-красного, жёлтого и зелёного. Гамма Аравии имеет гамму золота, пурпура, виссоны, чёрно-фиолетового, белого цветов; гамма Индии — гамма пламени, имеет градацию от тёмно-коричневых тонов к жёлтому и от жёлтого к зелёному. Наконец, гамма Греции — из охры, кобальта и красного; гамма Китая имеет голубой, зелёный и жёлтый.

Руанский собор (Манэ) попадает в индусскую гамму, равно как и «Туман».

Всё это «новое» искусство при всех своих достижениях должно быть признано за искусство архаическое, ибо оно не дошло до создания нового образа.

Футуризм, взявший на себя решение проблемы выражения города в новом его облике, благодаря хаотическому разнообразию светов всех видов, благодаря бесконечным зеркальным, стеклянным и каменным отражениям и их колебаниям, благодаря наблюдению над движением поставил основной своей задачей определение законов выражения на плоскости «движения».

…Каждое искусство имеет свои собственные обстоятельства места, времени и пр., только обстоятельства «причины» у всех искусств одни и те же.

Только образ есть подлинное в искусстве, всё остальное приказничество и ремесло, недостойное быть названным искусством…

---

[59] «Блокнот художника» — название очередной статьи Г. Б. Якулова, в которой автор на конкретных примерах иллюстрирует отдельные положения своей теории «разноцветных солнц». Некоторые утверждения художника весьма субъективны (в частности, о картинах Мане). Вместе с тем ряд высказанных им мыслей по поводу утраты современными течениями в живописи темы в связи с погоней за формальными новшествами, о художественном образе, лежащем в основе подлинного произведения искусства, и ряд других представляют значительный интерес. Текст этой статьи, напечатанный в журнале «Рампа», М., 1924, № 8 – 21, с. 4, приводится с небольшими сокращениями.

# «Стальной скок» Сергея Прокофьева[60]

Во время дискуссии о Большом театре в печати не раз поднимался вопрос: а почему в производственный план Большого театра не включён балет *Прокофьева* «Стальной скок»? В Париже у С. Дягилева он имел «шумный» успех. Часть определённо шумела на тему — до чего мы дошли: на сцене парижского театра «производственный» балет, вместо «умирающих лебедей» вдруг — завод.

*Дягилев*, глава художественного течения, известного под названием «Мир искусства», вот уже двадцать лет является неутомимым пропагандистом русской оперы и балета за границей.

Базируя свой театр на плеяде русских композиторов (*Мусоргский*, *Римский-Корсаков*), художниках «Мира искусства» (*Л. Бакст*, *А. Бенуа*, *Рерих*, *Головин*, *Серов*, *Коровин*, *Судейкин*, *Анисфельд* и другие), *Дягилев* движется влево к *Стравинскому* («Петрушка») и *Прокофьеву*, к художникам следующего поколения *Ларионову* и *Гончаровой* («Золотой петушок», «Жар-птица», «Шут») и завершает двадцатилетний путь своего театра конструктивным балетом «Стальной скок» или «1920 год» (*С. Прокофьев — Г. Якулов*) и «Le chát», сделанный в советской технике — художниками *Габо* и *Певзнер*.

Рассматривая эволюцию музыкальной и драматической форм, мы видим три эпохи: эпоха чистого эстетизма и стремление к стилизации: Бакст, «Шехеразада», «Петрушка», эпоха поисков национального стиля: «Золотой петушок», «Жар-птица», «Шут» (сказочный стиль) и, наконец, выход к урбанистическому производственному классицизму «Стального скока».

«Manchester Guardian» в статье о балете *Дягилева*, касаясь моих декораций к «Стальному скоку», пишет: инсценировка, состоящая из лестниц, платформ, колёс, трансмиссий и световых сигналов, значительно более показательна, чем «провокационные» постановки, которыми последнее время *Дягилев* любил приводить нас в недоумение!!

Не будет смелостью утверждать, что русский театр имел и имеет преимущество перед Западным, что спектакли его целостны (Бакст — Римский-Корсаков «Шехеразада», А. Бенуа — Стравинский «Петрушка», Римский-Корсаков — Гончарова «Золотой петушок»), они внутренне конструктивны, даже когда сделаны не методами конструктивизма…

*Игорь Стравинский* в одной из бесед заметил, что более слитного, целостного впечатления, чем от оперетты «Жирофле-Жирофля», он не знает. *Дягилев* решил подвергнуть свой театр испытанию на конструктивизм, несмотря на многие неблагоприятные условия, чтобы установить новую веху русской художественной культуры на Западе и открыть хореографии новые пути.

В спектакле «Стальной скок» театр поставил себе целью создать балет, который являл бы не только формальную культуру СССР, но и показал бы в символической форме с предельным приближением к действительности перерождение быта (период военного коммунизма) и идеологический фундамент нового строительства.

Согласно этому балет имеет два акта: период ломки старого быта, его деформация и энтузиазм революционеров на фоне разложения старого и пафос организованного и внутренне и внешне труда («Завод в работе»),

В музыке *Сергея Прокофьева* (создававшейся одновременно с либретто, сценарием и эскизами) блестяще совершается переход в стиле от просачивающихся национальных мелодий среди революционных призывов (1-я картина) к урбанистической теме «Завод в работе», где настоящий бой молотков на сцене сливается с оркестром, с вращением

---

[60] «Стальной скок» Сергея Прокофьева» — статья Г. Б. Якулова впервые напечатана в журнале «Рабис». М., 1928, № 25, с. 5. Текст приводится полностью.

трансмиссий, маховиков, световыми сигналами и хореографией, где группы одновременно и работают на машинах и представляют хореографически работу машин.

## Пикассо[61]

Уже около двадцати лет внимание всех людей искусства в Европе приковано к парижскому мастеру станковой живописи Пикассо. В его произведениях мы видим всю культуру наших дней, с её положительными и отрицательными сторонами.

Строительство искусства нашего времени слагается из трёх элементов: физиологического ощущения вещей, использования прошлого опыта и личного темперамента.

В творчестве Пикассо мы найдём полностью развитое физиологическое ощущение вещей: это доказывает «кубизм», являющийся, так сказать, персональным завоеванием Пикассо.

Пикассо фиксировал то, чего искали до него с середины XIX столетия, и положил в основание современного стиля основу чисто физиологическую.

Как рыбы, живущие на различных глубинах, имеют различные глаза, так и люди различных эпох имеют разное видовое восприятие. Причина этого кроется, конечно, в различных условиях жизни: нынешний европеец живёт в городах, среди остеклённых домов, где масса отражённого света; средневековый же человек обитал в городе-крепости в скученности и домах, имевших мало света.

Сама по себе перспектива есть не что иное, как разворачивание вещей. Средневековье пользовалось условной, плоскостной перспективой, эпоха возрождения — рельефной и, наконец, XIX век — чисто фотографической.

Перед художниками нашей эпохи стоит задача определить и выразить перспективы колеблющихся предметов (силуэтов, рельефов и т. д.)…

Недаром Оскар Уайльд пишет о Тёрнере, основателе школы импрессионистов, что он создал лондонский туман… И до Тёрнера люди Лондона жили в тумане, но не замечали его.

Поэтому-то художники нашего времени, создавая перспективу колеблющихся предметов, заставляют нас реально ощущать их и видеть.

В силу этого, главнейшей и чисто исторической заслугой Пикассо является то, что он основал новую перспективу для наших дней.

Итак, мы покончили с первым из трёх перечисленных компонентов, ложащихся в основу строительства современного искусства. Перейдём к двум последним: использованию опыта и личному темпераменту.

В работах Пикассо мы видим огромную эрудицию в смысле художественной манеры письма и детальное изучение живописи фламандской, французской, итальянской…

Итак, я указал целый ряд положительных черт в творчестве Пикассо. Чего же ему не хватает? Да того, чего у нас русских избыток, — содержания, но содержания не в смысле фабулы, но в смысле внутреннего единства.

Пикассо — превосходный аналитик, но никакой синтетик. Он угадал зрительное настроение эпохи, её физиологическую природу, но психологической природы современности он не знает.

Пикассо, это — художник, который должен быть определён как ценнейший мастер нашего времени, но мастер-аналитик, а не синтетик. Вины в том, что он аналитик, а не синтетик нельзя, конечно, возлагать на Пикассо, и причину её следует искать в европей-

[61] «Пикассо» — статья Г. Б. Якулова впервые напечатана в журнале «Огонёк». М., 1926, № 20, б/с. Текст приводится полностью.

ской культуре, среди которой живёт великий парижский художник и которую он отражал и отражает в своих произведениях.

Живи и работай Пикассо у нас, возможно, что талант его развернулся бы ещё более всеобъемлюще и захватил бы новые для него области.

# Нико Пиросманишвили[62]

*(из цикла «Восток и Запад»)*

## Пиросмани и Руссо

Пикассо рассказывает, как он открыл Анри Руссо:

— Я проходил по улице Мартир. Старьевщик раскладывал полотна вдоль фасада своей лавки. Из них выступала голова. Голова женщины со строгим, по-французски проникающим взглядом, решительным и ясным. Я спросил цену. «Пять франков, — сказал мне торговец, — и потом вы сможете его прописать и на нём же работать…»

Так за пять франков (цена неиспорченного краской холста) приобрёл Пикассо подлинный шедевр для своей домашней галереи и огромного художника для мировой живописи. Взволнованный этой первой, случайно найденной картиной Анри Руссо, Пикассо занялся поисками других его работ, и в настоящее время имя Анри Руссо всеми признано и утверждено.

Точно таким же образом был открыт и «тифлисский Анри Руссо» Нико Пиросманишвили. Тоже художниками (Ле-Дантю и Зданевичем) и тоже на улице, на вывеске одного из тифлисских духанов.

Но не одно это, так сказать, «биографическое» совпадение роднит Пиросманишвили с Руссо.

Характеризуя творчество Анри Руссо, Пикассо говорит: — Художник Анри Руссо — *не частный случай*. Он представляет собой *совершенство некоего образа мышления*.

Эту характеристику можно в полной мере отнести к Пиросманишвили.

Совершенство «некоего образа мышления» — образа мышления и способа восприятия совершенно своеобразных, чрезвычайной ценности и глубины, выявленных притом со всем совершенством отчётливой яркости, — вот что роднит двух «Гомеров конца XIX века», двух художников-самородков, рождённых улицами Парижа и Тифлиса.

## «Уменье не уметь»

Найти путь к непосредственному творчеству — вот что является наиболее трудной задачей для тонких аналитиков искусства и новаторов. XIX век, стоявший на переломе барско-дворянских традиций и капиталистических уклонов в искусстве, мучительно искал отдушины в области примитива, наивно-мудрых форм народного творчества. XIX век создал крупнейших художников-мыслителей, но не создал того непосредственного творчества, которое определило бы его вкусы, а следовательно, и стиль. Так, Пикассо, создавший крупнейшее теоретическое мышление (кубизм), не смог дать образа современной женщины, определяющего свою эпоху, как Венера — Грецию, Мадонна — средневековье, Монна Лиза — Флорентийский ренессанс, наконец, парижанки Ренуара — середину XIX века.

В поисках «отдушины» Пикассо набрёл на Анри Руссо.

---

[62] «Нико Пиросманишвили» (Из цикла «Восток и Запад») под таким двойным названием поместил свою статью о грузинском художнике-самородке Г. Б. Якулов в газете «Заря Востока», Тифлис, 1927, 31/III. Эта статья состоит из нескольких как бы подглавок (одна из них взята автором в кавычки): Пиросмани и Руссо, «Уменье не уметь», Творчество Пиросмани, заключения, отбитого звёздочками. Текст статьи приводится полностью.

Русская живопись в длительный период от «Мира искусства» и до наших дней тоже знала эти напряжённые поиски образцов наивного творчества, примитива. Эти поиски выразились в целом ряде выставок детских рисунков, кустарных изделий разных народностей, в перенесении на сцену культа русской игрушки («Петрушка» Стравинского и Ал. Бенуа).

Эти поиски примитива были поисками *уменья не уметь*, что является зерном подлинного искусства.

Заражённый открытием Руссо русский художник Ларионов устроил в Москве выставку вывесок. Но найти среди московских живописцев-маляров своего Анри Руссо Ларионову не удалось.

Зато его тифлисским ученикам и последователям довелось открыть грузинского Анри Руссо в лице маляра-живописца Нико Пиросмани.

## Творчество Пиросмани

Во всех работах Пиросмани есть подлинный грузинский быт, особая жизнерадостность, из всех народов Кавказа свойственная только грузинам.

Эта эллинско-французская черта национального духа создала тот особенный характер горожанина, который слыл под названием «кинто».

Быт этих кинто создал и вызвал к жизни своего гениального отразителя в живописи. В нашу революционную эпоху этот быт постепенно уходит в историю. Тем ценнее творчество художника, сумевшего воплотить его в великолепных образах, которые могут быть сравнены лишь с работами мастеров-примитивистов Италии и Голландии XIV и XV веков.

Пиросмани должен быть отнесён к классикам Грузии.

В его творчестве отразилась вся палитра тех культурных отложений, которые таит в себе дух этого народа: от античных языческих времён через христианство к революции.

Его Natûre morte напоминает помпейскую живопись и скульптуру. Его портреты по национальной характеристике, по силе, простоте напоминают примитивы средневековья, а некоторые — почти византийскую мозаику. По богатству живописных приёмов, выразительности, простоте и точности Пиросмани является беспримерным живописцем.

Страсть к животным, птицам, природе, чувство характера и движения животных, их ритмики («Бегущие цыплята», «Гусыня с гусятами») роднят его с японскими мастерами.

Характерное кавказское свойство — любовь к детям — выражено у Пиросмани («Медведица с медвежатами», «Свинья с поросятами» и др.) трогательно и верно.

Пиросмани свойственно чувство широкого размаха пейзажей Грузии и выявлены нега и лиризм Карталинии, которая роднит его искусство с искусством итальянских мастеров начала XV века.

Здесь чувство эпоса, разворачивание целой фильмы быта на одном холсте.

В этом Пиросмани эпически монументальный живописец.

Его инстинкт разгадал ту монументальную живопись, к которой мучительно движется европейское искусство нескольких десятилетий. Но оно анализирует и мыслит, а инстинкт Пиросманишвили скатывает со своих ресниц жемчужины векового опыта своего народа.

Он любит жизнь, но принуждён был учиться у своего инстинкта. В этом — счастье. Он погиб бы, как художник, как Гугунава, Шервашидзе, Айвазовский (последний с крупным даром), Сурeньян и целый ряд других художников в руинах Санкт-Петербургской Академии.

Как художник он был рыцарем поэтического образа своей страны и быта и подобно пушкинскому бедному рыцарю:

«Он имел одно виденье,
Непостижное уму,

И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему…»

Это врезавшееся в сердце впечатление создало Пиросмани как поэта быта и природы.

## Знание Пиросмани

Любовь к явлениям природы и видам обязывает к знанию их.

Индивидуалистическое европейское миросозерцание словами Ницше провозгласило «любовь к дальнему» и ушло в этой любви так далеко, что совершенно потеряло ощущение земли, ощущение быта (футуризм).

Лозунг АХРР — «назад к быту», пока что дал попытки фотографирования в бесцветных образцах «быта народов СССР»; никто из почтенных мастеров АХРР ничего из быта на последней выставке не определил, ибо искусство требует любви к быту и знания его изнутри, эмоционально.

Когда Пиросмани сервирует стол, то он знает вкус тех блюд, которые он подаёт.

Безвкусное преддверье XX века потеряло вкус к вещам и создало фотографический и стереоскопический реализм. Из живого человеческого глаза сделало стекло объектива.

Эмоциональная сущность Пиросманишвили, это — различные ощущения, которые он передаёт с помощью живописного искусства. Он ощущает вкус редиски и передает её так, что на неё вкусно смотреть. Он видит осла с кладью дров, он, видимо, чувствует радость, что у него будут дрова, тепло и удовольствие, — он изображает кистью дрова с такой виртуозностью, с какой парижане создают имитацию мехов: зритель чувствует породу, качество, вес этих дров.

* * *

Здесь трудно углубляться в анализ формальной стороны мастерства Пиросманишвили. Мне хотелось дать лишь общий абрис и подчеркнуть мировое его значение.

Пиросмани напоминает нам великого цехового мастера-чеканщика Бенвенуто Челлини, который поднял своё цеховое ремесло до великого художественного мастерства скульптуры («Персей»).

Пиросмани в своём мастерстве совершил колоссальную эволюцию от вывески к великим произведениям нашей эпохи. Его творчество должно служить живым укором той линии русского (а по существу и не русского) футуризма с его разветвлениями до германского конструктивизма включительно, с его уклонами от великих традиций и великого наследия европейской масляной живописи в обратную сторону к бездушному графически-плакатному искусству.

Пикассо определяет формулу художника блестящим афоризмом:

— *Я не ищу, а нахожу.*

Это полностью применимо к Пиросманишвили, не искавшему, но нашедшему.

# Памяти 26-ти[63]

*(Заметки художника)*

## 1

Трагическая эпопея вождей бакинского пролетариата требует художественного оформления мысли, пафоса и темперамента революции, давшей миру этих героев духа.

Для художника монумент «26» — это монумент воли эпохи, имеющей свой ум, свой темперамент, своё сознание — эти три кита творчества. Пророческая мысль, вулканический темперамент и уравновешивающее их сознание, давшие в историческом прошлом Леонардо да Винчи (мысль), Микель Анджело (темперамент) и Рафаэля (сознание), оформивших культуру Ренессанса.

Образы вождей на восточном аванпосте революции дают аналогию этим строителям культуры гуманизма и для истории останутся такими же символами духовной стихии современной культуры, и имена их дорогими искусству.

## 2

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. Спираль — 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.

## 3

Быт определяется историческими событиями, образами и характеристикой как лиц, так и положения, тех особенностей, которыми русская революция отлична от других. Это область живописи, область летописного описания событий, характеристики действующих лиц, всех тех перипетий вождей и героев, что должно быть вмещено во фресках, мемориальных досках с обозначением дат и событий, а также имеющих историческое значение документов, автографов и т. д.

И наконец, третий момент — сознания, которое подчиняет целесообразности применение всех форм изобразительного искусства: живописи, архитектуры, скульптуры, графики, орнаментики и т. п., создавая монолит, говорящий о единстве замысла революции, прошедшего через все формы жизни, как единство художественного замысла через все формы изобразительного искусства.

Монумент, созданный таким, — будет монументом революции, её стиля, во служение которой погибли вожди и герои её — 26.

---

[63] «Памяти 26-ти» — название статьи Г. Б. Якулова, в которой он рассказывает о своём замысле монумента, посвящённого памяти 26-ти бакинских комиссаров. Статья состоит из 3-х частей и напечатана впервые в газете «Бакинский рабочий», 1923, 23/IX. В конце статьи примечание от редакции «Автор этой заметки, автор декоративно-архитектурного проекта памятника “26” известный художник Г. Б. Якулов, приехавший на днях в Баку, рассказывает в этих строках план и намерение созданного им в сотрудничестве с архитектором В. А. Щуко архитектурно-строительного проекта памятника-мавзолея “26”». Вторая часть статьи полностью цитируется С. Аладжаловым в его книге «Георгий Якулов». Ереван, 1971, с. 96.

# Монумент 26-ти[64]

Имея четыре разных фасада, памятник 26-ти даёт возможность поставить его на любое место, причём площадь квадратной формы — как, например, Солдатская площадь — требует установки его на середине; площадь продолговатая — например, площадь Свободы — требует установки памятника на одной трети своего длинного диаметра (приблизительно в том месте, где находится фонтан); и наконец, береговая площадь (Петровская) требует установки его на самом берегу главным фасадом к городу.

Г. Б. Якулов за работой над макетом
«Памятника 26-ти бакинским комиссарам». 1923

По первоначальному заданию памятник 26-ти предполагалось соорудить на площади Свободы. Главным своим фасадом с его величественным пандусом или «Дорогой 26-ти» памятник располагается в сторону всей площади, будучи, таким образом, смещённым в один конец площади, ближе к Будаговской ул. В сторону этой улицы располагается один из фасадов памятника, в котором имеется вход в публичную библиотеку и читальный зал. Боковыми своими фасадами памятник обращён к Биржевой и Молоканской улицам. Установлен памятник на массивном основании с подъёмом на 7 ступеней. Вокруг него предполагается каменная панель.

Общая кубатура памятника 2.300 куб. саж., высота его 26,30 саж. Его фронтальная сторона равна 30 саж., поперечник равен 22 саж.

## Библиотека

Представленный план 1-го этажа является планом библиотеки.

Вход в библиотеку ведёт с Будаговской улицы. Поднявшись на 7 ступеней, мы попадаем в вестибюль с гардеробом для хранения верхнего платья и отсюда можем пройти в

[64] «Монумент 26-ти» — статья без подписи напечатана в газете «Бакинский рабочий», 1924, 25/VIII. С. Аладжалов, цитируя фрагменты из этой статьи на с. 98 – 101, указывает, что это — докладная записка Якулова. Мы приводим текст статьи полностью.

различные отделения библиотеки. Здесь имеется отделение периодических изданий, газет и журналов с читальным залом. Далее следует отделение научно-технической литературы с залом для занятий, который удобно изолирован от циркуляции публики, а также отделение художественных изданий, расположенное под пандусом.

Все отделы библиотеки удобно размещены и имеют между собой свободное сообщение.

При библиотеке имеется обширное книгохранилище и архив для хранения ценных изданий и подлинников.

Все читальные залы библиотеки освещены верхним светом через иллюминаторы. В сырое и холодное время необходимая температура поддерживается приборами центрального отопления соответствующей системы.

В плане 1-го этажа помещается также небольшая квартирка заведующего зданием памятника.

## Крипта (склеп)

Для того чтобы попасть в подвальное помещение, где находятся саркофаги 26-ти, нужно спуститься вниз по лестнице, расположенной на правом углу от входа в вестибюль.

Крипта (склеп) помещается в подвале, имея широкую каменную лестницу. Вокруг расположены нишами склепы разных площадей. Как крипта, так и склепы освещаются искусственным светом.

Из крипты ведёт лифт в Памятный зал, расположенный на 2-м этаже.

## Памятный (Колонный зал)

2-й этаж представляет центральную часть памятника и составляет одно двухъярусное помещение. Это — Памятный зал.

Зал имеет входы и выходы на все четыре стороны памятника. Обилие входов подчёркивает важность и главенство этого помещения над всеми остальными.

Памятный зал эллиптической формы имеет площадь 38 кв. саж. вместимость до 600 чел. Внутри зала имеется открытое круглое отверстие, обнесённое каменным барьером. Через это отверстие открывается вид вниз, в крипту.

Зал перекрыт железобетонным сводом причудливой формы, опирающимся своей поднимающейся частью на колоннаду, что видно из представленного разреза Д-Е-Ж-З.

Освещается зал тремя громадными окнами. Так как в Памятном зале могут устраиваться собрания, круглое отверстие в полу расположено не в центре, а ближе к лифтам. Это даёт, во-первых, большую свободную площадь, а во-вторых, круглое отверстие во время собраний может быть накрыто деревянным настилом и превращено в трибуну для ораторов.

Над Памятным залом располагаются хоры для публики площадью в 10 кв. саж. На хоры ведёт лестница, расположенная у главного фасада с Морской улицы.

Весь второй этаж окружён площадками и террасами с живописно расположенными лоджиями.

В этом же этаже расположен небольшой музей революции площадью в 8,08 кв. саж. со входом со стороны Будаговской ул. на наружной каменной лестнице.

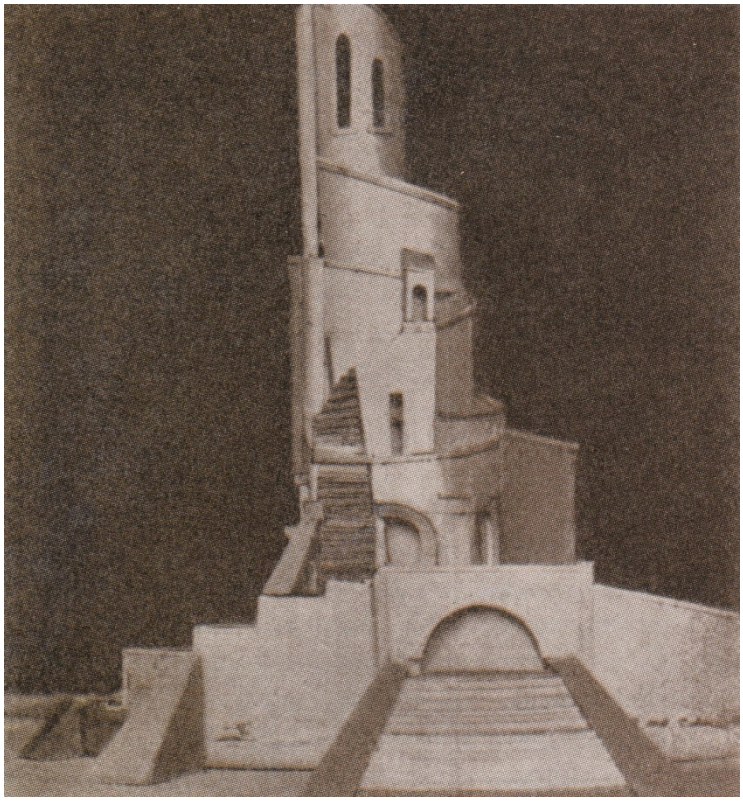
## 3-й этаж

В плане 3-го этажа, кроме хор, видны две памятных комнаты площадь в 4,70 кв. саж. и в 3,20 кв. саж. и небольшая комнатка в 0,9 кв. саж. специально для проводника по памятнику.

Поднимаясь выше по лестнице, расположенной со стороны главного фасада, можно попасть в аналогичное хорам помещение, ясно выраженное в разрезе по Д-Е-Ж-З и на фасадах. Это помещение освещается круглыми окнами и имеет площадь в 9,70 кв. саж.

## Памятные комнаты

В 4-й 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. Это — помещение памятных комнат вождей революции; комнаты составляют как бы единое помещение, разделённое лишь арками на 6 уголков с нишами в каждом углу. Все они расположены террасами вверх.



Макет монумента «26-ти бакинским комиссарам». Вариант. 1923

В лестничной клетке расположена винтовая лестница, ведущая в следующие 5-й и 6-й этажи, аналогичные четвёртому, а потому не имеющие отдельных самостоятельных планов.

Таким образом, в верхнем барабане памятника размещается 20 комнат.

Из последнего яруса этих комнат поднимается лестница, которая выводит на самую верхушку памятника 26-ти, имеющую прекрасную, живописно открытую террасу, откуда с высоты 26-ти саж. открывается бесконечная панорама города, его окрестностей.

## Дополнительные примечания

По наруже «Аллея 26-ти» заполняется декоративными скульптурами героев в каноне архитектуры памятника.

---

Общий стиль крипты выдержан в градациях чёрных, серых, красных и белых цветов, с медальонами 26-ти, с мемориальными досками и надписями соратников. Пол крипты выкладывается плитами в тех же тонах.

---

Библиотека выдержана в градациях светлых цветов тона пальмового дерева с белым. Она должна быть украшена портретами революционных мыслителей и деятелей революционной печати.

---

Главный Памятный зал должен быть пышно декорирован изображениями революционной борьбы и крушения старого мира. От скульптуры (внизу) — через стенную фресковую живопись — к плафону. От моментов угнетения — через пожар революции — к победе.

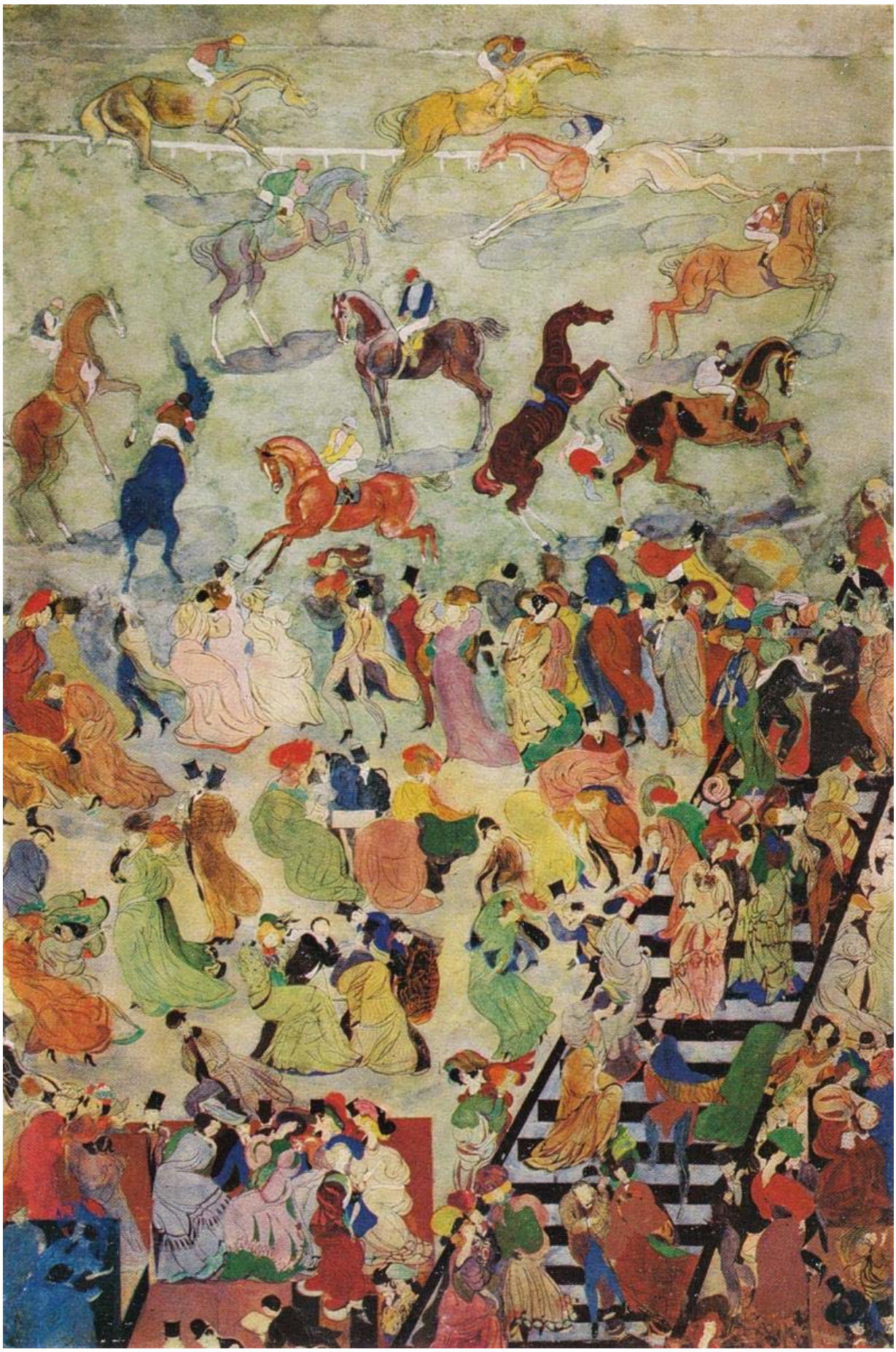
---

В небольших памятных комнатах, посвящённых отдельным героям, могут быть помещены материалы, относящиеся к их личной жизни.

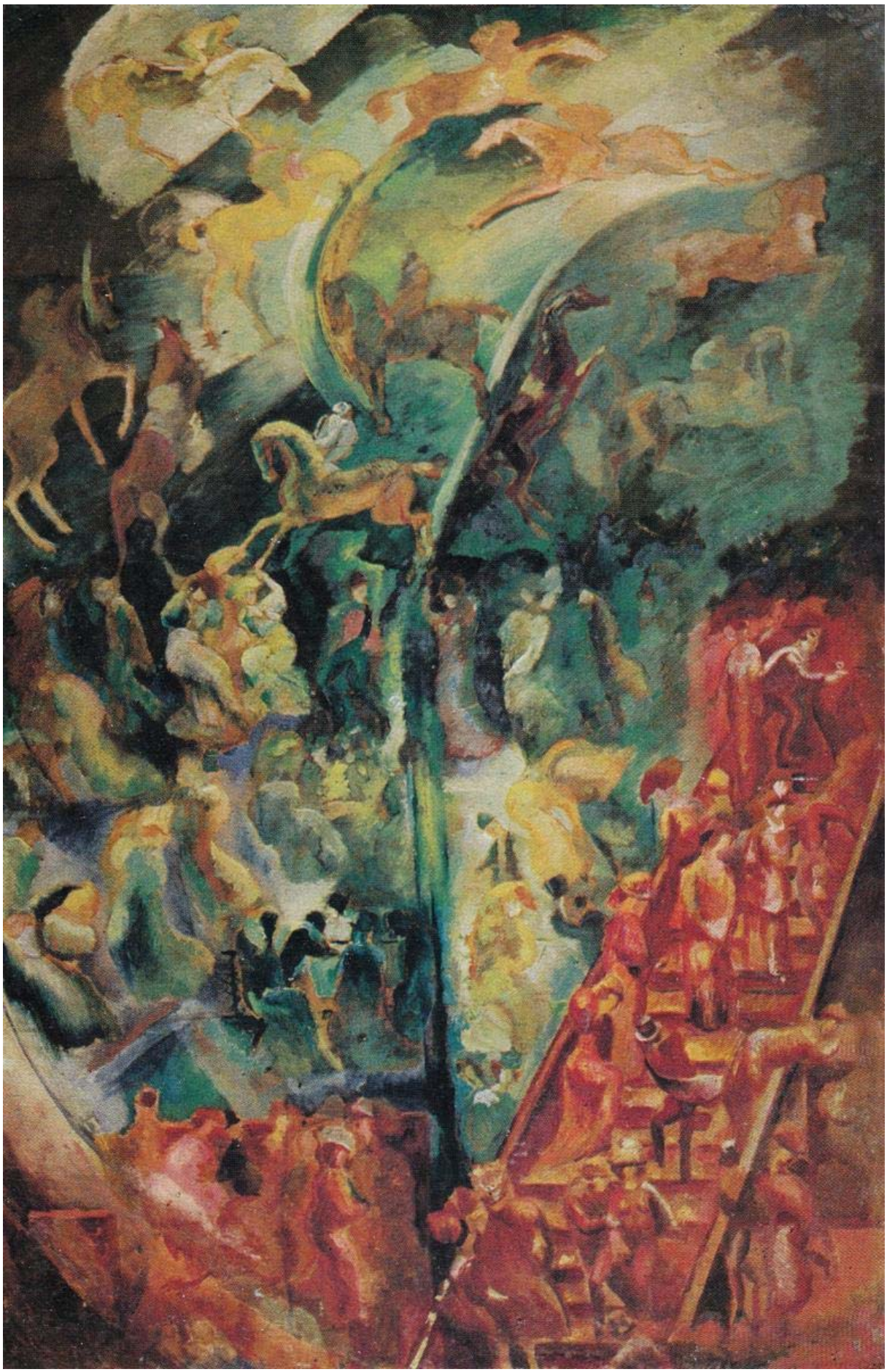
---

Все указанные помещения снабжаются соответствующими лозунгами.

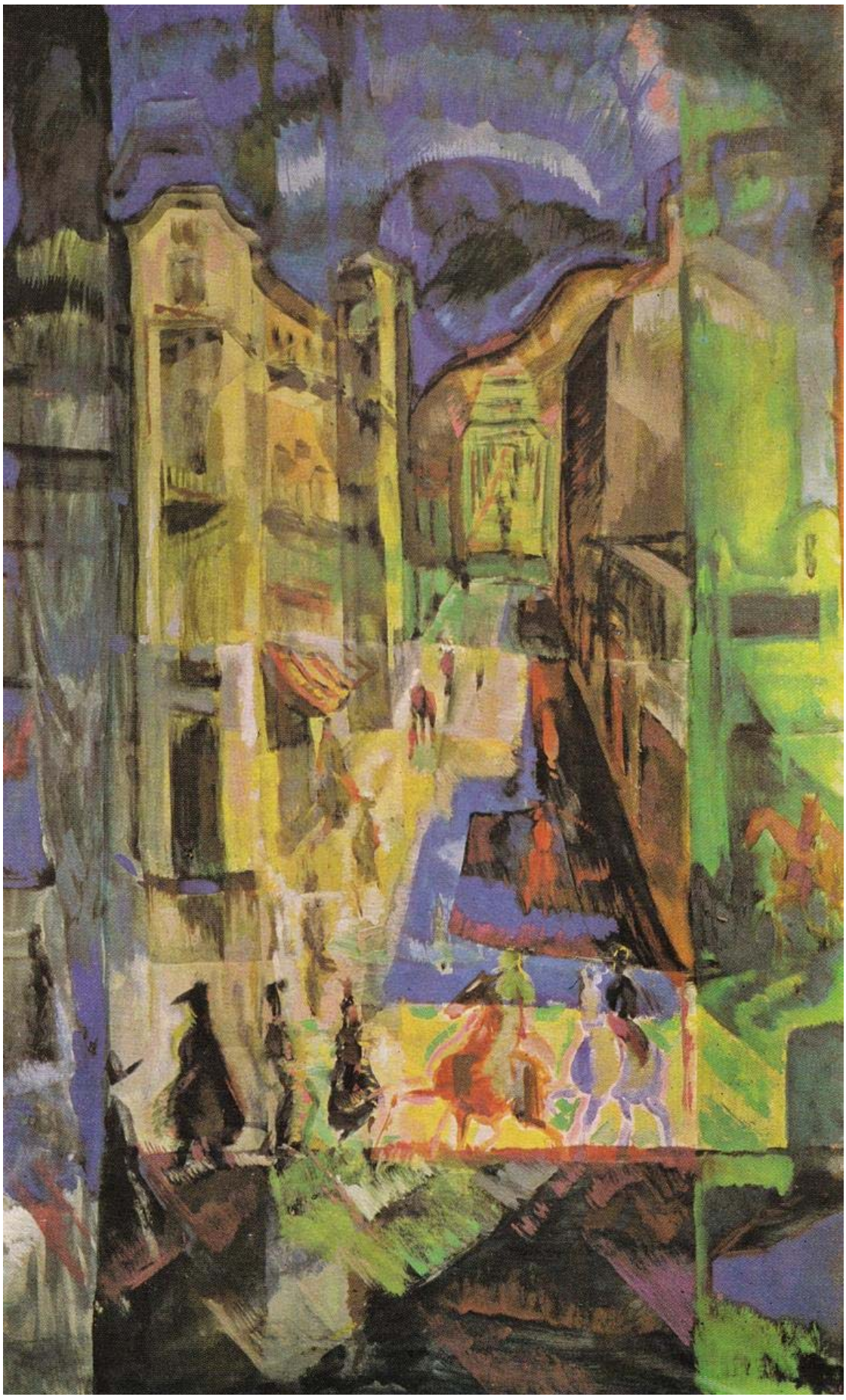
# Репродукции



Скачки. 1905

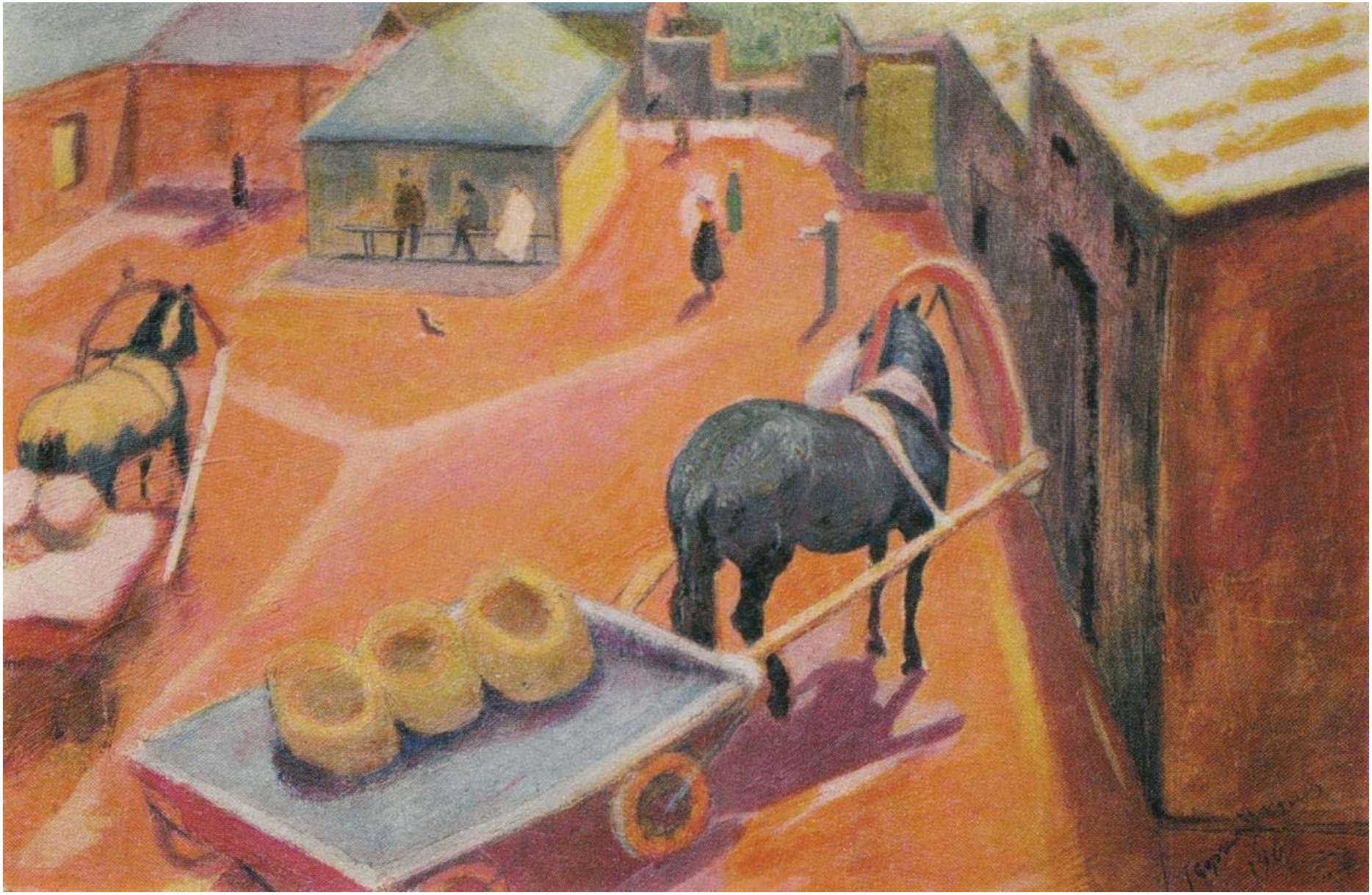


Улица. 1905



Улица. 1909

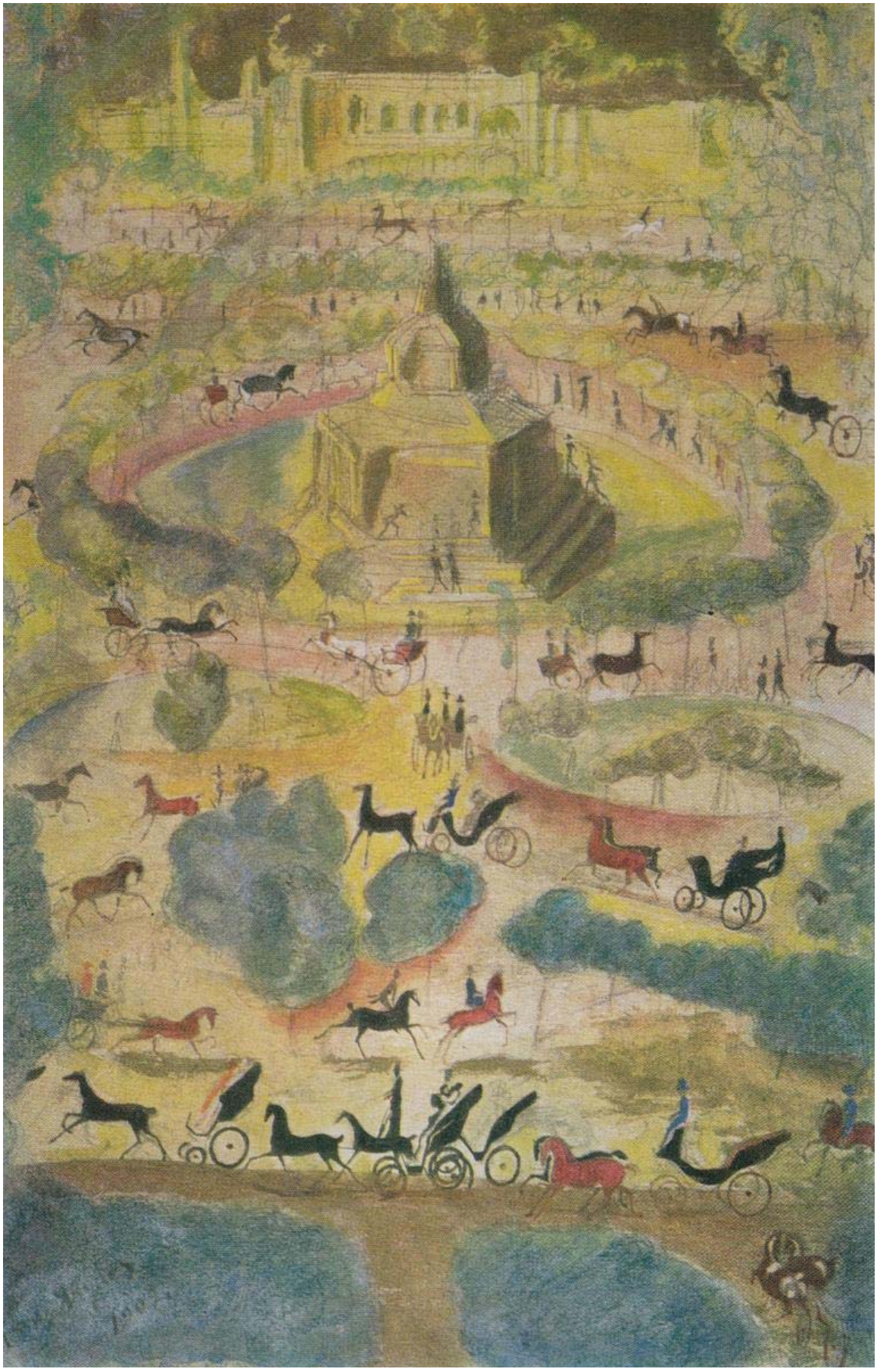
Петухи. 1907



Во дворе. 1909

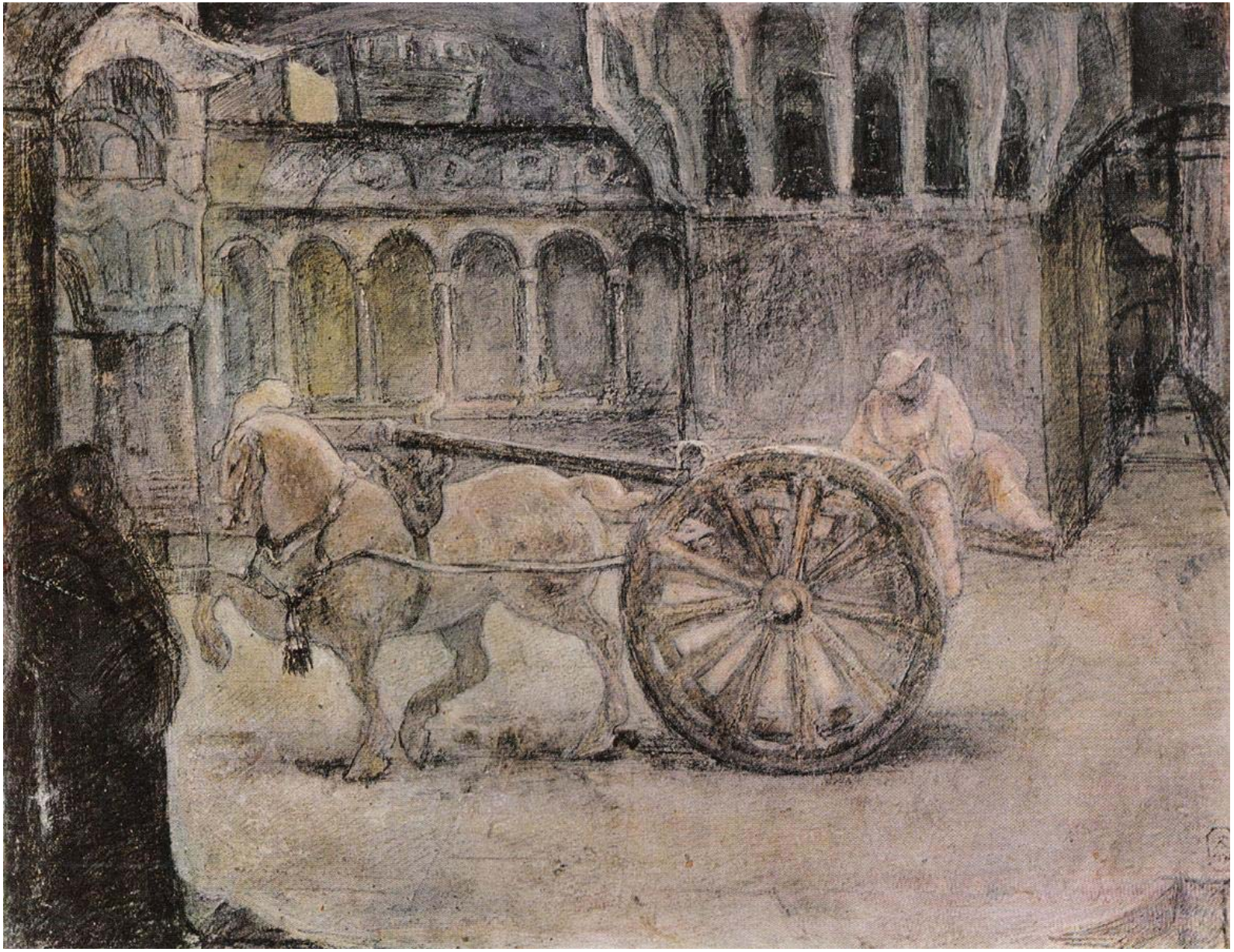
Торговка. 1909

Этюд с лошадью и повозкой. 1910

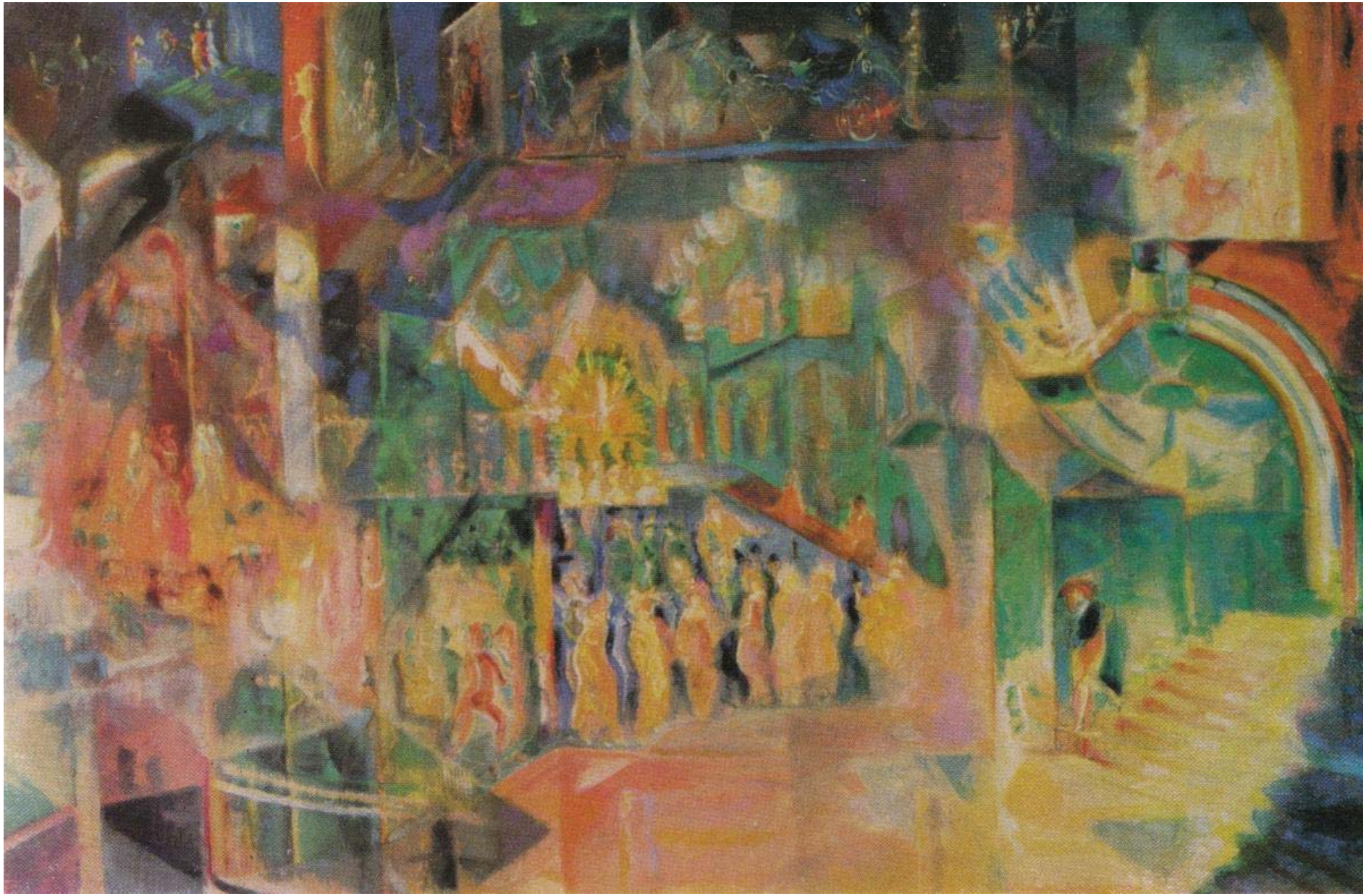


Любители прогулок. 1909

Улица. 1909



Городской пейзаж с лошадью и повозкой. Италия. 1910



Бар. 1910

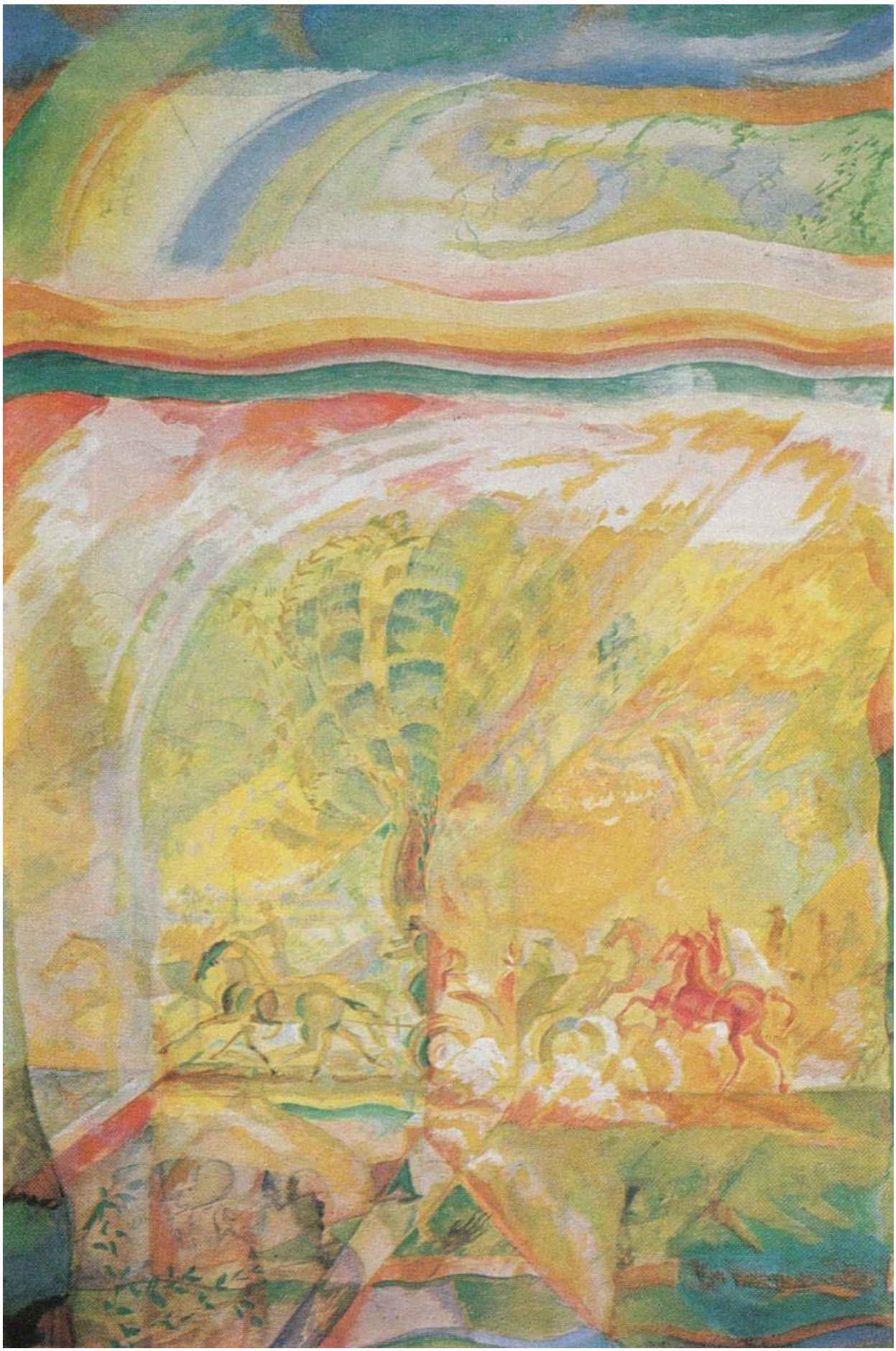
Скачки. 1911

Монте-Карло. 1913

Цирк

Кафе. 1911

Пейзаж. 1912



Весенняя прогулка. 1915

Автопортрет

Портрет Панны Паскевич

Кафешантан. 1912

Женщина за столиком. 1912

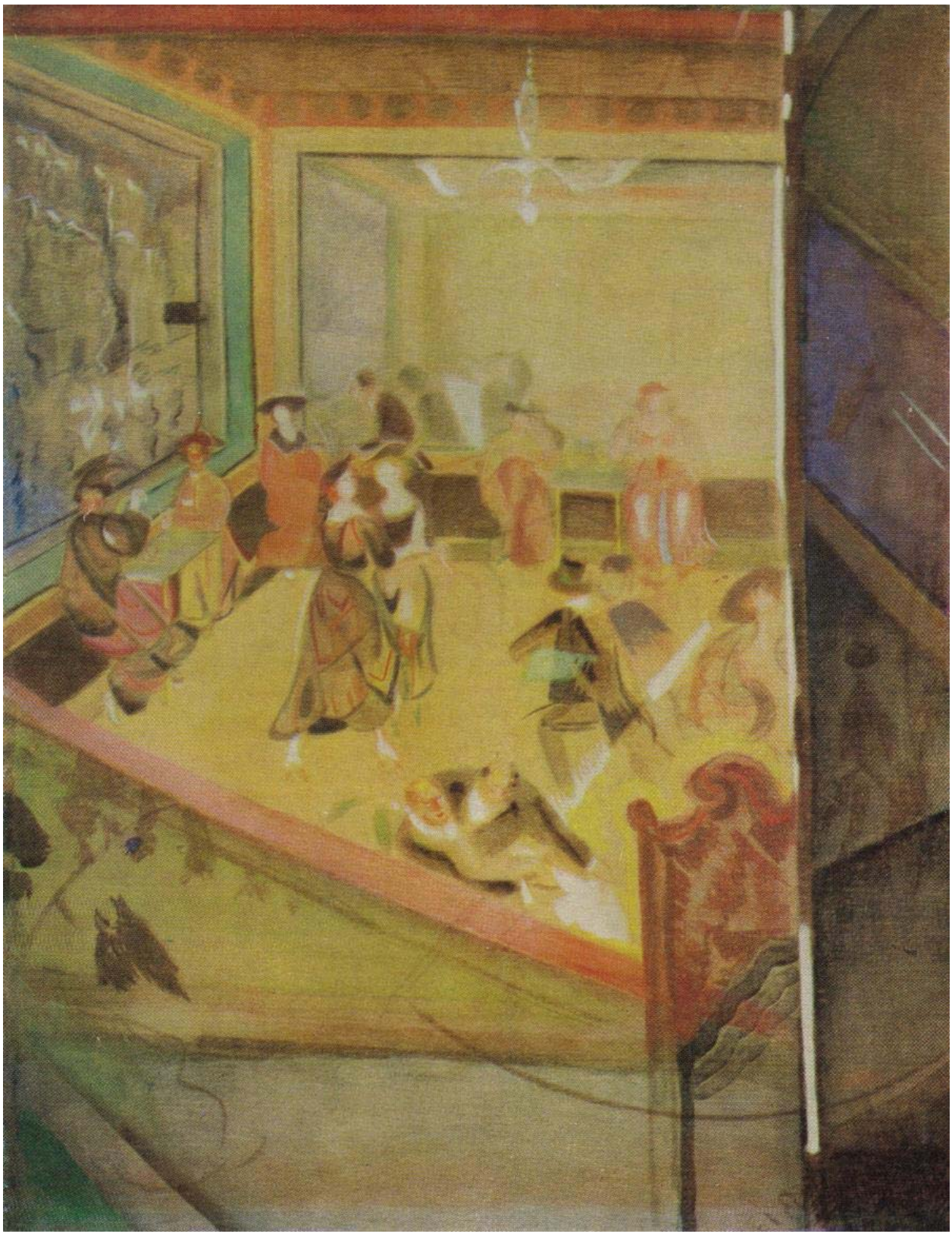
Бой амазонок. 1912

Декоративный эскиз. 1909

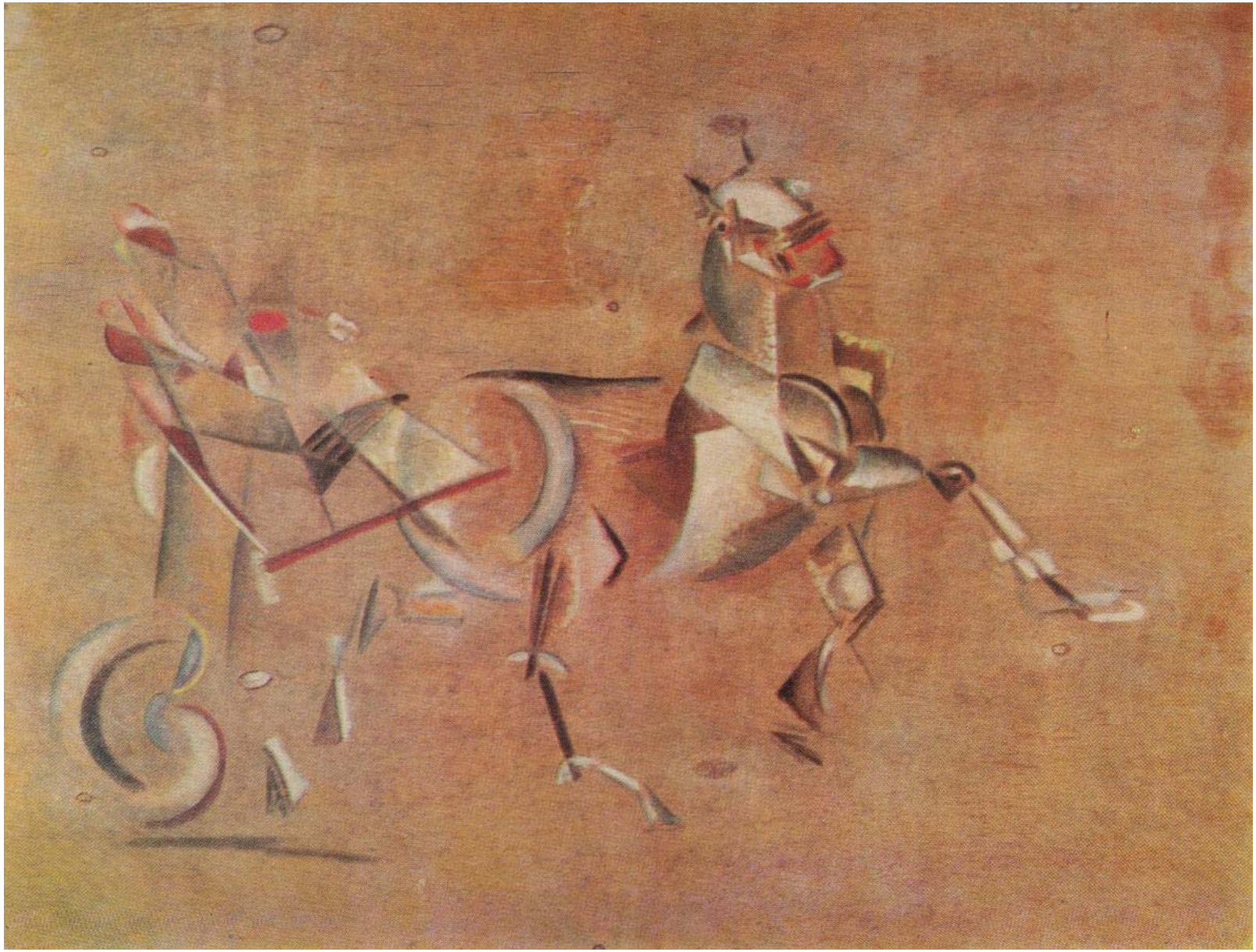
Ландшафт, залитый солнечным светом. 1914

Обложка книги М. Шагинян «Ориенталь». 1912

Кафе «Питтореск». Афиша. 1917



Эскиз панно для кафе «Питтореск». 1917



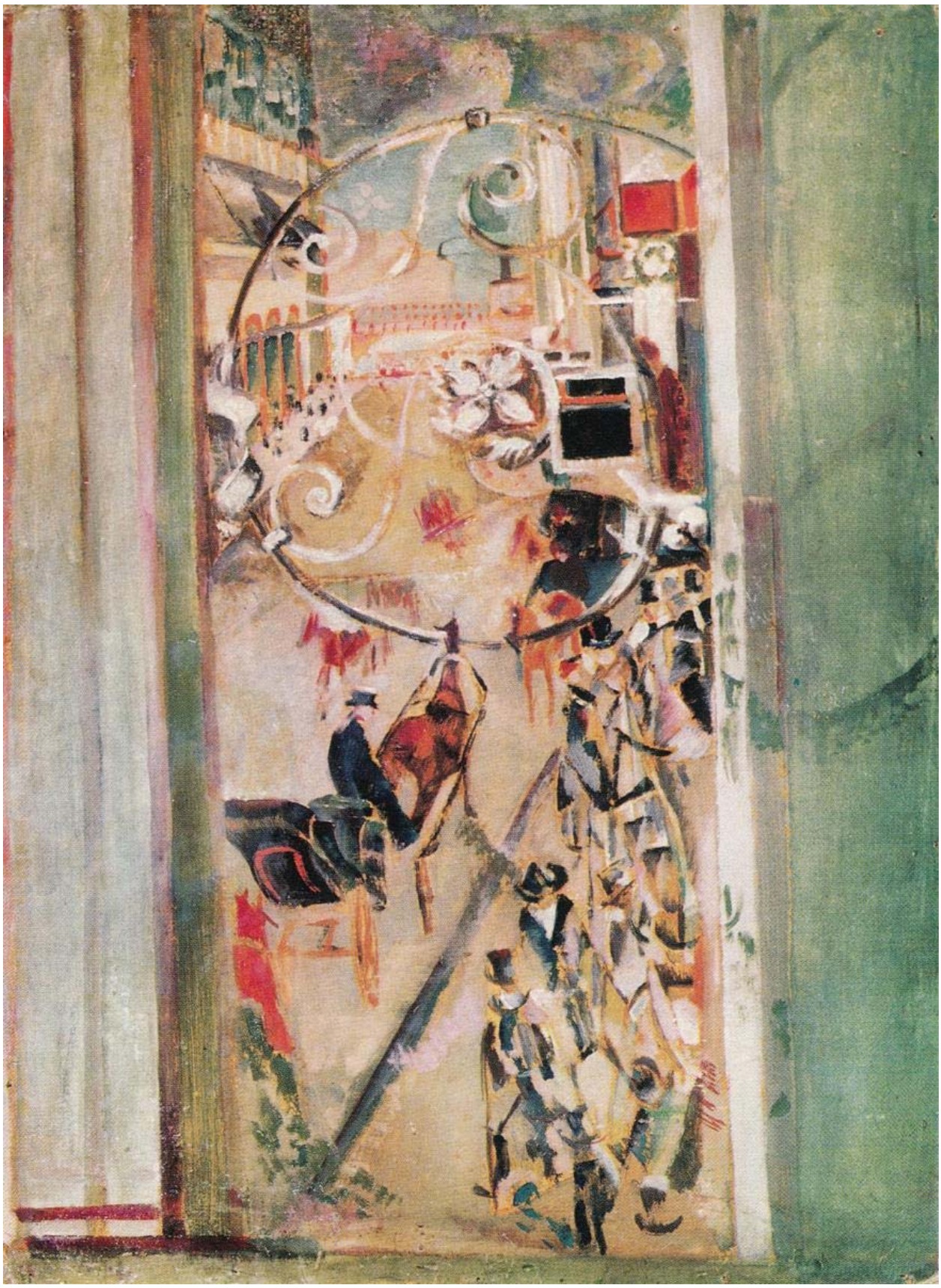
«Дрожки». Декоративное панно для кафе «Стойло Пегаса». 1919

Нападение льва на лошадь. Декоративное панно. 1919

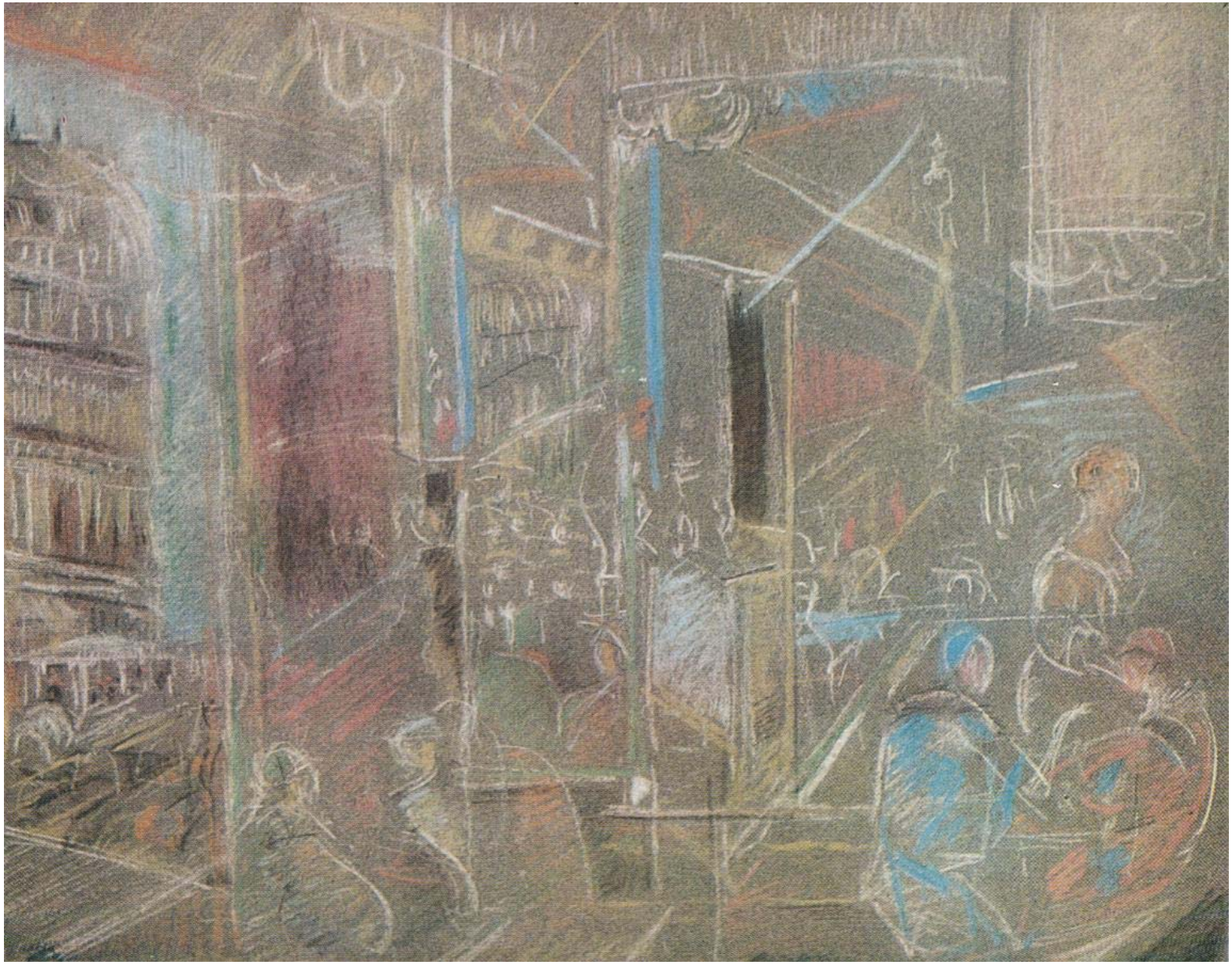
Негр. Декоративное панно. 1917

Бой амазонок. Мотив фриза. 1910

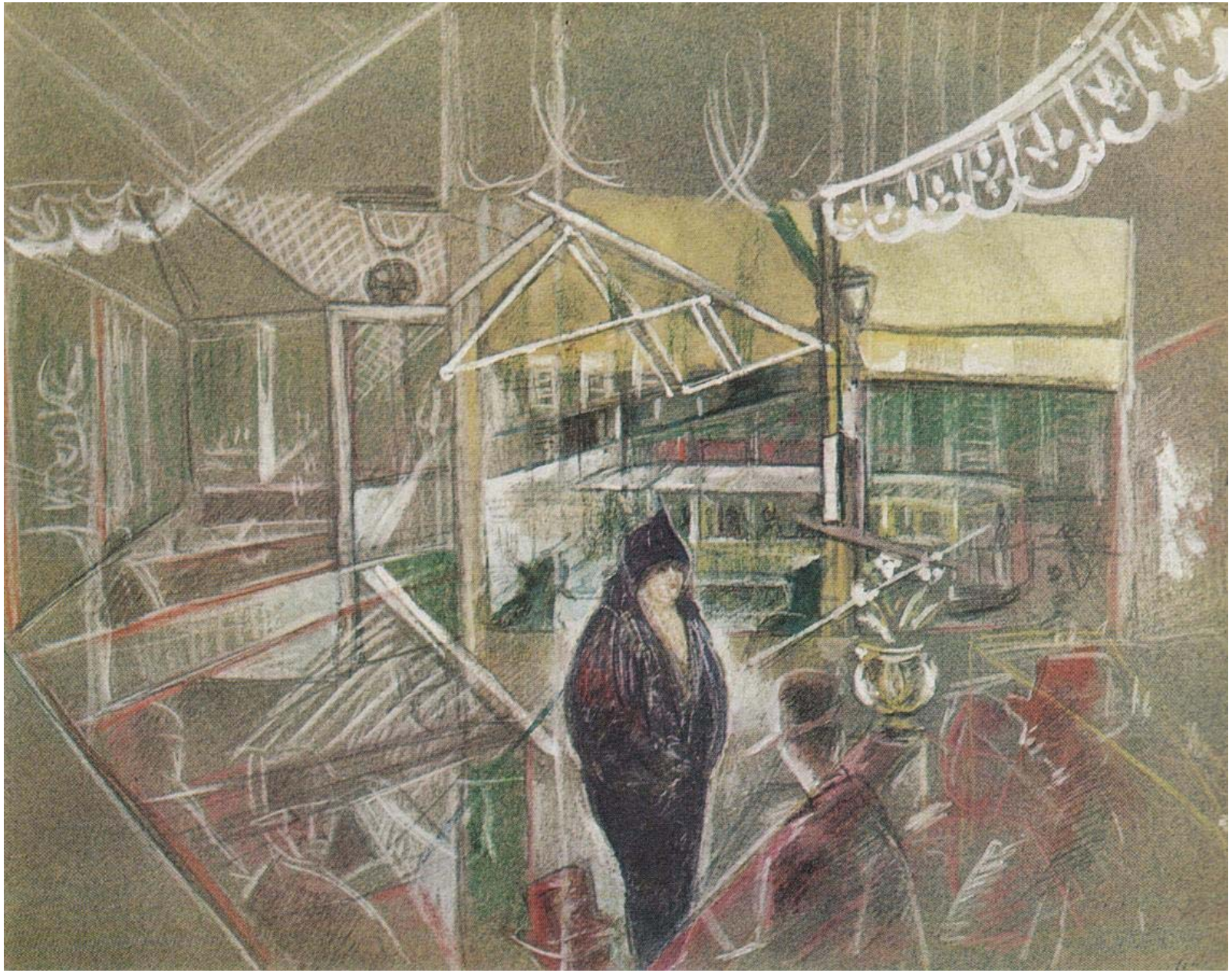
Декоративный мотив



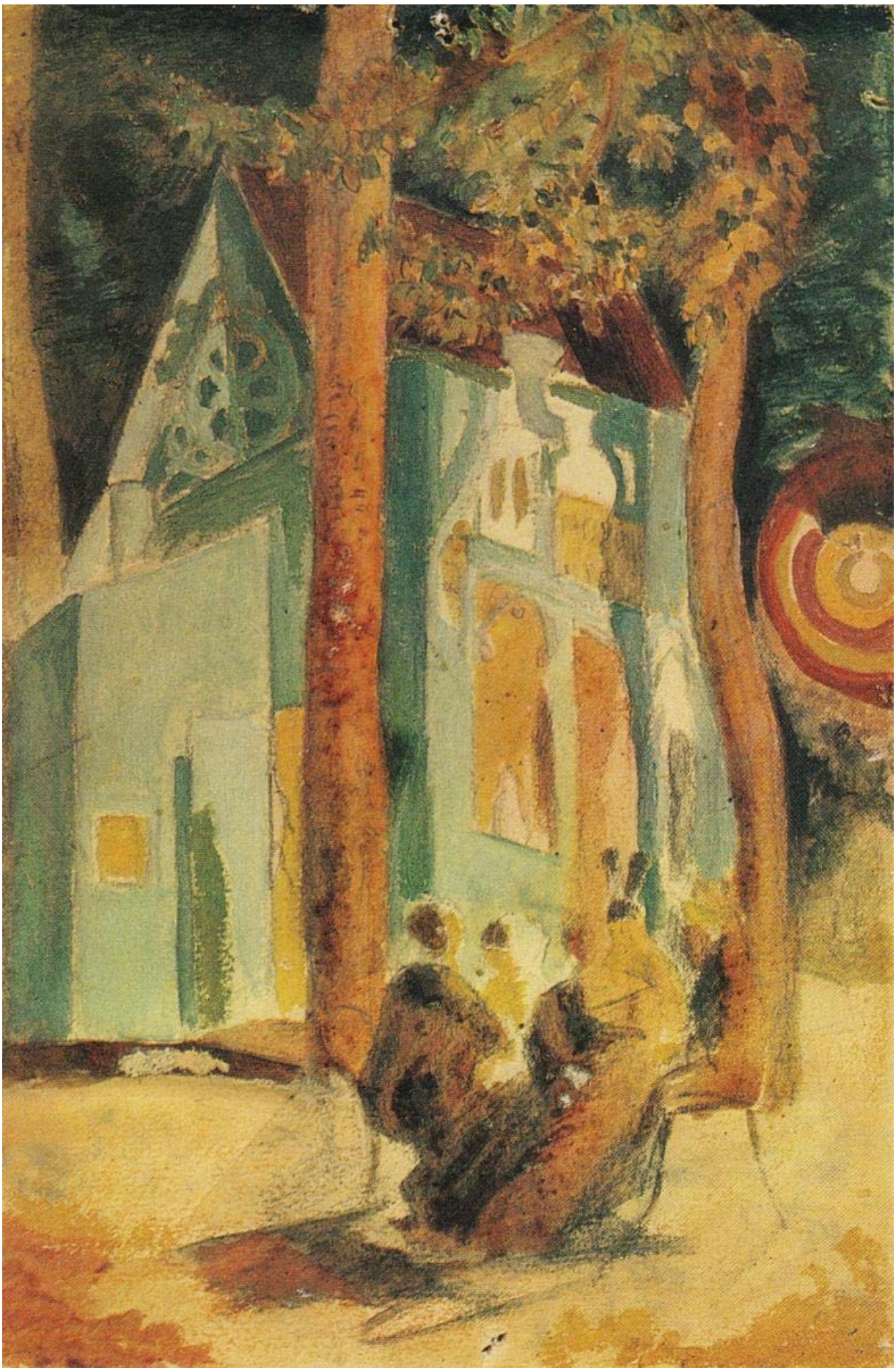
Тверская



Кафе



Интерьер кафе



Женщины в парке на фоне церкви

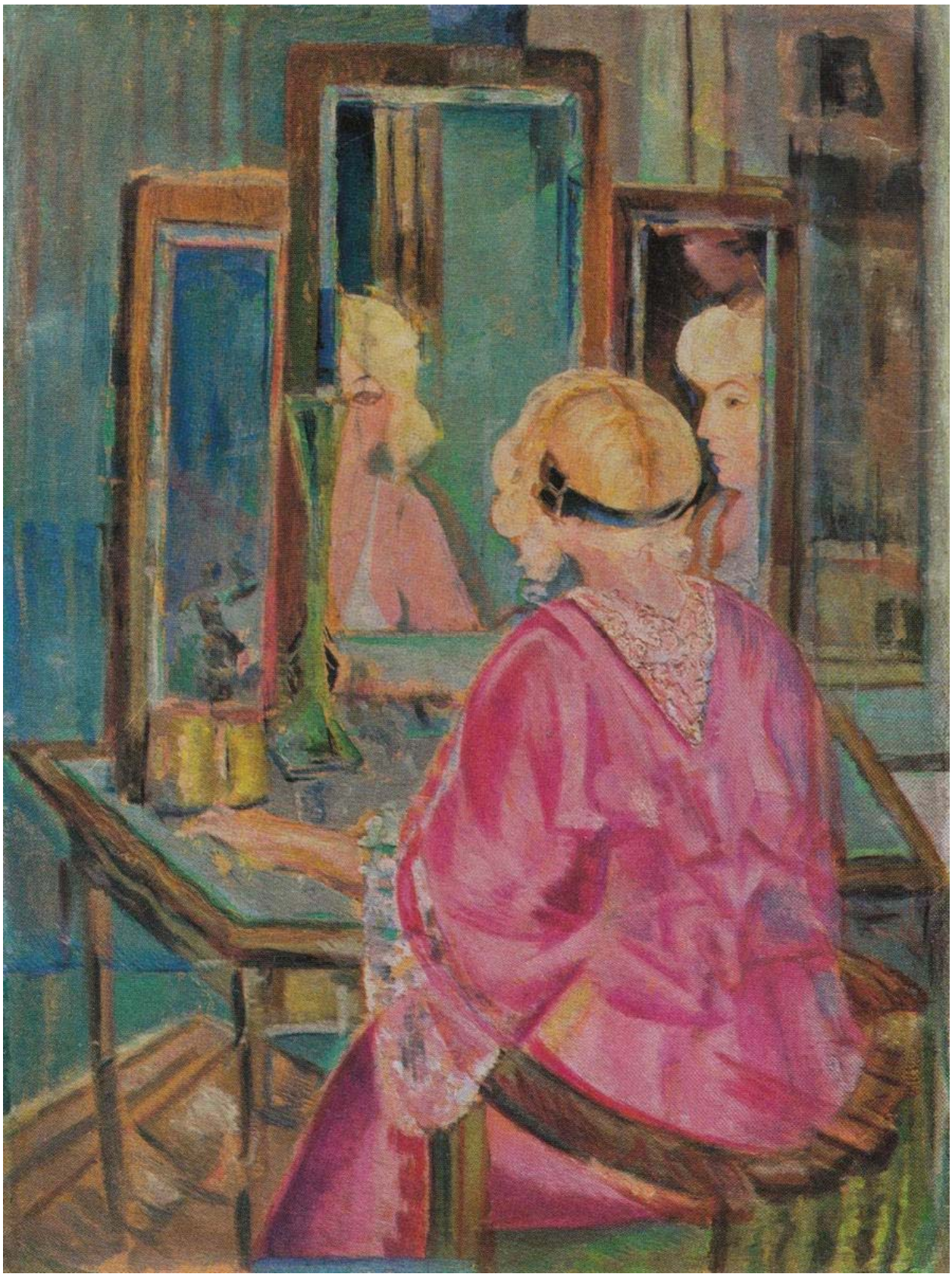
Декоративный эскиз

Поэт Рюрик Ивнев

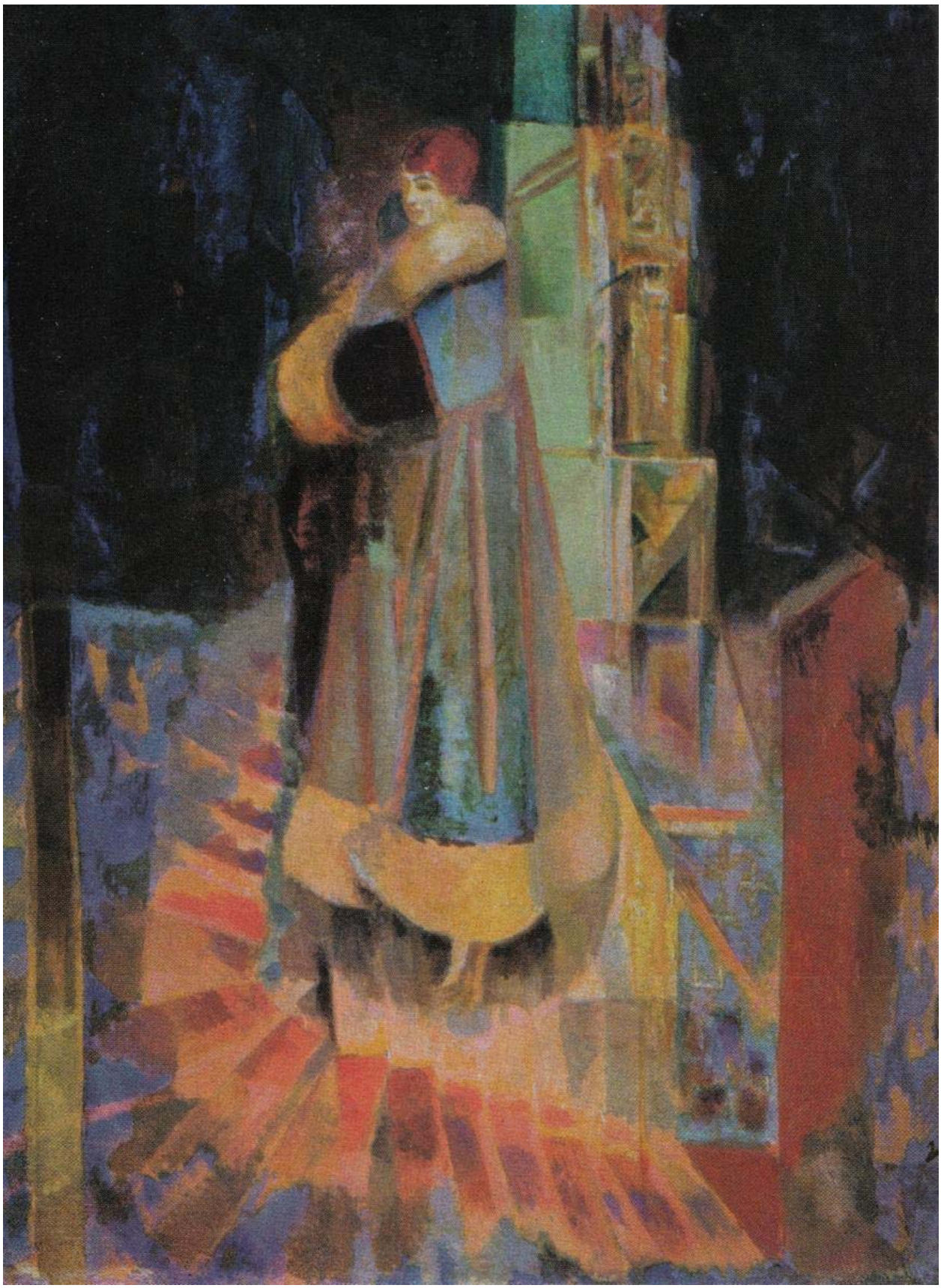
Портрет А. Г. Коонен. 1920

Чайхана в Ереване

«Гений имажинизма». 1920

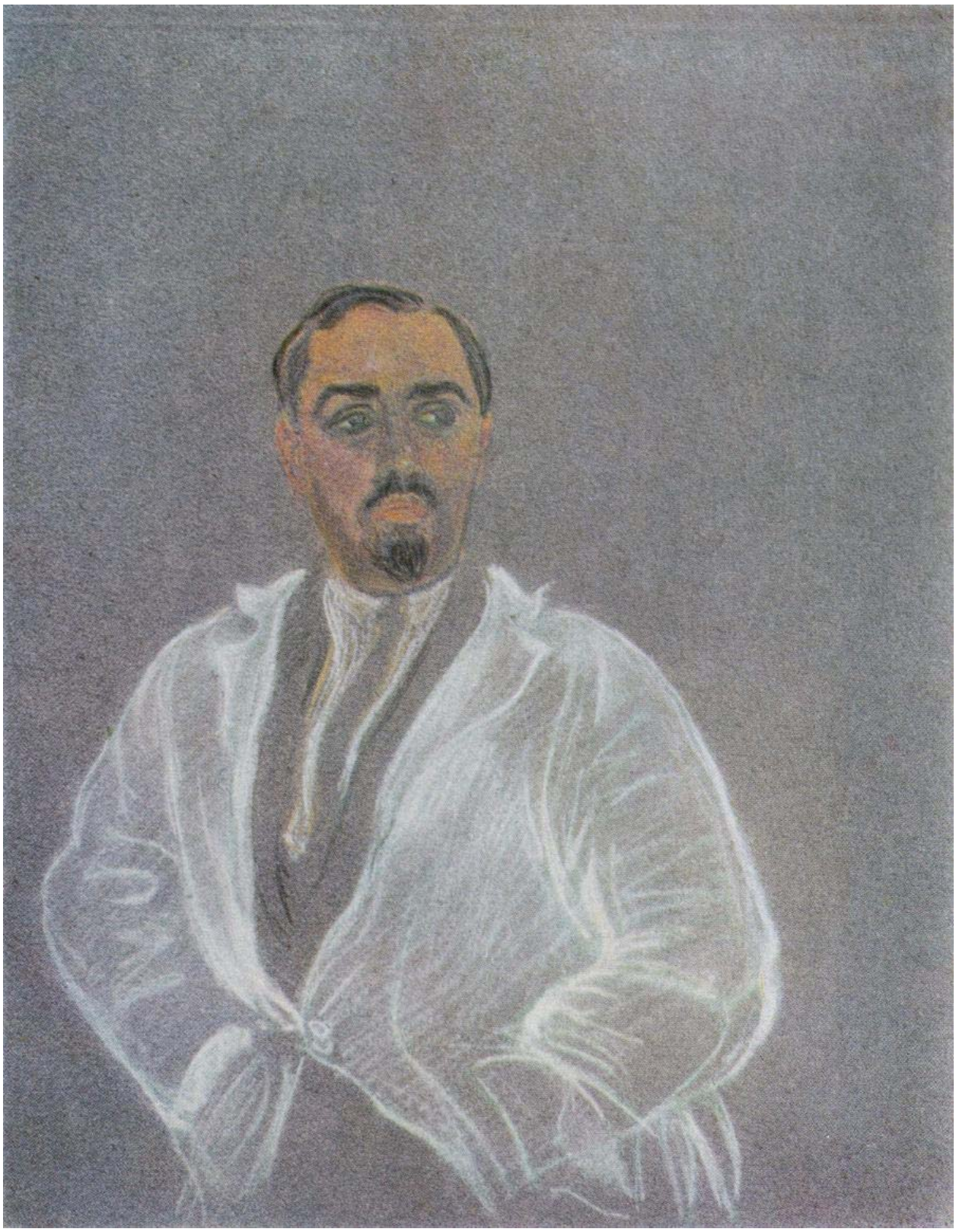


Перед зеркалом. 1920



Женский портрет

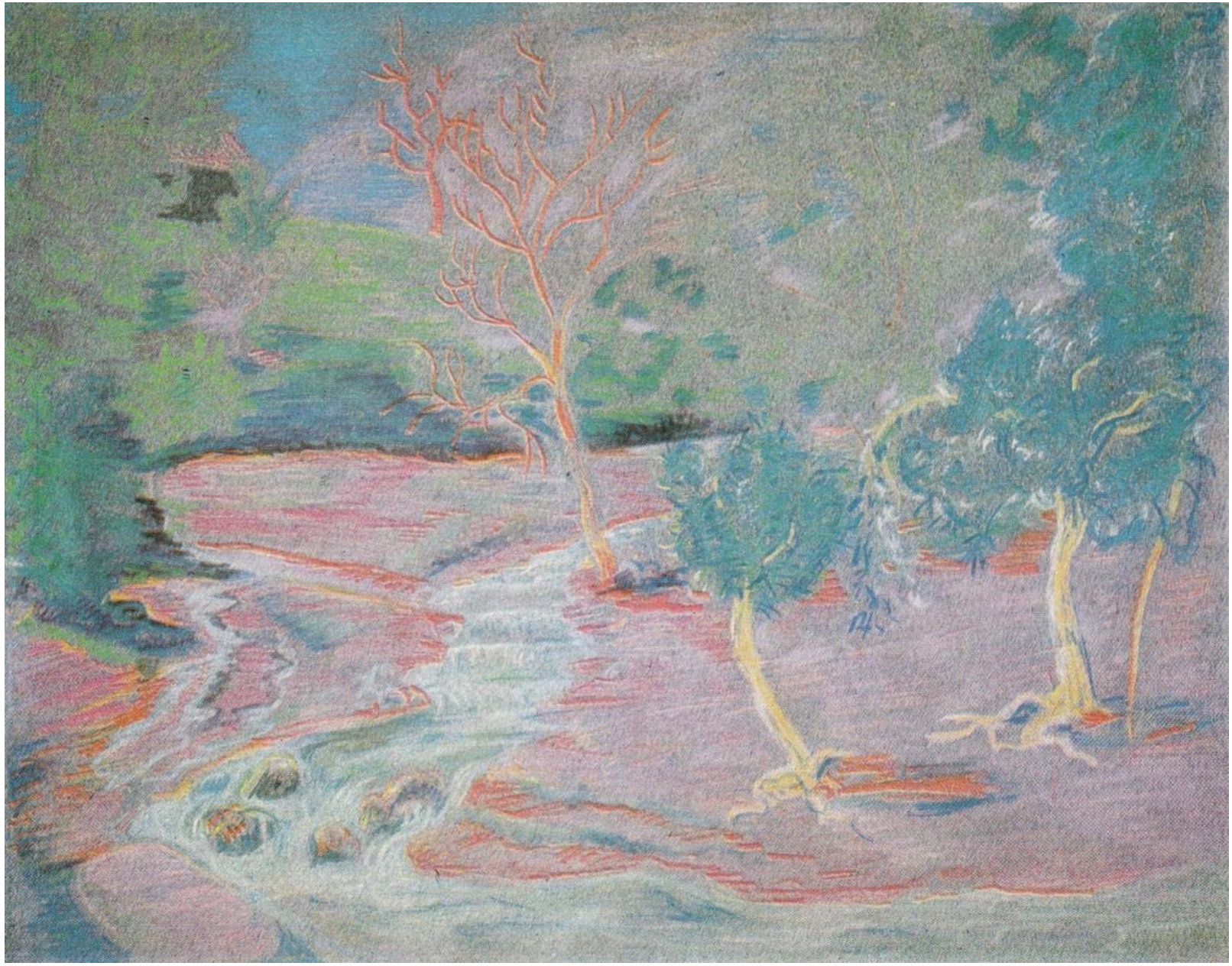
Декоративное панно. 1925



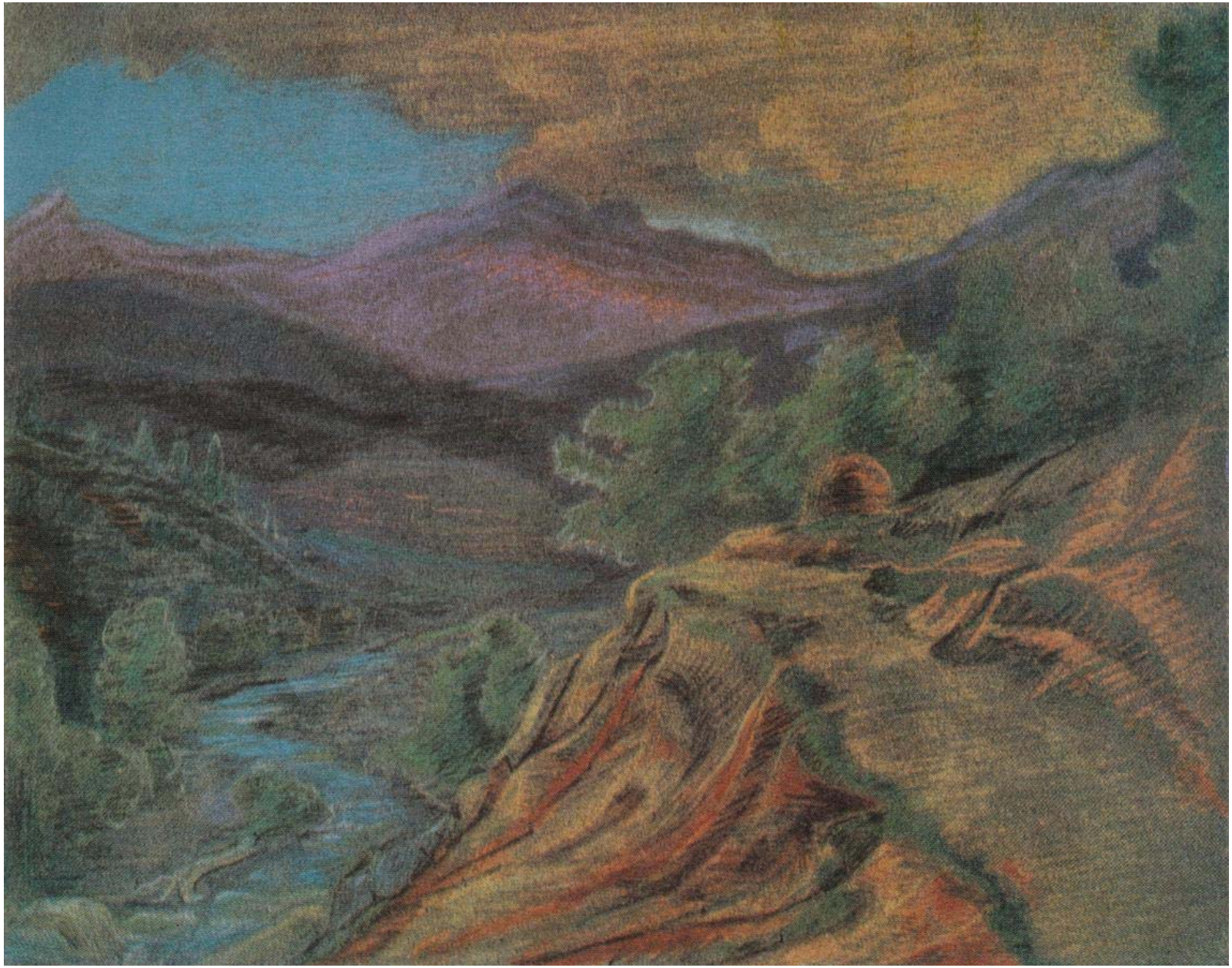
Портрет М. Адамяна. 1928

Старик. 1928

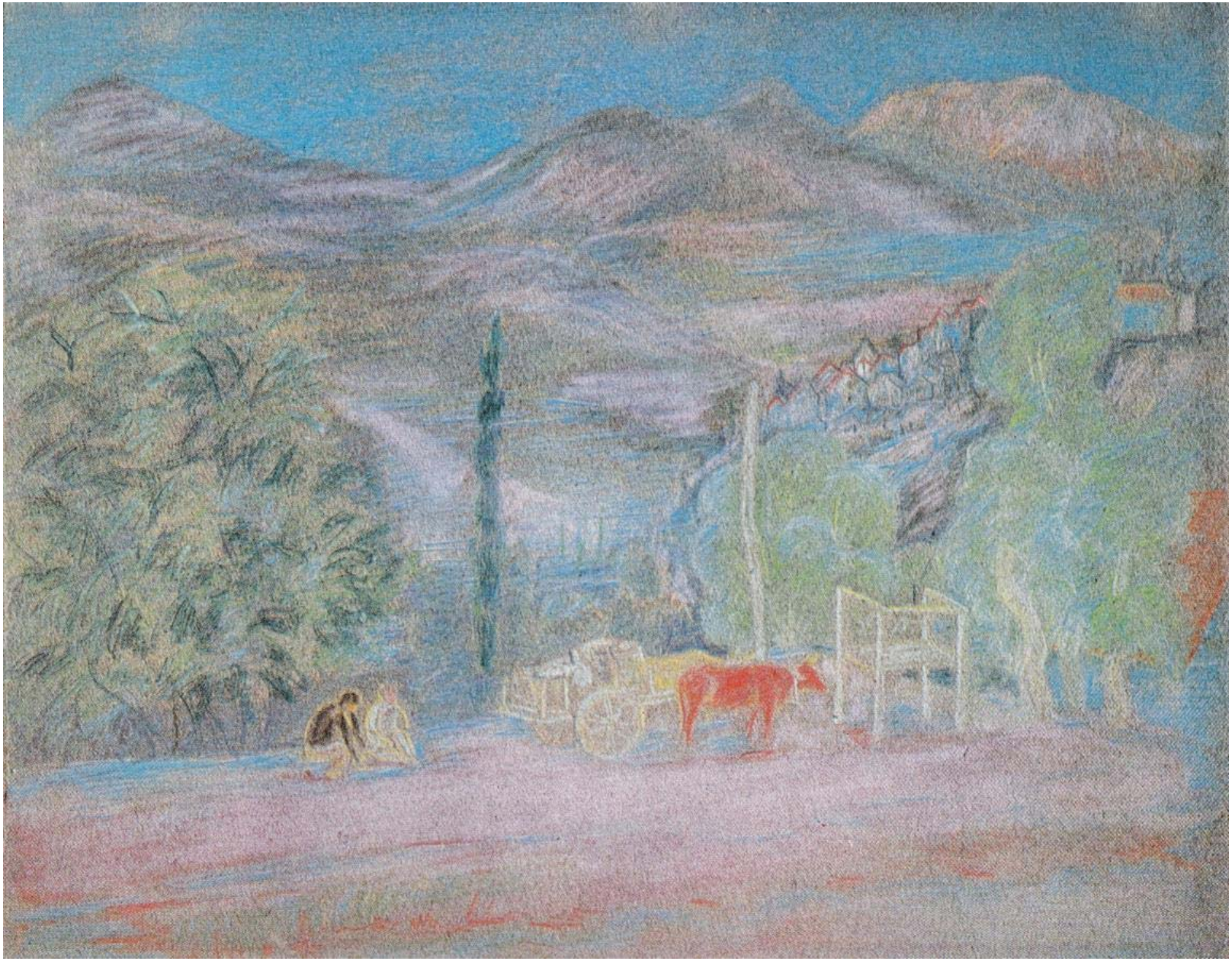
Пейзаж с мостом. 1928



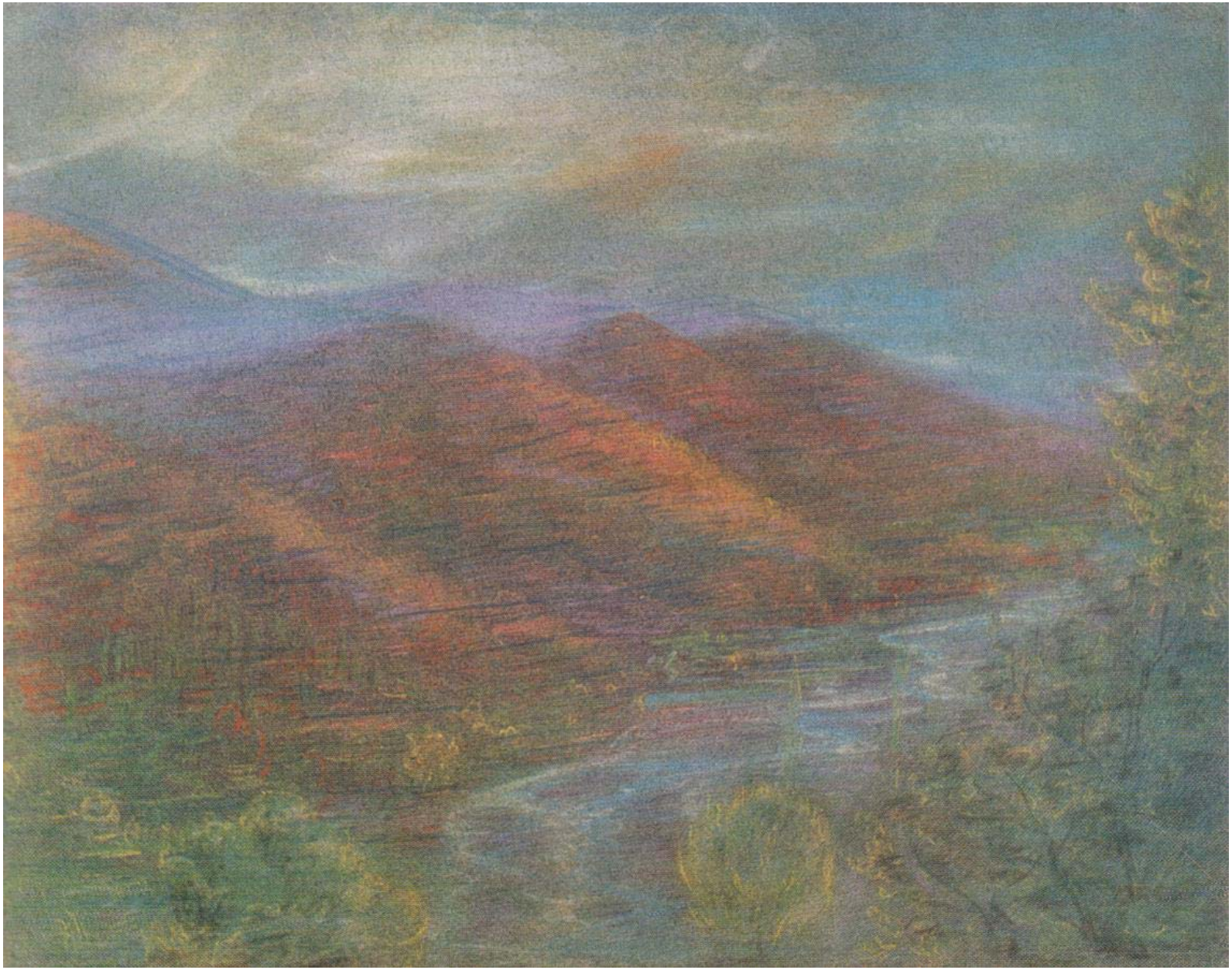
Три дерева у реки. 1928



Окраина Дилижана. 1928



Пейзаж с красным бычком. 1928



Пейзаж (Холмы). 1928

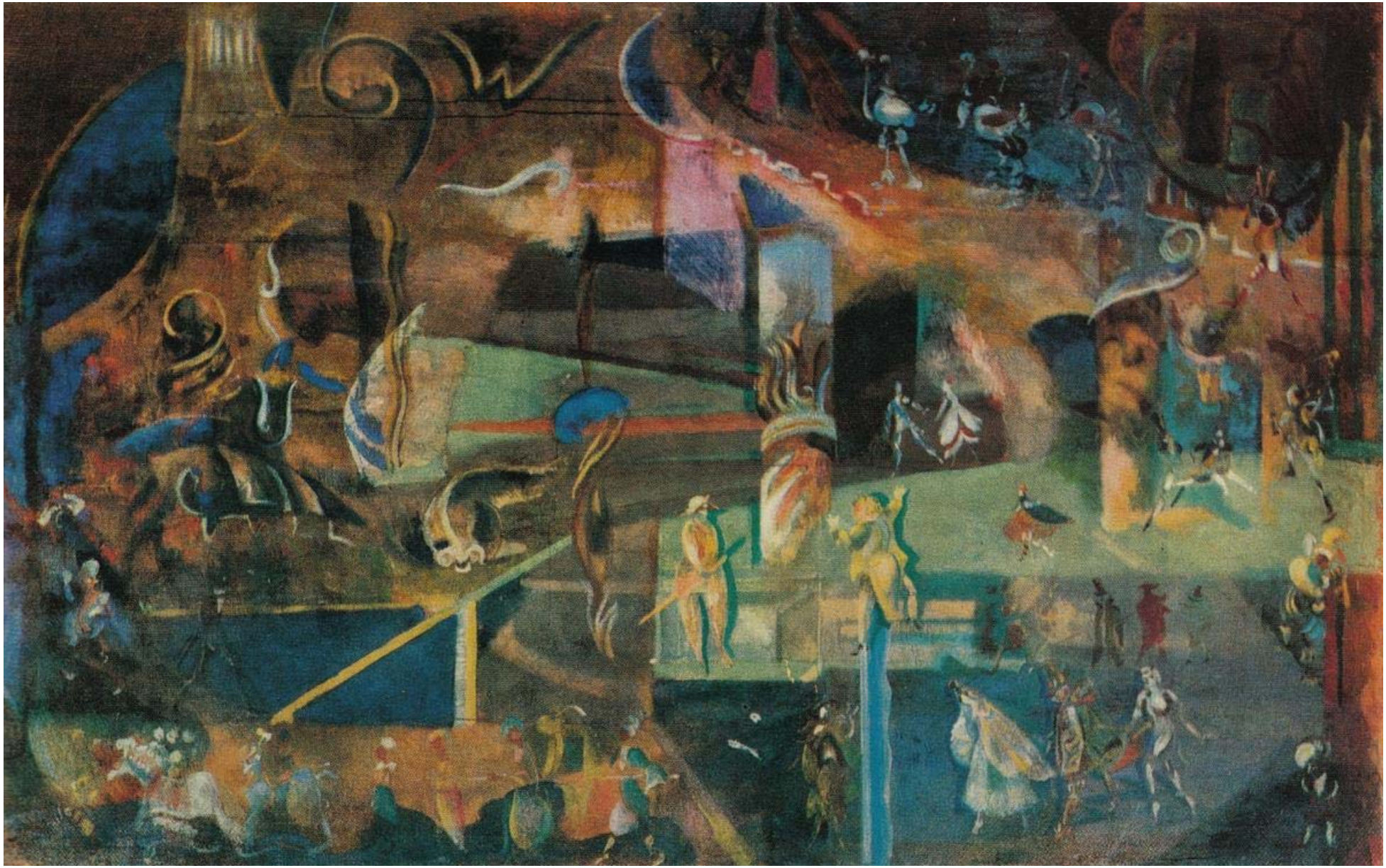
Дилижанский пейзаж. 1928

Пейзаж с телегой и лошадью. 1928

Улица в Дилижане. 1928

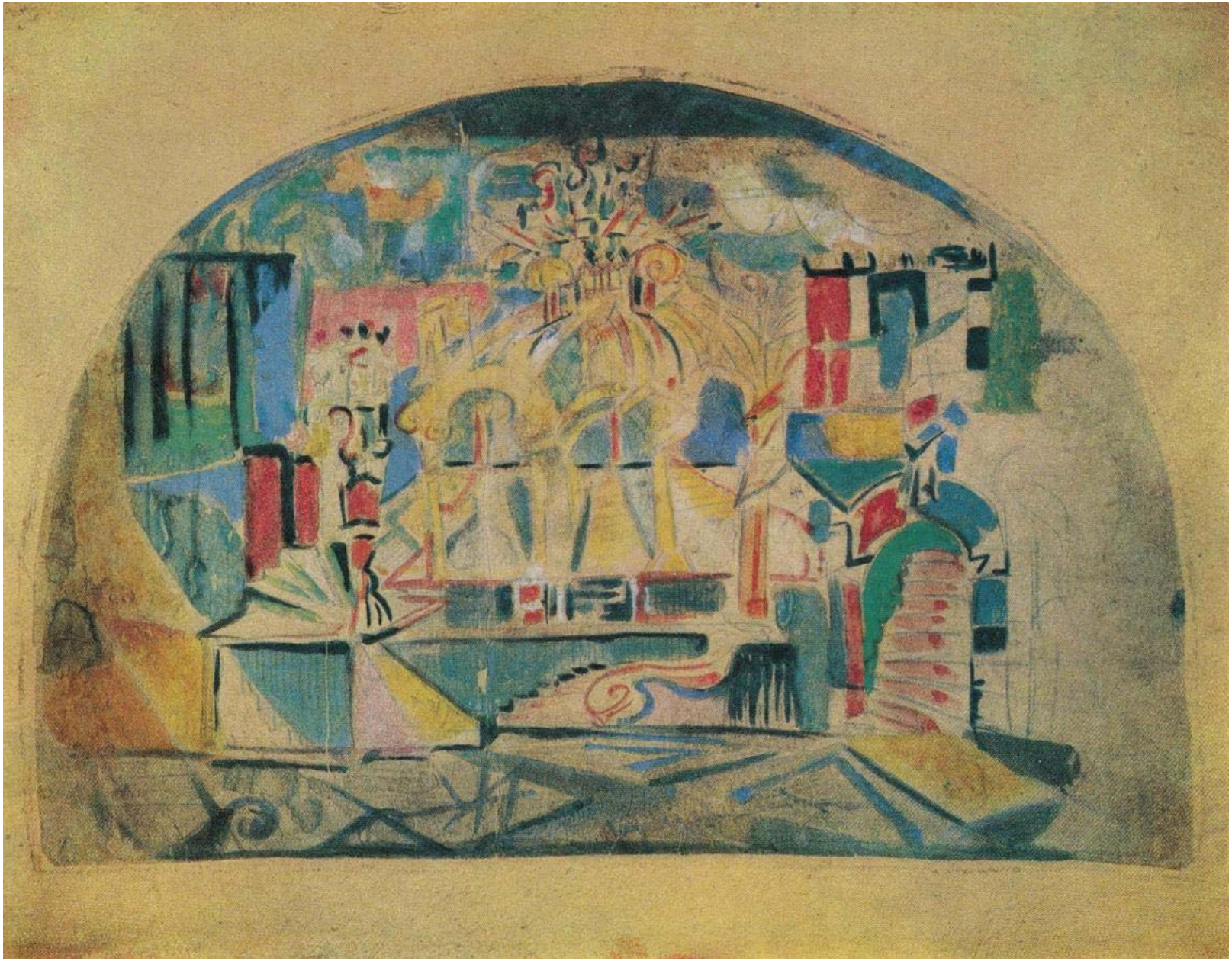
Кафе. 1910

Женский портрет. 1920 – 1922



Панно на тему «Принцессы Брамбиллы» Э. Т. А. Гофмана. 1920

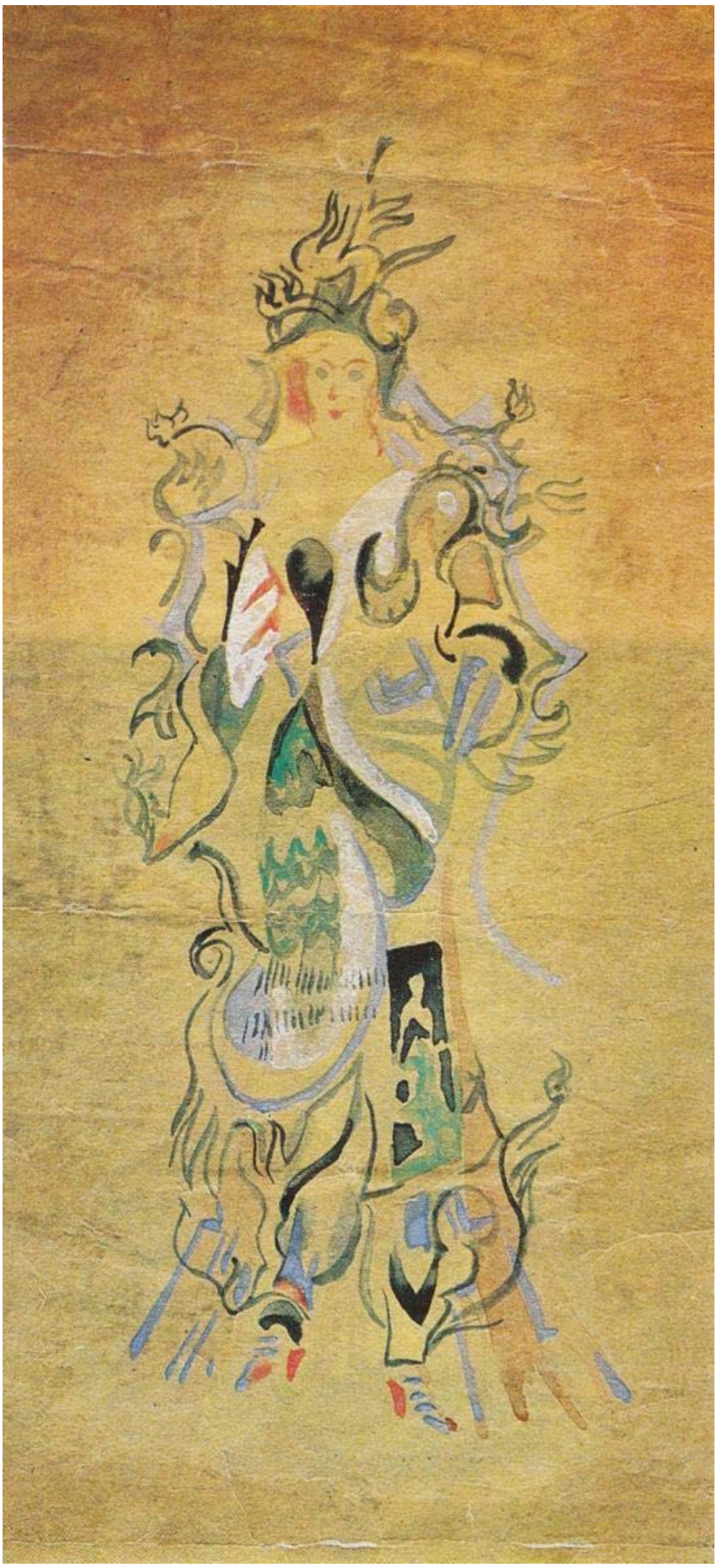
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декорации III действия. 1920



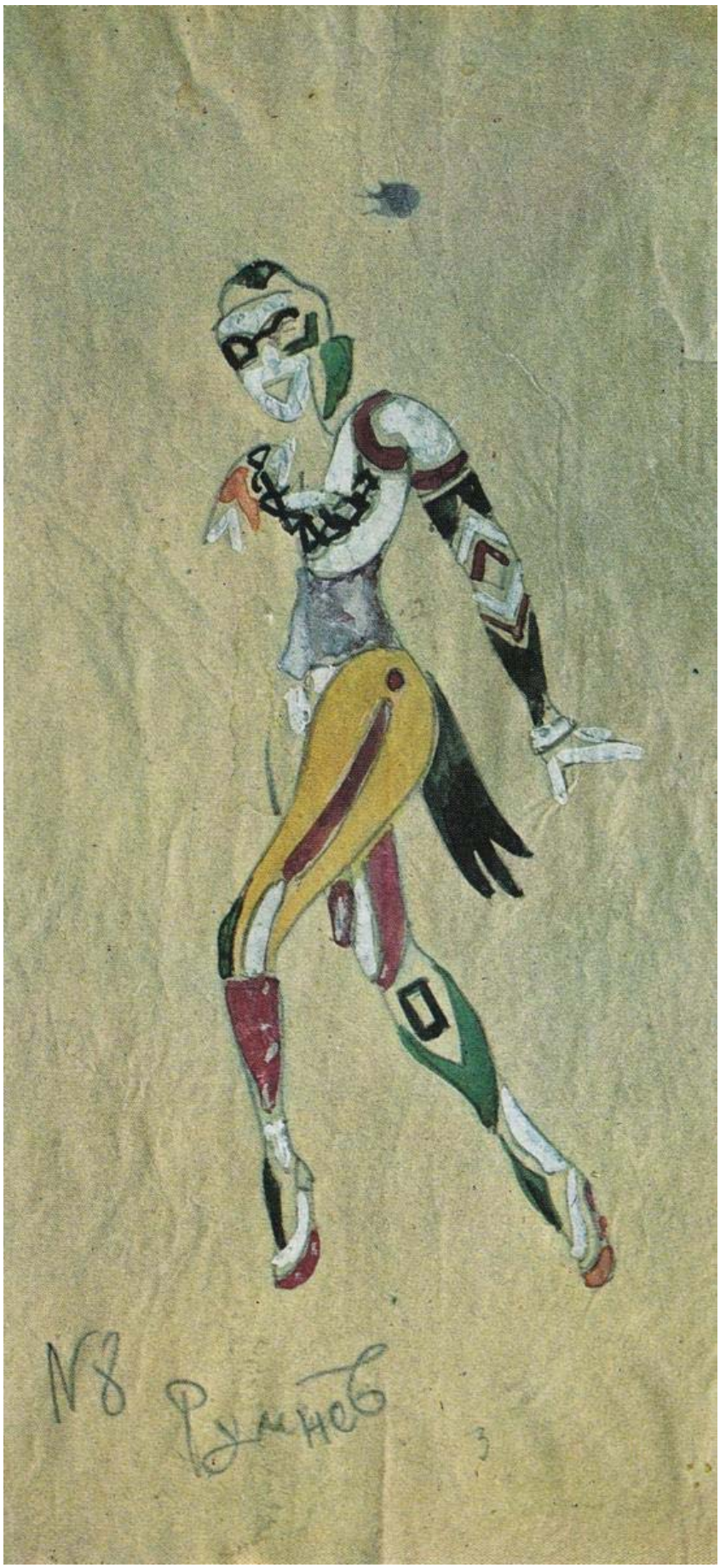
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декорации I действия. Вариант. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декорации I действия. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз костюмов. 1920

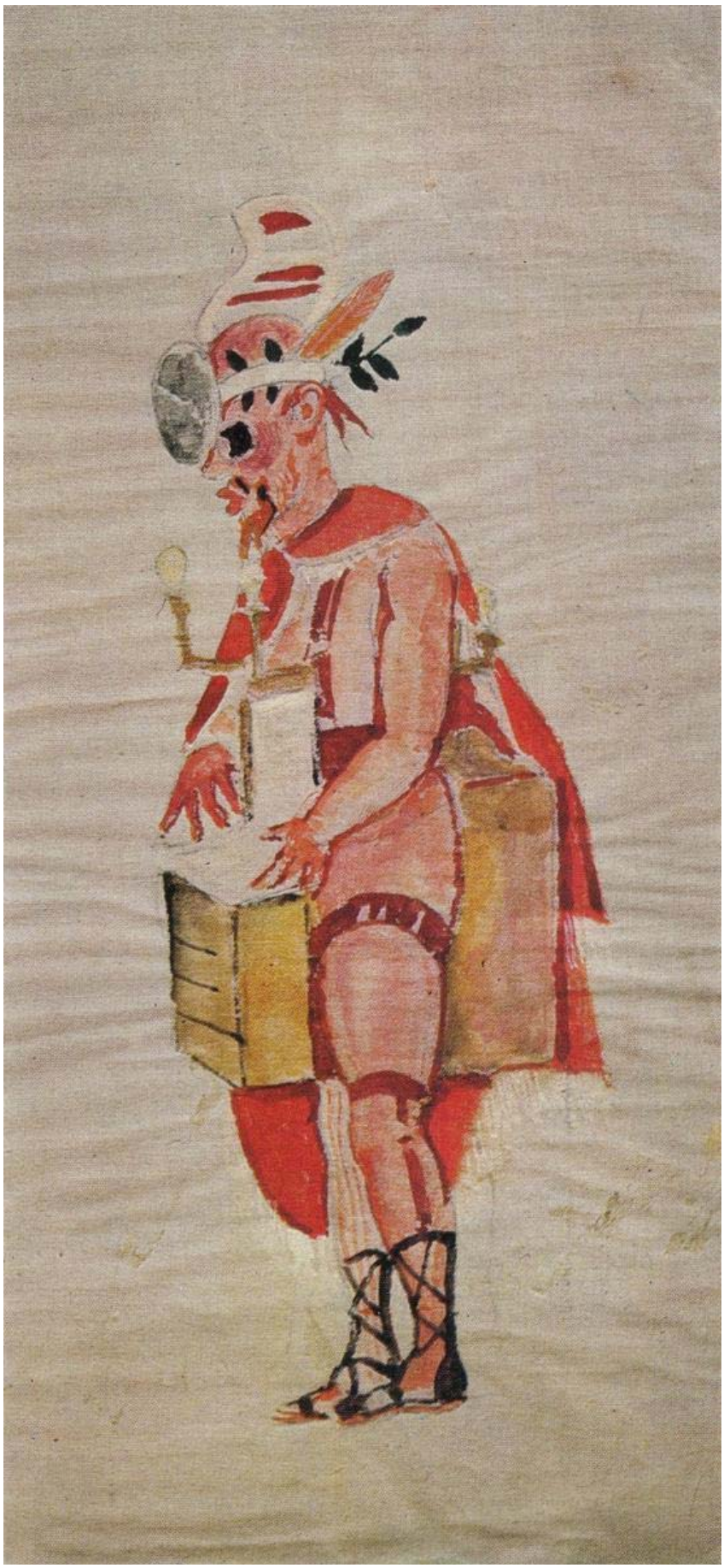


«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману).
Камерный театр. Эскиз костюма феи. 1920




«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману).
Камерный театр. Эскиз карнавального костюма. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману).
Камерный театр. Эскиз костюма танцовщицы. 1920



«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману).
Камерный театр. Эскиз костюма. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману).
Камерный театр. Эскиз карнавальных баут. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз карнавальных костюмов. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз карнавальных костюмов. 1920

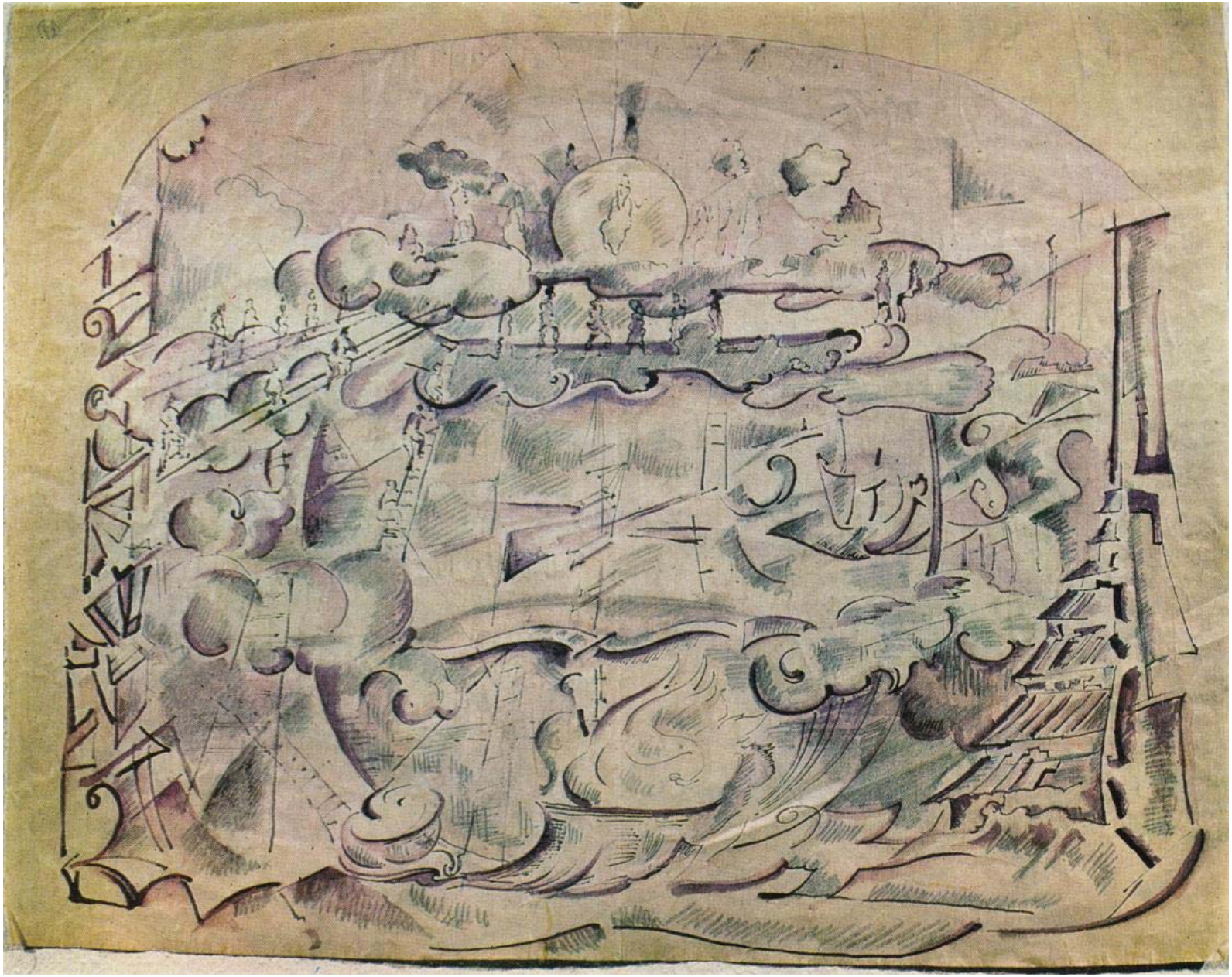
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз мизансцены карнавального шествия. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз карнавального шествия. 1920

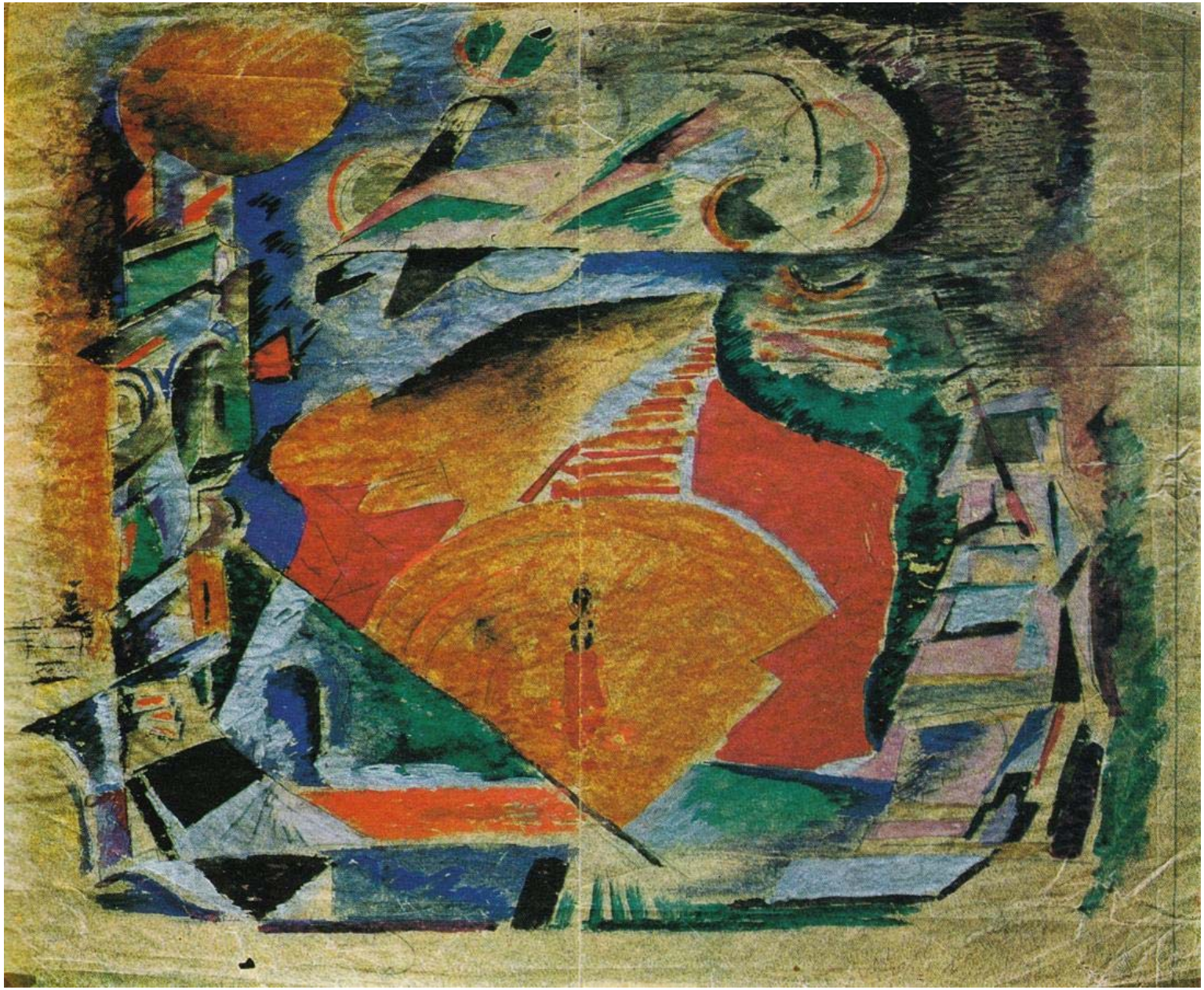
«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр.
Эскиз костюма страуса. 1920

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз гримов и шляп. Академики. 1920

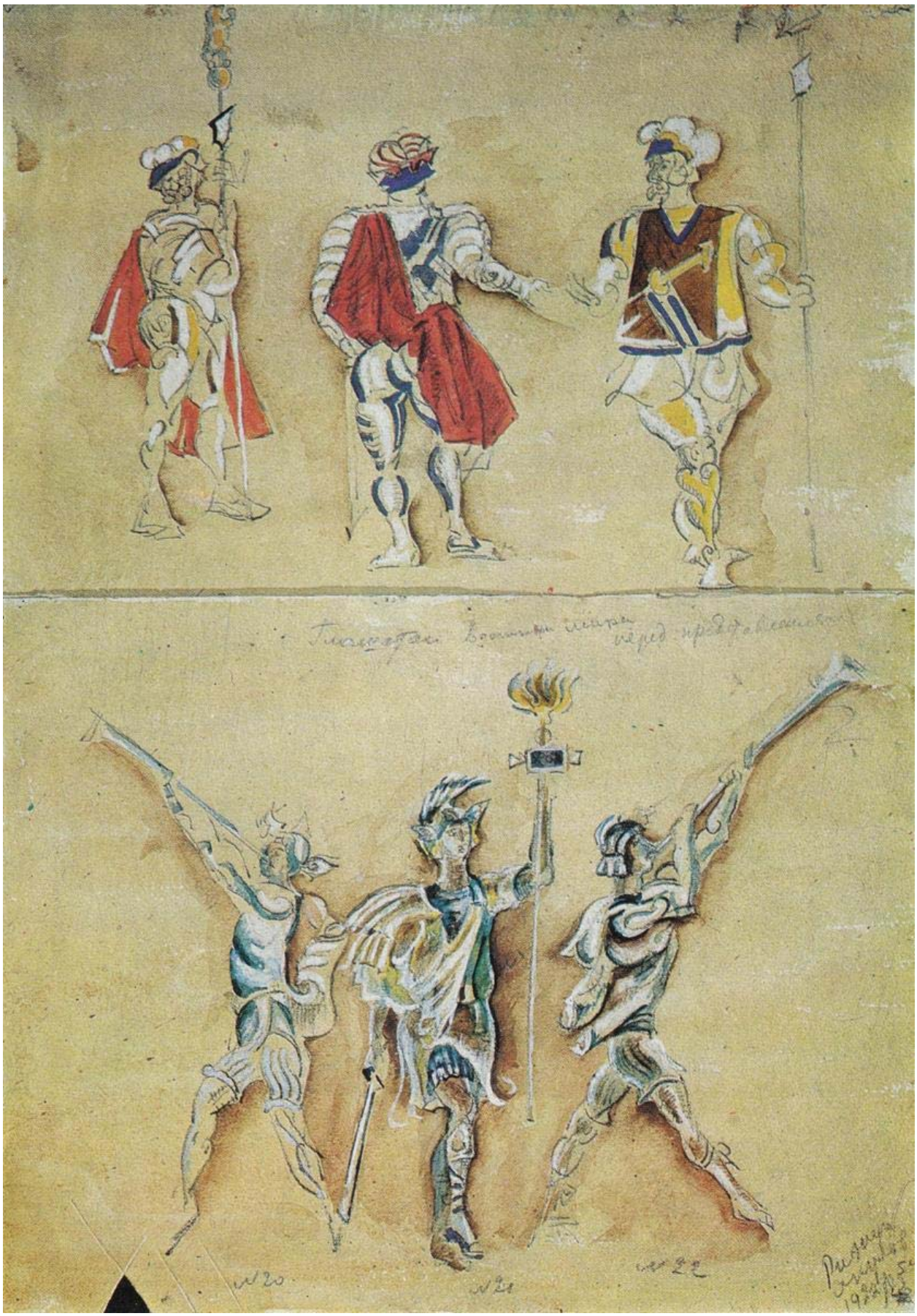
«Принцесса Турандот» К. Гоцци. Эскиз костюма. 1924



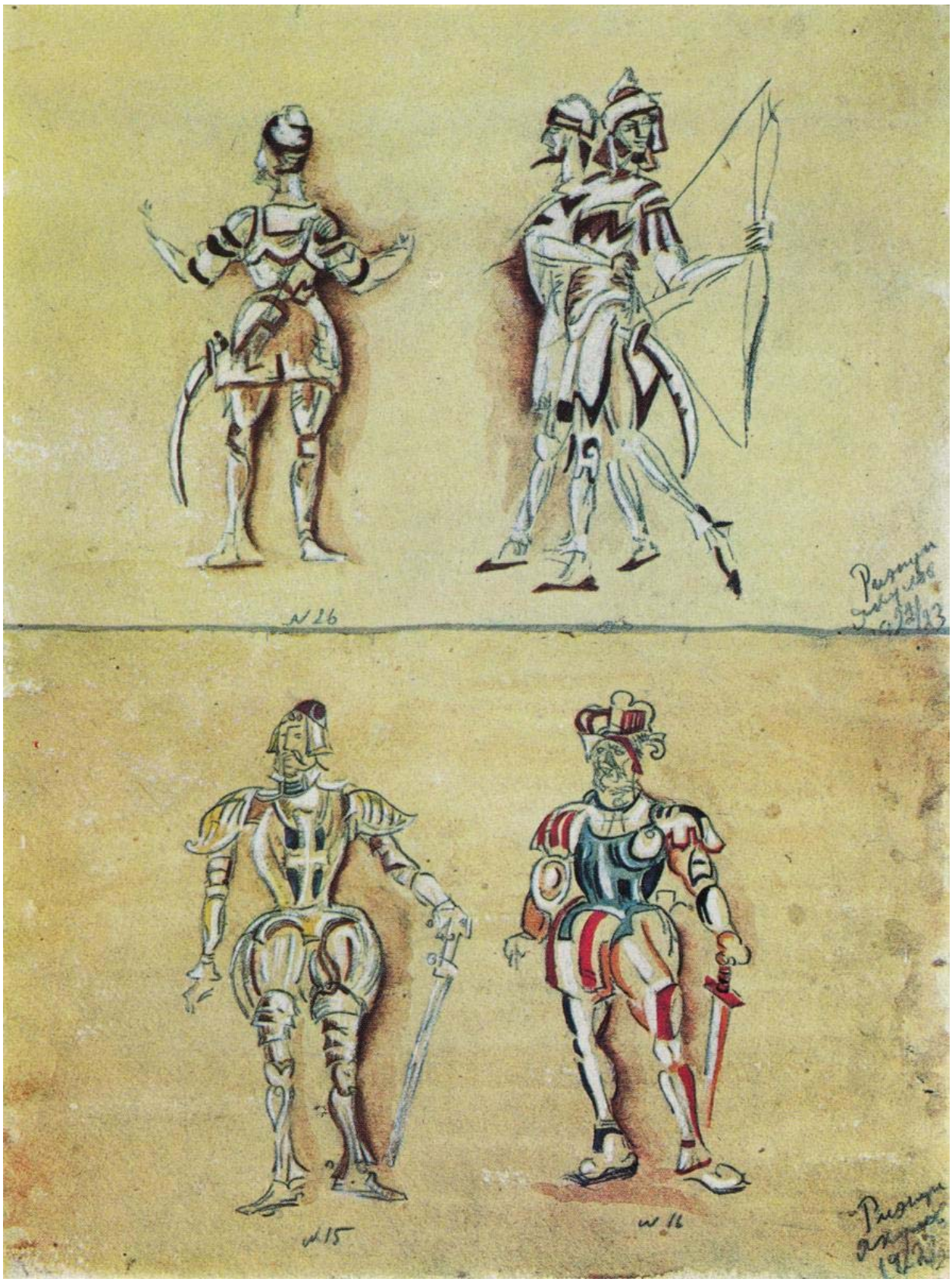
«Мистерия-буфф» В. Маяковского. Эскиз декорации. 1920



«Мистерия-буфф» В. Маяковского. Эскиз декорации. Вариант. 1920



«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина».
Эскиз костюмов рыцарей и глашатаев. 1923



«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина».
Эскиз костюмов стрелков и рыцарей. 1923

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Эскиз декорации. 1922

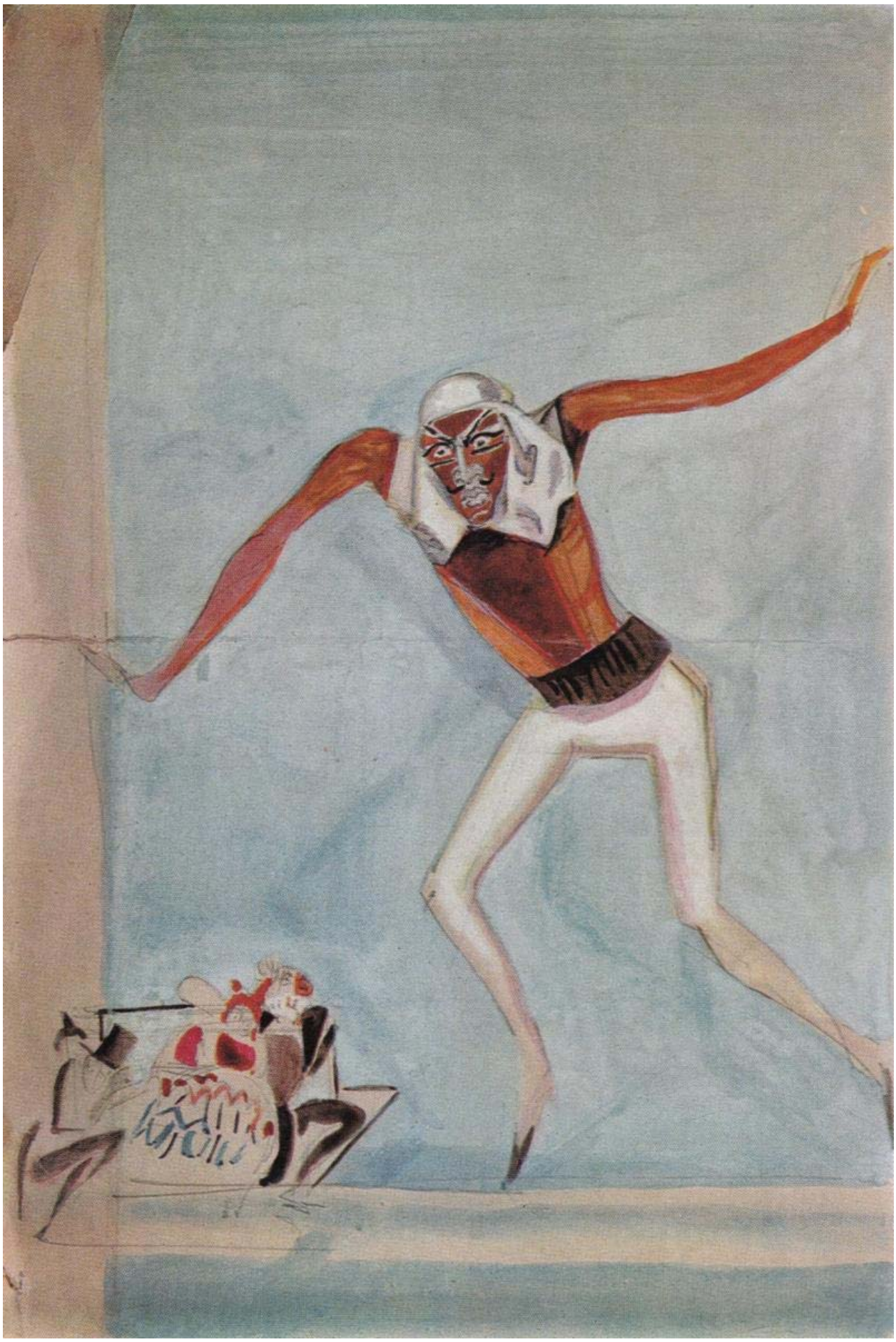
«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Эскиз «Шествия мавров и Мурзука». 1922

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр.
Эскиз костюма Мурзука. 1922

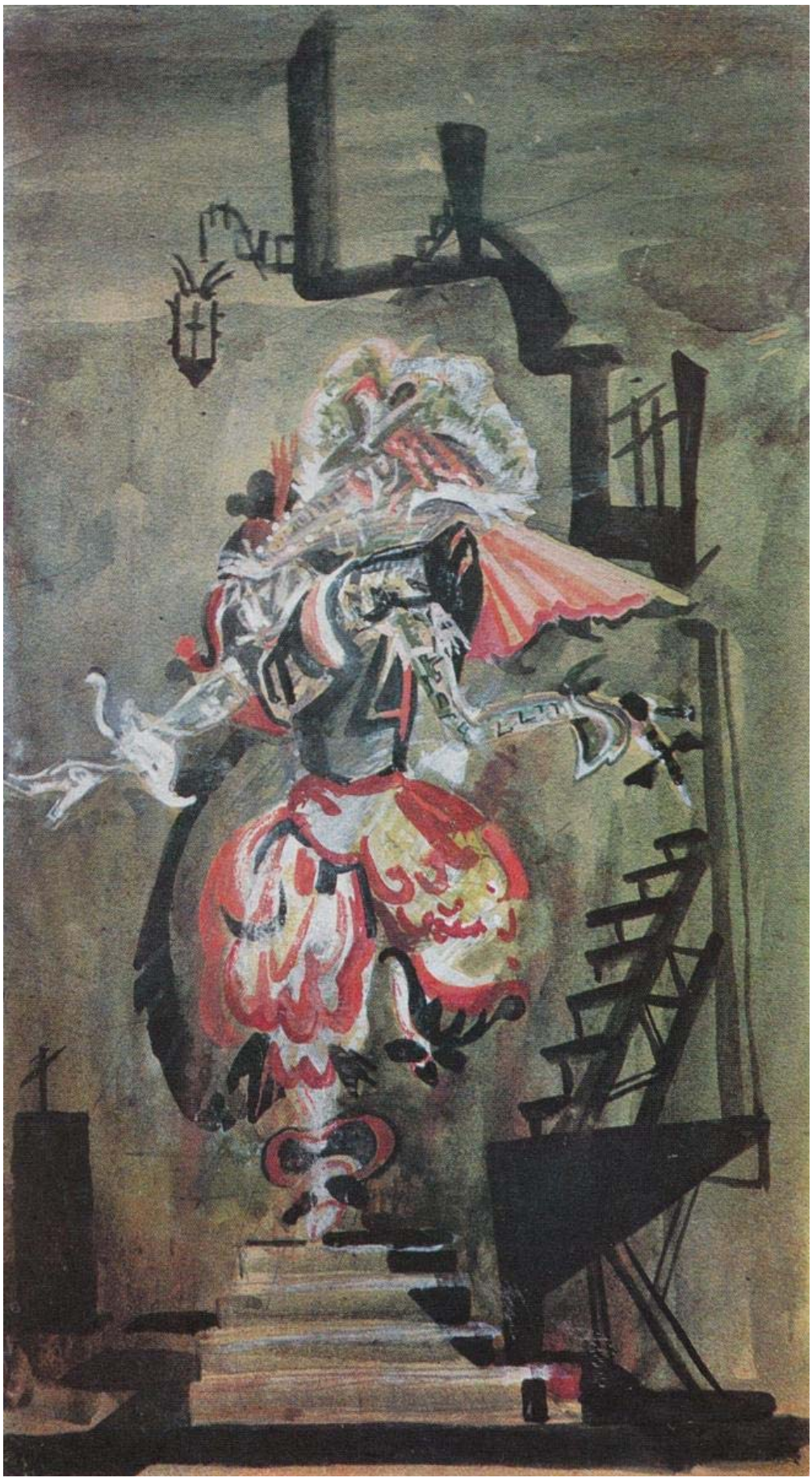
«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр.
Эскиз костюма Авроры. 1922

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз декорации. 1922

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Набросок декорации и мизансцены. 1922



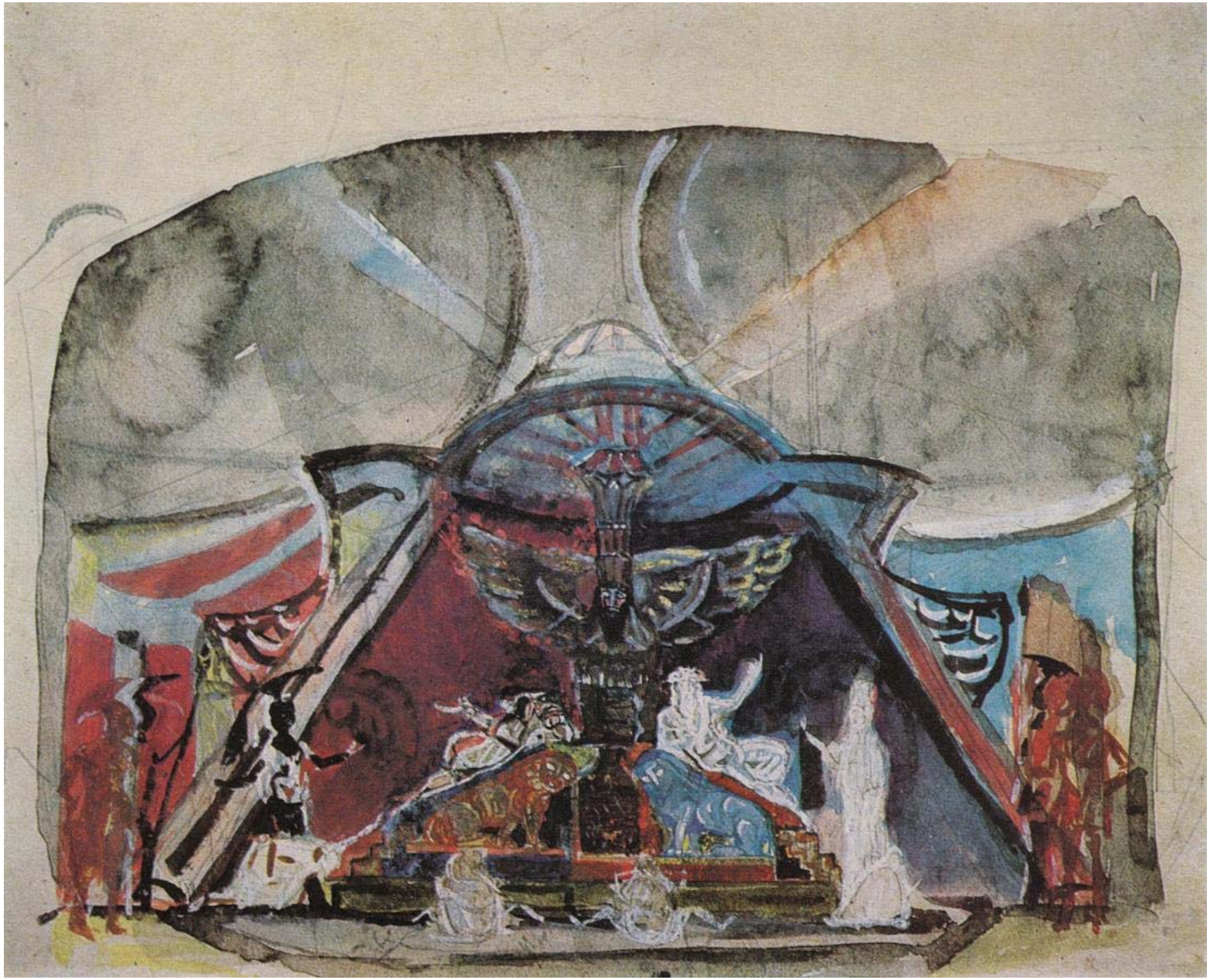
«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Эскиз костюма. 1922



«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр.
Эскиз костюма Формики. 1922

«Царь Эдип» Софокла. Государственный Показательный театр. Эскиз костюма царя Эдипа. 1921

«Царь Эдип» Софокла. Государственный Показательный театр. Эскиз костюмов. 1921

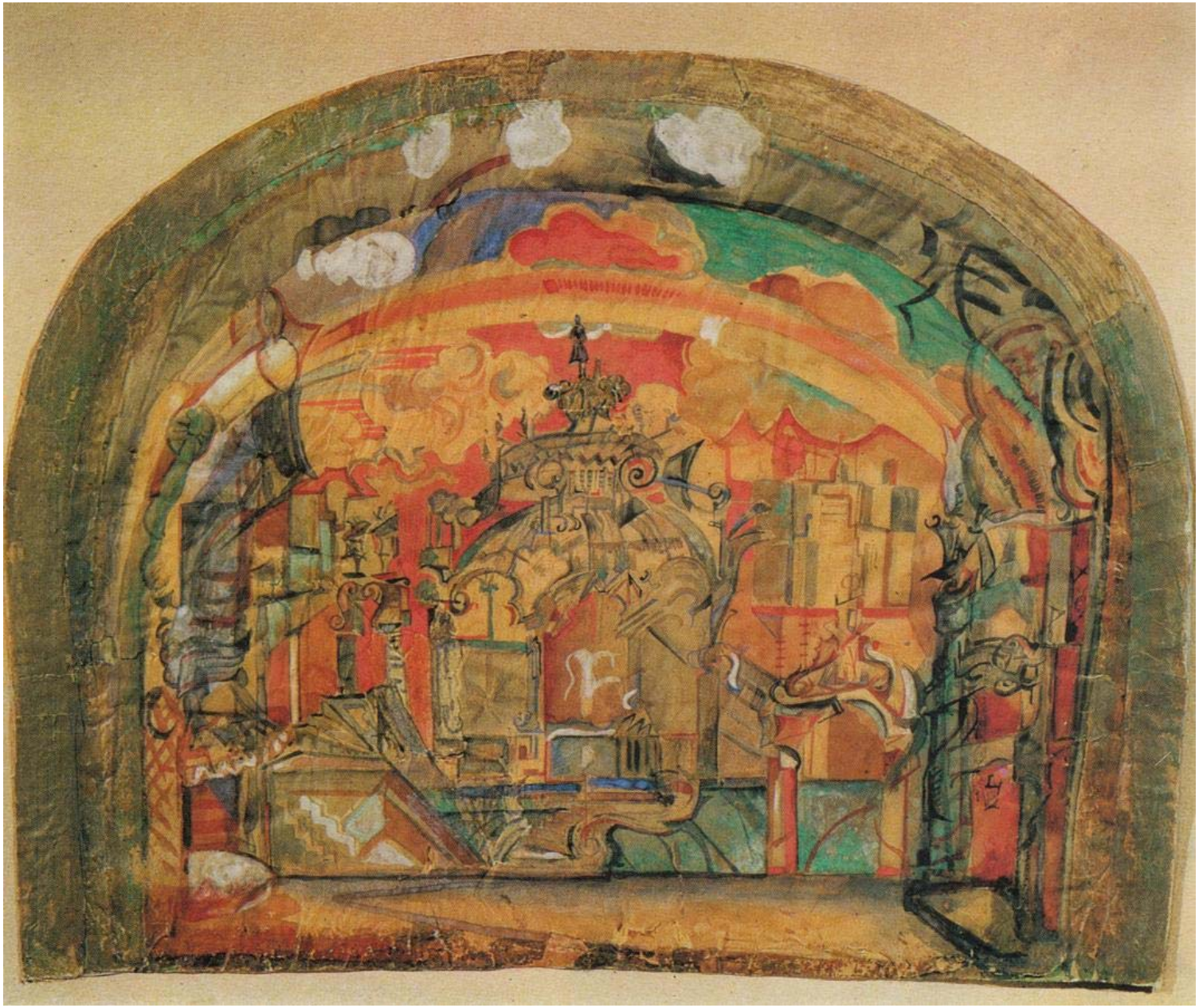


«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз декорации. 1923

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Эскиз костюмов священников. 1923

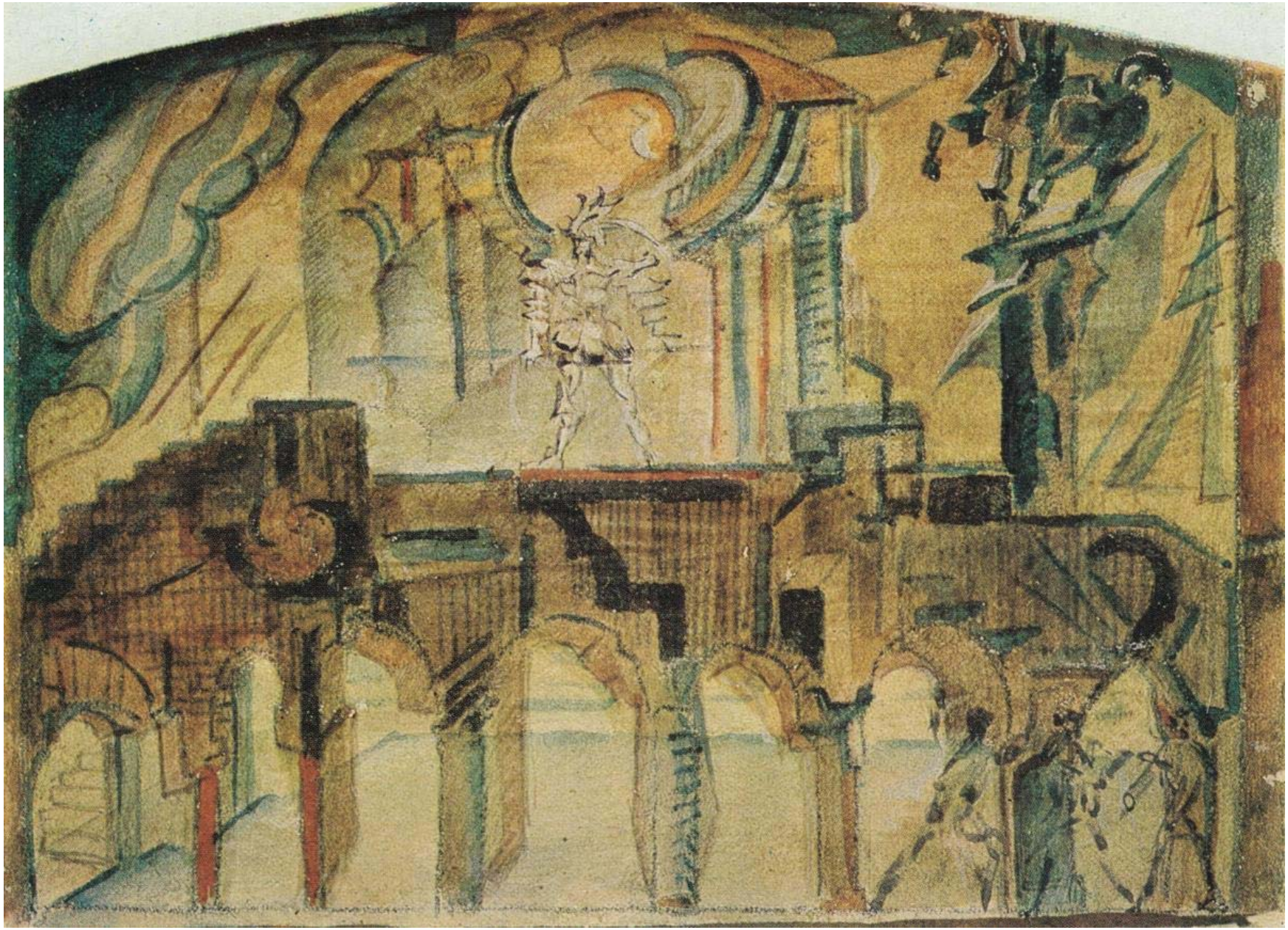
«Кармен», балет Е. Эспозито. Балетная труппа В. Кригер и М. Мордкина. Эскиз костюмов Кармен и Хозе. 1923

«Кармен», балет Е. Эспозито. Балетная труппа В. Кригер и М. Мордкина. Эскиз декорации. 1923



Эскиз театральной декорации

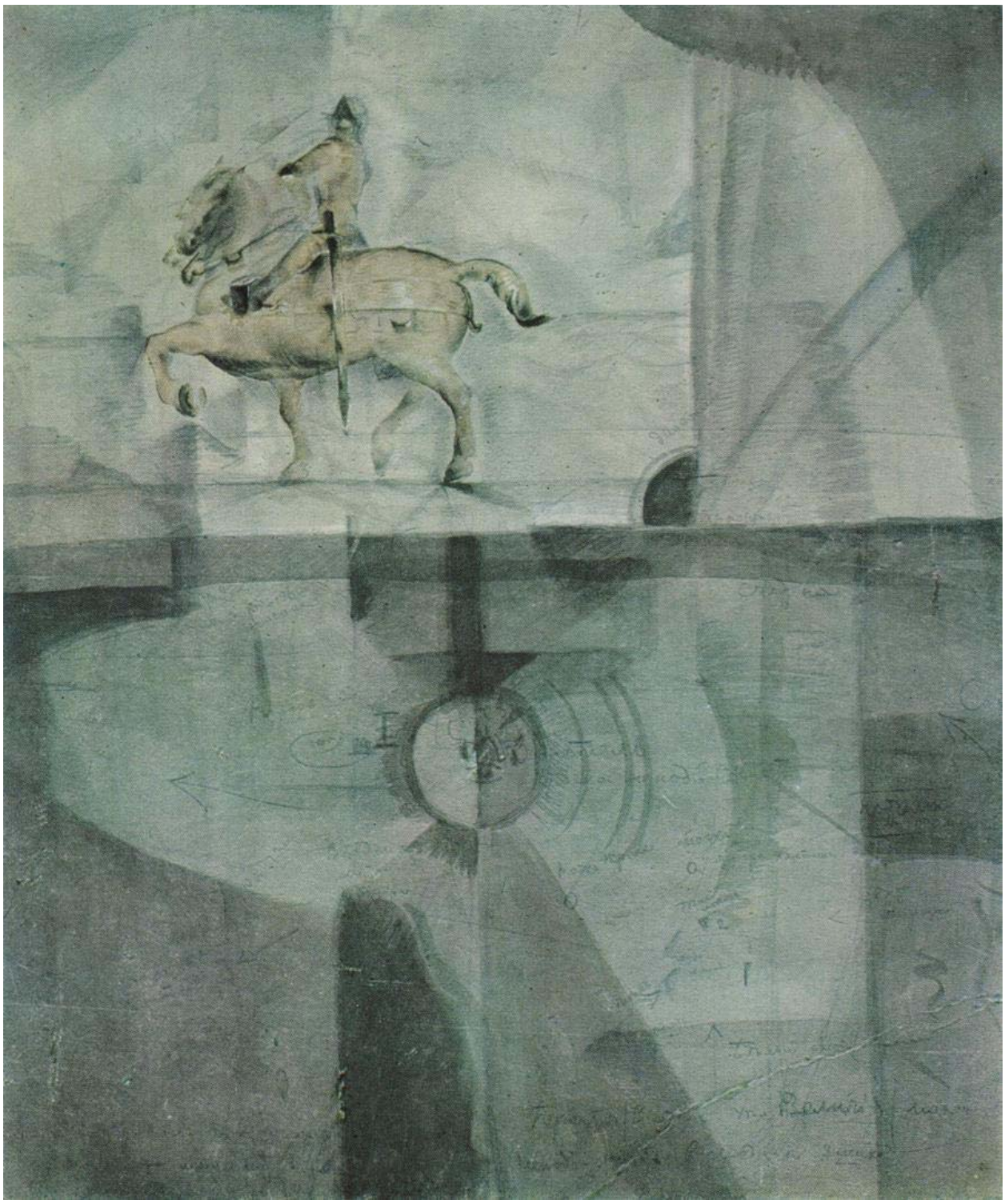
Карусель (эскиз театральной декорации?)



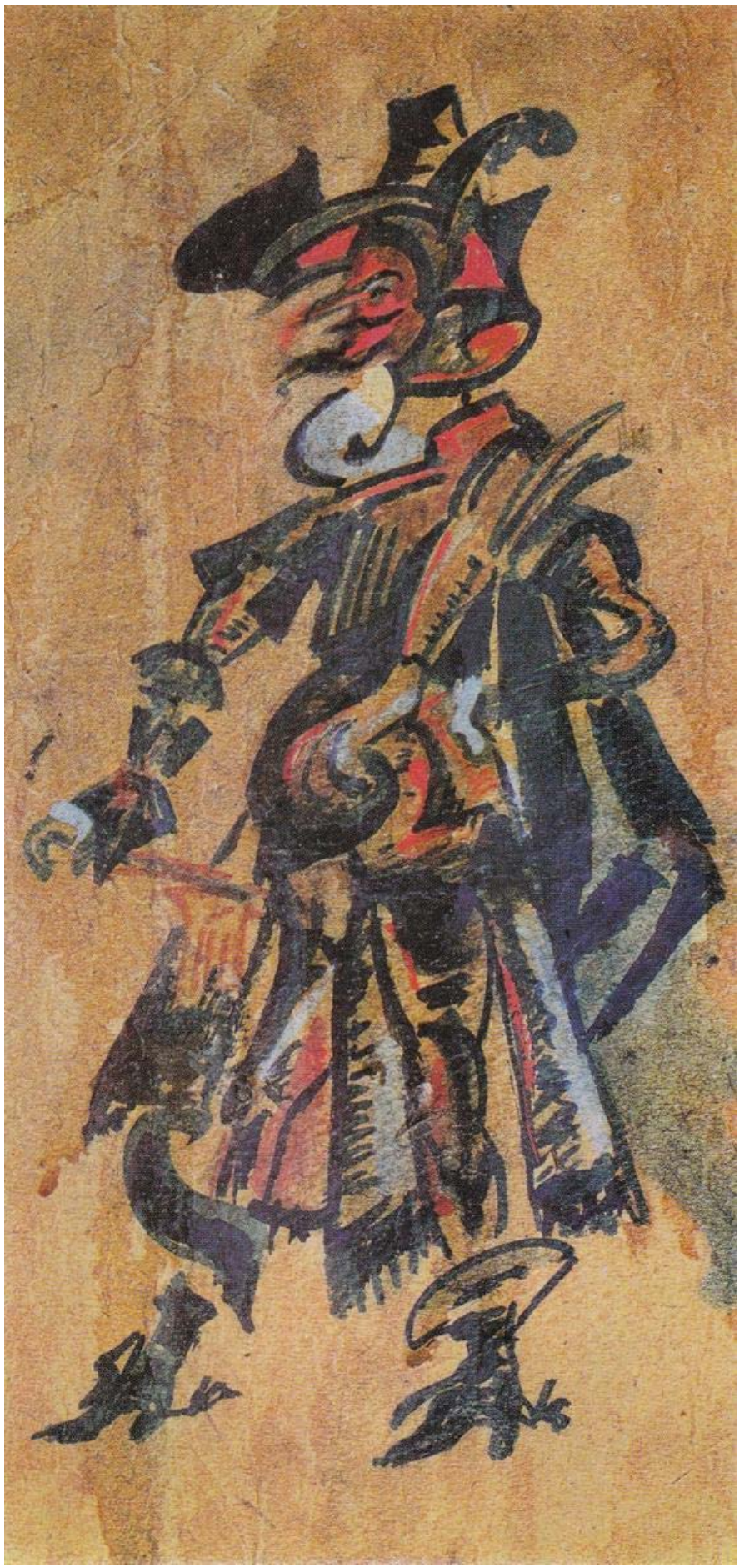
«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Явление призрака. Эскиз декорации. 1920

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Поединок Гамлета с Лаэртом. Эскиз мизансцены. 1920

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Кладбище. Эскиз декорации. 1920

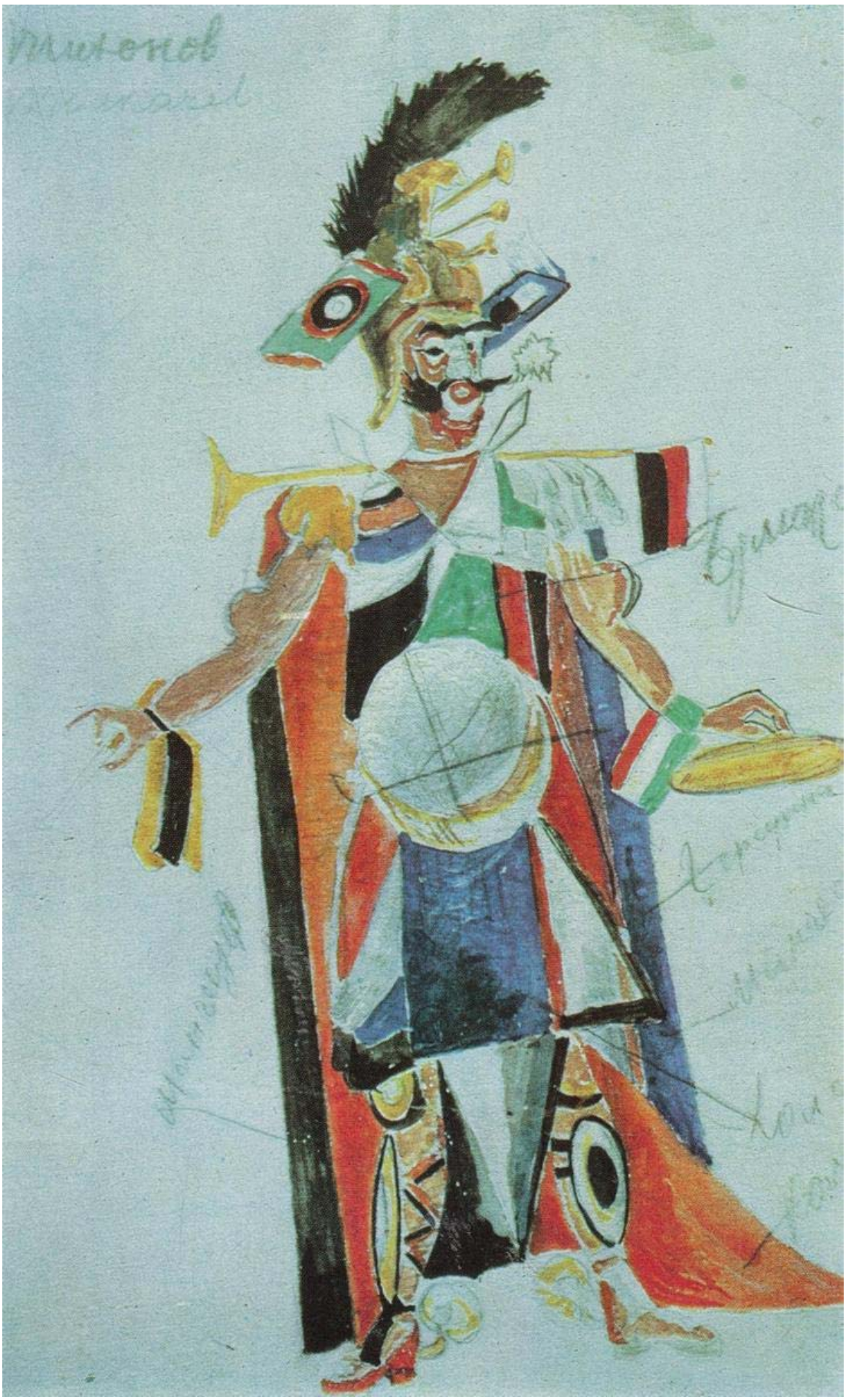


«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый.
Эскиз декорации с наброском планировки сцены. 1920

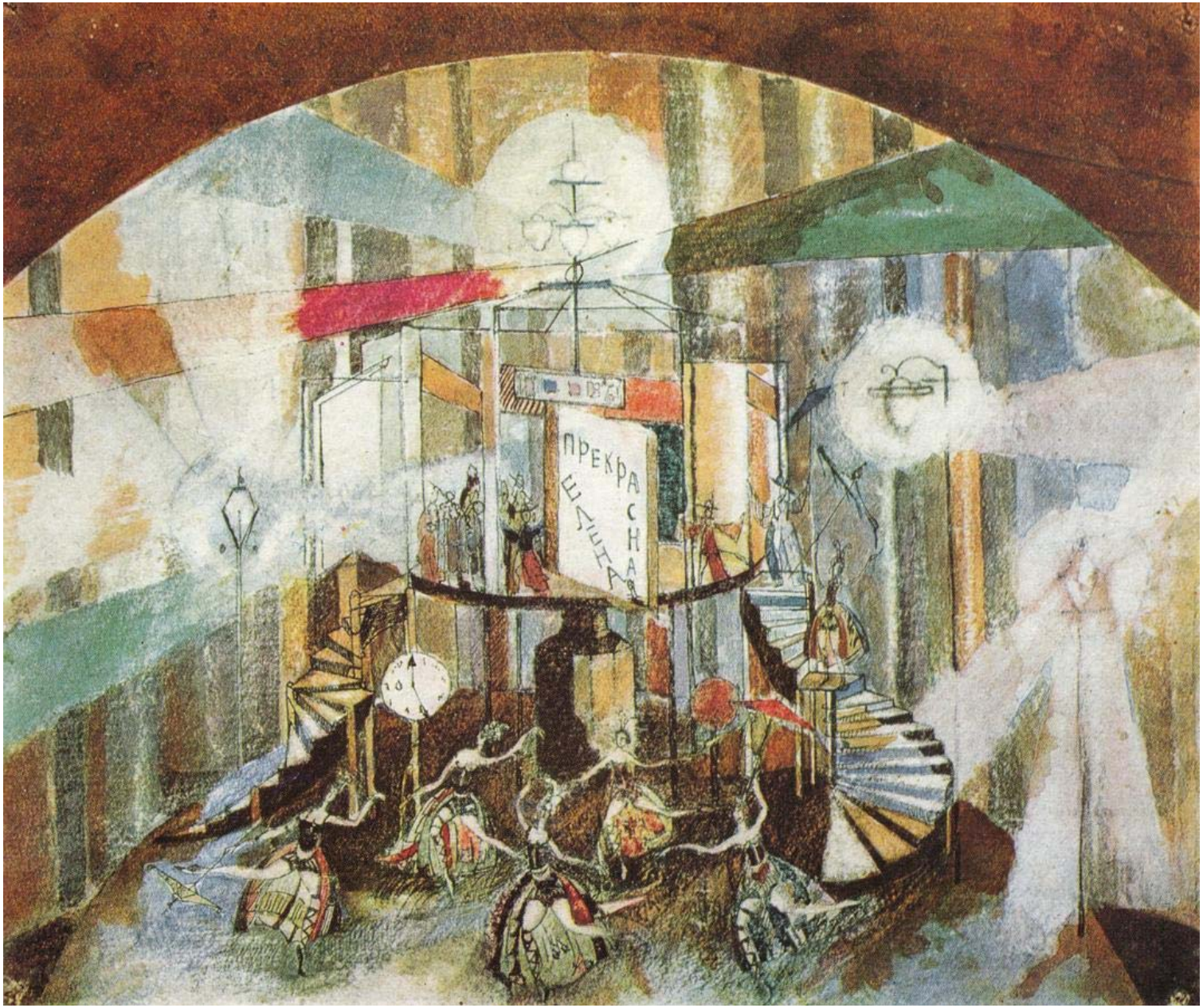


«Севильский обольститель или Каменный гость» Тирсо де Молина. Эскиз костюма. 1918

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Эскиз костюма отца Гамлета. 1920



«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Новый театр (филиал Большого театра).
Эскиз костюма Агамемнона. 1924




«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Новый театр (филиал Большого театра). Эскиз декорации. 1924

# Список выставок с участием Г. Б. Якулова

**1906**

Выставка Московского Товарищества художников. Москва

**1907**

XIV выставка Московского Товарищества художников. Москва

**1908**

VI выставка Союза русских художников. Петербург. Москва

«Stefanos» («Венок»). Москва

**1909**

Выставка современной живописи. Москва

«Сецессион». Вена

«Салон». Петербург

VII выставка Союза русских художников. Петербург

**1911**

«Мир искусства». Петербург, Москва

«Московский салон». Москва

XVIII выставка Московского Товарищества художников

**1912**

«Мир искусства». Петербург, Москва

**1913**

«Мир искусства». Москва, Петербург, Киев

Осенний салон «Штурм». Берлин

**1915**

«Мир искусства». Москва, Петроград

Выставка картин левых течений. Петроград

**1916**

«Мир искусства». Петроград

**1917**

«Мир искусства». Москва

**1919**

1-я выставка Московского хранилища произведений современного искусства в галерее Лемерсье. Москва

1-я выставка Общества молодых художников (ОБМОХУ). Москва

**1921**

3-я выставка Общества молодых художников (ОБМОХУ). Москва

**1922**

Первая русская художественная выставка. Берлин

Выставка произведений Г. Б. Якулова. Камерный театр

**1923**

«Театрально-декорационное искусство Москвы 1918 – 1923». Москва

Выставка театральных макетов объединения «Первая рабочая организация художников». Москва

«Выставка макетов декораций и костюмов». Париж

**1925**

«Мастера Голубой розы». Москва

3-я выставка картин калужских и московских художников. Калуга

Международная выставка художественно-декоративных искусств. Париж

Выставка произведений Г. Б. Якулова. Ереван

«Женщина в русской живописи». Москва

Международная художественно-промышленная выставка. Париж

**1927**

Юбилейная выставка искусства народов СССР. Москва

Выставка театрально-декорационного искусства 1917 – 1927. Ленинград

2-я Всебелорусская художественная выставка. Минск

**1928**

Московские театры Октябрьского десятилетия (1917 – 1927). Москва

Выставка новоприобретённых экспонатов художественного отдела Государственного музея Армении (за 1927 – 1928 гг.). Ереван

Выставка приобретений государственной комиссии по приобретению произведений изобразительных искусств за 1927 – 1928 гг. Москва

**1929**

«Итоги театрального сезона Москвы 1928/1929 года». Москва

**1931**

4-я Всебелорусская художественная выставка, посвящённая третьему году пятилетки. Минск

**1934**

Выставка театральных макетов художников Азербайджана, Армении и Грузии в связи с закавказской олимпиадой искусства. Тбилиси

**1935**

«Художники советского театра за XVII лет 1917 – 1934 гг.». Москва

«Художники советского театра». 1917 – 1935. Ленинград

**1937**

«Театры Москвы за двадцать лет». 1917 – 1937. Москва

**1940**

«Театральные художники Армении за 20 лет. 1920 – 1940 гг.». Ереван

**1955**

«Произведения театральных художников Армянской ССР». Ереван

**1959**

«Георгий Якулов» (выставка, посвящённая 75-летию со дня рождения). Из собраний картинной галереи Армении. Ереван

**1966 – 1967**

«Художники театра и кино». Ереван

Выставка русской акварели конца XVIII — начала XX в. Ленинград — Москва

**1967**

Всесоюзная выставка работ художников театра, кино, телевидения. Москва

«Георгий Якулов. 1884 – 1928». Ереван

«Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции». Москва

**1968**
«L’avant-garde russ 1910 – 1920». Париж

**1969**
«Les ballets russes de Serge de Diaghilev (1909 – 1929)». Страсбург.
«Exposition des Artistes de l’Association d’art Thoros Roslin». Париж

**1970**
«Russian Art of the Revolution». Нью-Йорк

**1970 – 1971**
«Искусство Армении от Урарту до наших дней». Париж

**1971**
«Art in Revolution. Soviet Art and Design since 1917». Лондон

**1972**
«Советское Закавказье». Москва
«Diaghilev and Russian Stage Designers». Вашингтон

**1974 – 1975**
«Dessins du Musee National d’Art moderne 1890 – 1945». Париж
«L’URSS et la France. Les grands moments d’une tradition». Париж

**1975**
«Георгий Якулов». Ереван, Москва

# Библиография

## Статьи и опубликованные выступления Г. Б. Якулова


Голубое солнце. Альциона. Альманах. Книга 1. М., 1914, с. 233 – 239.

Принцип постановки «Мера за меру». — «Вестник театра», М., 1919, № 47, с. 11.

Ещё о трёхмерности. — «Вестник театра», М., 1920, № 59, с. 5. Из дневника художника. — «Рампа», М., 1921, № 8, с. 4.

Из дневника художника. — «Искусство и труд», М., 1921, № 1, с. 9.

Значение художника в современном театре. — «Вестник театра», М., 1921, №№ 80 – 81, с. 17.

Спорады цветописца. — «Гостиница для путешествующих в прекрасном», М., 1922, № 1.

Моя контратака. — «Эрмитаж», М., 1922, № 7, с. 10.

О проблеме синтеза «Восток — Запад». — «Экран», М., 1922, № 22, с. 13.

Об эксцентрическом искусстве. — «Экран», М., 1922, № 31, с. 4.

«Синьор Формика» (о принципах оформления) Гофмана. — «Экран», М., 1922, № 31, с. 5.

Две постановки сезона. — «Театральная Москва», М., 1922, № 4, с. 12, № 46, с. 7.

Памяти 26-ти. — «Бакинский рабочий», Баку, 1923, 23.IX.

Революция и искусство (Художник Якулов о своём проекте памятника 26-ти). — «Бакинский рабочий», Баку, 1923, 25.IX.

Из дневника художника. — «Зрелища», М., 1923, № 69, с. 6.

Блокнот художника. — «Рампа», М., 1924, № 8 – 21, с. 4.

О «Лесе» Мейерхольда. — «Зрелища», М., 1924, № 72, с. 7.

Якулов разговаривает о мещанстве. — «Новая рампа», М., 1924, № 2, с. 6.

«Стенька Разин» (Ваше мнение о спектакле?) — «Зрелища», М., 1924, № 73, с. 5.

Оценка художественного труда. — «Новая рампа», М., 1924, № 6, с. 14.

Дневник художника. «Человек толпы». — «Жизнь искусства». П. — М., 1924, № 2, с. 9; № 3, с. 7.

Монумент 26-ти. — «Бакинский рабочий», Баку, 1924, 25.VIII, с. 3.

«Поджигатели». Новый драматический театр. — «Искусство трудящимся», М., 1925, № 8, с. 12.

Скульптор Менделевия. — «Красная Нива», М., 1925, № 6, с. 125.

Суд над театральным сезоном. — «Новый зритель», М., 1925, № 19, с. 11.

Пути художественной культуры в ЗСФСР (Беседа с художником Якуловым). — «Заря Востока», Тифлис, 1926, 15.XII.

Пикассо. — «Огонёк», М., 1926, № 20, б/с

О театре, кино и искусстве Закавказья (Беглые заметки). — «Заря Востока», Тифлис, 1927, 12.III.

Нико Пиросманишвили. — «Заря Востока», Тифлис, 1927. 31/III.

«Стальной скок» С. Прокофьева. — «Рабис», М., 1928, № 25. с. 5.

Мой жизненный путь. Автобиография Георгия Якулова. — «Вечерняя Москва», 1928, 29/XII.

Станковизм и современность. Заметки художника. — «Искусство», М., 1929, № 1 – 2, с. 103 – 105.

Автобиография. «Георгий Якулов. 1884 – 1928». Каталог выставки. Ереван, 1967.

Объяснительная записка. — Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., 1971. с. 128 – 129.

Из стенограммы диспута о спектакле «Лес». 21 апреля 1924 г. (Выступление Г. Якулова). — В кн.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975, с. 214.

## Литература о творчестве Г. Б. Якулова[65]


Н. Гиляровская. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924, с. 15 – 16, 44 – 48, 62.

М. Масленников. Художник в театре. М., 1930, с. 77 – 80.

С. Марголин. Художники театра за 15 лет. М., 1933, с. 45 – 50.

А. Эфрос. Камерный театр и его художники. 1914 – 1934, М., 1934, с. XXX, XXXI, XXXIII, XXXVI.

В. Сахновский. Работа режиссёра. М., 1937, с. 157.

В. А. Серов. Переписка. Л. — М., 1937, с. 436.

А. В. Луначарский. Статьи об искусстве. М. — Л., 1941, с. 601.

В. Сахновский. Мысли о режиссуре. М. — Л., 1947, с. 14 – 16.

В. Маяковский. Полное собрание сочинений. М., 1955 – 1961. Том I, с. 292, 310, 447; Том IV, с. 247; Том XII, с. 18, 20, 544, 604.

Д. Самвелян. Шекспир на армянской сцене (1923 – 1937). Институт истории искусств. Ежегодник… М., 1959, с. 186 – 188, 202 – 206.

М. Шагинян. Об армянской литературе и искусстве. Ереван, 1961, с. 152, 226.

История советского драматического театра. М., 1966, том 1, с. 166, 284; Том 2, с. 147, 298, 436; Том 3, с. 343, 367, 371.

А. В. Луначарский. Сочинения. М., 1964, том III, с. 74, 537, 549, 571.

И. Шнейдер. Встречи с Есениным. М., 1965, с. 23 – 24.

Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 244 – 245, 268 – 270, 369, 407 – 409, 455 – 456, 464.

В. Швейцер. Диалог с прошлым. М., 1966, с. 66 – 68.

А. Февральский. В начале двадцатых годов и позже. В сб.: Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967, с. 187.

В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Часть вторая. М., 1968, с. 19, 43, 46, 514, 522, 524, 549, 609.

С. А. Ризаев. Режиссура в армянском театре. Ереван, 1968, с. 223, 244.

Кончаловский. Художественное наследие. М., 1968, с. 23, 52.

М. Лентулова. Художник Аристарх Лентулов. М., 1969, с. 20, 26, 32.

А. Сидоров. Русская графика начала XX века. М., 1969, с. 145, 151, 203.

А. Я. Таиров. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 23, 178, 276, 511, 512, 513, 517, 520.

Ю. Головашенко. Режиссёрское искусство Таирова. М., 1970, с. 9, 192, 225, 254, 318, 320, 321, 339.

В. Э. Хазанова. Советская архитектура первых лет Октября. 1917 – 1925. М., 1970, с. 18, 24, 163.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., 1971, с. 89, 91, 100 – 101, 107, 124, 128 – 129.

Семён Аладжалов. Георгий Якулов. Ереван, 1971.

В. Комарденков. Дни минувшие. Из воспоминаний художника. М., 1972, с. 8, 45, 46, 53, 56, 59, 60, 62, 64, 69, 76 – 80, 117.


[65] В этой части библиографии указаны книги и статьи, содержащие существенную оценку творчества Якулова или его произведений.

А. Г. Тышлер. Набросок с Якулова. Художники театра о своём творчестве. М., 1973, с. 266.

Кончаловский. Мастера мировой живописи. Л., с. 32 – 33.

В. П. Лапшин. Союз русских художников. Л., 1974, с. 64, 75, 77, 226, 228, 268.

Д. Коган. Сергей Юрьевич Судейкин. 1884 – 1946. М., 1974, с, 27, 87.

В. Милиотти. Две выставки. — «Золотое руно», 1907, № 4, с. 78.

С. Маковский. Страницы художественной критики. — «Пантеон», СПб. 1909, с. 159.

* * *

Нат. Инбер. Камерный театр. «Обмен» Поля Клоделя. — «Театральная газета», М., 1918, № 10, с. 7.

Ю. Соболев. Стиль «Питтореск» — «Театр», М., 1918, № 2095, с. 3.

М. Загорский. Государственный Показательный театр. «Мера за меру». — «Вестник театра», М., 1919, № 45, с. 8.

С. Игнатов. Камерный театр. «Принцесса Брамбилла». — «Вестник театра», М., 1920, № 64, с. 9.

Б. Глубоковский. Пути Камерного театра. — «Театр и студия», М., 1922, № 1 – 2, с. 40.

О. Блюм. Разговор с Якуловым. — «Эрмитаж», М., 1922, № 7, с. 2.

Б. Глубоковский. Повесть о Георгии Якулове в 5 главах. — «Мастерство театра», М., 1922, № 1, с. 76.

Ю. Соболев. На спектаклях. Камерный театр. «Жирофле-Жирофля». — «Театр», 1922, 10/X, с. 17, 43 – 45.

И. Соколов. Театральный конструктивизм. — «Театр и музыка», М., 1922, № 12, с. 287.

На выставке картин Г. Б. Якулова (в Камерном театре и его учеников Светлова и Денисовского). — «Известия», М., 1922, 3/VIII и 12/VIII.

И. Ш. «Синьор Формика» в Камерном театре. — «Экран», М., 1922, № 31, с. 5.

В. Люце. Что такое театр. — «Эрмитаж», М., 1922, № 13, с. 7.

Б. Лопатинский. Монтаж театральных постановок в Москве. — «Русское искусство», М. — П., 1923, № 2 – 3, с. 54 – 56.

Пингвин. Якуловизация театров. — «Зрелища», М., 1923, № 23, с. 14.

Як. Браун. Трагический фарс Г. Кайзера в театре б. Корш. — «Театр и музыка», М., 1923, № 9(22), с. 745.

Кондотьер. Тридцать три трупа… Суд над сезоном 1922 – 23 г. — «Зрелища», М., 1923, № 43, с. 6.

Л. Сабанеев. «Риенци» в театре Зимина. — «Театр и музыка», М., 1923, № 8(21), с. 718.

Декорации Якулова для Петрограда. — «Известия ВЦИК и Моссовета», М., 1923, 27/VI.

Уэйтинг. В Москве на диспуте. — «Силуэты», Одесса, 1923, № 14, с. 3.

М. Райзман. «Гадибук». — «Новая рампа», М., 1924, № 2, с. 14.

Б. Глубоковский. Летние открытки. — «Новая рампа», М., 1924, № 7, с. 5.

Об организации в Париже выставки живописных и театральных работ Якулова. — «Известия», М., 1925, 3/IX.

М. Загорский. «Зелёный остров». — «Новый зритель», М., 1926, № 7, с. 4.

С. Марголин. Вторая белорусская художественная выставка. — «Рабочий», Минск, 1927, 15/XII.

Н. Гиляровская. Декоративное искусство за 12 лет (1917 – 1929). — «Искусство», М., 1929, № 7 – 8, с. 19.

О смерти театрального художника Г. Б. Якулова. — «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», М., 1928, 30/XII.

Кончина Г. Якулова. — «Заря Востока», Тифлис, 1928, 30/XII.

А. Луначарский. Памяти крупного художника и человека. — «Красная газета» (веч. выпуск), Л., 1929, 7/I.

А. Я. Таиров. Георгий Якулов. — «Искусство», М., 1929, № 1 – 2, с. 73 – 77.

А. Таиров. Памяти Г. Якулова. — «Современный театр», М., 1929, № 3, с. 37.

Н. Гиляровская. Памяти Г. Б. Якулова. — «Современный театр», М., 1929, № 3, с. 37.

А. К-н. Георгий Якулов. — «На рубеже Востока», Тифлис, 1929, № 2, с. 70 – 75.

Похороны Г. Б. Якулова. — «Современный театр», М., 1929, № 3, с. 37.

Вечер памяти Г. Б. Якулова. — «Современный театр», М., 1929, № 4, с. 64.

И. Хвойник. «Рыцарь бедный». — «Рабис», М., 1929, № 2. (с.) 6.

Некролог. — «Новый зритель», М., 1929, № 2, с 11.

Хроника. — «Печать и Революция», 1929, кн. I, с. 181.

И. Туркельтауб. Экспериментальная театральная мастерская. «Красавица с острова Люлю». — «Современный театр», М., 1929, № 5, с. 71.

Знаменательные даты. — «Искусство и жизнь», Л., 1938, № 11 – 12, с. 73.

Памяти Георгия Якулова. — «Коммунист», Ереван, 1959, 31/I.

Л. Халатян. Жорж Якулов. — «Литературная Армения», Ереван, 1959, № 3, с. 123 – 129.

А. Коонен. Страницы жизни. — «Театр», М., 1968, № 3, с. 114 – 115; № 6, с. 83.

В. Сахаров. Солнценосная эстетика. — «Декоративное искусство СССР», М., 1970, № 6, с. 44 – 47.

Р. Хидекель. О трёх художниках Камерного театра. — «Искусство», М., 1971, № 5, с. 37 – 43.

В. Лапшин. Из творческого наследия Г. Б. Якулова. — Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975, с. 275 – 303.

Е. Костина. Якулов в театре. — «Советские художники театра и кино 75». М., 1977, с. 193 – 200.

Raphaël Kherumian. «Les soleils multicolores de G. Yakoulov». — «Vostan», Paris, 1948 – 1949, p. 165 – 170

Joseph Gregor — Rene Fülöp-Miller. «Das russische Theater, sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiod». — ed. Amalthea — Zurich — Leipzig — Wien. 1928, S. 42, 44, 120, 130.

Notes et documents édites par la Société des amis de Georges Yakoulov. Paris, Mai 1967; № 2 — Mars 1969; № 3 — Juillet 1972; № 4 — November 1975.

Les Ballets Russe de Serge de Diaghilev. 1909 – 1929. Ville de Strasburg. A l'ancienne doune 15 mai — 15 september. 1969, p. 27, 230 – 232, 311.

J.-Cl. Marcade. «Oeuvres de Georges Jakoulov au Museé National d'Art Moderne». — «La Revue du Louvre et de Musées de France». Paris, 1973, n° 6, pp. 381 – 386.

# Список произведений Г. Б. Якулова, представленных в альбоме

## Станковая живопись и графика, книжная иллюстрация, проекты, макеты, эскизы декораций и театральных костюмов

**4**

П. П. Кончаловский. Портрет Якулова. 1910. Холст, масло. 176 × 143. *Государственная Третьяковская галерея*

**21**

Разложение буржуазии. Ночной кошмар. 1907. Бумага, картон, тушь, перо, кисть. 62,2 × 50,3. *Государственный центральный театральный музей имени А. Бахрушина*

**22**

Обложка книги А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920. Бумага, тушь. 34 × 26,5. *Центральный государственный архив литературы и искусства СССР*

**22**

Форзац книги А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920. Бумага, тушь. 34 × 26,5 *Центральный государственный архив литературы и искусства СССР*

**23**

Иллюстрация к книге А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920. Бумага, тушь. 34 × 26,5. *Центральный государственный архив литературы и искусства СССР*

**23**

Иллюстрация к книге А. Мариенгофа «Руки галстуком». 1920. Бумага, тушь. 34 × 26,5. *Центральный государственный архив литературы и искусства СССР*

**24**

Индустриальный пейзаж. 1923. Бумага, белила, тушь. 20,3 × 30,5 *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**25**

Проект «Красного стадиона». 1922 – 1923. Картон, гуашь, тушь. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**26**

Проект монумента 26-ти комиссарам. 1923. Цветная бумага, карандаш, белила. 24,5 × 21,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**27**

Портрет архитектора А. Таманяна. 1926. Цветная бумага, цветной карандаш. 33,2 × 24,2. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**28**

И. Розенель. 1926. Цветная бумага, цветной карандаш, белила. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**29**

Портрет поэта И. Иоаннисяна. 1926. Цветная бумага, цветной карандаш. 31,5 × 23,3. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**30**

Портрет Зелика. 1924. Тонированная бумага, белила, карандаш. 29,7 × 26,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**31**

Мужской портрет. 1924. Тонированная бумага, белила. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**31**

Голова мужчины. Бумага, карандаш. 18,1 × 15,4. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**32**

Кафе. Тонированная бумага, гуашь, белила. 22,7 × 30,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**33**

Баш Гарни. 1926. Тонированная бумага, акварель, карандаш. 24,3 × 33,9. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**34**

Баш Гарни. 1926. Тонированная бумага, цветной карандаш. 24,2 × 33,8. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**35**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декораций дворца. Бумага, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**36**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Эскиз костюмов и мизансцены. Тонированная бумага, гуашь, белила. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**37**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Эскиз костюмов. Бумага, акварель, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**38**

«Мера за меру» В. Шекспира. Государственный Показательный театр. Москва. 1919. Постановщики: М. Ф. Ленин, А. В. Крамов, И. Н. Худолеев. Эскиз костюмов барабанщиков. Бумага, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**39**

«Мера за меру» В. Шекспира Государственный Показательный театр. Москва. 1919. Постановщики: М. Ф. Ленин, А. В. Крамов, И. Н. Худолеев. Эскиз костюма трубача. Бумага, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**40**

«Обмен» П. Клоделя. Камерный театр. Москва. 1918. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз единой сценической установки. *Не сохранился*

**41**

«Севильский обольститель, или Каменный гость» Тирсо де Молина. Постановка А. А. Чаброва (не осуществлена). 1918. Рисунок общей сценической установки. Бумага, карандаш. *Государственная Третьяковская галерея*

**42**

«Мера за меру» В. Шекспира. Государственный Показательный театр. Москва. 1919. Постановщики: М. Ф. Ленин, А. В. Крамов, И. Н. Худолеев. Эскиз женского костюма. Тонированная бумага, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**43**

«Севильский обольститель, или Каменный гость» Тирсо де Молина. Постановка А. А. Чаброва (не осуществлена). 1918. Эскиз костюма Диего Тенорье. Бумага, карандаш. 27,4 × 21,8. *Государственная Третьяковская галерея*

**44**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Рисунок персонажа и покрой костюма. Бумага, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**45**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Эскиз костюма. Тонированная бумага, гуашь. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**46**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Эскиз общей сценической установки. Бумага, карандаш. 16,5 × 18,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**46**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз мизансцены. Бумага, карандаш. 31,5 × 52,2. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**47**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз. Всадники. Бумага, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**47**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавального костюма капитана (Петух). Калька, акварель, гуашь. 18,3 × 22. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**48**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декораций дворца. Бумага, карандаш. 30,2 × 35. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**48**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации. Бумага, карандаш. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**49**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюмов. Калька, акварель, гуашь. 27,5 × 19. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**50**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз мужских костюмов. Бумага, акварель. 21,1 × 17,2. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**51**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма. Бумага, акварель. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**52**

«Риенци», опера Р. Вагнера. Театр РСФСР Первый. Москва. 1921. Постановка В. Э. Мейерхольда (не осуществлена). Эскиз общей сценической установки. Калька, тушь, белила. 13,2 × 15. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**53**

«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина». Москва. 1923. Постановка И. Н. Просторова. Эскиз костюмов танцующих горожан. Калька, акварель, тушь. 13 × 17,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**54**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Рисунок мизансцены. Бумага, карандаш. 61 × 52. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**55**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз мизансцены. Бумага, акварель. 31 × 47,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**55**

«Синьор Формика» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Рисунок мизансцены. Бумага, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**56**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз мизансцены. Бумага, акварель. 35,5 × 53,3. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**57**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавальных костюмов. Бумага, акварель. 35,5 × 36,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**58**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Эскиз костюма служителя храма. Бумага, акварель. 23,3 × 18,2. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**59**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Эскиз женского костюма. Тонированная бумага, гуашь. 21,4 × 19,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**60**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Эскиз декорации. Бумага, акварель. 25,3 × 34,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**61**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Эскиз мужского костюма. Тонированная бумага, белила. 19,8 × 10. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**62**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Эскиз костюма Олоферна. Тонированная бумага, белила. 18,2 × 23,4. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**63**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова, В. Г. Сахновского. Рисунок мизансцены. 4 акт. Бумага, карандаш. 25,3 × 34,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**64**

«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина». Москва. 1923. Постановка И. Н. Просторова. Свита епископа Орвиетского. Тонированная бумага, белила. 27,5 × 19,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**64**

«Вечный жид» (по Эжену Сю) Театр «Габима». Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова. Эскиз костюма Оголы. Тонир. бум., гуашь. 23,5 × 18,5 *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**65**

«Вечный жид» (по Эжену Сю) Театр «Габима». Москва. 1923. Постановка В. Л. Мчеделова. Эскиз мизансцены. Бумага, гуашь. 70,5 × 88,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**66**

«Венецианский купец» В. Шекспира. Еврейский театр. Минск. 1926. Постановка В. Г. Сахновского, М. Рафальского. Эскиз декорации. Бумага, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**66**

«Принцесса Турандот» К. Гоцци. 1924. (Постановка не осуществлена). Рисунок мизансцены. Бумага, карандаш. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**67**

«Зелёный остров» Ш. Лекока. Театр музыкальной комедии. Москва. 1925. Постановка Г. М. Ярона. Эскиз костюмов суфражисток. Бумага, акварель, гуашь, серебро. 32,3 × 57. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**67**

«Зелёный остров» Ш. Лекока. Театр музыкальной комедии. Москва. 1925. Постановка Г. М. Ярона. Эскиз костюмов. Бумага, акварель. 39 × 56,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**68**

«Розита» А. Глобы. Камерный театр. Москва. 1926. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации. Бумага, акварель, карандаш, серебро. 17 × 25,6. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**69**

«Карменсита» К. Липскерова (по Просперу Мериме). Государственный драматический театр Грузинской ССР имени Ш. Руставели. Тбилиси. 1927. Постановка А. Ахметели. Эскиз декорации I действия. Бумага, картон, акварель. 41,5 × 55,5. *Собственность театра*

**70**

«Карменсита» К. Липскерова (по Просперу Мериме). Государственный драматический театр Грузинской ССР имени Ш. Руставели. Тбилиси. 1927. Постановка А. Ахметели. Эскиз декорации II действия. Бумага, картон, акварель. 41,5 × 55,5. *Собственность театра*

**71**

«Карменсита» К. Липскерова (по Просперу Мериме). Государственный драматический театр Грузинской ССР имени Ш. Руставели. Тбилиси. 1927. Постановка А. Ахметели. Эскиз костюмов любителей тавромахии. Бумага, акварель, тушь. 24,3 × 34. *Собственность театра*

**95**

Скачки. 1905. Бумага, картон, гуашь, акв., графит, кисть, перо. 102 × 69. *Государственная Третьяковская галерея*

**96**

Скачки. 1905. Картон, масло. 102 × 67,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**97**

Улица. 1909. Бумага, темпера, масло. 97,7 × 62. *Государственный Русский музей*

**98**

Петухи. 1907. Холст, масло. 62,5 × 80. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**99**

Во дворе. 1909. Бумага, картон, масло. 34 × 51,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**100**

Торговка. 1909. Картон, масло. 32,4 × 25,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**101**

Этюд с лошадью и повозкой. 1910. Бумага, картон, масло. 34 × 51,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**102**

Любители прогулок. 1909. Бумага, акварель, гуашь, серебро, бронза. 43,2 × 29. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**103**

Улица. 1909. Картон, масло, бронза. 48,2 × 30,6. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**104**

Городской пейзаж с лошадью и повозкой. Италия. 1910. Бумага, картон, масло. 16,4 × 22,2. *Государственный Русский музей*

**105**

Бар. 1910. Холст, темпера. 66 × 101. *Государственная Третьяковская галерея*

**106**

Скачки. 1911. Фанера, масло. 102 × 132,5. *Государственная Третьяковская галерея*

**107**

Монте-Карло. 1913. Картон, масло. 53,3 × 75,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**108**

Цирк. Картон, темпера. 80 × 108. *Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент*

**109**

Кафе. 1911. Картон, масло. 41 × 31. *Калужский областной художественный музей*

**110**

Пейзаж. 1912. Холст, масло. 188 × 108. *Собственность Г. Д. Костаки*

**111**

Весенняя прогулка. 1915. Бумага, картон, гуашь, акварель, графит. 49,5 × 32,8. *Государственная Третьяковская галерея*

**112**

Автопортрет. Холст, масло. 96 × 61. *Пермская государственная художественная галерея*

**113**

Портрет Панны Паскевич. Картон, темпера, масло. 97,5 × 61,7. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**114**

Кафешантан. 1912. Фанера, масло. 101 × 132,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**115**

Женщина за столиком. 1912. Картон, масло. 109 × 80. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**116**

Бой амазонок. 1912. Картон, масло. 25,5 × 35,4. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**117**

Декоративный эскиз. 1909. Бумага, картон, гуашь, акварель, золото. 54 × 75. *Государственный Русский музей*

**118**

Ландшафт, залитый солнечным светом. 1914. Фанера, гуашь, акварель, тушь. 82 × 149. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**119**

Обложка книги М. Шагинян «Ориенталь». 1912. Калька, акварель, тушь. 24 × 17,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**120**

Кафе «Питтореск». Афиша. 1917. Фанера, масло. 152 × 117. *Государственная Третьяковская галерея*

**121**

Эскиз панно для кафе «Питтореск». 1917. Батистовая калька, акварель, гуашь. 111 × 86. *Собственность Г. Д. Костаки*

**122**

Дрожки. Декоративное панно для кафе «Стойло Пегаса». 1919. Фанера, масло. 116 × 136,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**123**

Нападение льва на лошадь. Декоративное панно. 1919. Фанера, масло. 99 × 149. *Государственная Третьяковская галерея*

**124**

Негр. Декоративное панно. 1917. Фанера, масло, серебро, бронза. 153 × 99,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**125**

Бой амазонок. Мотив фриза. 1910. Бумага, темпера, бронза. 14,7 × 38. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**126**

Декоративный мотив. Холст, масло. 75,2 × 77. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**127**

Тверская. Картон, масло. 110 × 81,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**128**

Кафе. Бумага, акварель, цветной карандаш, белила. 22,7 × 30,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**129**

Интерьер кафе. Бумага, цветной карандаш. 22,2 × 30,4. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**130**

Женщины в парке на фоне церкви. Бумага, гуашь, акварель. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**131**

Декоративный эскиз. Бумага, акварель, гуашь, золото. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**132**

Поэт Рюрик Ивнев. 1920. Картон, гуашь, акварель. 27,2 × 13,7. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**133**

Портрет А. Г. Коонен. 1920. Фанера, масло. 132 × 156. *Собственность Н. С. Сухотской*

**134**

Чайхана в Ереване. Бумага, картон, гуашь, карандаш, лак. 28,6 × 50,4. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**135**

«Гений имажинизма». 1920. Картон, гуашь, карандаш. 17 × 15,5. *Собственность И. Сановича*

**136**

Перед зеркалом. 1920. Картон, масло. 110 × 81. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**137**

Женский портрет. Картон, масло. 108 × 80. *Краснодарский краевой художественный музей имени А. В. Луначарского*

**138**

Декоративное панно. 1925. Бумага, цветной карандаш, акварель. 25 × 30,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**139**

Портрет М. Адамяна. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 32,1 × 25,2. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**140**

Старик. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**141**

Пейзаж с мостом. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 32. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**142**

Три дерева у реки. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**143**

Окраина Дилижана. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**144**

Пейзаж с красным бычком. 1928. Цветная бумага, пастель. 25 × 33. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**145**

Пейзаж (Холмы). 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 32,5 × 25,1. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**146**

Дилижанский пейзаж. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**147**

Пейзаж с телегой и лошадью. 1928. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**148**

Улица в Дилижане. 1928. Бумага, гуашь. 37 × 51,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**149**

Кафе. 1910. Холст, масло. *Собственность И. М. Эзраха*

**150**

Женский портрет. 1920 – 1922. Холст, масло. 165 × 70. *Собственность С. И. Аладжалова*

**151**

Панно на тему «Принцессы Брамбиллы» Э. Т. А. Гофмана. 1920. Холст, масло. 125 × 236. *Собственность Н. С. Сухотской*

**152**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации III действия Бумага, акварель, гуашь. 36 × 38,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**153**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации I действия (вариант). Бумага, акварель, гуашь, бронза. 30,5 × 48,4. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**154**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации I действия. Бумага, акварель, гуашь. 21,9 × 30,8. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**155**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюмов. Калька, акварель. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**156**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма Феи. Калька, акварель, гуашь. 22,8 × 17,5 *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**156**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавального костюма. Бумага, карандаш, акварель. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**157**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма танцовщицы. Калька, акварель. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**157**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма. Калька, акварель. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**158**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавальных баут. Бумага, акварель, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**159**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавальных костюмов. Бумага, акварель, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**159**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавальных костюмов. Бумага, картон, акварель, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**160**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз мизансцены карнавального шествия. Бумага, акварель, гуашь. 31,4 × 48 *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**160**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз карнавального шествия. Бумага, акварель, гуашь. 32,3 × 36. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**161**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма страуса. Калька, акварель, гуашь. 27 × 18. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**162**

«Принцесса Брамбилла» (каприччио по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1920. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз гримов и шляп. Академики. Картон, гуашь. 29 × 37,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**163**

«Принцесса Турандот» К. Гоцци. 1924. (Постановка не осуществлена). Эскиз костюма. Калька, акварель. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**164**

«Мистерия-буфф» В. Маяковского. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Мейерхольда и В. Бебутова (не осуществлена). Эскиз декорации. Калька, тушь, чернила, перо, кисть. 32,2 × 39,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**165**

«Мистерия-буфф» В. Маяковского. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Мейерхольда и В. Бебутова (не осуществлена). Эскиз декорации. Вариант. Калька, акварель, гуашь, бронза. 34,7 × 41. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**166**

«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина». Москва. 1923. Постановка И. Н. Просторова. Эскиз костюмов рыцарей и глашатаев. Калька, акварель, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**167**

«Риенци», опера Р. Вагнера. «Свободная опера Зимина». Москва. 1923. Постановка И. Н. Просторова. Эскиз костюмов стрелков и рыцарей. Калька, акварель, гуашь. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**168**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации. Бумага, акварель, карандаш, гуашь. 37 × 44,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**169**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз «Шествие мавров и Мурзука». Бумага, акварель, карандаш, гуашь, белила. 33,5 × 45,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**170**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма Мурзука. Бумага, акварель. 34,5 × 19,2. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**171**

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма Авроры. Бумага, акварель, гуашь. 34,5 × 22,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**172**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз декорации. Бумага, акварель, гуашь. 44,5 × 52. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**173**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Набросок декорации и мизансцены. Полотняная калька, акварель, гуашь. 28,1 × 46. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**174**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма. Бумага, акварель, гуашь. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**175**

«Синьор Формика» (по Э. Т. А. Гофману). Камерный театр. Москва. 1922. Постановка А. Я. Таирова. Эскиз костюма Формики. Бумага, акварель. *Собственность И. М. Эзраха*

**176**

«Царь Эдип» Софокла. Государственный Показательный театр. Москва. 1921. Постановщики М. Ф. Ленин, А. В. Крамов, И. Н. Худолеев. Эскиз костюма царя Эдипа. Фанера, масло. 102 × 152. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**177**

«Царь Эдип» Софокла. Государственный Показательный театр. Москва. 1921. Постановщики М. Ф. Ленин, А. В. Крамов, И. Н. Худолеев. Эскиз костюмов. Картон, акварель, гуашь. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**178**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановщики В. Л. Мчеделов, В. Г. Сахновский. Эскиз декорации. Бумага, акварель, бронза. 30,2 × 37,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**179**

«Иудейская вдова» Г. Кайзера. Театр б. Корша. Москва. 1923. Постановщики В. Л. Мчеделов, В. Г. Сахновский. Эскиз костюмов священников. Картон, гуашь. 18,2 × 23,3. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**180**

«Кармен», балет Е. Эспозито. Балетная труппа В. Кригер и М. Мордкина. 1923. Постановка М. Мордкина. Эскиз костюмов Кармен и Хозе. Бумага, акварель, карандаш. 22,5 × 30,5. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**181**

«Кармен», балет Е. Эспозито. Балетная труппа В. Кригер и М. Мордкина. 1923. Постановка М. Мордкина. Эскиз декорации. Картон, гуашь, акварель. 22,5 × 30,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**182**

Эскиз театральной декорации. Калька, акварель, гуашь. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**183**

Карусель (эскиз театральной декорации?). Бумага, акварель, гуашь, бронза. 22,5 × 28,2. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**184**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Явление призрака. Эскиз декорации. Бумага, гуашь, акварель. 13 × 18,5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**185**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Поединок Гамлета с Лаэртом. Эскиз мизансцены. Бумага, гуашь. 13,5 × 18. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**186**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Кладбище. Эскиз декорации. Бумага, гуашь. 17,5 × 24. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**187**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Эскиз декорации с наброском планировки сцены. Бумага, акварель. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**188**

«Севильский обольститель, или Каменный гость» Тирсо де Молина. 1918. Постановка А. А. Чаброва (не осуществлена). Эскиз костюма. Калька, акварель. 28,3 × 21,6. *Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина*

**189**

«Гамлет» В. Шекспира. Театр РСФСР Первый. Москва. 1920. Постановка В. Бебутова и В. Мейерхольда (не осуществлена). Эскиз костюма отца Гамлета. Картон, гуашь, карандаш. 23,5 × 17.5. *Государственная картинная галерея Армении. Ереван*

**190**

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Новый театр (филиал Большого театра). Москва. 1924. Режиссёр Б. М. Сушкевич. Эскиз костюма Агамемнона. Полотняная калька, акварель, масло. 28 × 17. *Музей Большого театра Союза ССР*

**191**

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Новый театр (филиал Большого театра). Москва. 1924. Режиссёр Б. М. Сушкевич. Эскиз декорации. Холст, масло. *Музей Большого театра Союза ССР*

# Содержание

Вступительная статья
5 – 19

Репродукции
21 – 71, 95 – 191

Литературное наследие Г. Б. Якулова
73 – 93

Комментарии
192 – 195

Список выставок с участием Г. Б. Якулова
196 – 197

Библиография
198 – 199

Список произведений Г. Б. Якулова,
представленных в альбоме
200 – 206

Костина Елена Михайловна

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ

Советский художник. 1979
Москва, 125319, ул. Черняховского, 4а

Редактор Е. П. Суздалева

Художник Л. Е. Горячкин

Технический редактор Л. А. Пархомчук

Корректоры Ю. П. Бакланова, И. А. Шорсткина

ИБ № 564

Сдано в набор 17.10.75. Подп. к печ. 29.06.78. А 11947. Формат $60 \times 90^{1}/_{8}$. Бумага мелованная 120 г. Гарнитура шрифта обыкновенная. Печать высокая. Усл. п. л. 26. Уч.-изд. л. 18,906. Изд. № 3-87. Тираж 20 000 экз. Зак. № 9589. Цена 4 р. 70 к.

$$\text{Я}\ \frac{80103-109}{084(02)-79}\ 59-79 \qquad \frac{75\text{C}2}{\text{К}-72}$$

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 им. Ивана Фёдорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Звенигородская, 11.

*Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир*

4 р. 70 к.

Советский
художник
Москва
1979