

GEORGIJ JAKULOV:  
UN ESEMPIO DI RETORICA ICONICA

*Silvia Burini*

Può darsi che il mio atteggiamento  
verso la vita sia come verso il teatro.  
*G. Jakulov*

Partendo dalla considerazione lotmaniana che ogni sistema che abbia come fine la comunicazione può essere definito come lingua, è ascrivibile a tali sistemi anche la lingua pittorica:

Se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare (nel concetto di lingua entra quel largo contenuto accettato dalla semiotica: «qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni»), le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua possono essere esaminate in qualità di testi (Lotman 1972: 10).

Questa premessa ci permette di trattare un testo pittorico, iconico, utilizzando termini come *testo*, *artistico*, *narrativo*, di solito riferiti al testo verbale in un senso più generale, in quanto applicabili alla letteratura come pure alle arti figurative. Ma arti visuali e letteratura del resto rivelano un certo carattere comune nell'organizzazione del testo artistico. Si tratterebbe secondo una definizione di Boris Uspenskij (1973) di una analogia strutturale, *isomorfismo* che si può ricercare tra letteratura e pittura.

Il rilevamento di legami sintagmatici e paradigmatici nella pittura e nel cinema permette di vedere in queste arti degli oggetti semiotici, dei sistemi costruiti secondo il tipo delle lingue. In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione secondaria. Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte, come un testo di questa lingua (Lotman 1972: 16).

Il seguente articolo rappresenta un tentativo di analizzare un testo pittorico da un punto di vista semiotico. Lotman sottolinea che nell'antichità il detto "le muse fanno il girotondo" metteva in evidenza una visione artistica sintetica, un "coro" di attività

*Slavica tergestina 4 (1996)*

reciprocamente indispensabili. Lo studio delle arti ha poi seguito una strada diversa, esaminando le singole discipline nel loro sviluppo separato. Ciò ha condotto a un tipo di studio analitico che generalmente è chiamato “approccio storico”, non privo di meriti se non fosse che molto spesso nei lavori dove si parla di “stile del tempo” e “spirito dell’epoca”, riscontrabili nelle differenti opere d’arte, si rischia di voler far contenere forme artistiche diverse in una unità che di fatto non esiste.

E ti senti come se ti trovassi nel salotto di Sobakevic, dove tutti gli oggetti avevano lo stesso semblante e: «ogni sedia sembrava dicesse»: «Anch’io sono Sobakevič!», oppure «Anch’io assomiglio molto a Sobakevič» (Lotman 1993: 316).

Lotman critica in questo modo il classico approccio “sincronico” basato sullo *Zeitgeist* da cui si parte per considerare il rapporto tra arte e letteratura:

Da un lato le diverse arti modellizzando gli stessi oggetti, trasmettono al ragionamento artistico umano una dimensione a lui indispensabile, il poliglottismo artistico. D’altro canto, ogni aspetto artistico per una completa consapevolezza della propria specificità necessita della presenza delle altre arti e di parallele lingue artistiche. Generalizzando si può confermare che qualsiasi proprietà di una lingua artistica si definisce nel suo rapporto con le proprietà delle altre arti, in un determinato senso equivalenti («l’equivalenza» in questo caso viene determinata dalla capacità di modellizzare uno stesso oggetto). A questo punto, oltremodo sostanziale risulta il problema dell’influenza: il linguaggio pittorico influenza il teatro, il cinema il romanzo, la poesia il cinema. Tenendo presente che l’influenza non passa solo attraverso gli occhi, la mano e il cervello dell’artista (*idem*, 321).

Quindi ciò che è “proprio” (*svoe*) si chiarisce attraverso “l’altrui” (*čužoe*), facendo emergere con particolare urgenza il problema dell’influenza, che tratteremo sotto forma di problema di “retorica” nel senso che andiamo a chiarire.

La retorica è una delle più tradizionali discipline filologiche, ma Lotman specifica:

Chiamiamo retorico quel testo che può presentarsi come unità strutturale di due o più sottotesti fissati con l’aiuto di codici diversi e tra loro intraducibili. Questi testi possono presentare organiz-

zazioni locali e allora il testo deve essere letto nelle sue varie parti con l'aiuto di diversi linguaggi. (...) Riguardano il testo retorico tutti i casi di conflitto di contrappunto nell'ambito della struttura unitaria di lingue semiotiche diverse (Lotman 1993a: 310-311).

Ciò che intenderemmo mostrare nell'opera di Jakulov è il caso in cui l'immagine si decodifica con l'aiuto di un codice teatrale. Il testo iconico può rappresentare qualcosa che è confacente ad una rappresentazione teatrale o a un episodio scenico:

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 di tipi diversi di testi pittorico-figurativo (*idem*, 311).

È importante precisare che ci riferiamo al concetto di transcodificazione, di trasferimento, non di traduzione all'interno di generi diversi; è il caso per esempio di un quadro analizzato attraverso il prisma teatrale o secondo la tecnica degli arazzi.

Il rapporto tra pittura e teatro è una questione che tocca molto da vicino la storia della cultura russa:

Quando parliamo di "teatralizzazione" della pittura in certe epoche non facciamo uso di una metafora superficiale. Il problema ha radici profonde nella natura stessa del teatro, nonché nel carattere della codificazione intermedia (*idem*, 312).

Bisogna individuare nel mondo circostante gli avvenimenti rilevanti, come atto iniziale di una modellizzazione semiotica della cultura:

Per compierlo è necessaria una codificazione che si può realizzare attraverso un'identificazione delle situazioni della vita con quelle mitologiche e degli individui reali coi personaggi del mito o del rituale. Particolarmente attivo in questo senso è soprattutto il teatro, che unisce una serie di aspetti dei sistemi superiori (*ibidem*).

Possiamo così ipotizzare che tra l'oggetto quotidiano e la tela pittorica il teatro spesso svolga la funzione di codice "mediatore". Lotman fornisce oltre che un validissimo strumento euristico, anche la chiave per risolvere l'annoso problema relazionale tra il reale e il

rappresentato. Tra il flusso discontinuo della realtà non-artistica e la spazialità delimitata della pittura, inserisce il teatro come codice intermedio:

La posizione intermedia del teatro fra il mondo non discreto e dinamico della realtà e quello discreto e immobile delle arti figurative è determinata dal continuo scambio di codici fra il teatro e il comportamento reale degli uomini e fra il teatro e le arti figurative (*ibidem*).

La scelta di applicare questa teoria a un pittore come Georgij Jakulov nasce dal fatto che, occupandoci di tale artista, riteniamo di riuscire a comprendere molte implicazioni della sua vasta produzione attraverso questa chiave di lettura. Žorž Jakulov si presenta subito come una figura complessa, segnato da una sorte quanto meno particolare; soprannominato infatti dai contemporanei *Жорж Великолennyй* (Žorž il magnifico) per la sua chiara fama e il particolarissimo talento, è stato quasi totalmente dimenticato e la sua opera negletta dopo la morte avvenuta nel 1928. Eppure Jakulov ebbe un ruolo di primissimo piano nella storia dell'arte russa, ma sarebbe un grosso errore considerarlo esclusivamente un autore di decorazioni teatrali, dato che solamente a partire dal 1918 si rivolgerà a tale attività, mentre dal 1906 in poi si era dedicato alla pittura a cavalletto partecipando a mostre di vario tipo, non ultime quelle di "Mir iskusstva".<sup>1</sup>

1 Difficilmente – sostiene Tairov (1929: 73) – qualcuno più puntualmente e in modo più corretto avrebbe potuto definire la sostanza dell'opera di Jakulov, di come lui stesso abbia fatto nelle sue ultime note: "Sono nato nel 1884 a Tiflis. Nel 1893 ci siamo trasferiti a Mosca. Sono stato educato all'istituto Lazarev di lingue orientali. Ho frequentato sei classi. Nel 1901 sono stato accettato alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura. Nel 1903 sono stato espulso. Ho cominciato a lavorare in modo indipendente. Ho vissuto nel Caucaso, per il servizio militare (1903-1904). Nel 1904 sono stato mandato in Manciuria. Sono tornato a Mosca nel 1905. Nel 1906 ho partecipato alla mostra della "Moskovskoe tovariščestvo chudožnikov" (Compagnia degli artisti moscoviti) con il quadro *Skački* (Corse di cavalli), che ha attirato l'attenzione su di me. Ho fatto dei lavori grafici per le riviste "Vesy" e "Zolotoe runo". Nel 1907 ho partecipato alla mostra organizzata dalla rivista "Apollon" e sono stato invitato alle mostre: "Mir iskusstva" (1907-1917), "Venok" (1907), "Sovremennye tečeni-ja" (1908) e una serie di altre. In Europa ho partecipato alle mostre "Sezession" – Vienna 1909 e "Primo salone d'autunno" – Berlino 1913. La mia prima esperienza come decoratore è stata la scenografia dell'ambiente per la "Serata dei letterati russi", alla quale è seguita un'intera serie (1907-1910).

Ci soffermeremo in particolare su alcune opere della fase legata più strettamente alla pittura a cavalletto, per dimostrare che la presenza già in questo momento di una pittura teatralizzata<sup>2</sup> giustifica e chiarisce il seguente cammino artistico del pittore. Il periodo in questione tocca gli anni prerivoluzionari, anni di grandi cambiamenti nel panorama artistico, eppure Jakulov resta al di fuori di mode e tendenze, con la forza della sua natura che lo portava ad essere indipendente e a formulare proprie teorie che erano da un lato programmatiche, ma soprattutto concrete e reali.

La biografia artistica di Jakulov è di una varietà sorprendente: “l’inquieto Jakulov” (Giljarovskaja 1924: 16) spazia dalla pittura alla decorazione di interni di caffè, alle scenografie teatrali, fino alla creazione del libretto e della scenografia per un balletto messo in scena da Džagilev, *Stal’noj skok* (Il balzo d’acciaio), e a progetti di monumenti architettonici. È come se l’artista tentasse di incarnare in tutte le forme possibili le immagini che nascevano dal suo inarrestabile temperamento artistico e dalla sua fantasia, forme che risultano in un certo senso intercambiabili. Intendiamo dire che sarà proprio la presenza del codice teatrale a fungere da elemento unificante all’interno di questa molteplice attività artistica, e ne rappresenterà in un certo senso il tratto distintivo.

C’è un’altra attività importante per Jakulov, quella di teorizzatore,<sup>3</sup> ma di teorie funzionali al suo sistema pittorico, legate

---

Allora per la prima volta ho applicato il metodo della decorazione architettonica al posto di quella panoramica, pittorica. Nel 1908 ho fatto un viaggio in Italia per lavoro. Dal 1911 al 1912 ho lavorato a Parigi. Non sono entrato a far parte di nessun gruppo artistico, né “Mir iskusstva”, né “Golubaja roza”, né “Bubnovyj valet”, e neppure gruppi futuristi o cubisti, avendo una mia personale metodologia, che si è sviluppata individualmente nel campo della pittura a cavalletto fino alla rivoluzione, e dall’ottobre in poi si è trasferita nel campo dell’arte scenografico-decorativa elaborata con un giovane collettivo di artisti decoratori e di personalità di teatro. La mia opera e il suo percorso di sviluppo non sono stati compresi da critici autorevoli come A. Benois, I. Grabar<sup>2</sup>, Muratov e altri.” (1929) Sulla incomprensione critica dei contemporanei cf. anche A.A. Sidorov (1969). “È utile ricordare che l’opera del dotato decoratore era considerata nel 1907 come scherzosa impertinenza e nel 1967 come pannello assai elegante.”

2 “Come artista era fatto per il teatro” (Strigalev 1977: 24).

3 “Jakulov oltre alla sua professione di artista era anche un letterato...” (Šaginjan 1959: 533). L’attività letteraria di Jakulov non è solo espressione di un’esigenza personale, ma riflette anche una tendenza del periodo condivisa da molti altri pittori, basti pensare agli importanti scritti teorici di Petrov-Vodkin, Malevič e del poco studiato Kakabadze.

infatti alla nascita degli stili<sup>4</sup> e al problema del rapporto tra Oriente e Occidente.<sup>5</sup>

Fondamentale è l'impronta orientale che segna sin dalla nascita la vita e l'opera dell'artista. Armeno di origine, il vero nome è infatti Gevork Jakuljan, nato in Georgia, si trasferì<sup>6</sup> prestissimo a Mosca dove la frequenza dell'Istituto di lingue orientali "Lazarev" rappresenta una tappa significativa nell'inclinazione "orientalista" di Jakulov. E lui stesso si definisce "figlio dell'Oriente per temperamento e origine".<sup>7</sup> Questa fusione, che l'artista *in toto* incarnava, era evidente anche agli occhi dei contemporanei.

Lunačarskij (Tairov 1929: 74) aveva in un suo discorso affermato che Jakulov nella sua immagine di artista, di maestro, di poeta, era stato capace di unire due culture difficilmente compatibili: la cultura dell'Oriente e quella dell'Occidente. N. Giljarovskaja, a sua volta, parlando della creazione jakuloviana la definisce così: "È una sorta

---

4 Ci riferiamo alla teoria del *Raznocvetnoe solnce* (Sole multicolore): "(...) Mi è venuta l'idea che la differenza tra le culture si deduce dalla differenza di luce. Ho cominciato a costruire la teoria sui rapporti del movimento delle linee e dei colori e di quelle particolarità tecniche alla base degli stati d'animo dei diversi popoli che tali linee e colori evocano e ho creato per me questa teoria sulla provenienza degli stili, di cui faccio uso nella mia arte fino ad oggi" (*Avtobiografija*).

5 "Amava l'Oriente, la Cina, il Giappone, l'India, notevolmente di più dell'Europa e dell'Occidente. Era emozionale e non razionale" (Margolin 1933: 46).

6 Molto importante nella formazione dell'artista e dell'uomo è la figura materna, Susanna Artem'evna. Il padre infatti, Bogdan Golustovič, noto avvocato di Tiflis, morì presto e non lasciò alla famiglia "che il suo buon nome e molti amici", mentre la madre dedicò la sua vita all'educazione dei figli, sviluppando in essi un forte senso estetico, abituandoli alla musica, al disegno, alla lettura. Fondamentali per Žorž furono le influenze dei fratelli che suscitarono in lui interessi umanistici, artistici e anche scientifici. Sicuramente la formazione dell'artista derivò da tutte queste influenze, e le teorie del *svetoritm* (ritmoluce), basate sulla natura della luce del sole, nascono anche dalle conoscenze scientifiche che aveva ricevuto dal fratello fisico. Lui stesso un giorno affermò: "La pittura è chimica lirica". Nella natura dell'artista si fusero tratti romantici con l'amore e l'attenzione per una base scientifica degli avvenimenti in natura e in arte, affiancati da una percezione fortemente sensuale della vita con l'intenzione di fornire sempre una costruzione logica dell'immagine artistica. Saranno questi alcuni dei tratti che poi lo avvicineranno al movimento degli immaginisti russi.

7 Tutte le citazioni da Jakulov sono tratte dai suoi scritti, diari, autobiografia e articoli, cfr. *Appendice: articoli di Georgij Jakulov*.

di forza della natura proveniente dall'Oriente, tumultuosa e ribollente" (Giljarovskaja 1924: 44).

D. Sarab'janov (1987) affronta direttamente il tema del rapporto con la tradizione dell'arte orientale mettendo in luce alcuni elementi essenziali. Il critico pur ammettendo l'attrazione verso l'Oriente come tipica dei pittori russi contemporanei all'artista, ma anche dei francesi e degli espressionisti tedeschi, sottolinea il carattere totalmente diverso, unico, che tale propensione rivela nell'opera di Jakulov. Ed è il pittore stesso a fornirci i motivi di questa differenza:

(...) per me, figlio dell'Oriente per temperamento e origine, si è rivelata estranea l'accademia europea realistica e naturalistica e vicina quella simbolista orientale. Ma per essere asiatico per natura e europeo esteriormente ho dovuto passare attraverso una ricostruzione di me stesso sul tono europeo, che ha significato vincere l'Occidente con le sue stesse armi (...) Ci sono elementi orientali nella pittura francese, c'è l'influenza dell'accademia orientale dai puntinisti a Gauguin incluso, e in parte in Van Gogh, che si sono avvalsi della luce e del colore, benché la scuola europea da Carrière a Picasso ha usato soprattutto il chiaroscuro. Comunque, se esiste una qualche comunanza di intenti tra me e i francesi, c'è una differenza almeno in tre cose: la prima è che io mi sono mosso dall'Oriente all'Occidente, gli europei vanno dall'Occidente all'Oriente, io dal tappeto-ornamento all'espressione figurativa del tema, gli europei dalla forma illustrativa a quella astratta e ornamentale. La seconda cosa è che io mi sono mosso su una strada di integrazione e ampliamento delle forme dell'espressione artistica verso il policromatismo, per dare a tutto il mio lavoro la luce diurna di Pjatigorsk, mentre gli europei hanno acceso in modo sistematico una singola lampada e in laboratorio hanno analizzato periodi separati e culture orientali (impressionisti, Matisse, Gauguin, Signac, Delaunay). Cioè, in Occidente erano in generale monotecnici. Infine, il terzo punto, che mi separa dall'Occidente e dagli occidentalisti russi è la complessità della composizione e il politematismo, indifferentemente espressi da un tema astratto o figurativo (*Čelovek tolpy*, L'uomo della folla).

Fanno da corollario all'interessante teoria di Jakulov le parole dell'amico V. Livšič: "Egli aveva una particolare concezione gnoseologica, che contrapponeva l'arte occidentale, – come incarnazione di una concezione del mondo geometrica, indirizzata dall'oggetto al soggetto – all'arte orientale, con una concezione del

mondo algebrica, che si muove dal soggetto all'oggetto" (Livšic 1933: 138).

La commistione Oriente-Occidente in Jakulov non risultò mai meccanica, al contrario fu organica e definì non solamente la sua opera ma anche la sua sorte. Del resto se si considera il ritratto di Jakulov dipinto dall'amico Končalovskij, ciò è evidente anche esteriormente (*fig. 1*).<sup>8</sup>

Sarab'janov rileva inoltre che l'interesse di Jakulov per l'arte orientale è molto allargato, include non solo la Cina, ma anche il Giappone, la Corea, la Mongolia, per non parlare dell'influenza, che il critico giudica genetica, delle miniature armene.<sup>9</sup>

Sarab'janov ritroverebbe una comunanza di principi proprio nella costruzione spaziale dei quadri del pittore con miniature e stampe orientali. A.A. Strigalev (1977), invece, ha visto negli *intérieurs* "aperti riprodotti al di là dei loro confini, tratti tipicamente teatrali".<sup>10</sup> Considerando il punto di vista di Strigalev, Sarab'janov tenderebbe a una mediazione basandosi sull'interazione tra pittura e teatro tipica dei paesi orientali, dai quali appunto Jakulov prenderebbe le mosse. In questo modo si spiegherebbero e verrebbero convalidate senza esclusione entrambe le ipotesi. Riprenderemo poi questo problema dimostrando come l'approccio teorico fornito da Lotman possa chiarire definitivamente tale dicotomia.

Ritorniamo per un attimo alla formazione professionale del pittore: anche se nominalmente accettato alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura, l'educazione artistica di Jakulov fu di fatto una "auto-educazione", come scrive lui stesso, che percorse una strada estremamente originale: "Sperimentando una passione per l'improvvisazione, ho negato ogni studio e ogni legame con l'altrui concezione del mondo (...) lavorare alla maniera altrui è più facile che crearsene una propria (...). Io ho cercato attraverso la pittura di esprimere prima di tutto le mie emozioni". Commentando questa frase scriverà in seguito: "Credo che parlasse il mio asiatismo

8 E. Rakitina (1976) sostiene: "(...) la sua vita e la sua arte in sostanza erano indivisibili."

9 Nell'articolo citato D. Sarab'janov traccia un originale parallelo tra l'opera pittorica e teatrale di Jakulov e l'organizzazione spaziale delle miniature armene e delle stampe orientali, sia cinesi che giapponesi.

10 "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*" (Strigalev 1977: 26).



atavico, che è vicino al simbolismo, che dà piena libertà alla fantasticheria decorativa, al quale non è accessibile il realismo europeo” (*Avtobiografija*).<sup>11</sup>

Vogliamo ribadire che essendo l’elemento orientale un tratto genetico per il pittore, di conseguenza il suo orientalismo non è in nessun modo una concessione verso l’esotico, al contrario è percepito dall’artista come elemento naturale e primordiale, sarà invece il “sistema” europeo ad essere considerato una sovrastruttura accettata solamente come aggiunta a posteriori.<sup>12</sup>

Il soggiorno nel Caucaso e poi in Manciuria caratterizza in modo indelebile la sua arte e indirizza la costruzione delle sue teorie. Il contrasto di impressioni tra le imperturbabili montagne del Caucaso e i vulcani della Manciuria, la particolarità del paesaggio “con la striscia azzurra del cielo che come un arcobaleno incornicia, circonda, le *silhouettes* delle montagne, degli alberi, degli edifici” (*Goluboe solnce*), impone una svolta decisiva alla sua creazione. Jakulov venne inoltre fortemente influenzato dalla forma a spirale dei vortici dei tifoni, struttura che ritornerà incessantemente come un *leitmotiv* nella sua opera pittorica, come in quella scenografica. Inoltre la sottile linearità dell’arte cinese e giapponese rimane la base della teoria del colore di Jakulov.<sup>13</sup> La struttura delle composizioni dell’artista fu indubbiamente influenzata dai principi delle miniature orientali e, come suggerisce D. Sarab’janov, forse anche armene, nella soluzione convenzionale dello spazio, artifici che sottolineano

---

11 Con l’espulsione dall’istituto perse il diritto di esenzione dagli obblighi militari e fu arruolato. Fu mandato nel Caucaso, che da sempre ha occupato un posto privilegiato e unico nell’immaginario artistico russo. Qui avvenne il primo impatto con la luce e il colore, l’artista cominciò lo studio dei diversi toni dello spettro, che continuò in Manciuria dove fu inviato come ufficiale durante la guerra russo-giapponese.

12 Abbiamo già sottolineato che il rapporto tra Oriente e Occidente per Jakulov comincia dall’Oriente, arriva all’Occidente, che viene da lui assorbito per ritornare poi all’Oriente, ma in modo assolutamente diverso da come si presentava inizialmente, ricco dei nuovi impulsi ricevuti. A questo proposito ricordiamo le parole di Natal’ja Gončarova: “Sono passata attraverso tutto ciò che poteva dare l’Occidente fino al presente, ed anche attraverso tutto quello che, partendo dall’Occidente, la mia patria ha creato. Ora scuoto la polvere dai miei piedi e mi allontano dall’Occidente (...) La mia strada va verso la fonte originaria di tutte le arti, verso l’Oriente. L’arte del mio paese è incomparabilmente più profonda di tutto ciò che conosce l’Occidente.” (Cit. da Misler-Bowl 1989: 79).

13 Il pittore riteneva la sua teoria sulla nascita degli stili diversi sulla base dello stato d’animo dei diversi popoli simile al simultaneismo di Delaunay.

il processo ornamentale dell'azione, la supremazia della linea e della macchia colorata. Quando più tardi dipingerà dei quadri seguendo uno schema compositivo rinascimentale, rimarrà comunque ineliminabile l'impronta orientale.

L'artista predilige scene popolate da molte figure, ambientate nei caffè, per strada, alle corse di cavalli, al circo. Il primo quadro significativo fu esposto nel 1906 a una mostra, e subito attirò l'attenzione generale.<sup>14</sup> Si tratta di un acquerello *Skački* (fig. 2), il dipinto è costruito in modo del tutto originale, la composizione è assolutamente non prospettica, per la riduzione ad una voluta bidimensionalità, mentre il colore è usato in modo autonomamente decorativo. Interessante il commento dello storico dell'arte contemporaneo P. Muratov sull'autorevole rivista "Vesy": "Il disegno paradossale *Skački* di Jakulov è tracciato in modo sottile, l'artista ha adattato alla sua tematica le macchie colorate dei vasi cinesi" (Aladžalov 1971: 38). Pochi anni dopo T.S. Eliot sosterrà che "un vaso cinese si muove perpetuamente nella sua immobilità".

Il dipinto testimonia il tentativo di sintetizzare espedienti artistici occidentali e orientali,<sup>15</sup> ed esplicita in questo modo l'intento del pittore di "trasformare l'unilateralità dell'accademia occidentale e orientale in una sintesi di nuova cultura, in una luce contemporanea".

Le singole soluzioni compositive del quadro – la scala e la spirale – divengono le forme predilette in tutta la creazione dell'artista, utilizzate in modo da creare una specie di proscenio, di quinta scenica in cui si sviluppa la spazialità. Jakulov non indulge mai in scelte compositive convenzionali, nel senso di prospetticamente organizzate, ma nei quadri, come poi nelle scenografie, introduce elementi, come se si trattasse di strutture sceniche, che impongono il

14 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»."

15 Jakulov nel suo articolo *Ob ekcentričeskom iskusstve* sostiene: "L'arte eccentrica è propria dell'Oriente, è aprospettica nel senso comune dato a questa parola, priva di una ritmicità metrica esterna e di una esterna subordinazione a un'unità (...) da qui nasce il *rondizm* (rotondismo) dell'Oriente che si può contrapporre al cubismo dell'Occidente. Il termine «cubismo», preso nel suo vero significato, non in quello applicato, è la prospettiva di proporzioni geometriche che porta a un unico centro. Il rotondismo non ha nessun centro. La prima immagine architettonica dell'arte eccentrica è stata l'opera *Skački* (1905-1906, Moskovskoe Tovariščestvo), creata dall'autore di queste righe."

ritmo spaziale della composizione. L'azione si sviluppa su piani paralleli giustapposti in profondità, ma con l'uso del piano inclinato che avvicina lo spettatore. Da qui la sensazione che il quadro venga manipolato come una scatola scenica dominata da elementi architettonici che nella loro costante ripetizione divengono anche simbolici.<sup>16</sup>

Il motivo della folla,<sup>17</sup> cruciale nella creazione del pittore, è per sua natura "multimomentaneo", richiede che su uno stesso foglio, o tela, si adattino diverse soluzioni spaziali, e ciò in Jakulov è probabilmente influenzato dai principi compositivi delle miniature, dato che i personaggi così come i cavalli vengono rappresentati su una fila, espediente che induce a leggere il dipinto in senso orizzontale, con "un'inquadratura" che per l'appunto ricorda le miniature armenie medievali. La seconda variante di *Skački*, fig. 3, risulta meno soggetta alla stilizzazione "giapponesizzante" e quindi anche all'andamento orizzontale: intuiamo già la presenza ancora sotterranea della lingua convenzionale della pittura europea. *Skački* rappresenta sotto gli sfolgoranti raggi del sole un ammasso di cavalli da corsa con i fantini nei loro costumi colorati. Dipinto con una pennellata intensa, passionale, ma tuttavia nella maniera convenzionale del pittore, nel quadro si evidenzia il rifiuto di ogni referenzialità verso il realismo, nel senso che il testo si può dividere in una serie di micro-descrizioni organizzate indipendentemente dall'intera opera. Questa notazione ci riporta a una considerazione fatta da Boris Uspenskij (1973) sullo spazio generale del testo letterario ma, date le nostre premesse, anche di un testo iconico, come un complesso di spazi separati, ovvero spazi costituenti che possono essere organizzati in modo autonomo in dipendenza dalla loro collocazione e dalla loro funzione. Così 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 che nel testo letterario, i personaggi sullo sfondo, appartenendo a questo spazio, non partecipano all'azione principale,

---

16 Apprendiamo dall'autobiografia di Jakulov 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 all'azzardo, ricordandomi un tifone della Manciuria. Unendo questa impressione con la sensazione della chiarezza vetrosa, trasparente, del campo verde, i cavalli a spron battuto, ho creato la composizione di corse in un vortice di movimento dalla linearità grafica cinese e dalla trasparenza d'acquerello dell'umido spettro cinese."

17 Cf. G. Jakulov, *Čelovek tolpy*.

non esistono.<sup>18</sup> In altre parole, assistiamo a una intensificazione della qualità semiotica della descrizione. La descrizione non è un segno della realtà, ma “segno del segno” di questa realtà.

Questi cambiamenti dei punti di vista si possono rilevare anche a un livello strutturale, ossia nella tecnica pittorica, che il pittore definisce più volte “politecnica”. La tavolozza di Jakulov ha la forza di un’esplosione di inaspettate combinazioni cromatiche, di tecniche diverse giustapposte, con un uso così particolare della luce che avvicina i quadri per lucentezza a delle vetrate. È come se l’artista riuscisse a estrarre da ogni colore l’intrinseca energia luminosa. Nella sua pittura la fonte luminosa, o meglio le fonti, 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 negozi, o come se passasse attraverso un prisma, improvvisamente si frantuma, assume un’altra inaspettata direzione, oppure viene riassorbito dalla profondità della composizione. La sensazione di questa mobilità della direzione della luce, che osiamo definire scenograficamente teatrale, viene raggiunta con l’aiuto di sapienti espedienti. Ad esempio l’uso contemporaneo di tempera opaca, guazzo, con trasparente acquerello, in cui colori freddi e caldi vengono giustapposti. A volte invece, accanto all’uso di colore localmente liscio, si frantuma la luce in uno spettro multicolore, raggiungendo risultati che ricordano l’uso scenico dei riflettori. È risaputo che l’artista, prima di dipingere, sia che usasse carta, cartone o tela, preparava una speciale tintura di base con lacca o bronzo, che poi veniva stesa non su tutta la superficie, ma nei punti necessari. Quindi la composizione pittorica, come abbiamo supposto, veniva trattata localmente in modo diverso. In questo modo la luce reagisce diversamente e le soluzioni pittoriche variano secondo le condizioni atmosferiche.<sup>19</sup>

18 La base di tale ragionamento è l’idea lotmaniana che per ogni atto di coscienza semiotica si individuano elementi significativi e non. Gli elementi che non sono portatori di significato dal punto di vista di un dato sistema di modellizzazione è come se non esistessero, ovvero pur esistendo cessano di esistere nel sistema della cultura.

19 Le tematiche del periodo prerivoluzionario si concentrano sulla vita della città, a cui sono dedicati moltissimi quadri. Emblematico è *Čelovek toľpy*, che esiste in numerose varianti, anche in versione grafica. L’ultima variante, ha il carattere di una sintesi di idee rielaborate per 15 anni. Sulla rivista “Ermitaž” compare una recensione secondo la quale il quadro sarebbe nato dal racconto omonimo di E.A. Poe e si distinguerebbe per il colore

Se consideriamo le due varianti della composizione *Ulica* (Via) – (fig.4 e fig.5) – rileviamo nuovamente nel primo quadro un andamento più *silhouettato*, di evidente impronta orientale, con una struttura orizzontale; l'altro è invece più “pittorico”, con concessioni che ammiccano già alla sfera europea e elementi strutturali tendenti alla verticalità della composizione.

Parlando in termini di “sistemi”, la pittura di Jakulov pare svilupparsi proprio nel contrasto di due sistemi diversi. E come se il sistema occidentale si costruisse su una variante orientale che interiormente lo nutre. E se, come sostiene Lotman, “riguardano il testo retorico tutti i casi di conflitto di contrappunto”, 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 indiscutibile che è proprio l'esperienza creativa pittorica in senso stretto a condurlo al palcoscenico.<sup>20</sup>

Nel 1910 Jakulov compie il suo primo viaggio in Italia. Visita le città d'arte, studiando la cultura italiana e controllando la validità della sua teoria dell'influenza della luce solare sulla formazione degli stili. Ha solamente 24 anni, ma già una definita personalità artistica; l'arte italiana, il '300, '400, '500, lasciano una impronta profondissima nella creazione seguente del pittore. Nella pittura degli artisti italiani Jakulov ritrovò molti dei principi su cui si basava anche la sua creazione pittorica. Il contatto diretto con l'arte italiana è una sorta di formazione culturale alla rovescia. Partito da

---

particolare basato su armonie di giallo e nero, scelta cromatica riscontrabile anche in altri disegni e acquerelli dipinti in quegli anni dall'artista.

20 Se dovessimo scegliere un'immagine per caratterizzare le opere di Jakulov negli anni prerivoluzionari, sarebbe senz'altro legata a quadri del tipo *Čelovek tolpy, Montecarlo, Gorod, Dekorativnyj eskiz, Nočnoj košmar*. In questi quadri i personaggi sono ridotti a fantasmi, a *silhouettes* bidimensionali che si ammucchiano sullo sfondo di vetrine illuminate. Di nuovo si può rilevare ciò che abbiamo notato sopra: 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. Scaturisce da qui la sensazione che non si tratti di veri e propri personaggi, ma di fantasmi o marionette. Se consideriamo *Ulica, Kafe, Torgovka* e altri quadri di questi anni, possiamo rilevare già *in nuce* tutti i differenti indirizzi della sua creazione artistica. Jakulov stesso parla dei tre periodi creativi differenti: il periodo della superficie piana e della forma decorativa, il periodo della volumetria tridimensionale e il periodo della forma monumentale della pittura a cavalletto.

un'esperienza personale e decisamente orientale, il pittore si confronta con l'arte italiana, non come punto di partenza, ma come punto di riferimento in una formazione già compiuta. Nel suo diario ritroviamo una frase che suffraga ciò che abbiamo ipotizzato sopra: "La tecnica degli affreschi italiani è basata sulla rappresentazione del paesaggio urbano lasciato in profondità (lo sfondo) e sul rilievo dei singoli personaggi. Questo metodo degli affreschi è l'ideale e il più giusto anche per la scena" (Aladžalov 1971: 44).

Siamo convinti che proprio questa concezione scenografica e teatrale così profondamente e dichiaratamente intrinseca nell'opera di Jakulov, suggerisca di analizzarla nei termini indicati da Lotman.

L'artista più di tutto fu suggestionato da Botticelli ritenendo che i principi della creazione del maestro fiorentino fossero molto vicini ai suoi.<sup>21</sup> Botticelli prende tutte le forme in movimento, e questi erano appunto i principi dell'arte dinamica di Jakulov. "L'arte si costruisce sul dinamismo, – annota il pittore – il dinamismo è l'intensità dell'opera, la cinetica è definizione di punti d'urto, o file di punti, secondo i quali si muove sul quadro, come su un quadrante dell'orologio, l'occhio dello spettatore" (*Dnevnik*).

Non è un caso che quest'idea del movimento venga ripresa pochi anni dopo da quel finissimo pensatore che fu P. Florenskij, che in *Smysl idealizma* (Il significato dell'idealismo) scrive:

L'artista in un materiale morto e immobile incarna il movimento e in tal modo l'essere percepito dall'artista traspare attraverso i colori (...) L'artista crea forme di vita. In effetti se possiamo affermare (con un grado di approssimazione per ora sufficiente) che la vita è movimento, siamo allora autorizzati a parlare delle opere d'arte in termini di forme di movimento (Florenskij 1993: 35-36).

Jakulov riteneva di essere giunto sotto l'influenza della pittura a cavalletto del Rinascimento italiano all'elaborazione di una forma poetica in pittura e, pur non abbandonando il suo principio basilare della linearità e del colore, cominciò a condurre la sua arte sulla strada tridimensionale della pittura europea. Citando le sue parole avvenne "il passaggio dalla superficie piana verso la tridimensionalità"; di conseguenza la struttura pittorica assunse uno svi-

---

21 Secondo le parole di Jakulov entrambi avevano come fine quello di "trattenere l'occhio sulla superficie, non permettendogli di cercare la profondità, in modo tale che l'attenzione si concentrasse sul ritmo."

luppo via via più verticale, come si può vedere in *Gorodskoj pejzaž s lošad'ju i povozkoj* (Paesaggio urbano con cavallo) (fig. 6),<sup>22</sup> anche se l'immagine del cavallo mantiene un'innequivocabile impronta orientale.

È probabile che questa concezione più volumetrica dello spazio pittorico abbia poi inciso moltissimo sulla creazione dell'artista come decoratore e poi come scenografo. Si potrebbe tracciare un percorso che parte dalla forma orientale bidimensionale verso espressioni via via più volumetriche, passando attraverso la costruzione rinascimentale, prospetticamente tridimensionale, fino ad estrinsecarsi nello spazio reale dei caffè e a liberarsi poi nelle scenografie. Come se l'artista volesse elaborare nello spazio effettivo una forma costruttiva che non poteva comunque realizzarsi all'interno dei limiti della cornice del quadro.<sup>23</sup>

Se infatti si considerano tali dipinti da un punto di vista strettamente formale, ci si rende presto conto che le composizioni della maggior parte delle opere di Jakulov sono costruite sull'unità teatrale di tempo e di luogo con una illusorietà non prospettica, e mostrano su un'unica fila tutti gli avvenimenti, come se si trattasse di un palcoscenico, valendosi, quando si tratta di interni, di elementi architettonici – scale passaggi, archi – soluzioni poi adottate nella decorazione degli interni dei locali e poi nelle scenografie. Siamo dunque convinti che si possa a ragione parlare per il pittore di una situazione di “retorica iconica”, in altre parole che il macrotesto di Jakulov possa essere considerato *tout court* un testo retorico. Il pittore prende spunto dalla realtà circostante, sia nelle tematiche che

22 Nel diario scrive “Il mio lavoro è costruito sull'analisi dei metodi artistici cinesi e dei maestri italiani del medioevo, per la costruzione di un nuovo metodo asiatico europeo e per l'espressione della contemporaneità con la sua nuova cultura urbanistica.”

23 Questa tensione a liberare la pittura nello spazio è riscontrabile in altri artisti di questi anni, soprattutto i costruttivisti, ma già i pittori simbolisti avevano mostrato una certa insofferenza verso la pittura a cavalletto. È molto interessante confrontare questa posizione con quella del pittore simbolista Borisov-Musatov, il quale sentendosi imbrigliato dal punto di vista creativo proprio dalla presenza della cornice del quadro “a cavalletto” si esprime in tali termini: “I miei sogni prendono forma. Si troverà forse un posto, dove si potrà dipingere un affresco come io lo intendo. Può darsi, per spiegare in parte come lo ha inteso Puvis, come lo ha inteso Botticelli. L'infinita melodia che Wagner ha trovato in musica esiste anche in pittura. Negli affreschi è una linea impassibile, monotona, senza angoli, infinita. Almeno così pare, e non è possibile esprimere ciò sugli schizzi, ma solo su grandi spazi, sui muri” (Nekljudova 1991: 244).

nella maniera, ma il rapporto tra il rappresentato e il reale è mediato dal codice teatrale. Così, gli elementi teatrali introdotti per reggere la composizione sono strutturati a far sì che questa stessa realtà sia degna di essere rappresentata.

Nel processo di transizione tra il reale e il rappresentato il problema dell'organizzazione della cornice/barriera diviene centrale. Come abbiamo visto si tratta di un problema di carattere compositivo legato all'alternarsi di descrizioni interne ed esterne, con la transizione da un punto di vista interno ed esterno, a livello semantico ma anche formale. Per il pittore la cornice del testo artistico è formata da definiti cambi di posizione del punto di vista e tale principio non è applicabile solo alla globalità del testo, ma anche alle sue parti costituenti, come è dimostrato dal modo di trattare sfondo, personaggi e colore in modo "locale".

Se gli interessi teorici allontanano Jakulov dai membri di "Mir Iskusstva", l'interesse verso la "teatralità" e la decorazione di cabaret lo avvicinano. Infatti Jakulov partecipò attivamente all'organizzazione di serate al cabaret *Brodjačaja sobaka* (Cane randagio) e nel 1917 decorò il caffè *Pittoresk* a Mosca, denominato secondo le sue parole "la stazione mondiale dell'arte" (Lapšin 1975). Lavorò insieme a Tatlin e proprio qui venne elaborata quella nuova forma decorativa di cui poi si sarebbe avvalso nelle scenografie teatrali nel periodo post-rivoluzionario, forma che era stata lungamente preparata in pittura proprio per la presenza di quel codice teatrale che si pone tra la sua creazione e l'elemento quotidiano. Esistevano già esperimenti simili, ma Jakulov disse una parola nuova: sfruttò la struttura architettonica esistente, e trasferendo gli stessi principi che aveva usato in pittura, creò quella struttura che lui stesso definisce *konstruktivna* (costruttiva).<sup>24</sup> Per la prima volta fece uso di oggetti luminosi in movimento, con effetti che anticipavano il cinema, elementi metallici, figure di cartone. Ma fu nella elaborazione dell'*intérieur* del caffè degli immaginisti russi *Stojlo Pegasa* (La stalla di Pegaso) dove emerse pienamente la sua concezione decorativa legata alla considerazione dello spazio come teatrale più che pittorico.<sup>25</sup> Abbiamo accennato all'attività di Jakulov

24 Secondo le parole di Jakulov: "Il caffè *Pittoresk* doveva portare alla luce i problemi decorativi della città contemporanea, creare un nuovo stile non solo in pittura, ma in tutti i rami artistici."

25 Il locale occupava un piccolo spazio ed era molto accogliente. Jakulov lavorò sui muri principalmente combinando disegni, specchi e altri accorgimenti con i versi dei poeti immaginisti. Potremmo a questo punto



come decoratore di interni per alimentare la nostra ipotesi che in detta situazione retorica si crei appunto un triangolo, all'interno del quale avviene un intenso scambio a livello dei mezzi di espressione e della simbolica. La teatralità penetra nella vita quotidiana e influisce sulla pittura, e la vita quotidiana influisce su entrambe; la pittura e la scultura influiscono sul teatro. Ogni struttura mantiene il legame con il proprio contesto naturale, ma emergono la teatralità del gesto sul quadro e la pittoricità nella vita.

Secondo Lotman proprio questa doppia referenzialità a diversi sistemi semiotici crea quella che è stata definita una "situazione retorica", laddove per retorica si intende il trasferimento in una data sfera semiotica di principi strutturali di un'altra. Inoltre la discontinuità del flusso temporale in cui è immerso l'oggetto della rappresentazione si contrappone al momento della rappresentazione, che è statico, e lo strumento psicologico di questo passaggio è quello di considerare la vita come teatro imitando la dinamica discontinuità della realtà. Contemporaneamente il teatro la divide in pezzi, scene, segmentando quello stesso flusso in unità indipendenti (*celostnye edinicy*), con tendenza all'arresto nel tempo. Non a caso i termini "scena", "quadro", "atto", si utilizzano sia in campo teatrale che pittorico. Quindi tra la discontinuità del flusso reale e la separazione statica della pittura, il teatro occuperebbe una posizione intermedia. Da un lato si allontana dalla pittura per la discontinuità e il movimento, dall'altro si distacca dalla vita e si avvicina alla pittura dividendo il flusso dell'azione in segmenti.

Si legge in una recensione:

La creazione di Jakulov ha un tratto caratteristico: i cambiamenti inaspettati... (Maslennikov 1930: 78).

Del resto Florenskij aveva scritto: "il vero artista è colui che interviene sullo spazio".

La considerazione dell'opera di Jakulov come esempio di retorica iconica ci permette di risolvere anche la questione critica sorta

---

tracciare un ideale percorso di sviluppo: dall'esigenza espressa dai pittori simbolisti a superare i confini angusti della cornice del quadro si è poi passati alla considerazione, per dirla con Lotman, dello spazio quotidiano come insieme artistico, appunto nella decorazione dei vari caffè-cabaret. Di conseguenza è possibile ipotizzare che *l'intérieur* del caffè divenga "testo": la pittura, la scultura e anche la poesia (cfr. caffè *Stojlo Pegasa*) si aprono allo spazio e gli artisti scelgono come alternativa alla pagina la dimensione della parete.

all'inizio di questo articolo, comparando la posizione di D. Sarab'janov e V. Strigalev: la teoria lotmaniana sintetizza entrambe le possibilità, inducendoci a considerare il testo di Jakulov come formato da due sottotesti in "un rapporto di scontro caratteristico del contrappunto" (Oriente-Occidente), e avvalorando così l'ipotesi della interazione del sottotesto orientale con quello occidentale, come sostiene Sarab'janov; ma tale conglomerato viene decodificato da un codice intermedio teatrale, come appunto supponeva Strigalev. E Lotman ulteriormente chiarisce:

La combinabilità o non-combinabilità di oggetti artistici in insiemi unitari è poco studiata, ma si tratta di un problema assolutamente fondamentale. Che cosa succede includendo prodotti artistici cinesi negli insiemi artistici barocchi o opere d'arte dell'Africa nell'ambiente artistico dell'europeo moderno? (Lotman 1993: 322).

La risposta, sebbene logicamente parziale, si può trovare osservando le opere di Georgij Jakulov.

Le considerazioni fatte ci portano a concludere che la decodificazione di un testo pittorico attraverso un codice diverso può servire a illuminare in modo trasversale elementi dell'opera di un artista che un approccio tradizionale lascerebbe probabilmente in ombra.

#### APPENDICE

##### ARTICOLI DI GEORGIJ JAKULOV

- Голубое Солнце*, in: *Альциона. Альманах*, 1914: I: 233-239.  
*Принцип постановки «Мера за меру»*, „Вестник театра”, 1919: 47: 11.  
*Еще о трехмерности*, „Вестник театра”, 1920: 59: 5.  
*Из дневника художника*, „Искусство и труд”, 1921: 1: 9.  
*Значение художника в современном театре*, „Вестник театра”, 1921: 80/81: 7.  
*Спорады цветописца*, „Гостиница для путешественников в прекрасном”, 1922: 1: 10.  
*Моя контрастака*, „Эрмитаж”, 1922: 7: 10.  
*О проблеме синтеза «Восток-Запад»*, „Экран”, 1922: 22: 13.  
*Об эксцентрическом искусстве*, „Экран”, 1922: 31: 4.  
*«Синьор Формика» (о принципах оформления Гофмана)*, „Экран”, 1922: 31: 5.  
*Памяти 26-ти*, „Бакинский рабочий”, 1923: 9: 23.  
*Революция и искусство*, „Бакинский рабочий”, 1923: 9: 25.

- Из дневника художника*, „Зрелища”, 1924: 69: 6.  
*Блокнот художника*, „Рампа”, 1924: 8/21: 4.  
 О «Лесе» Мейерхольда, „Зрелища”, 1924: 72: 7.  
*Якулов разговаривает о мещанстве*, „Новая Рампа”, 1924: 2: 4.  
*Стенька Разин*, „Зрелища”, 1924: 73: 5.  
*Оценка художественного труда*, „Новая Рампа”, 1924: 6: 14.  
*Дневник художника. «Человек толпы»*, „Жизнь искусства”, 1924: II/3: 7.  
 «Поджигатели». *Новый драматический театр*, „Искусство трудящимся”, 1925: 8: 12.  
*Скульптор Менделевич*, „Красная Нива”, 1925: 6: 125.  
*Суд над театральным сезоном*, „Новый зритель”, 1925: 19: 11.  
*Пути художественной культуры в ЗСФСР*, „Заря Востока”, 1926: 12: 15.  
*Пикассо*, „Огонек”, 1926: 20.  
 О театре, кино и искусстве Закавказья. (*Беглые заметки*), „Заря Востока”, 1927: 3: 12.  
 «*Стальной скак*» С. Прокофьева, „Рабис”, 1928: 25: 5.  
*Мой жизненный путь. Автобиография Георгия Якулова*, „Вечерняя Москва”, 1928: 12: 29.  
*Станковизм и современность. Заметки художника*, „Искусство”, 1929: 1-2: 103-105.  
*Автобиография*, in: «*Георгий Якулов 1884-1928*». Каталог выставки, Ереван 1967.

## BIBLIOGRAFIA

- Аладжалов, С.  
 1971 *Георгий Якулов*, Ереван 1971.
- Гиляровская, Н.  
 1924 *Театрально-декорационное искусство за пять лет*, Казань 1924: 14-17, 44-51.
- Лапшин, В.  
 1975 *Из творческого наследия Г.Б. Якулова*, in: *Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры*, М. 1975: 275-303.
- Лившиц, Б.  
 1933 *Полтороголазый стрелец*, М. 1933.

- Лотман, Ю.  
1993 *Художественный ансамбль как бытовое пространство*, in: *Избранные статьи*, Таллинн, 1993: III: 316-322.
- 1993а *Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики)*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1993: III: 308-315.
- Марголин, С.  
1933 *Художник театра за 15 лет*, М. 1933: 45-49.
- Масленников, Н.  
1930 *Художник в театре*, М. 1930.
- Неклюдова, М.  
1991 *Истоки искусства Б.Е. Борисова-Мусатова и природа его эстетического обаяния*, in: *Традиции и новаторства*, М. 1991: 231-251.
- Ракитина, Е.  
1976 *Театр Георгия Якулова*, „Творчество”, 1976: 5: 16-19.
- Сарабьянов, Д.  
1987 *Георгий Якулов и традиции искусства Востока*, „Советская живопись”, 1987: 9: 231-242.
- Сидоров, А.  
1969 *Русская графика начала XX века*, М. 1969.
- Стригалева, А.  
1977 *Понимание и изображение пространства Г.Б. Якуловым*, „Проблемы истории советской архитектуры”, М. 1977: 3: 23-27.
- Таиров, А.  
1929 *Георгий Якулов*, „Искусство”, 1929: 1-2: 73-77.

- Шагинян, М.  
1959 *Жорж Якулов. in: Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, М. 1959: 533-539.*
- Флоренский, П.  
1993 *Анализ пространственности и времени в художество-изобразительных произведениях, М. 1993.*
- Lotman, Ju.M.  
1972 *La struttura del testo poetico, Milano 1972.*
- Misler, N. – Bowl, J.  
1989 *Con gli occhi dell'Oriente. Il primitivismo e l'avanguardia russa, in: Arte russa e sovietica, 1870-1930, Milano 1989.*
- Uspenskij, B.A.  
1973 *Structural Isomorphism of Verbal and Visual Art, "Poetics. International Review for the Theory of Literature", 1973: 2: 5-39.*

*Materiale iconografico*

- fig.1, P.P. Končalovskij, Portret Jakulova 1910, olio su tela, 176x143, Galleria Tret'jakovskaja, Moskva.*
- fig.2, G.B. Jakulov, Skački, 1905, guazzo, acquerello, grafite, pennello e penna su carta e cartone, 102x69, Galleria Tret'jakovskaja, Moskva.*
- fig.3, G.B. Jakulov, Skački, 1905, olio su cartone, 102x67,5, Galleria nazionale, Erevan.*
- fig.4, G.B. Jakulov, Ulica, 1909, olio su cartone e bronzo, 48,2x30,6, Galleria nazionale, Erevan.*
- fig.5, G.B. Jakulov, Ulica, 1909, olio e tempera su carta, 97,7x62, Museo Russo, S. Peterburg.*
- fig.6, G.B. Jakulov, Gorodskoj pejzaž s lošad'ju i povozkoj, 1910, olio su carta e cartone, 16,4x22,2, Museo Russo, S. Peterburg.*

## РЕЗЮМЕ

Это сообщение представляет собой попытку проанализировать живописный текст с семиотической точки зрения. По определению Ю.М. Лотмана всякая система, служащая целям коммуникации, может быть определена как язык.

Как частный случай такой ситуации выступает проблема иконической риторики. Итак, у Лотмана идея риторики рассматривается как перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой. Нам кажется, что это перенесение театрального кода в живопись особенно ясно ощущается в творчестве художника Георгия Якулова.

Взаимодействие театра и живописи особенно важно в истории русского искусства, и „театрализация” живописи определенных эпох – отнюдь не поверхностная метафора. Моя гипотеза заключается в предположении, что театр представлял собой доминантный код эпохи, в которую жил Якулов.

Итак, весь текст Якулова построен на игре между восточным и западным языками, и в столкновении языков один, восточный, представляется „естественным”, первоначальным, органическим, а другой, западный – искусственным.

Из этого следует, что макротекст художника Якулова может быть представлен в виде структурного единства двух подтекстов (восточного и западного), зашифрованных с помощью не живописного, а театрального кода. Таким образом, живописное творчество Якулова, прочитанное при помощи не живописного, а театрального кода, дает нам пример иконической риторики. „Риторика – перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой – возможна и на стыке других искусств”, – пишет Лотман.

В итоге можно сказать, что семиотический подход позволил выяснить некоторые черты художественного творчества Якулова, которые остались бы в тени при более традиционном искусствоведческом анализе.



*Figura 1*



*Figura 2*

*Slavica tergestina 4 (1996)*



*Figura 3*



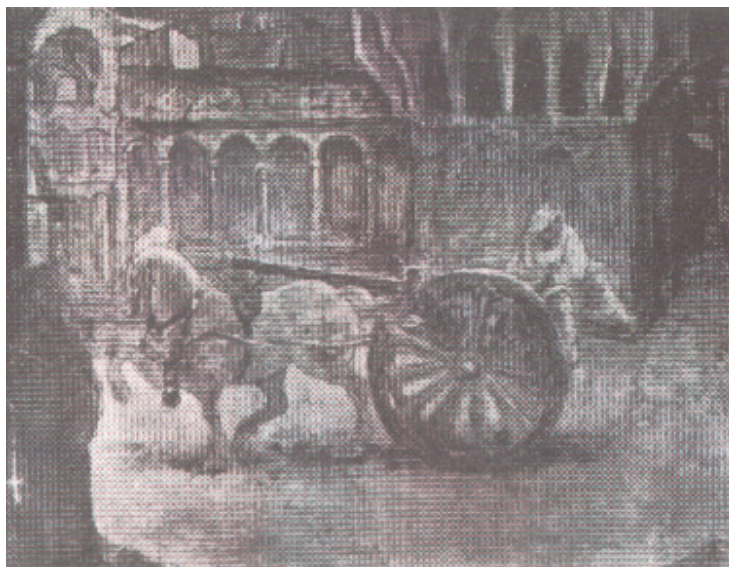
*Figura 4*

*Slavica tergestina 4 (1996)*





*Figura 5*



*Figura 6*

*Slavica tergestina 4 (1996)*