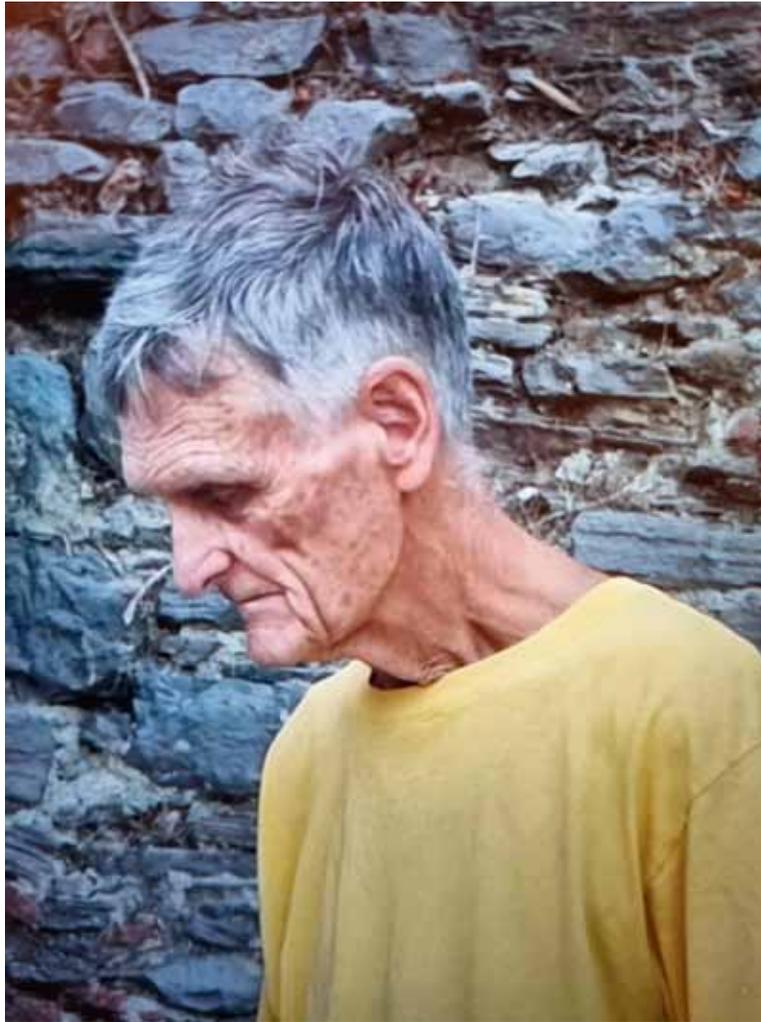




**ESTERUM
PUBLISHING**

Festschrift in Honor of John E. Bowlb
on the Occasion of His 80th Birthday
Сборник в честь 80-летия Джона Э. Боулта



A BLUE BRICK СИНИЙ КИРПИЧ

Edited by Yuri Leving

Esterum Publishing
Frankfurt/Main
2023

Table of Contents

Содержание

Editor

Yuri Leving

Advisory Board

Leonid Mejibovski, Nicoletta Misler

Design

Liubov Kiseleva, Vera Loshkareva

Cover design

Viktoryia Andrukovič

Photo of John Bowlit on frontispiece

Galina Vikulina

Photo of John Bowlit on p. 22

Nicoletta Misler

Editors

Natalia Bochkareva, Kenneth MacInnes

Proofreaders

Alisa Bastian, Elena Naydenko

Colour correction

Andrey Silantyev

Layout and prepress preparation

Tabula Rasa Publishing House

Printing and binding

Interpress, Hungary

© Yuri Leving et al., 2023

© Esterum Publishing, Frankfurt/Main,
2023

ISBN 978-3-910894-01-3

Юрий Левинг

Another Brick in the Wall 9

Список сокращений 21

ART IN CONTEXT **МИРЫ ИСКУССТВА**

Wendy Salmond

The Faceted Chamber and the Meanings
of Its Restoration in the Nineteenth Century 24

Rosalind P. Blakesley

Disrupting the Peredvizhniki:
The Modernist Salvo of Elena Polenova and Emily Shanks 40

Игорь Аронов

«Чисто и вечно художественный элемент» Василия Кандинского
и культурный национализм в эпоху модернизма 53

Christina Lodder

Kazimir Malevich and Fun 76

HISTORY AND ART **ИСТОРИЯ И ИСКУССТВО**

Елена Теркель

Николай Рерих. От древних символов к ролевой игре 88

Lucia Tonini

Reflections of 'Belle Époque' in the Portraits of Maria Demidova Abamelek-Lazareva ... 119

Юлия Солонович

«Будем продолжать нашу линию жизни...»
Письма С. А. Сорина к А. Н. Бенуа в Отделе рукописей
Государственного Русского музея 136

Андрей Сарабьянов Николай Пунин и Лев Бруни в боях за новое искусство	150
Ирина Меньшова Канва жизни Ольги Глебовой-Судейкиной	173
PROPAGANDA, POLITICS, FOLKLORE ПРОПАГАНДА, ПОЛИТИКА, ФОЛЬКЛОР	
Oleg Minin Figures of Speech, Visual Puns and Word Play in Turn of the Century Russian Graphic Art	214
Andrea Rusnock Politics, Propaganda, and Postage: Soviet Stamps and the Great Patriotic War	229
Edward Kasinec The Confiscation of Art, Icons and Valuables in Revolution: The Witness of Maurice Laserson ("M. J. Larsons")	241
Александр Жолковский Кудри – деньги – ... – бигуди. К поэтике маленького шедевра	253
THE POWER OF MEDIUM ВЛАСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ	
Olga Matich Double Exposure and the Eye: Photography, Cinema, Literature	280
Дарья Хитрова, Юрий Цивьян Те же и Боулт: немое кино и художественный быт	309
Yuri Leving and Frederick H. White <i>Ulysses</i> on Soviet Celluloid: Sergei Eisenstein, James Joyce and Sylvia Beach	326
Nina Lobanov-Rostovsky Kandinsky and Ceramics	370
Виктор Голубинов Динозавр на письменном столе	382
ART AND LITERATURE ИСКУССТВО И ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ	
Роман Тименчик Об экфрастических следах в «Незнакомке» Блока	400

Михаил Безродный Из комментария к «Подпоручику Кижэ»	406
Thomas Seifrid Bunin's Mirror: Art and Mortality Between Tolstoy and Nabokov	412
Myroslava M. Mudrak The "World of Art" and "The War of the Mushrooms"	421
Ильдар Галеев Хармс и Замирайло	431

MEMOIRS МЕМУАРНЫЕ ВИНЬЕТКИ

Marcus C. Levitt John Bowlt and the Russian Satirical Journals Project	446
Франциско Инфанте «Николетточка и Джончик летают высоко»	457
James M. Bradburne The Jack of Diamonds – John Bowlt and the Russian Avant-Garde	464
Nicoletta Misler Reception, Interpretation, Attribution, Digression: Forty-Three Years of Collaboration (with John Bowlt)	468

TRANSCENDING BORDERS ПРЕОДОЛЕНИЕ ГРАНИЦ

Наталья Сиповская Красные кустари в Париже Об участии Кустарного музея в Советской экспозиции на парижской <i>Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes</i> 1925 года	478
Toshiharu Omuka Resonance of Boiling Self and Shared Enthusiasm: Japanese Artists and Collectors in Early 1920s Berlin	496
Жан-Клод Маркадэ Самуил Аккерман: живописный диалог с сакральным и поэтическим	516
Silvia Burini Georgij Jakulov, dall'Immaginismo al teatro	533

и означает «дом»³⁴, что раскрывается в картине Самуила Аккермана «Начало» со столом в обратной перспективе. Художник также использует и другие буквы иврита: *цади* (например, в «Колеснице цвета-света», в которой он играет с русской буквой «ц», пришедшей из иврита), *шин*, от которой произошло русское «ш» и которая изначально была египетской буквой, стилизованной при помощи трех стеблей папируса.

* * *

Произведения Самуила Аккермана прекрасны и вне их сложных символических значений. Его раскладные книги – настоящие жемчужины, поэмы-объекты в традиции русского авангарда первой четверти XX века, радость глазу и духу. В них художник разворачивает свое экстатическое видение мира, это его личная агада, населенная его излюбленными иероглифами-пиктограммами. Так, отдельные страницы раскладной книги «Осанна. Желтый улов» пронизаны шиповником и вводят образы, заимствованные из сборника стихов Целана *Die Niemandrose* [Роза – Никому], посвященного «памяти Осипа Мандельштама»: Нотр-Дам, Сен-Жульен-ле-Повр соседствуют с буквами иврита.

Самуил Аккерман чувствует Творение и призывает к эстетическому созерцанию. Его произведения наделены красотой иллюстрированных рукописей и дышат глубокой верой в создание, вопреки ужасам истории.

³⁴ См. комментарий Джона Фелстинера к стихотворению Пауля Целана: *Felstiner J. Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu*. P. 69–70.

SILVIA BURINI

CA' FOSCARI UNIVERSITY, VENICE, ITALY

Georgij Jakulov, dall'Immaginismo al teatro

L'invito a partecipare alla *Festschrift* per John Bowlt mi ha fatto subito pensare che il tema più adatto per me potesse essere quello relativo a un artista, Georgij Jakulov, di cui mi sono a lungo occupata¹ e su cui con John abbiamo spesso ragionato insieme. L'ho scelto dopo un recente viaggio in Armenia, dove ero stata invitata a riprendere in mano la figura di Jakulov per una conferenza e ho potuto rivedere i paesaggi che tanto hanno influito sulla sua opera: un piccolo segno del destino. Negli anni ho analizzato vari aspetti dell'opera e del pensiero di questa importante e dimenticata figura, spesso liquidata con cliché prevedibili: il Delaunay russo... In questa occasione vorrei ritornare al punto di partenza, tornando su qualche elemento del legame che Jakulov ebbe con l'Immaginismo russo.

È innegabile che la firma di Jakulov appaia nel primo "manifesto" degli immaginisti, *Deklaracija* [Dichiarazione]², il che potrebbe indurre a una pericolosa semplificazione, a una comparazione intersistemica tra pittura e poesia, quasi che la sua opera potesse prestarsi a un confronto tematico diretto con i versi dei suoi colleghi. Per evitare un parallelo basato solamente su dati biografici o contingenze tematico-stilistiche, in passato ho già cercato di chiarire quale fosse il suo ruolo all'interno dell'Ordine degli Immaginatisti, e soprattutto perché un pittore così indipendente avesse deciso di entrare a far parte del gruppo.

Voglio premettere che in nessun modo Jakulov può essere considerato un pittore immaginista. È altrettanto impossibile rinvenire altre etichette che lo collochino in un gruppo o in una corrente. Il procedimento, in sé limitante, nel suo caso corrisponde a un autentico fraintendimento della personalità

¹ Cfr.: *Burini S. La parola e l'immagine. Poeti, pittori e caffè letterari a Mosca nel XX secolo // L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento / eds. S. Burini, R. Casari. Bergamo: Moretti e Vitali, 2000. P. 137–311; Burini S. Kaupunki ja kabaree // Idäntutkimus. 2004. № 1. S. 51–59.*

² *Есенин С. и др. Декларация [имажинистов] // Поэты-Имажинисты / сост. Э. Шнейдермана. СПб.: Аграф, 1997. С. 7–10.*

artistica e dell'uomo. L'Immaginismo rappresenterà per Jakulov solo una delle tappe della sua biografia artistica.

Per comprenderne la figura e spiegare la natura del sodalizio con gli Immaginatisti ci sembrano utili le parole del suo amico pittore, Martiros Sar'jan: «Jakulov <... > trovava interesse in tutto, frequentava persone dei più diversi circoli, ed era il prediletto di tutti. Rappresentava una personalità paradossale: da un lato amante della *bohème* e contemporaneamente dell'aristocraticità e dell'estetica nella vita; e dall'altro uno dei più attivi fautori e difensori dell'idea rivoluzionaria»³.

Mi sembra che sia stata proprio la problematica compresenza in Jakulov di *bohème* e aristocraticità segnalata da Sar'jan ad attrarlo nell'orbita immaginista, dove le due componenti erano spesso affiancate. Al manifesto aveva fatto seguito un curioso articolo, *Imažinizm v živopisi* [L'Immaginismo in pittura], scritto da Vadim Šeršenevič e Boris Erdman⁴: gli autori vi esordivano sostenendo che il Futurismo (tra i futuristi russi venivano citati David Burljuk, Michail Larionov, Natal'ja Gončarova e, appunto, Jakulov) aveva sostituito in arte il Simbolismo e l'estetismo, e che, dopo averli vinti, tentava ora di diventare non soltanto una "scuola" dominante, ma anche un indirizzo di Stato. Di conseguenza, la vera arte del futuro avrebbe dovuto uscire dalla cornice futurista, che stava progressivamente "istituzionalizzandosi" e perdendo la carica eversiva contenuta in formulazioni teoriche che non sempre venivano tradotte in opere concrete. Del resto, se i pittori futuristi si erano concentrati di nuovo sul contenuto del quadro, bisognava ammettere che, dal punto di vista pittorico, gli impressionisti e i neoimpressionisti risultavano di gran lunga migliori e che il futurismo altro non era che un naturalismo modernizzato. Il compito dei futuristi sarebbe presto terminato e si sarebbe aperta così la strada all'Immaginismo. Nel complesso è un testo piuttosto deludente, che non specifica le caratteristiche della sedicente pittura immaginista. Non si va oltre una generica presa di posizione contro il Futurismo, nei cui confronti l'Immaginismo era invece innegabilmente indebitato. Anche in forza di questo contributo, parlare di Jakulov come rappresentate dell'Immaginismo in pittura è impreciso, da più punti di vista: la sua figura è troppo variegata e ricca per essere esaurita all'interno di qualsivoglia movimento. Inoltre, le idee espresse da Šeršenevič, in particolare sul rapporto tra pittura e teatro, sono spesso in contrasto con la teoria e la pratica di Jakulov. Tuttavia, in alcuni suoi scritti, egli si avvicina alle posizioni futuriste:

³ Сар'ян М. Каталог выставки произведений Г. Якулова. Ереван: Гос. картинная галерея Армении, 1967. С. 38.

⁴ Шершеневич В., Эрдман Б. Имажинизм в живописи // Сирена. Воронеж, 1919. № 4. С. 63–68.

Il Futurismo si è posto come compito fondamentale la definizione delle leggi di espressione del movimento sulla superficie <...> le leggi di espressione del movimento erano e sono soltanto un mezzo, lo scopo dell'arte è l'espressione del «tema» con l'aiuto della definizione del ritmo e del tempo del vissuto. Cercando la meccanica dell'influsso della superficie del quadro sulla vista umana, venne perso (dai futuristi) il momento della creazione del tema <...>. In arte non c'è e non può esserci il movimento di per-sé al di fuori delle emozioni che suscita. Avendo davanti a sé la necessità di esprimere una serie di istanti in un unico istante, l'artista esprime l'oggetto e il suo spostamento in un unico momento. Così nasce l'immagine" (corsivo mio – S. B.).

Il Futurismo non "sentiva" [oščuščal] l'immagine, poiché non percepiva le emozioni suscitate dal movimento, e confondeva il termine "dinamismo" con la "cinetica"⁵. Come si avverte, l'artista è sostanzialmente in disaccordo con le affermazioni de *L'immaginismo in pittura*, individuando l'errore dei futuristi nel fatto di non essersi concentrati sul contenuto. Šeršenevič, invece, li aveva accusati, a dire il vero piuttosto confusamente, di pensarci troppo. Ci sembra invece molto stimolante la definizione che Jakulov fornisce di *obraz* [immagine], poiché la necessità di visualizzare una serie di momenti, concentrandoli in uno solo, verrà risolta da lui sfruttando un particolare tipo di *montaž* [montaggio], decodificabile attraverso un codice che può essere definito "teatrale". Il teatro, per Jakulov, deve seguire proprie leggi e non essere solamente, secondo le sue parole, uno «specchio curvo della pittura»⁶.

Non esistono lavori critici specifici dedicati al sodalizio tra Jakulov e gli Immaginatisti, ma resta il fatto della sua adesione alla *Dichiarazione*. La ragione della sua presenza in tale contesto va forse ricercata nel fatto che, sebbene la base del discorso artistico risiedesse per tutti i firmatari nell'"immagine", ognuno la intendeva a modo proprio, mantenendosi su posizioni concettuali così differenti e non di rado contraddittorie da autorizzare la più completa libertà creativa. Per Mariengof⁷, per esempio, l'arte consisteva nel «rendere statico il movimento»; Esenin si basava sullo «scorrimento e rotazione delle immagini»⁸; Šeršenevič, da parte sua, riteneva che la poesia dovesse presentarsi come una «massa di immagini»⁹ e un testo si potesse leggere ugualmente partendo dalla fine o dal principio, così come i quadri immaginatisti potessero essere guardati

⁵ Якулов Г. Из дневника художника // Искусство и труд. 1921. № 1. С. 9.

⁶ Якулов Г. Моя биография и художественная деятельность / публ. и коммент. Е. М. Костиной // Костина Е. М. Георгий Якулов. М.: Сов. художник, 1979. С. 83.

⁷ Cit. in: Алексеева Л. Якулов. Портреты поэтов // Литературная учеба. 1988. № 3. С. 144.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

G. Jakulov. Ritratto di S. Esenin. 1920

Fotoriproduzione. Museo Esenin, Mosca

“capovolti”. È difficile supporre che Jakulov, anche soltanto in linea di principio, condividesse queste posizioni. Dai suoi scritti teorici emerge infatti l'idea che l'arte debba fondarsi sul movimento e che l'artista stesso debba avere una funzione particolare: «l'artista deve appassionare il pubblico con il lato più grande del suo spirito»¹⁰.

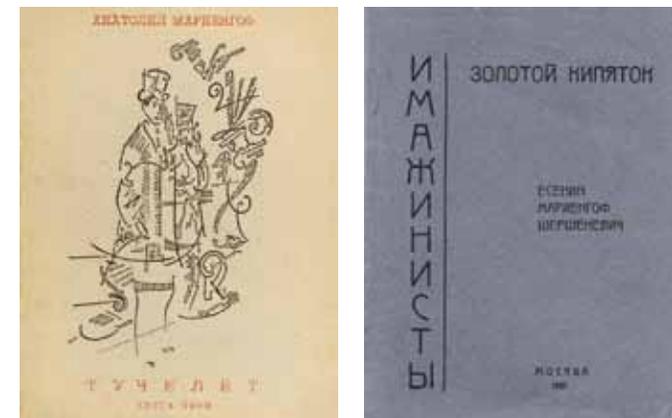
Quando entra a far parte del gruppo immaginista, Jakulov è un artista affermato, non ha bisogno di pubblicità o di alleanze. Nel 1918 aveva conosciuto Esenin al caffè Pittoresk. Cominciava così la loro amicizia che, non derivò tanto dalla militanza nello stesso gruppo, quanto dalle affinità elettive¹¹ che univano i due artisti, entrambi assertori della necessità di esprimere in arte prima di tutto le proprie emozioni.

Esenin spesso frequentava lo studio di Jakulov, che Marietta Šaginjan descrive «piccolo, tappezzato di stoffe orientali e pannelli cinesi»¹²; qui, nel 1921, il poeta conobbe Isadora Duncan. In questo luogo mentre Jakulov, partecipando a un concorso bandito dal Soviet locale¹³, progettava il monumento ai ventisei commissari bolscevichi uccisi il 20 settembre 1918 a Baku, Esenin compose *Ballada o dvadcatišesti* [La ballata dei ventisei], dedicata «con affetto al “magnifico scultore” Jakulov»¹⁴. L'artista più volte dichiara di voler bene a Esenin e di considerarlo un vero amico.

Se l'articolo *L'immaginismo in pittura* offre pochi spunti per comprendere i rapporti tra i poeti e il pittore, certi passi di *Dichiarazione*, come ad esempio «Noi, con fare strafottente e imperativo affermiamo essere questi sono i materiali per i creatori. <...> Al pittore il colore, la fattura, rifratta negli specchi delle vetrine e dei laghi»¹⁵, sembrano trovare invece una puntuale e magistrale realizzazione in alcune opere di Jakulov. Lo testimonia l'elaborazione

**A. Mariengof. Nubivolo.****Libro di poesie. Disegni di G. Jakulov, Moskva, Imažinisty, 1921****S. Esenin, A. Mariengof, V. Šeršenevič. Acqua bollente dorata. Moskva, Imažinisty, 1921**

Museo Esenin, Mosca



dell'*intérieur* del caffè degli Immaginisti *Stoilo Pegasa* [La Stalla di Pegaso], dove la luce si rifrangeva negli specchi, illuminando le pareti color azzurro mare con i ritratti dei poeti e i loro versi riportati direttamente sul muro.

Il ritratto di Mariengof, pubblicato sul secondo numero di «Gostinica dlja putešestvujuščich v prekrasnom» [Albergo per i viaggiatori nel bello], riprende il motivo, caro al pittore, dei cavalli in corsa, immagine che è centrale nell'eidologia degli Immaginisti¹⁶. Un altro momento di collaborazione stretta tra i poeti e Jakulov è rappresentato dalla progettazione grafica di alcuni libri: sono suoi il ritratto di Anatolij Mariengof sulle copertine delle raccolte *Tučel'et* [Nubivolo] (1921) e *Ruki galstukom* [Mani a cravatta] (1920), così come quello di Kusikov in *V nikuda* [Verso nessun luogo] (1920).

Il nome di Jakulov è legato anche ad alcuni progetti non realizzati: all'inizio del 1921 fu pubblicata la raccolta *Imažinisty* [Immaginisti], contenente versi di Esenin, Mariengof, Šeršenevič. Il volume doveva contenere anche i ritratti dei poeti, ma su una delle pagine si legge a grandi lettere: «Qui avrebbero dovuto esserci i nostri ritratti, ma purtroppo Jakulov festeggiava l'anno nuovo», con probabile riferimento alla serata «Vstreča Novogo goda s imažinistami» [Capodanno con gli immaginisti] del 31 dicembre 1920, organizzata al Museo Politecnico. Anche la monografia che Mariengof e Esenin avevano intenzione di scrivere su Jakulov rimase allo stadio di progetto.

Nelle sue memorie, Mariengof testimonia tuttavia di quanto venisse apprezzato il talento dell'artista. Assieme a Esenin aveva deciso di dedicargli la

¹⁰ Алексеева Л. Якулов. Портреты поэтов. С. 144.

¹¹ Cfr.: Ibid.

¹² Шагинян М. Жорж Якулов // Шагинян М. Семья Ульяновых: Очерки, статьи, воспоминания. М.: Гослитиздат, 1959. С. 534.

¹³ Cfr.: Аладжалов С. Георгий Якулов. Ереван: Арм. театр. о-во., 1971. С. 90.

¹⁴ Cit. in: Ibid.

¹⁵ *Есенин С. и др. Декларация [имажинистов].* С. 10.

¹⁶ Cfr.: Burini S. Georgij Jakulov e gli immaginisti russi: ipotesi per una relazione intersistemica. Milano: Università degli studi di Milano, Dottorato di ricerca in Lingue e letterature slave comparate VIII ciclo, 1994–1995. P. 269–297.

loro progettata raccolta *Epocha* [L'época]. Si sono conservate alcune pagine di questo testo mai pubblicato. Dopo il titolo a matita si può leggere: «A Georgij Jakulov, supremo maestro dell'Ordine degli Immaginatisti, creatore dell'epoca decorativa, Esenin e Mariengof dedicano l'epoca poetica»¹⁷.

Šaginjan¹⁸, segnalando l'importante attività letteraria di Jakulov (per altro pressoché ignorata), individua negli articoli teorici, nelle recensioni e negli interventi sui giornali un'unità di fondo, non inficiata dall'apparente contraddittorietà dei movimenti dell'artista, si tratti di spostamenti geografici (Tbilisi, Mosca, la Manicuria, l'Italia, Parigi, Erevan) oppure di varietà di espressione (pittura, scenografia teatrale per registi diversi quali Vsevolod Mejerchol'd, Aleksandr Tairov, Sergej Džagilev, scultura, cinema).

La "leggerezza", talvolta volubile, che caratterizza il fuorviante "disordine" esteriore della vita e della biografia artistica di Jakulov, combinate con la grande fermezza teorica e una coerenza interiore, sono qualcosa di tipicamente "jakuloviano", forse generato dalla fusione di elementi asiatici ed educazione europea. Šaginjan, riprendendo le parole dello stesso Jakulov, individua il *fil rouge* della sua opera nell'idea della «derivazione dello stile dalla particolarità con cui si percepisce il sole»¹⁹. Anche Aladžalov individua un tratto unificante, che tra l'altro apparenterebbe Jakulov con l'Immaginismo: «Jakulov nell'arte amava soprattutto le immagini, e probabilmente fu questo lato dell'Immaginismo, ossia la "creazione delle immagini" ad avvicinarlo a loro. L'immagine in arte è la base dell'arte di Jakulov»²⁰. Benché ciò sia innegabile, sarebbe infruttuoso accontentarsi di spiegazioni biografiche o tematiche in senso stretto per analizzare il rapporto tra Jakulov e gli immaginatisti. La "corrispondenza" in realtà è più complessa e "strutturale": consiste nella condivisione di un codice comune, valido tanto nella pratica artistica quanto nella vita quotidiana.

Per sostenere questa ipotesi mi rifaccio al concetto di retorica iconica proposto da Jurij Lotman:

Per differenziarlo da quello non retorico, definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due o più subtesti cifrati tramite codici diversi e reciprocamente intraducibili. Questi subtesti possono presentarsi come spazi localmente ordinati – e allora il testo nelle sue varie parti dovrà essere letto per mezzo di lingue diverse. <...> Verranno annoverati come testi

¹⁷ Эпоха Есенина и Мариенгофа. М.: Имажинисты, 1922.

¹⁸ Шагинян М. Жорж Якулов. С. 533.

¹⁹ Ibid. С. 536.

²⁰ Аладжалов С. Георгий Якулов. С. 118.

retorici tutti i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell'ambito di una struttura unitaria²¹.

Questa teoria si può applicare all'opera del pittore, dove l'immagine si decodifica proprio con l'aiuto di un codice teatrale. Il testo iconico infatti, come insegna Lotman, è pertinente a una rappresentazione teatrale o a un episodio scenico; infatti, a seconda del genere, questo testo-codice intermedio può essere la scena di una tragedia, di una commedia o di un balletto. Hanno un rapporto col fenomeno della retorica pittorica anche casi più complessi di reciproca transcodificazione all'interno di generi e tipi diversi di testi pittorico-figurativi.

Il rapporto tra pittura e teatro è una questione che tocca molto da vicino la storia della cultura russa, e Lotman specifica che, quando si parla di "teatralizzazione" della pittura in certe epoche, non si tratta di una metafora superficiale. Il problema ha radici profonde nella natura stessa del teatro, nonché nel carattere della codificazione intermedia.

In questo senso vale la pena di soffermarsi, in Jakulov, su alcune opere della sua prima fase creativa, legata più strettamente alla pittura da cavalletto, per evidenziare già allora la presenza di una pittura teatralizzata che giustifica e chiarisce il suo cammino artistico successivo. Il periodo in questione si riferisce agli anni prerivoluzionari, di grandi cambiamenti nel panorama artistico russo e internazionale, che però non invadono il suo spazio personale, il quale resta al di fuori di mode e tendenze. Partiamo prima di tutto dalle sue stesse considerazioni sull'arte.

In una variante della sua autobiografia più estesa, Jakulov riflette su quella del periodo intorno al 1907, legato alla mostra «Venok» [La ghirlanda], definendola come decorativo-simbolico e asiatico-orientale:

Recepivo le cose come simboli grafici e colorati <...>. Il periodo successivo si può considerare una svolta dall'arte orientale piatta e lineare alla forma tridimensionale della pittura a cavalletto occidentale (italiana) e all'elaborazione di una forma poetica in pittura. A questo periodo risalgono le vetrate «*Žil na svete rycar' bednyj...*» [«C'era una volta un cavaliere povero...»] di Puškin, la vetrata *Duša moja mračna* [Tetra è la mia anima] di Lermontov. Allo stesso periodo risale anche il mio primo lavoro decorativo *Kavkazskaja taverna Duchan* [Taverna caucasica. Duchan]. Qui per la prima volta ho creato la forma architettonica della decorazione al posto della pittura panoramica²².

²¹ Lotman Ju. Il girotondo delle muse: semiotica delle arti. A cura di Silvia Burini. Milano: Bompiani, 2022. P. 209.

²² Якулов Г. Автобиография // Георгий Якулов. 1884–1928: каталог выставки. Ереван, 1967. С. 48.

Dopo l'esperienza italiana, sarebbe intervenuto un nuovo cambiamento:

Senza abbandonare il principio basilare della linearità, del colore locale e del materiale continui a incanalare la mia arte verso il cammino della tridimensionalità europea, l'anno seguente, nel 1912, partecipai a una mostra di «Mir iskusstva» con un ciclo di lavori di arte monumentale da cavalletto <...>²³.

Il suo percorso artistico è insomma di una varietà sorprendente. «L'inquieto Jakulov»²⁴ spazia dalla pittura alla decorazione di interni di caffè e alle scenografie teatrali, fino al libretto e alla coreografia per un balletto messo in scena da Djagilev (*Stal'noj skok* [Il balzo d'acciaio]) e a progetti di monumenti architettonici. Segnatamente, il suo legame con il teatro è più volte sottolineato: come artista «nato per il teatro»²⁵; «nel teatro Jakulov ha trovato la sua vera patria artistica»²⁶. Giljarovskaja lo definisce «creatore di un'intera filosofia dell'arte decorativo-teatrale»²⁷.

È come se l'artista tentasse di incarnare in tutte le forme possibili le immagini generate dal suo inarrestabile temperamento artistico e dalla sua fantasia. La cosa più rilevante è che tali forme risultano "intercambiabili", e con ciò intendiamo che sarà proprio la presenza del codice teatrale a fungere da elemento unificante all'interno della sua molteplice attività artistica, rappresentandone in un certo senso il tratto distintivo. Ed è nella condivisione di questo codice teatrale con i poeti immaginisti – ribadisco – che troveremo una delle ragioni per metterli in relazione comparativa con Jakulov.

Elementi tipicamente teatrali sono stati notati da A. Strigalev: «Nella sua pittura Jakulov ha introdotto espedienti tipicamente teatrali. <...> Amava rappresentare l'intérieur non come preso dall'interno del suo spazio, ma come se fosse visto dall'esterno, attraverso una parete trasparente»²⁸.

Pur considerando con attenzione il punto di vista di Strigalev, Sarab'janov è più propenso a una mediazione, basandosi sull'interazione tra pittura e teatro tipica dei paesi orientali²⁹. La stessa struttura delle sue composizioni

²³ Якулов Г. Автобиография. С. 48.

²⁴ Гиллярвская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924. С. 16.

²⁵ Стригалева А. Понимание и изображение пространства Г. Б. Якуловым // Проблемы истории советской архитектуры. 1977. № 3. С. 24.

²⁶ Таиров А. Георгий Якулов // Искусство. 1929. № 1–2. С. 75.

²⁷ Якулов Г. Автобиография. С. 67.

²⁸ Стригалева А. Понимание и изображение пространства Г. Б. Якуловым. С. 26.

²⁹ Cfr. Сарабянов Д. Георгий Якулов и традиции искусства Востока // Советская живопись. 1987. № 9. С. 235; il tema del rapporto Oriente e Occidente è cruciale per Jakulov: cfr. Burini S., Casari R. L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento. La parola e l'immagine. Poeti, pittori e caffè letterari a Mosca nel XX secolo. Bergamo: Moretti & Vitali, 2000. P. 245–247.

G. Jakulov. Corse. 1906

Carta incollata su cartone, guazzo, inchiostro, penna. 102,5 × 69. Galleria Tret'jakov, Mosca

fu indubbiamente influenzata dai principi delle miniature orientali e, come suggerisce ancora Sarab'janov, anche armene³⁰: ciò è evidente nella soluzione convenzionale dello spazio e negli artifici che sottolineano il processo ornamentale dell'azione, ma soprattutto nella supremazia della linea e della macchia colorata. Quando, più tardi, Jakulov dipingerà dei quadri seguendo uno schema compositivo rinascimentale, rimarrà comunque ineliminabile l'impronta orientale.

Skački [Corse] occupa un posto importante nella creazione artistica di Jakulov. Apprendiamo dalla sua *Autobiografia* come nacque l'idea alla base del quadro:



Capitando alle corse di cavalli, a Mosca ho notato il movimento della folla che si agitava in preda al fervore e mi ricordava un tifone della Mançuria. Unendo questa impressione con la sensazione della chiarezza vetrosa, trasparente, del campo verde, dei cavalli a spron battuto, ho creato la composizione di corse in un vortice di movimento (barocco) dalla linearità grafica cinese e dalla trasparenza d'acquerello dell'umido spettro cinese³¹.

Si tratta del suo primo segno significativo: esposto nel 1906, *Corse* attirò subito l'attenzione generale. Commenta il pittore Evgenij Lansere: «Dalla sua prima apparizione alle mostre si potevano vedere i tratti caratteristici della sua creazione artistica. Presto nacque il cosiddetto "stile di Jakulov"»³². Il dipinto è costruito in modo del tutto originale. La composizione non è prospettica e presenta una intenzionale riduzione alla bidimensionalità, mentre il colore è usato in modo decorativo. Sull'autorevole rivista «Vesy» [La bilancia], Muratov osservò che «il disegno paradossale dell'opera *Corse* di Jakulov è tracciato in modo sottile, l'artista ha adattato alla sua tematica le macchie

³⁰ Cfr. Сарабянов Д. Георгий Якулов и традиции искусства Востока. С. 235.

³¹ Якулов Г. Автобиография. С. 47.

³² Cit. in: Аладжалов С. Георгий Якулов. С. 38.

colorate dei vasi cinesi»³³. Il dipinto testimonia il tentativo di sintetizzare espedienti artistici occidentali e orientali e incarna l'ambizione di «trasformare l'unilateralità dell'accademia occidentale e orientale in una sintesi di nuova cultura, in una luce contemporanea»³⁴. Il pittore lo aveva per tempo sottolineato nel suo articolo *Ob ekscentričeskom iskusstve* [Sull'arte eccentrica], dove sostiene che l'arte da lui definita "eccentrica" è propria dell'Oriente, è a-prospettica, priva di una ritmicità metrica esterna e di una esterna subordinazione ad un'unità. Da qui nasce secondo Jakulov il *rondizm* [rotondismo] dell'Oriente, che si può contrapporre al cubismo dell'Occidente. Il termine "cubismo" è riferito in particolare alla prospettiva geometrica che porta ad un unico centro. Il *rondizm* non ha nessun centro. La prima immagine architettonica dell'arte eccentrica è indicata da lui nell'opera già *Corse* (1905–1906)³⁵.

Le singole soluzioni compositive del quadro, la scala e la spirale, forme predilette in tutte le opere dell'artista, sono utilizzate in modo da creare una specie di proscenio, di quinta scenica. Jakulov non indulge mai in scelte compositive convenzionali (nel senso di prospetticamente organizzate), ma introduce elementi come se si trattasse di strutture sceniche che impongono il ritmo spaziale della composizione. L'azione si sviluppa su piani paralleli giustapposti in profondità, ma con l'uso del piano inclinato che avvicina il quadro allo spettatore. Grazie a tutto ciò si ha la sensazione che il quadro venga manipolato come una scatola scenica dominata da elementi architettonici, che nel loro costante iterarsi diventano anche simbolici.

Il che ci riporta da un lato alle osservazioni di Boris Uspenskij relative allo spazio generale del testo letterario, ma, dall'altro, anche al testo iconico come complesso di spazi separati, ossia spazi costituenti che possono essere organizzati in modo autonomo, con una non-univocità spaziale grazie alla quale lo spazio ha la possibilità di comunicare una differente "energia" al segno: ciò dipende dal gradiente di visibilità del segno nel campo di rappresentazione. In altre parole, il segno assume un significato diverso in relazione alla sua posizione: al centro, alla periferia, in alto, in basso, a destra o a sinistra; cosa che permette di parlare di "funzione predicativa" di questi elementi³⁶.

In questo modo sfondo e personaggi possono essere trattati in modo diverso. Questo è reso possibile dal fatto che lo sfondo è considerato periferia del quadro e può essere ritenuto "rappresentazione della rappresentazione". Allo stesso modo, nel testo letterario, i personaggi sullo sfondo, appartenendo a questo spazio, ma non partecipando all'azione principale, non esistono.

³³ Cit. in: *Аладжалов С. Георгий Якулов. С. 38*

³⁴ *Якулов Г. Моя биография и художественная деятельность. С. 83.*

³⁵ *Якулов Г. Об эксцентрическом искусстве // Экран. 1922. № 31. С. 4.*

³⁶ Cfr.: *Uspensky B. Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art // Poetics International Review for the Theory of Literature. 1973. Vol. 2. P. 5–39.*

Alla base di questa considerazione sta l'idea lotmaniana che ogni atto di coscienza semiotica si divide in elementi significativi e non. Quelli che, in un certo sistema di modellizzazione, non risultano portatori di significato, è come se non esistessero; ovvero, pur esistendo, cessano di esistere nel sistema della cultura. Assistiamo perciò a una intensificazione della qualità semiotica della descrizione. La descrizione non è un segno della realtà, ma "segno del segno" di quella realtà. Se quindi ipotizziamo un "valore" diverso dei segni a seconda della loro posizione nel quadro, risulta oltremodo significativa la scelta di Jakulov di lasciare tutti gli elementi nella stessa posizione, ma "applicando" a questa identica dislocazione una soluzione coloristica diversa. Se il quadro ha altresì il valore di una performance, potremmo arrivare a sostenere che Jakulov abbia rappresentato la stessa scena con "costumi" diversi.

Questi cambiamenti dei punti di vista si possono rilevare anche a livello strutturale, nella tecnica pittorica, definita dall'artista "politecnica". A questo proposito, ricordando che Šeršenevič parlava nei suoi trattati teorici di un «politematismo delle immagini»³⁷, possiamo presumere che i concetti di politecnica e politematismo siano da ritenere centrali per gli Immaginatisti.

La tavolozza di Jakulov ha la forza esplosiva di inaspettate combinazioni cromatiche, di tecniche giustapposte, con un uso così particolare della lucentezza che avvicina i suoi quadri a delle vetrate. E come se l'artista riuscisse a estrarre da ogni colore l'intrinseca energia luminosa. Nella sua pittura le fonti luminose si trovano all'interno della composizione, in un gioco di punti di vista davvero straordinario. Il raggio di luce nasce dal profondo del quadro ed è indirizzato verso lo spettatore; ma, riflesso dalla superficie del vetro di vetrine di caffè o di negozi, come attraversando un prisma, improvvisamente si frantuma, assumendo altre inaspettate direzioni oppure venendo riassorbito dalla profondità della composizione. Questo effetto di mobilità della direzione della luce, che definiremmo "scenograficamente teatrale", viene ottenuto per mezzo di efficaci espedienti. L'attenzione alla luce e al rapporto tra luce e illuminazione sarà molto importante nella sua esperienza teatrale, così come l'uso in uno stesso momento di tempera opaca, guazzo, mischiata con acquerello trasparente, in cui i colori freddi e caldi vengono giustapposti. A volte invece, accanto all'uso di colore localmente liscio, la luce si frantuma in uno spettro multicolore, conseguendo esiti che ricordano l'uso scenico dei riflettori. È risaputo del resto che l'artista, prima di dipingere, sia che usasse carta, cartone o tela, preparava una speciale tintura di base con lacca o bronzo, che veniva stesa non su tutta la superficie ma solamente nei punti necessari; e spesso utilizzava anche oro e argento.

³⁷ *Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль: Верхне-Волжское кн. из-во, 1996. С. 25.*



G. Jakulov. Cafè Chantant. 1912

Olio su compensato. 102 × 132,5
Galleria nazionale d'Armenia, Erevan

G. Jakulov. Čajchana a Erevan.

Carta, guazzo. 28 × 50
Galleria nazionale d'Armenia, Erevan



Dai pur pochi esempi percorsi e dalle considerazioni esposte dovrebbe risultare innegabile un trattamento teatrale degli spazi nei suoi quadri. In relazione alle tematiche considerate, tuttavia, ci sembra che, più ancora della componente spaziale, sia significativa quella temporale. Sebbene si possa parlare di unità di tempo e di luogo come principio alla base dei suoi dipinti, riteniamo che il "tempo" sia rimasto in ombra, ed è proprio questa dimensione temporale (*process, performance*) che ci preme mettere in evidenza. Jakulov stesso riteneva che lo sviluppo dell'azione scenica fosse un "processo", capace di offrire come risultato un'opera che si crea nella mente stessa dello spettatore³⁸.

Ho già ricordato che nelle sue opere si impone solitamente un andamento volutamente non prospettico. Gli avvenimenti si sviluppano bidimensionalmente, gli uni sopra gli altri (cfr. *Corse, Ulica [Via]*, *Dekorativnyj eskiz* [Schizzo decorativo], 1909), senza l'ipotassi gerarchica imposta da una composizione prospettica. Ciò deriva, almeno parzialmente, dalle suggestioni orientali a cui ho accennato, ma questo è anche un modo per tentare di inserire nel quadro un elemento temporale, come è evidente in alcuni quadri. In *Ljubiteli progulok* [Amanti delle passeggiate] (1909) la struttura del dipinto rimanda alle scelte compositive dell'acquarello *Corse*, anche se in questo caso il dipinto, pur sviluppandosi in modo bidimensionale, è marcato da un andamento circolare che imprime alle figure, quasi totalmente grafiche, una sorta di movimento. Si ha perciò l'impressione che gli elementi leggermente più piccoli sullo sfondo del dipinto (che pure non viene trattato prospetticamente) non introducano solamente il senso spaziale, ma anche quello temporale.

³⁸ Якуллов Г. Блокнот художника // Рампа. 1924. № 4. С. 14.



G. Jakulov. L'uomo della folla. 1922

Olio su tela. Galleria Tret'jakov, Mosca

G. Jakulov. Montecarlo. 1913

Olio su cartone. 53,3 × 75,5
Galleria nazionale d'Armenia, Erevan

C'è poi tutta una serie di quadri sulla tematica dell'esercizio pubblico (bar, negozi, caffè), che mostra esplicitamente questo tentativo di rappresentare azioni simultanee: ci riferiamo a *Bar* (1910), *Monte-Karlo* [Montecarlo] (1913), *Kafe* [Caffè] (1911), ma soprattutto a *Kafešantan* [Cafè Chantant] (1912) e *Čajchana v Erevane* [Sala da tè a Erevan], non datato. A questa tematica si può riallacciare il mariengofiano *Nočnoe kafe* [Caffè notturno]³⁹, che, ispirato dall'atmosfera della «Stalla di Pegaso», potrebbe, per tematica e per costruzione delle immagini, essere considerato una vera e propria *ekfrasis* dei quadri jakuloviani. Più difficile appare il contrario, cioè che i quadri siano la proiezione iconica di quel testo poetico, dal momento che la poesia è datata gennaio 1924, mentre i dipinti di Jakulov sono precedenti.

In termini sistemici, l'essenza della pittura di Jakulov sembra concentrarsi nel contrasto di due sistemi diversi: è come se quello occidentale venisse costruito su una variante orientale che interiormente lo nutre. Si tratta, naturalmente, di una considerazione accettabile qualora la si legga nella logica dell'applicazione metaforica di modelli basati sulla lingua a qualcosa che non è strettamente linguistico.

E se, come sostiene Lotman, il testo retorico è riferibile a tutti i casi di «conflitto contrappuntistico»⁴⁰, allora non ci sono dubbi che ci troviamo in uno di questi casi. Inoltre è possibile decodificare questo *unicum* solo attraverso la tendenza alla teatralizzazione, che permette di seguire l'opera del pittore in tutte le sue fasi. È l'esperienza pittorica in senso stretto a condurre

³⁹ Nilsson N. A. The Russian Imaginists. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1970. S. 112.

⁴⁰ Lotman Ju. Il girotondo delle muse: semiotica delle arti. P. 209.

Jakulov al palcoscenico. Se dovessimo scegliere un'immagine per caratterizzare le opere di Jakulov negli anni prerivoluzionari, essa sarebbe senz'altro legata a quadri del tipo *Človek tolpy* [L'uomo della folla], *Monte-Karlo* [Montecarlo], *Gorod* [Città], *Schizzo decorativo*, *Nočnoj košmar* [Incubo notturno]. In questi quadri i personaggi sono ridotti a fantasmi, a *silhouette* bidimensionali ammassate sullo sfondo di vetrine illuminate. Di nuovo si può rilevare che, se lo sfondo è periferia del quadro, i personaggi che appartengono a questo spazio da un punto di vista semiotico non esistono, non essendo portatori di significato in un dato sistema di modellizzazione. Ne scaturisce la sensazione che non si tratti di veri e propri personaggi, ma di fantasmi o marionette.

Nel 1910 Jakulov compie il suo primo viaggio in Italia e verifica la validità della sua teoria dell'influenza della luce solare sulla formazione degli stili. Ha solamente ventiquattro anni, ma possiede già una definita personalità artistica, e l'arte italiana lascia in lui un'impronta profondissima. Egli vi ritrova molti dei principi su cui si reggeva la sua stessa creazione pittorica. Si tratta di una sorta di formazione culturale "alla rovescia": partito da un'esperienza personale e decisamente orientale, Jakulov si confronta con l'arte italiana non come punto di partenza, ma di riferimento in una formazione già compiuta. Nel suo diario ritroviamo una frase che suffraga l'asserto: «La tecnica degli affreschi italiani è basata sulla rappresentazione del paesaggio urbano lasciato in profondità (lo sfondo) e il rilievo dei singoli personaggi. Questo metodo degli affreschi è l'ideale e il più giusto anche per la scena»⁴¹.

Credo che questa concezione scenografica e teatrale, così profondamente e dichiaratamente intrinseca in Jakulov, offra lo spunto per analizzare la sua opera nei termini indicati da Lotman. È Jakulov stesso a formulare l'idea che la parola e l'immagine si "incontrino" nel teatro:

Così, cominciando dalle ricerche impressioniste di Vrubel' e Korovin, il teatro ha fatto passare attraverso di sé tutte le tendenze pittoriche <...>. Nella realtà la frase letteraria e la frase pittorica si trovano e devono trovarsi su piani diversi. Mentre la parola spiega, la pittura deve stimolare il *sentire*⁴².

È probabile che una concezione più volumetrica dello spazio pittorico abbia inciso moltissimo sulla strutturazione degli *intérieur* e, in seguito, sulle scenografie teatrali. Nella creazione artistica di Jakulov si può tracciare insomma un percorso che parte dalla forma orientale bidimensionale e si muove verso espressioni via via più volumetriche, attraverso la costruzione rinascimentale prospetticamente tridimensionale, fino a estrinsecarsi nello spa-

⁴¹ Cit. in: *Аладжалов С. Георгий Якулов. С. 44.*

⁴² *Якулов Г. Моя биография и художественная деятельность. С. 20.*

zio dei caffè e a liberarsi, infine, nelle scenografie. È come se l'artista volesse elaborare nello spazio effettivamente a disposizione una forma costruttiva che non poteva realizzare nei limiti della cornice del quadro.

Se infatti si considerano i suoi dipinti da un punto di vista strettamente formale, ci si rende presto conto che le composizioni della maggior parte delle sue opere sono costruite sull'unità teatrale di tempo e di luogo con una illusorietà non prospettica. Esse mostrano su un'unica fila tutti gli avvenimenti, come se si trattasse di un palcoscenico, avvalendosi, quando si tratta di interni, di elementi architettonici quali scale, passaggi, archi, soluzioni adottate in seguito anche nella decorazione degli interni dei locali e nelle scenografie. Siamo convinti che si possa a ragione parlare per il pittore di una situazione di "retorica iconica". In altre parole: il macrotesto di Jakulov può essere considerato *tout court* un testo retorico.

I suoi quadri sono "teatralizzati" per i motivi accennati, ma anche perché il dipinto è come se "fosse eseguito" sulla scena: il testo esiste nel suo essere *performance*. Ciò spiegherebbe la sua scelta di "ripetere" molte volte lo stesso soggetto, facendo prevalere un principio sintetico di lavoro sulla composizione. In altre parole, è come se l'artista proponesse una scena diversa. Di conseguenza il gesto è *rappresentativo*, ma anche *compositivo*. Possiamo parlare di *costruzione dialogica della composizione*. Drammatizzando l'avvenimento rappresentato, il legame diretto con il codice teatrale è palese.

Si può tuttavia parlare, per la sua stagione, di un codice teatrale *tout court* o deve essere considerata la co-presenza di codici diversi di rappresentazione, visto che registi come Konstantin Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Nikolaj Evreinov, per non parlare del giovane cinema, offrivano variazioni infinite sul tema dell'arte di rappresentare e teatralizzare? Crediamo che sia più opportuno considerare la possibilità di una serie articolata di diversi codici teatrali, tenere in debita considerazione l'influenza del cinema e, semmai, individuare quale fosse più congeniale agli Immaginatisti e a Jakulov. L'artista stesso ce lo conferma: «Così, anche quando si parla di teatro, bisogna mettersi d'accordo di quale teatro si tratta. <...> Ogni teatro cerca la sua propria forma»⁴³.

Ne dovremo parlare un'altra volta.

Bibliografia

Burini S. Georgij Jakulov e gli immaginatisti russi: ipotesi per una relazione intersistemica. Milano: Università degli studi di Milano, Dottorato di ricerca in Lingue e letterature slave comparate VIII ciclo, 1994-1995.

Burini S. Kaupunki ja kabaree // *Idäntutkimus*. 2004. № 1. S. 51-59.

⁴³ *Ibid.* C. 21.

- Burini S. La parola e l'immagine. Poeti, pittori e caffè letterari a Mosca nel XX secolo // *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento* / eds. S. Burini, R. Casari. Bergamo: Moretti e Vitali, 2000. P. 137–311.
- Burini S. Георгий Якулов и «симультанеизм» Робера Делоне // *Russian Literature*. 2002. Vol. 52. № 4. P. 341–354.
- Burini S., Casari R. *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento. La parola e l'immagine. Poeti, pittori e caffè letterari a Mosca nel XX secolo*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2000.
- Lotman Ju. *Il girotondo delle muse: semiotica delle arti*. A cura di Silvia Burini. Milano: Bompiani, 2022.
- Nilsson N. A. *The Russian Imaginists*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1970.
- Uspensky B. Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art // *Poetics International Review for the Theory of Literature*. 1973. Vol. 2. P. 5–39.
- Аладжалов С. Георгий Якулов. Ереван: Арм. театр. о-во., 1971.
- Алексеева Л. Якулов. Портреты поэтов // *Литературная учеба*. 1988. № 3. С. 143–146.
- Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924. С. 15–16, 44–48, 62.
- Есенин С. и др. Декларация [имажинистов] // *Поэты-Имажинисты* / сост. Э. Шнейдермана. СПб.: Аграф, 1997. С. 7–10.
- Лотман Ю. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академ. проект, 2002. С. 388–400.
- Сарабянов Д. Георгий Якулов и традиции искусства Востока // *Советская живопись*. 1987. № 9. С. 231–242.
- Сарьян М. Каталог выставки произведений Г. Якулова. Ереван: Гос. картинная галерея Армении, 1967.
- Сирена. 1919. 30 янв. № 4–5. С. 66–67.
- Стригалева А. Понимание и изображение пространства Г. Б. Якуловым // *Проблемы истории советской архитектуры*. 1977. № 3. С. 23–27.
- Таиров А. Георгий Якулов // *Искусство*. 1929. № 1–2. С. 73–77.
- Шагинян М. Жорж Якулов // Шагинян М. *Семья Ульяновых: Очерки, статьи, воспоминания*. М.: Гослитиздат, 1959. С. 533–539.
- Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль: Верхне-Волжское кн. из-во, 1996.
- Шершеневич В., Эрдман Б. Имажинизм в живописи // *Сирена*. Воронеж, 1919. № 4. С. 63–68.
- Эпоха Есенина и Мариенгофа. М.: Имажинисты, 1922.
- Якулов Г. Блокнот художника // *Рампа*. 1924. № 4. С. 8–21.
- Якулов Г. Об эксцентрическом искусстве // *Экран*. 1922. № 31. С. 4.
- Якулов Г. Автобиография // Георгий Якулов. 1884–1928: Каталог выставки. Ереван, 1967. С. 46–50.
- Якулов Г. Дневник художника. «Человек толпы» // *Жизнь искусства*. 1924. № 3. С. 7.
- Якулов Г. Моя биография и художественная деятельность / Публ. и коммент. Е. М. Костиной // Костина Е. М. Георгий Якулов. М.: Сов. художник, 1979.
- Якулов Г. Из дневника художника // *Искусство и труд*. 1921. № 1. С. 9.