

НАТАЛЬЯ АПЧИНСКАЯ

РУВИМ МАЗЕЛЬ



ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ВОСТОКА



НАТАЛЬЯ АПЧИНСКАЯ

РУВВИМ МАЗЕЛЬ

ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА



МОСКВА 2004

На обложке: В юрте. 1930 г.
Холст, масло. 95 x 92 см.
Государственный музей искусств народов Востока, Москва

На авантитуле: Автопортрет. Начало 1930-х гг.
Бумага, карандаш. 34,2 x 26,9 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

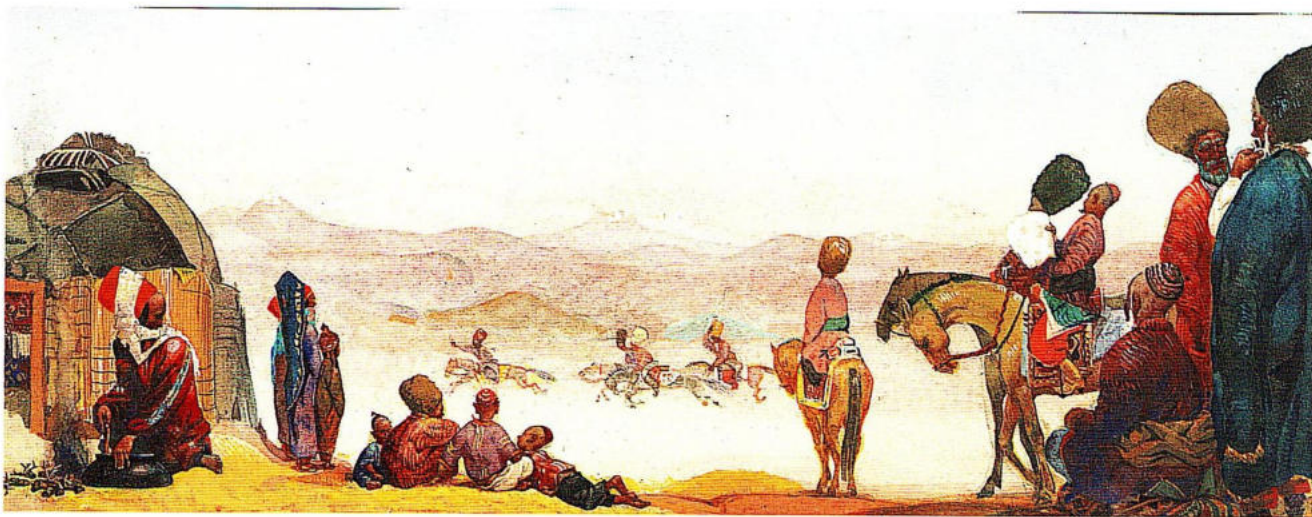
На последней странице обложки: Ковер. Теке. Конец XVIII - начало XIX в.
Государственный музей искусств народов Востока, Москва

Редактор: Н.А. Борисовская
Дизайн: И.С. Лебедева
Художественный редактор: Н.Ф. Клубникина

Издательство «Параллели»
Тел/факс: (095) 787-4563
e-mail: dek@jcc.ru

© Н.В. Апчинская
© Государственный музей Востока

ISBN 5-98370-019-7



1. Скачки. 1928 г.
Бумага, акварель. 18 × 47 см

...ибо «свет — с Востока», а ближайшая и наиболее близкая современности часть Востока для нас — Туркестан.

Рувим Мазель

Туркестан*, Туркмения — главная любовь художника Рувима (Ильи) Моисеевича Мазеля. Он посвятил этому краю лучшие страницы своего графического и живописного творчества, а также выразительные прозаические и поэтические строки. Глубоко проник в неповторимое своеобразие древней азиатской страны и при этом увидел в ней нечто вроде Земли Обетованной, населив одетыми в туркменские одежды библейскими патриархами. Подобно другим выдающимся ориенталистам — но по-своему — Мазель достиг (прежде всего, в работах 1920-х годов) органичного синтеза эстетических принципов Запада и Востока. И именно в этом, вероятно, и состоит его главный вклад в искусство XX века.

Творческую эволюцию художника позволяют проследить сохранившиеся произведения, значительная часть которых была показана на первой персональной и ретроспективной выставке Мазеля, состоявшейся в Москве зимой 1995–1996 года¹. Сведения о его жизненном пути содержатся в автобиографических *Затисках* (хранятся ныне в архивах музея в Нукусе и ГТГ). Они были написаны в 1964–1965 годах, незадолго до кончины их автора. Мазель говорит в них иногда больше о других, чем о себе; кроме того, его мемуары полны умолчаний, в которых ясно слышен голос страха, сковавшего жизнь и творчество целого поколения. Однако, дополненные рядом других письменных и устных² свидетельств, они позволяют все же прочертить — пусть порой и весьма пунктирно — линию жизненного и творческого пути художника.

* До 1924 г. — общее наименование всех среднеазиатских владений России.



2. Музыкант. 1928 г.
Холст, масло. 62,7 × 54 см

І. ЖИЗНЬ

Мазель³ родился 24 января (по старому стилю) 1890 года в Витебске. При рождении он получил, по рассказам близких, два имени. Одно — Рувим — будет позже фигурировать в официальных документах, вторым — Ильей — художник будет именовать себя при общении. Работы он, как правило, подписывал, используя инициал «Р».

О своих родных Мазель не говорит в мемуарах ни слова. Его единственный ныне живущий кровный родственник, внучатый племянник Андрей Бородин, сообщил, что его дед (брат Ильи Мазеля) рассказывал о существовании «тетки», Ханны Гуревич, исключительно богатой и очень известной в дореволюционном Витебске. В Москве сейчас живет ее прямой потомок, фамилия «Мазель» ему хорошо знакома, так как она часто упоминалась в семье. Сведения о Ханне Гуревич были любезно предоставлены витебским краеведом А.М. Подлипским. Она действительно являлась одной из немногих «миллионерш» Витебска, удостоенной звания потомственной «почетной гражданки», владела поместьем с землей, городскими домами и магазинами, а по некоторым сведениям, и небольшим заводом. Приобретенный ею сад получил в 1919 году статус «ботанического» и до сих пор известен в народе как «сад Ханны Гуревич». По преданию, она содержала также две богадельни — для иудеев и православных. Между тем в семье Мазелей сохранялись воспоминания о ее скупости и суровом нраве и о том, как она за детские проделки нещадно порола племянников.

Илья Моисеевич, кроме как в детстве, с Ханной Гуревич не общался (она умерла в 1917 году, и на еврейском кладбище до сих пор чудом уцелела ее могила); не имел он также никакого отношения к ее богатствам, развеемым революцией. Но, возможно, именно наличие в прошлом такой родственницы — помещицы и капиталистки — и являлось одной из причин его странного молчания по поводу родных. О его отце известно, что он был скрипачом — играющим на этом инструменте он запечатлен на акварели, выполненной Ильей в 1925 году (собрание А.С. Бородина). Свою исконно еврейскую музыкальность Моисей Мазель передал в наследство сыновьям. Илья всю жизнь не расставался с гитарой и балалайкой (он не только играл, но и неплохо пел), а его младший брат Зундель стал профессиональным музыкантом, альтистом (и скрипачом), солистом оркестра Большого театра.

По всей вероятности, мальчики посещали в детстве начальную еврейскую религиозную школу — хедер; именно оттуда Илья вынес доскональное знание Библии и религиозное чувство, которое позже составит «подпочву» многих его образов. В *Записках*, по понятным причинам, ничего не сказано о хедере, но говорится о том, что будущий художник выдержал экзамен в гимназию, однако полагавшееся по процентной норме место было отдано другому мальчику. Далее следует рассказ об учебе у Пэна.

Юрий Моисеевич Пэн (1854–1937) — на иврите его имя звучало «Иегуда», а на жаргоне — «Юдель» — окончил петербургскую Академию художеств по классу Павла Чистякова, получив звание неклассного художника с правом проживания вне черты оседлости. Пэн писал портреты, пейзажи и жанровые картины со сценами из еврейской жизни. В Витебске он обосновался в 1896 году и через год открыл Школу рисования и живописи (в ее афише значилось: «Рисование геометрических тел, орнаментов и гипсовых фигур и писание красками с натуры»⁴), в которую вскоре устремилась талантливая молодежь из близлежащей черты оседлости.

Мазель не указывает время поступления в Школу Пэна. Очевидно, он проучился в ней несколько лет в середине 1900-х годов, вплоть до отъезда в Петербург, освоив азы академического рисунка, живописи маслом и акварелью. В своем зрелом творчестве он унаследует от первого учителя интерес к быту, а также портретность и психологизм образов. Однако у художника более современной формации быт приобретет бытийственные черты, а стремление раскрыть перед зрителем внутреннюю жизнь персонажей будет нередко сочетаться с противоположной тенденцией — спрятать эту жизнь от постороннего взгляда...

У Пэна Мазель подружился с Мишей Либаковым, будущим театральным художником⁵, — их дружба продолжалась вплоть до смерти Либакова в начале 1950-х годов. Познакомился он, как свидетельствуют мемуары, и с Марком Шагалом. Жизненные пути обоих какое-то время шли параллельно (при этом почти не совпадая) — занятия примерно в одни и те же годы у Пэна (хотя пребывание Шагала в Школе было гораздо более кратковременным), отъезд в один и тот же год в Петербург и посещение там одного и того же учебного заведения; позже одновременный вояж в Европу. Однако Шагал, по словам Мазеля, будучи старше на три года, постепенно оторвался от общения с ним и «так далеко продвинулся на пути к успеху, что оставил всех земляков далеко позади»⁶.

Илья Моисеевич признается в мемуарах в зависти к Шагалу — чувстве, вообще ему, человеку предельно скромному и доброжелательному, совершенно несвойственном. Это была, несомненно, зависть не столько к гению и славе Шагала, сколько к его судьбе, позволившей ему полностью реализовать свой замечательный дар. (Отметим в скобках, что при всей несоизмеримости дарований и различии творческих индивидуальностей у Шагала и Мазеля было и нечто общее — например, пристрастие к быту, именно через который воплощаются общие закономерности жизни.) На исходе собственной жизни, оказавшейся, как и жизнь большинства его сверстников, оставшихся в России, гораздо менее удачливой, Мазель не мог не испытывать чувства горечи.

В 1907 году он уехал в Петербург и поступил там в Школу Общества поощрения художеств — в нее принимали без экзаменов, а успевающим платили небольшую стипендию. Школой руководил Николай Рерих, в ее Совет входили Михаил Врубель и Александр Бенуа, в фигурном классе преподавал Аркадий Рылов. Мазель поступил в подготовительный класс, но уже через месяц оказался в третьем, головном. За два года он добрался до пятого, но в 1909 году вынужден был покинуть столицу из-за отсутствия «вида на жительство».

Около года художник провел в родном городе. Туда же вернулся после поездки в Мюнхен Либаков и приехал на время Осип Цадкин, будущий знаменитый скульптор, в те годы обосновавшийся в Англии⁷. Втроем они организовали студию для работы с натурой, но позировать согласился только местный дурачок Лейбка. Илья Моисеевич вспоминает, что общался, кроме того, с Соломоном Юдовиным (еще одним учеником Пэна), рисовавшим на больших листах сцены из Библии, и с Лазарем Лисицким, отношения с которым поддерживал также в 1910–1920-е годы.

В 1910 году молодой художник уехал в Мюнхен. Главную причину отъезда назвал он сам: «Графическое начало в моих работах стало вытеснять живописное, а Мюнхен славился школой рисунка. Хотя в те годы уже не было в живых знаменитого Ашбе, о котором писал Грабарь, но существовала Академия, и на слуху были имена Штука и Хальма»⁸. Он добавляет, что в глазах родителей Мюнхен выглядел более респектабельно, чем Париж; возможно, сыграло свою роль и наличие в баварской столице большой еврейской общины.

Поначалу Мазель поступил в частные школы (преподаватель одной из них, выходец из России, оказался авантюристом), а весной 1911 года выдержал экзамен в Академию художеств. Здесь он занимался офортом в классе профессора Питера Хальма, известного гравера⁹. Параллельно слушал лекции по анатомии в местном университете, посещал Пинаотеку, Глиптотеку и выставки Сецессиона, знакомился с творчеством Ходлера, Лейбля, Беклина, Швиндта, Ханса фон Маре. Штук при близком рассмотрении разочаровал, как и Ленбах и Гильденбранд; последний оказался более сильным теоретиком, чем практиком. Мазель бывал в кафе, где выступала Айседора Дункан, свел знакомство с танцовщицами Тамарой Карсавиной и Вацлавом Нижинским, слушал дирижеров Бруно Вальтера и Артура Никиша.

За три года, проведенных в Академии, он научился, по собственным словам, гравировать иглой на медной доске прямо с натуры и приобрел «твердый рисунок». Некоторые свои графические композиции опубликовал в известном мюнхенском сатирическом журнале *Симплициссимус*.

Именно в это время закладываются основы его будущего стиля, в котором в разные периоды проявлялись черты стиля модерн, почти синхронно возникшего в конце прошлого века в Германии и других европейских странах, включая Россию.

Весной 1912 года Илья отправился вместе с соучеником по Школе Общества поощрения художеств, болгарин Борисом Георгиевым, в пешеходное путешествие по Италии. Путь лежал через Баварию, Альпы и Тироль. На пропитание оба друга зарабатывали рисунками, пением и игрой на музыкальных инструментах. Через год состоялся еще один вояж, во время которого Мазель побывал во многих городах на севере, в центре и на юге Италии и основательно изучил творчество наиболее известных художников Возрождения. Воспоминаниям об этом счастливом времени посвящено немало страниц мемуаров. Всю свою жизнь Мазель любил петь под гитару итальянские песни и арии, и, что более существенно, через всю жизнь он пронес преклонение перед старыми мастерами. В конце 1920-х и начале 1930-х годов, когда в его искусстве сильнее зазвучали классические ноты и появились библейские сюжеты, итальянские впечатления воскресли в графических и живописных образах.

Во время второго путешествия художник посетил помимо Италии старые немецкие города, в частности Нюрнберг, родину Дюрера и Ханса Сакса, — последний позже назовет ему туркменского поэта и сапожника Махтумкули. В перерывах между поездками Мазель наблюдал арабских бедуинов, разбивших в Мюнхене свои палатки. Именно тогда у него впервые появилось «желание связать свое творчество с Востоком»¹⁰, хотя в дальнейшем «его» Восток окажется не арабским, а среднеазиатским.



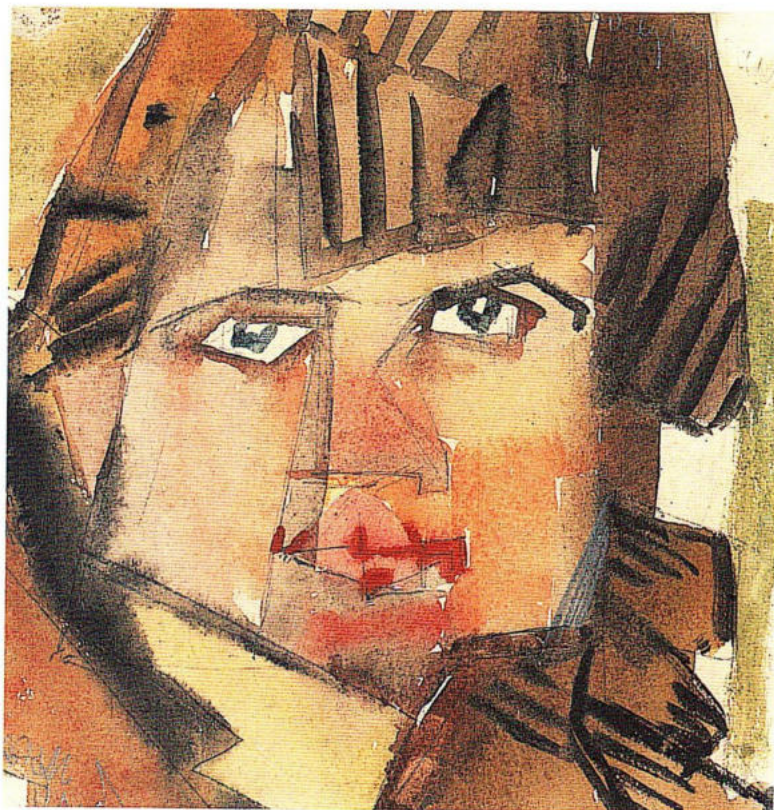
3. Автопортрет во время малярии. 1923 г.
Бумага, акварель, карандаш. 26,7 × 18,2 см

В июне 1914 года в связи с начавшейся мировой войной Мазель вернулся в Витебск и вскоре переселился в Москву, где к тому времени обосновался Михаил Либак, который, став художником 1-й студии МХТ, с успехом оформил знаменитый студийный спектакль по Диккенсу — *Сверчок на печи* и заслужил уважение и симпатию Константина Станиславского, Леопольда Сулержицкого и Александра Бенуа.

В конце 1914 года другой витебчанин, скульптор А.С. Бессмертный, устроил выставку художников 1-й студии — Либак и Узунова. К ним присоединился своими мюнхенскими работами и Мазель. Его граюры и зарисовки с натуры понравились Бенуа; он приобрел один из листов и посулил автору хорошее будущее как рисовальщику. Одобрительно отнесся к дебюту Мазеля и Леонид Пастернак, который высказал также приятное удивление, что он «такой молодой и не футурист»¹¹.

На квартире Бессмертного на Малой Молчановке молодые люди организовали студию рисунка. На жизнь зарабатывали акварельными карикатурами для кафе-кабаре *Летучая мышь* — Мазелю здесь пригодился опыт сотрудничества с мюнхенским *Симплициссимусом*. Помимо Либак он общался с поэтом-футуристом из Витебска Б. Кушнером, который ввел его в круг Маяковского, Асеева и Пастернака. Побывал в доме сестер Синяковых, познакомился с Давидом Бурлюком, но долго в компании футуристов не задержался, смущенный их эксцентричностью. Одним из самых сильных московских впечатлений оказался Михаил Александрович Чехов, выдающийся актер и режиссер, с которым Мазель более близко сошелся уже в 1920-е годы. Позже он сожалел, что, рассматривая себя в молодости исключительно как графика, не написал живописного психологического портрета Чехова, а также Сулержицкого и Евгения Вахтангова.

В 1915 году Илья вместе с Либак был призван в армию в качестве «ратника ополчения 2-го разряда». При прощании Вахтангов произнес речь в честь Либак, тепло упомянув и Мазеля. Оба друга начали службу в Орле, затем их «особый 5-й полк» был переведен на турецкий фронт, сначала в Красноводск,



4. Портрет Ольги Мизгиревой. 1920 г.
Бумага, акварель. 22,2 × 22 см



5. Портрет Бяшима Нурали. 1920 г.
Бумага, акварель. 22 × 19 см

затем в Ашхабад. Событие это оказалось решающим в творческой жизни художника. В нем проснулась, как скажет он позже, «давняя страсть к Востоку»¹², и именно на туркменской земле, в конце 1910-х годов, он «впервые осознает цель своего искусства»¹³.

Жизнь в казарме оказалась довольно свободной. Интеллигентная молодежь ставила пьесы, музицировала. Мазель, невзирая на иудейское происхождение, написал икону для местной православной церкви¹⁴ и получил в награду звание ефрейтора. Во время отпуска он проплыл по Каспию и Волге до Нижнего Новгорода. Служба не мешала совершать прогулки и по Ашхабаду в поисках мотивов для зарисовок, в основном в персидской части города. Туркмен художник встречал в то время главным образом на базарах, так как углубляться в страну было небезопасно.

В 1918 году Либаков после мобилизации уехал в Москву, но Мазель на этот раз не последовал за своим другом. Съездив в Витебск (как оказалось, в последний раз в жизни), он вернулся в Ашхабад, поскольку Туркмения к тому времени уже успела стать его второй — творческой — родиной.

Еще до революции у Мазеля появились в Ашхабаде ученики — дети офицеров, гимназисты. После революции он включился в работу политотдела 1-й армии Туркфронта по организации Художественной школы для красноармейцев, превратившейся вскоре в Школу для всего местного населения. Об истории ее создания, структуре и учениках рассказано в основанной на архивных материалах обстоятельной статье ашхабадской исследовательницы (являвшейся одно время директором местного художественного музея) Натальи Ануровой-Шабунц¹⁵. По ее словам, Школа была организована по инициативе Мазеля и еще одного художника, попавшего в Туркестан во время войны, — Александра Павловича Владычука¹⁶. Она просуществовала с сентября 1920 по май 1925 года.

В статье Ануровой-Шабунц приводятся слова Ильи Моисеевича о том, что «Школа стала естественным отражением творческого порыва, охватившего российские трудящиеся массы»¹⁷. Владычук писал в том же революционно-патетическом (и местами почти гоголевском или платоновском) стиле о вложенной в организацию Школы идее «подобрать все имеющиеся в области силы, кои в старое время были втаптываемы в грязь и глохли не в своем деле, в Закаспии создать место, где всякий желающий пролетарий,

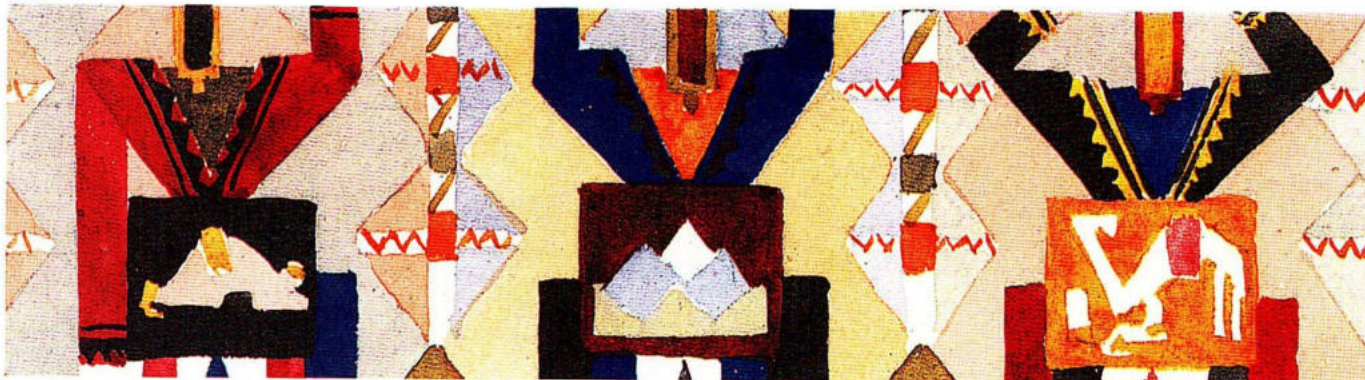


6. Туркменка. 1922 г.
Бумага, тушь. 12,4 × 8 см

русский или мусульманин, мог бы развить себя как будущего художника, полезного работника и гражданина советской России, мог проявить высшую точку творческой силы, выискивая новые пути в искусстве»¹⁸.

Владычук во время войны служил в том же полку, что и Мазель; он неплохо рисовал и лепил, но главным его талантом был организаторский. Он обладал большой энергией, умел бороться с чиновниками, и именно ему в первую очередь Школа была обязана и своим возникновением, и дальнейшим существованием. Особенно гордился он привлечением к учебе туркменской молодежи, которая должна была преодолевать сильное сопротивление мусульманской среды (к февралю 1921 года среди студийцев было уже шестнадцать туркмен). Ашхабадское начинание поддержал нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. По его указанию скромная художественная студия получила громкое название Закаспийской ударной школы искусств, позже она стала именоваться Ударной школой искусств Востока, сокращено УШИВ или УШИ. Благодаря опеке Москвы Школа была снабжена необходимыми материалами и пособиями. Ознакомившись с проектом ее организации, Луначарский нашел его «не только удовлетворительным, но и образцовым»¹⁹ и распорядился принять за эталон для всех подобных учреждений на территории бывшей Российской империи.

Ашхабадская Школа действительно обладала многими достоинствами. В ней занимались рисованием, живописью, лепкой, литографией и цинкографией, изучали натуру и постигали основы различных ремесел. Перед учащимися ставилась задача овладеть академическим рисунком и при этом научиться современной «стилизации натуры». Рисунок преподавал Владычук, а признанным мастером «стилизации» был Мазель, который учил живописи (особое значение придавая портрету), рисованию и гравюре. Вообще, если в организационном отношении Школа держалась на Владычуке, то своим существованием в качестве учебного заведения



7. Возвращение с набега.

Бумага, тушь, акварель. 8 × 30,6 см

8–9. Степь говорит. Листы из альбома. Начало 1920-х.

Бумага, тушь, акварель. 5,5 × 17,8 см

она была обязана главным образом Мазелю — более одаренному в художественном отношении и профессионально подготовленному. Учащиеся проходили и общеобразовательные дисциплины, приобщались помимо пластических искусств к театру, музыке и литературе. Ставили спектакли, иногда собственного сочинения, устраивали концерты классической и туркменской музыки, в которых порой принимали участие видные музыканты, бывавшие в Ашхабаде. Писали литературные сочинения, призванные развить воображение и метафорическое мышление. Вся система обучения была направлена на то, чтобы воспитать не просто умелых ремесленников, но творчески активных мастеров. Что же касается ремесла, то в Школе овладевали навыками не только собственно художественного, но также переплетного, столярного и сапожного дела, а чтобы прокормить себя, занимались огородничеством и садоводством. Помимо всего прочего студийцы выполняли в соответствии с требованиями революционного времени всякого рода общественные работы — оформляли «красные уголки», писали плакаты, афиши и лозунги, расписывали стены зданий, причем не только в Ашхабаде. Так, заняв первое место на конкурсе по оформлению первой сельхозвыставки в Москве, ученики УШИВ украсили ее павильоны декоративной росписью.

Говоря об Ударной школе, следует особо подчеркнуть, что ее «сверхзадачей» являлся синтез восточных и западных художественных традиций. Для изучения национального искусства и фольклора совершались поездки в кишлаки — именно тогда Мазель по-настоящему узнал замечательную художественную культуру туркмен и открыл для себя такое уникальное явление мирового искусства, как туркменский ковер. При Школе был выстроен «туркменский дворик», или «аул УШИ». В работах учащихся современный Запад и традиционный Восток как бы двигались навстречу друг другу. Туркмены при этом осваивали технику, образный строй и жанры европейской живописи (в картинах Бяшима Нурали, например, главное место занимал портрет), а европейцы постигали ритмы туркменских орнаментов. Собственно, «стилизация», которой обучал Мазель, состояла именно в соединении двух пластических традиций — проблема заключалась в том, чтобы сделать это соединение не механическим, а органичным и глубинным.

Успехи Школы были продемонстрированы на двух выставках, состоявшихся в Москве в мае и сентябре 1923 года. Известный критик Яков Тугендхольд опубликовал в *Известиях* одобрительную рецензию, в которой отмечал присущую работам молодых художников свежесть восприятия, чувство ритма, богатство фантазии и любовь к родному краю. Особый энтузиазм вызвали у него работы Нурали, в котором он увидел некоего туркменского Пиросмани²⁰.

Нурали был одним из первых туркмен, решивших учиться европейской живописи. По воспоминаниям Мазеля, он, сидя на ишаке, засматривался в окна школы и исчезал при появлении педагога. Поступив учиться, первым в кишлаке стал носить европейскую одежду, перестал быть фанатично религиозным и написал, к изумлению односельчан, книгу с записями национальных мифов и преданий. Именно у Нурали, с которым Илья Моисеевич продолжал периодически общаться и после возвращения в Москву, он почерпнул основные сведения о жизни туркмен, а также сюжеты многих своих произведений. (Помимо картин туркменский художник писал стихи и играл на музыкальных инструментах, которые нередко сам изготавливал.) Среди прочих студийцев выделялись живописцы Сергей Бегляров, Ольга Мизгирева, Рейнгольд Папэ (француз по происхождению), график Николай Костенко, скульптор Шамиль Мурадов. К сожалению, почти всем им (как вообще их поколению) не удалось по-настоящему реализовать себя. Некоторые в 1930-е годы вообще оставили искусство, другие были обречены создавать все менее искренние и яркие произведения²¹. Печальной оказалась и судьба Ударной школы. В 1925 году она была закрыта по политическому доносу учеников, отчисленных Владычуком за неуспеваемость. Сам Владычук погиб в период репрессий, репрессированы будут и некоторые выпускники УШИВ. Как пишет Анурова-Шабунц, «дело, в которое Владычук и Мазель вложили столько души, было растоптано именно тогда, когда успехи были налицо и открывались перспективы на будущее»²². И в своем возникновении, и в своем конце ашхабадская Школа разделила судьбу многих подобных начинаний послереволюционных лет (можно вспомнить, например, Народное художественное училище, организованное на родине Мазеля Марком Шагалом) и в миниатюре — всей советской культуры.

К счастью, Илья Мазель не был свидетелем гибели своего детища. Еще в 1923 году, после долгой и тяжелой болезни (тропической малярии) он был вынужден покинуть Среднюю Азию. (Символично, что в том же году в Мюнхене скончался его учитель Питер Хальм.) Отъезд в Москву совпал и с выпуском первого набора Школы. Таким образом, Мазель уехал с чувством удовлетворения от проделанной работы. Он увез с собой множество начатых в Ашхабаде листов.

В Москве художник поселился на квартире брата и по соседству с Михаилом Чеховым (Зундель Моисеевич дружил с ним еще с дореволюционных лет), в то время ведущим актером, исполнителем всех главных ролей и художественным руководителем МХТ-2. В воспоминаниях Сергея Михайловича Чехова (другого племянника Антона Павловича) есть упоминание о том, что Михаил Чехов любил разговаривать с братом Мазеля на идиш, зная этот язык благодаря еврейскому происхождению своей матери, и замечательно представлял старых евреев в синагоге²³. Михаил Александрович готовил тогда постановки *Гамлет* и *Петербург*, и Мазель не раз оказывался свидетелем потрясавших его репетиций. (В мемуарах он писал о Чехове: «добрая душа и гениальный художник».) Познакомился он и с автором *Петербурга* — Андреем Белым, чья проза повлияет на стиль мазелевских эссе о Туркмении. Писатель поразил его своей эрудицией, а также невиданно светлыми глазами. (Это впечатление подтверждает Марина Цветаева, когда пишет о глазах Белого, «просковенных тем светом».)

Возможно, именно у Чехова Мазель впервые встретил свою будущую вторую жену — Дору Дмитриевну Павлову, урожденную Дарью Демьянову. (Первый раз он женился в Туркмении, в *Записках* упоминается имя и отчество первой жены — Мария Яковлевна; ее родители жили в основанном еще Скобелевым



10–13. Степь говорит. Листы из альбома. Начало 1920-х.
Бумага, тушь, акварель. 5,5 × 17,8 см



14. Вручение драгоценностей Ревекке. 1931 г.
Бумага, тушь. 9,3 × 22,2 см

15. Вручение драгоценностей Ревекке. (Караван.) 1933 г.
Бумага, акварель. 15 × 60 см

русском поселке на границе с Персией.) Дора Павлова свою артистическую карьеру начала балериной (по словам племянницы, она танцевала с Михаилом Мордкиным), а после травмы ноги стала актрисой таировского Камерного театра, где ей случалось подменять Алису Коонен. Уже после войны она рассказывала ученицам, что драматическому искусству обучалась у Михаила Чехова²⁴. С Чеховым, как и с Белым, ее сближало и общее увлечение антропософией, учением доктора Рудольфа Штейнера. Дора Павлова дружила также с Константином Бальмонтом, а среди ее знакомых были Есенин и Маяковский. Уйдя в конце 1930-х годов из театра, она превратилась в начале 1940-х в преподавательницу немецкого в одной из московских школ. Даровитая актриса, обладавшая сильным темпераментом и яркой индивидуальностью, привлекательная внешне, Дора Дмитриевна оставила глубокий след в душах своих учениц, которые до сих пор помнят ее уроки. Она учила не только языку, но также ритмическому движению (антропософской «эвритмии»), мелодекламации, элементам актерского мастерства, умению слушать музыку; рассказывала о Гете, а иногда и о Штейнере. Не случайно среди ее бывших подопечных - музыковеды, театроведы, актрисы, журналисты или представительницы точных наук, разбирающиеся в искусстве; многие из них являются обладательницами подаренных ею работ Мазеля.

Их брак оказался прочным. Энергичная и властная, Дора Дмитриевна дополняла своего мягкого, созерцательного и углубленного в себя мужа. В последние десятилетия она старалась скрасить его существование — окружала молодежью, освобождала время для творчества. Дом их, посещаемый художниками, актерами, музыкантами, антропософами (сам Мазель, как человек традиционно-верующий, к антропософии относился отрицательно), являлся на протяжении ряда лет одним из многих скрытых очагов культурной и духовной жизни Москвы.

Но вернемся к двадцатым годам. В середине десятилетия Илья Моисеевич начал сотрудничать в качестве книжного иллюстратора с московскими издательствами. Он оформлял, среди прочих, сочинения Ларисы Рейснер, прежде всего *Афганистан* — книгу во многих отношениях замечательную, написанную

вдохновенно и как бы кистью живописца. Неподражаемые по красочности и точности словесные описания восточной жизни (не только афганской, но и среднеазиатской) не могли не увлечь художника²⁵. Он выполнил к *Афганистану* довольно много постраничных иллюстраций, заставок и концовок (в технике рисунка тушью). Рейснер, в свою очередь, увлеклась творчеством Мазеля. Некоторые иллюстрации она сама выбрала из его предшествующих работ, а на подаренном ему экземпляре книги написала: «Талантливейшему художнику, обаянному знакомой автору неистребимой и пламенной страстью к Востоку, с благодарностью — Лариса Рейснер»²⁶. В середине двадцатых годов Мазель и сам сочинил несколько детских книжек на туркменские темы — *Бай-лентяй, Текцията, Али-баба и Тюбетейка* — и иллюстрировал их большим числом акварельных рисунков; за исключением последней книжки, все это осталось неизданным. Во второй половине 1920-х годов он создавал уже не серии книжных иллюстраций, а станковые листы. Сохраняя свое амплу графика, начал, кроме того, активно работать в технике масляной и темперной живописи.

В начале 1928 года в помещении бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой открылась подготовленная Тугендхольдом выставка *Искусство народов СССР* — первая в последующем длинном ряду подобных мероприятий. Туркмения была представлена картиной Нурали *Праздник* (к сожалению, утраченной) — сквозь ковровое обрамление в ней можно было увидеть кишлак, который был воссоздан приемами восточной миниатюры и европейской живописи (картина убедительно свидетельствовала о возможности органичного сопряжения двух художественных систем).

В туркменском разделе фигурировали также работы Мазеля — несколько картин, написанных темперой, и альбом *Ковровые сказки*. Их зрителем, помимо прочих, стал Юрий Моисеевич Пэн, с которым Мазель впервые встретился на выставке после многих лет разлуки.

В последней (восьмой) книжке журнала *Печать и революция* за 1927 год Тугендхольд опубликовал обзор будущей экспозиции, в котором писал, в частности: «Неисповедимыми путями движется искусство национальностей. Так, белорус и еврей из Витебска Мазель является одним из пионеров художественного пробуждения туркменской молодежи. Это столь характерно, что стоит рассказать. Были двадцатые годы. Поарм (политотдел армии. — *Н.А.*) славной армии Туркфронта, в котором служил Мазель, основал в Ашхабаде художественную студию для красноармейцев всех национальностей этой армии — это была первая вообще художественная студия в Туркмении. Студию эту поддержала и Среднеазиатская-железная дорога. Проникли в нее и туземцы, обучением которых руководил Мазель. Однажды пришел со своим ишаком молочник, молодой Бяшим Нурали, и попросил дать и ему «порисовать». Теперь из него выработался несомненный талант, и он фигурирует на московской выставке так же, как и Мазель. Славные, фантастические, фурмановские времена, когда революционные войска основывают очаги художественного просвещения, когда художники из Витебска вылавливают туземные дарования в Средней Азии»²⁷.

Из экспонированных Мазелем произведений особый успех имели небольшие по формату, но масштабные и по объему, и по образному содержанию *Ковровые сказки*. Тугендхольд намеревался издать их, сопроводив своим предисловием, но неожиданная смерть критика в 1928 году помешала осуществлению этого проекта.

Акцией общественного признания творчества художника в 1920-е годы явилась также первая премия за гуашь *Вечер в туркменском ауле* (другое название — *Вечереет*), полученная на конкурсе АХРРА (Ассоциации художников революционной России). Характерно, что свой успех Мазель связывал со всем предшествующим творчеством и, прежде всего, с его туркменским периодом с характерным для него «ковровым стилем». Он писал: «Когда в 1929 году, на конкурсе АХРРА в Москве, я получил первую премию, внимание привлекла именно «ковровость» формы и цвета»²⁸.

В конце десятилетия художник создал самые значительные свои живописные полотна, а в начале 1930-х годов — графический и живописный цикл на библейские сюжеты, в котором персонажи Ветхого Завета представляли в облике современных туркмен.

В тридцатые годы Мазель удостоился внимания критики, хотя эта критика, проникнутая тоталитарной идеологией, часто напоминала кривое зеркало. В 1934 году вышла книга *Искусство советской Туркмении*, ее авторами значились Е.В. Журавлева, сотрудница Государственной Третьяковской галереи, и ее муж, известный искусствовед и историк искусства В.Н. Чепелев²⁹. В основной своей части книга была написана Журавлевой, причем с позиций воинствующего соцреализма, и помимо фактических сведений, мало что давала для понимания рассматриваемых художественных явлений.

Мазелю была посвящена небольшая глава, в которой разбирались графическая серия *Шахсей-Вахсей*, альбомы *Ковровые сказки* и *Вокруг ковра туркмен*, а также живопись конца двадцатых годов. При этом



16. У колодца. 1962 г.
Холст, масло. 78,7 × 57,5 см

отрицалась художественная значимость столь ценимого самим Мазелем «коврового стиля» начала двадцатых годов, все яркое и современно-экспрессивное в творчестве художника объявлялось идейно-ущербным, а то, в чем он видел смысл своей работы, — Синтез Востока и Запада, ритмической выразительности и фигуративности, — вообще игнорировалось. Заслугу Мазеля критик увидела лишь в движении от условных форм к реалистическим. Сам художник с иронией отметил в *Записках*, что Журавлева написала книгу, в которой «формалист» Мазель противопоставлялся «реалисту» Беглярову.

Между тем с Чепелевым, работавшим в те годы в Музее восточных культур, у Мазеля оказалось больше взаимопонимания; сблизился он и с другими сотрудниками музея, прежде всего с Борисом Петровичем Денике, который произвел на него сильное впечатление как ученый и человек большой культуры, тонко чувствующий искусство. В 1935, 1939 и 1947 годах Мазель продал в музей (вероятно, не без содействия Денике) пять работ — две живописные и три графические³⁰ — и свел в его стенах знакомство с двумя талантливыми живописцами, работавшими в Узбекистане, — Павлом Беньковым и Уралом Тансыкбаевым.

В первой половине тридцатых художник преподавал рисунок в школе для умственно отсталых детей (он восхищался самоотверженностью педагогов этой школы) и декорировал Институт материнства и детства на Солянке, а также туркменский отдел Центрального музея народоведения. Эта последняя работа заслужила высокую оценку заведующего отделом — известного археолога Сергея Павловича Толстова, и в 1934 году Мазель оказался вместе с экспедицией Толстова в Туркмении. Он встретился с некоторыми из бывших учеников (с Бегляровым, Мизгиревой, Костенко), побывал в Каракумах, Небитдаге, Карабугазе, совершил путешествие по Аму-Дарье от Чарджуу до Турткуля, древней столицы каракалпаков. Повсюду он оказывался свидетелем разрушения векового уклада и «строительства новой жизни», в ту пору еще овеянного романтикой.

С 1935 года Мазель служил в дагестанском отделе Музея народоведения, его посылали в командировки в Дагестан и Кабардино-Балкарию, дважды — в 1938 и 1940 годах — ему удалось побывать и в Туркмении. В числе мазелевских музейно-оформительских работ были, по его словам, удачные, но после расформирования музея в начале войны след их затерялся. Что касается произведений, созданных по впечатлениям от поездок в Среднюю Азию и на Кавказ, то наиболее интересными явились небольшие живописные и графические (в основном пейзажные) композиции и портретные зарисовки, выполненные «для себя». Заказные же картины, для написания которых, собственно, давались командировки, испытали на себе весь гнет идеологии и оказались слабыми в художественном отношении. Даже картоны для ковров, предназначенных для ВДНХ, проходили жесткую идейно-стилевую цензуру и в итоге утрачивали все свои ковровые качества. На исходе тридцатых искусство Мазеля во многом обескровилось, из него ушла та стилевая энергия, которая отличала произведения двадцатых и начала тридцатых годов. Во всем этом художник из Витебска не был, как известно, одинок: тридцатые годы принесли всей творческой интеллигенции если не прямую гибель, то подавление и выхолащивание дара. Трагизм положения Мазеля усугублялся и тем, что был во многом разрушен источник, питавший его искусство, — основанная на мифологическом восприятии мира традиционная культура туркмен.

Творческую и жизненную ситуацию своего друга в 1930-е и последующие годы резюмировал в стихотворной форме Михаил Либаков:

В Италии б ты был маэстро Мазелини,
В Германии — герр Мазельман,
Лишь в СССР тебя не удлиннили,
Остался ты, как есть, и душу — пополам³¹.

В годы войны, проведенные в Москве, и в послевоенное время художник целиком ушел в частную жизнь. Он нигде не служил и для заработка вынужден был выполнять — нередко под чужим именем — оформительскую работу или писать заказные портреты. Жили они с Дорой Дмитриевной бедно, но, подобно многим представителям старой интеллигенции, Мазель был далек от какой-либо меркантильности. Незаказные работы он предпочитал не продавать, а дарить. Так, в 1960 году он подарил московскому Музею А.П. Чехова большую серию живописных и графических произведений на сюжеты рассказов и повестей писателя; брать деньги за работы, связанные с Чеховым, казалось ему вдвойне неприемлемым. Больше, чем от безденежья, художник страдал в конце жизни от отсутствия зрителей и компетентной критики; передача картин и рисунков в Музей Чехова явилась, кроме всего прочего, и попыткой выйти из изоляции...

Почти все заработанные деньги Мазель и его жена тратили на проживание летом в Прибалтике (Вайвари, Рига), на Волге (деревня Неверове близ города Мышкина) или в Подмоскovie (Калистово). Итогом этих поездок явились многочисленные пейзажи; кроме того, Мазель писал портреты и создавал,



17. Автопортрет. Конец 1950-х — начало 1960-х.
Холст, масло. 61 × 55 см

как и прежде, циклы произведений, имеющих общую литературную основу (упомянутая выше чеховская серия).

Книги заполняли и его досуг³², причем читал он не только по-русски, но и по-немецки. Так, он прочел еще до перевода на русский язык *Иосифа и его братьев* Томаса Манна — роман о своем любимом библейском герое. По свидетельству Нины Демьяновой, кроме Чехова он особенно любил Марию Башкирцеву, а его настольной, в прямом смысле слова, книгой являлась Библия.

Скончался Мазель в Москве 4 июля 1967 года.

Дора Дмитриевна пережила мужа на десять с лишним лет. За эти годы она выполнила то, что считала своей миссией: не дала погибнуть художественному наследию Мазеля. Большинство графических листов и живописных полотен было помещено ею в Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, в Музей искусств народов Востока и Третьяковскую галерею. Немало произведений, в основном поздних, было подарено ученицам и друзьям. Но особенно много работ (по преимуществу графических) ушло в Нукусский музей. Его создатель и директор Игорь Витальевич Савицкий собрал свою замечательную коллекцию, спасая от гибели и забвения произведения выдающихся и просто талантливых мастеров (независимо от того, имели ли они громкое имя или были безвестными). Своими приобретениями Савицкий, как и сотрудники московских музеев, признал, вслед за Тугендхольдом, значимость искусства Мазеля.



18. Альбом *Узоры персидского города*. Обложка. 1916–1917 гг.
 Бумага, акварель, тушь. 19 × 15,5 см

II. ТВОРЧЕСТВО

Рисунки и гравюры Мазеля, созданные во время пребывания в Германии и сразу после возвращения на родину, практически не сохранились. Зато почти целиком дошла до нас первая крупная работа на восточную тему — графическая серия *Узоры персидского города* (хранится в Нукусском музее). Как и последующие циклы рисунков, она была задумана для авторской книги, в которую предполагалось включить и словесные описания увиденного. Среди листов, хранящихся в Нукусе, — обложка с фигурной композицией и строчками заглавия: «Узоры персидского города. 1916-1918. Ашхабад-Красноводск». В связи с созданием *Узоров* Мазель писал в мемуарах: «Тут у меня проснулась давняя страсть к Востоку, и мне показалось, что я нашел то, что давно искал. Мне легко давались зарисовки, и как-то сами собой выработались нужные приемы и стиль»³³.

Рисунки выполнены тушью, акварелью и карандашом. Действие происходит в интерьере или на улице, воссоздана теснота азиатского города, в котором дома лепятся, как ячейки улья. Мы видим чайхану, базар, караван-сарай, пристань, грузчиков-амбалов, продавцов ковров, курильщиков опиума, персов с крашеными бородами, курдов, вереницы верблюдов, осликов... Фигурки точно очерчены, схвачены особенности этнического типа, индивидуального облика, психологического состояния. Чтобы достичь цельности образа и воплотить единый ритм, которому подчинена на Востоке жизнь природы и человека, Мазель использует прием линейной стилизации, придающей его стилю черты модерна. Но, хотя график порой прибегает к гротеску (например, в листе *Амбал на пристани*), изображенное остается зарисовкой с натуры. Каждый лист представляет собой заключенный в рамку фрагмент реальности, композиционно организованный, но увиденный с одной точки зрения. Зависимость от эмпирической действительности не позволяет Мазелю уловить в его первом восточном цикле настоящую «экзотику» Востока, само название *Узоры персидского города* является фигуральным, так как в этой ранней графике еще нет «узоров», как нет и восточной красочности. Цвет сдержан, порой кажется даже анемичным. Чтобы создать достоверный и вместе с тем обобщающий и емкий образ (а не зеркальное отражение) Востока со всем его эстетическим и духовным своеобразием, с его ослепительной яркостью, нужны были новые выразительные средства, новый пластический язык, адекватный предмету изображения и позволяющий вести речь не только об увиденном, но и о прочувствованном и понятом.

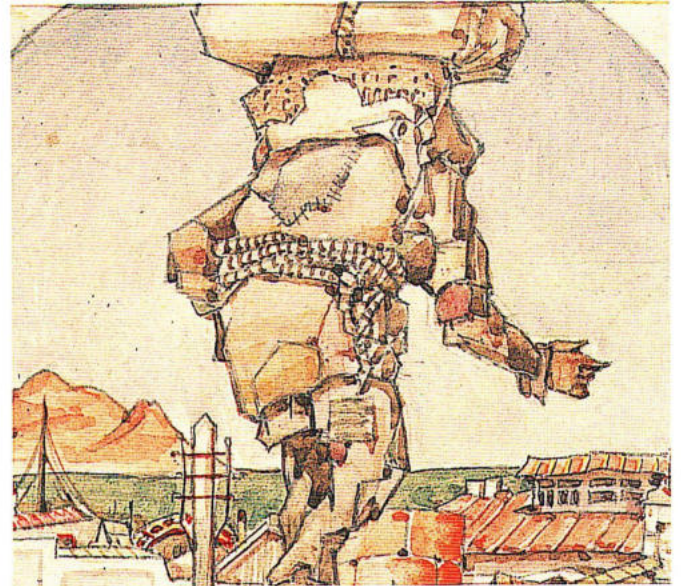
Такой язык обрели, как известно, художники XX века, почерпнув многое в восточном — как и в любом другом не европейском, — а также в архаическом, средневековом и народном творчестве (в последнем архаика и средневековые дожили до нашего столетия). Что касается Мазеля, то своим превращением в современного мастера он был почти целиком обязан художественной культуре туркмен, одновременно восточной и народной. Именно под ее влиянием перестраивается вся система его выразительных средств. Цвет начинает звучать в полную силу, форма становится более знаковой и экспрессивной, композиция — более «идеографичной», не только показывающей реальность, но и рассказывающей о ней и воплощающей ее ритмы. Сам он скажет в *Записках* кратко: «Восемь лет, проведенных в Туркмении, были полны важных событий. Я увидел в туркменском искусстве формы и цвет, которые смог использовать в собственном творчестве»³⁴.

В мемуарах Мазель рассказал и о самом своем открытии Туркмении: «Вскоре я увидел, что персидские кварталы Ашхабада — не главное в Туркмении. Персидская часть города не так уж характерна, а вот туркмены с их бытом, былой славой кочевников-аламанщиков — самое существенное в этой стране»³⁵. И далее: «Я был потрясен красочным бытом туркмен, чудесными коврами, в письменах орнаментов которых вылилась вся душа этого народа. Я увидел оригинальную одежду мужчин и женщин, всадников, джигитирующих на прекрасных конях и скачущих на краю пустыни Каракум»³⁶.

Выходец из черты оседлости, хранящий в глубинах генетической памяти воспоминание о древней Палестине, Мазель был покорен «библейской» красотой Туркестана — его древностью, сожженными солнцем пустынями и цветущими оазисами, архаичным укладом и вольнолюбивыми обитателями, кочевниками-скотоводами. Все это надолго стало основным содержанием его творчества, обусловило само его превращение в значительного художника. Но именно как художник он, пожалуй, сильнее, чем реалиями жизни, был захвачен искусством туркмен. В начале XX века последнее находилось еще в полном расцвете, и никто ни до, ни после Мазеля не сказал о нем таких прочувствованных и точных в своей поэтичности слов.



19. Базар в Ашхабаде. Лист из альбома *Узоры персидского города*. 1916–1917 гг.
Бумага, акварель, карандаш. 10 × 9,9 см



20. Амбал на пристани. Лист из альбома *Узоры персидского города*. 1916–1917 гг.
Бумага, акварель, карандаш. 8,8 × 10 см

В мазелевских эссе о кибитке, ковре, одежде и музыке туркмен, написанных в двадцатые годы, воспеваются красота народного творчества. При этом автор интуитивно осознает, что в истоке этой красоты — религиозное восприятие мира как одушевленного, гармоничного и связанного целого. Туркменское искусство заставляет его самого взглянуть на окружающее как на «одну группу своеобразно одушевленных предметов», где «все неразрывно связано между собой одной великой художественной мыслью»³⁷ — мыслью Бога, сотворившего мир. Во многом именно под влиянием произведений, созданных туркменами, сложилась характерная для Мазеля «орнаментализация» реальности, трактовка изображения как «микrokосма» и понимание человека как части мирового целого. Не меньше восхищало его и то, что туркменское искусство, как всякое народное творчество, являло собой единство эстетического и утилитарного и служило не простому украшению, а коренным жизненным интересам, в равной мере материальным и духовным.

Попав в Туркестан, молодой график почувствовал себя Гогеном, открывшим неисследованный эстетический материк. И также как Гоген, он не собирался уподобляться «туземцам», а был намерен вдохнуть с их помощью в одряхлевшее европейское искусство новую жизнь. «Мною руководит не смелое стремление перевоплотиться в “настоящего туркмена”, — писал он в одном из *Предисловий к форме*, — что, собственно, никому не нужно, так как туркмен вполне достаточно и без меня. Я только хочу построить тот мост, через который влилась бы свежая струя искусства в Европу, ибо “свет — с Востока”, а ближайшая и наиболее близкая современности часть Востока для нас — Туркестан»³⁸.

Художники XX века заимствовали и от восточного, и от народного искусства больше, чем Гоген. Но и у них «Запад» не стал «Востоком», а личностное профессиональное творчество, всегда в той или иной мере связанное с текущей жизнью, не превратилось в анонимное и вневременное народное.

Сказанное вполне может быть отнесено к Мазелю, но его отличительной особенностью являлось то, что он одновременно учился у туркмен современному художественному языку и противопоставлял их искусство, как общепонятное, жизненно необходимое и гармоничное, индивидуалистическому своеволию авангардистов. Он никогда не рискнул бы перекраивать, подобно Пикассо, видимый мир. В самых его абстрагированных композициях начала двадцатых годов всегда различим натуральный мотив, а творчество в целом сохраняет прямую связь с классическим наследием и при этом несет на себе, как уже не раз отмечалось, отпечаток стиля модерн. Сам художник признавал «некоторую старомодность внешних форм» своих произведений (в частности, альбома *Ковровые сказки*), которые, по его словам, «могут напоминать и Врубеля, и Рериха...»³⁹.



21. Шашлык. Лист из альбома *Узоры персидского города*. 1916–1917 гг.
Бумага, акварель, карандаш. 7,5 × 8,8 см

В самом начале 1920-х годов Мазель создал в Ашхабаде серию графических портретов — изображений учеников и знакомых, самого портретиста или анонимных туркмен или курдов. Форма строится по большей части с помощью сдвинутых геометрических планов и цветовых пятен (Леонид Пастернак теперь, вероятно, уже не похвалил бы Мазеля за отсутствие футуризма). Образы выглядят по-современному экспрессивными, заряженными энергией и масштабными, но при этом всегда индивидуальными. Мы ощущаем упорство и решимость Мизгиревой, мечтательность и отрешенность Нурали, внутреннюю сосредоточенность и интеллигентность самого Мазеля. (Он изобразил себя изнуренным болезнью, но полным творческой воли.) Во многих листах линии и цветовые пятна упорядочиваются и местами прямо переходят в узоры орнамента. 3-5

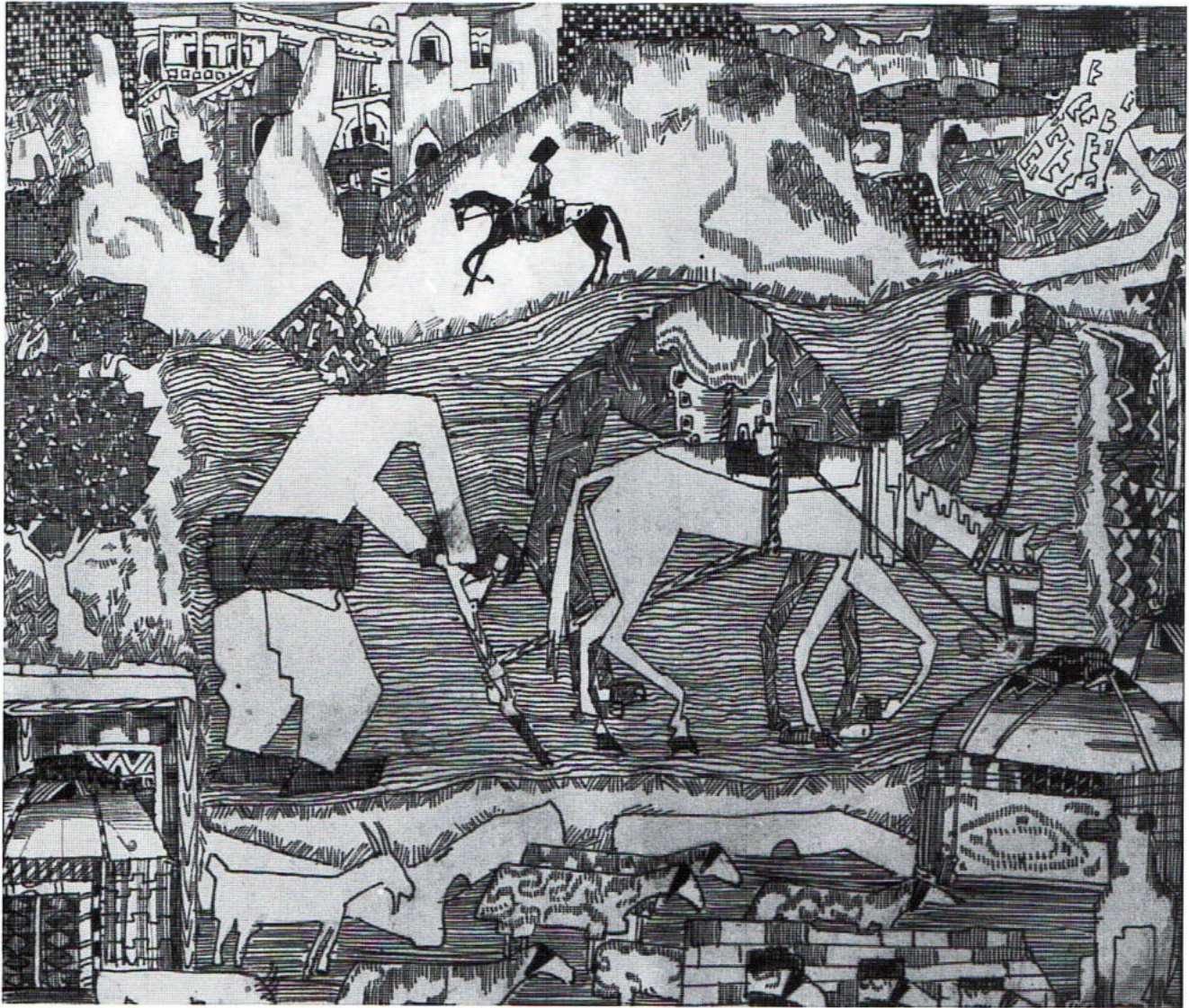
Как ни значим для художника отдельный человек, он воспринимает его как часть народной жизни и своей главной задачей считает рассказ об этой жизни в неразрывном единстве ее природных и художественных особенностей. В таких рисунках, как *Джигит* или *Туркменка*, портретные образы становятся более анонимными и обобщающими. Персонажи расплываются на плоскости, «набираются» из геометрических фигур и вплетаются в ткань восточного бытия, сотканную из однородных и орнаментально-упорядоченных микро- и макроэлементов. В рисунке *Пахарь* (как и два вышеупомянутых, он датирован 1922 годом) автор смотрит на мир одновременно глазами европейца и туркмена. Классический европейский принцип изображения как «окна в мир» соединен с восточным и народным принципом «рассказа»; перспективные сокращения и планы, обозначающие глубину, сосуществуют с проекцией предметов и пространства на плоскость листа. Однако во всех трех листах это соединение художественных систем является еще во многом механистичным, стилизация фигур «под орнамент» кажется порой нарочитой. Композиция в целом остается, при всех своих синтезирующих чертах, локальным «видом», а не целостным космосом туркменской жизни. 22, 6

Наиболее полный и органичный во всем творчестве Мазеля синтез европейских и азиатских художественных традиций был достигнут в последующих сериях акварелей. Несмотря на небольшие, а порой и миниатюрные размеры листов, в них возникали действительно обобщающие образы среднеазиатской страны, в которых были как бы спрессованы разные пласты ее бытия. 23

Часть акварелей написана в желтовато-охристых, черно-серых и белых тонах (как говорил сам Мазель, «в колорите кошмы») с вкраплениями красных, оранжевых, зеленых красок, которые по контрасту с первыми звучали особенно свежо. Одна из композиций названа *Базар у гор*. Изображена гряда гор, строения по склонам, у подножия — кибитки и дома, окружающие небольшую площадь с фигурками туркмен и верблюдов. Форма всех предметов является как бы изначально и жизнеподобной, и орнаментально- 24



22. Джигит. 1922 г.
Бумага, акварель. 21,2 × 16,7 см



23. Пахарь. 1922 г.
Бумага, тушь. 16,4 × 19,5 см

знаковой, а конкретный мотив трансформируется в почти космический по звучанию образ. Стена гор, увенчанная взметнувшимися в небо зубцами, напоминает вдохновенные описания азиатских гор в прозе Ларисы Рейснер, которую позже иллюстрировал художник.

В других листах, например носящих название *Туркмения*, дается своеобразная идеограмма страны. Фигурки 26, 27 женщин, строящих кибитку, пастухов, играющих на свирели, джигитов, стреляющих на скаку или умыкающих невесту; «горы, холмы, кибитки, верблюды, бараны и собаки», которые, по словам Мазеля, «так похожи одно на другое»⁴⁰, — все это становится частью компактной, геометризованной композиции. Чередование черно-белых и цветных пятен передает общие ритмы жизни, одновременно динамичные и уравновешенные. При этом игра темных и светлых плоскостей, часто не совпадающих с очертаниями фигур и предметов, разрушает иллюзорность изображения и делает его трудно читаемым. Для Мазеля эта затрудненность восприятия имеет принципиальное значение: он никогда не отказывается полностью от фигуративности, но свою задачу как художника видит в том, чтобы явить не только зримый мир, но и скрытую в нем и не поддающуюся разгадке тайну.

Часть композиций, вытянутых по горизонтали, он собирался включить в альбом под названием *Стень 8-13 говорит*, задуманный, подобно *Узорам персидского города*, в виде авторской книги. Сохранились отдельные тексты к этой книге — стихотворения в прозе или в манере верлибра, напоминающие то народный эпос,



24. Базар у гор. Начало 1920-х.
Бумага, акварель, тушь. 25,9 × 16,6 см



25. Дорога к морю. Начало 1920-х.
Бумага, тушь, акварель. 23,6 × 15,5 см



26. Туркмения. Начало 1920-х.
Бумага, тушь, акварель. 19 × 18,7 см

то ритмизованную прозу Андрея Белого. Читая их, мы узнаем, о чем «рассказала степь» и поведали следы на песке умеющему их разбирать художнику: о том, как проносится ветер в кустах саксаула, как проходит свадебный караван с невестой, как поет его проводник, чарванчи, и о многом другом. В рисунках, выполненных акварелью и тушью, обо всем этом сказано пластическим языком, близким языку туркменского ковра.

В отличие от рассмотренных выше листов «в колорите кошмы», акварели альбома *Степь говорит* написаны яркими и сочными красками. Кроме того, в них особенно наглядна орнаментально-раппортная организация формы, в той или иной мере присущая всем описанным работам, — недаром Мазель назовет их стиль «ковровым». Спустя двадцать лет в лекции о французском искусстве, прочитанной в Самарканде, Роберт Рафаилович Фальк скажет: «В Средней Азии мы должны учиться тому, как активно и сильно можно



27. Туркмения. Начало 1920-х.
Бумага, тушь, акварель. 17,3 × 13,3 см

включать в орнамент природу, быт. В этой стране рождается сегодня орнамент, где всякий бытовой предмет может стать для него материалом, то есть войти в него как элемент узора⁴¹. Эти слова можно отнести ко всем мазелевским произведениям, выполненным в «ковровом стиле», и в том числе к серии *Степь говорит*. Фигурки людей и животных, окружающие их вещи и природа — все это превращается в листах серии — как будто прямо на наших глазах — в ковровый узор, что, собственно, и происходило при возникновении геометрического орнамента ковров из зооморфных, растительных или астральных мотивов. Или, напротив, из отвлеченных «письмен» орнамента рождаются зримые вещи, а сам художник уподобляется библейскому Демиургу, творящему мир из бесплотного Слова. При этом происходит встреча традиционной и современной культур: ковровые узоры не просто овеществляются, но приобретают современную



28. Альбом *Вокруг ковра туркмен*. Обложка. 1920–1925 гг.
Бумага, тушь. 13 × 13 см



29. Заставка. Начало 1920-х.
Бумага, тушь, акварель. 6,8 × 10,8 см



30. Заставка. Начало 1920-х.
Бумага, тушь, акварель. 7,2 × 12,7 см



36. Альбом *Ковровые сказки*. Обложка. 1920–1925 гг.
Бумага, смешанная техника. 35 × 26 см

Мазель написал о ковроделии почти афористические строки: «Искусство туркмен — это ковер, вобравший в себя все, что было прекрасного в душе народа, — природу, быт, историю, краски неба и земли. Туркмен поет о ковре, и в ковровый узор там облачается все живущее, и сквозь ковровый узор все смотрит на мир»⁴².

Все творчество Мазеля первой половины двадцатых годов как будто вращается «вокруг ковра», как вокруг некой оси. Но если рисунки в «ковровом стиле» оказались стилистически связаны с ковром, как с видом искусства, то альбом *Вокруг ковра туркмен* показывает создание ковра как один из эпизодов народной жизни, как бы вплетая само ковроткачество в ткань народного бытия.

На титульном листе альбома, хранящегося в Музее искусств народов Востока, фигурируют название и подзаголовок: «Графические мотивы из быта народов и племен Туркменистана. 1-я часть — труд. 2-я часть — отдых. Начато в Ашхабаде и закончено в Москве в 1925 году».

На листах размещено двадцать миниатюрных рисунков тушью⁴³. Показано, как собирают кибитку, выпекают чурек, ткут ковер, доят верблюда, сбивают масло, торгуют на базаре, пьют чай, играют на музыкальных инструментах. Перед зрителем проходят национальные типы: мулла, джигит, женщины, дети... Изображения одновременно пространственны и уплощены. Контурный рисунок сочетается со штриховкой и заливкой тушью, а ювелирная тонкость, с которой обрисованы фигуры, не мешает их обобщенности. В трактовке форм нет кубистических сдвигов или орнаментальной знаковости. Тем не менее



37. Теке. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.
Бумага, акварель, тушь. 17 × 14 см

образы не кажутся эмпиричными, так как реальность все же переведена в них на язык графики, обладающий изначальным геометризмом и отвлеченностью и в силу этого способный дать синтез увиденного, передать его внутреннюю сущность. Пятна черного, серебристая штриховка, белый и кремовый цвет бумаги образуют независимое от природы декоративное целое. Характерно, что каждое изображение в целом имеет четкие, прямоугольные и при этом бесконтурные границы, напоминающие гравюрные оттиски. (Эта имитация гравюры, воспоминание об офортах мюнхенского периода, прослеживается и в некоторых других работах двадцатых и тридцатых годов.)

Центральное произведение мазелевской графики двадцатых годов — книга-альбом *Ковровые сказки*, которую сам художник рассматривал как главный итог восьми лет, проведенных в Туркмении. В собранном, но несброшюрованном виде альбом хранится в фондах ГМИИ имени А.С. Пушкина. Он имеет титульный лист с обозначением названия и времени исполнения: 1920–1925. Существует также оглавление с названиями шестнадцати основных сюжетов и одновременно глав книги, фигурирующих и на последующих шмуцтитулах (один из сюжетов, указанных в оглавлении, — *Священное место* — в самих иллюстрациях заменен на *Духи Нухара*). *Ковровые сказки* — единственная книга Мазеля, дошедшая до нас почти со всеми стихотворными текстами, а также с вариантами *Предисловий к форме*, в которых художник излагал суть своих творческих устремлений и взаимоотношений с туркменским



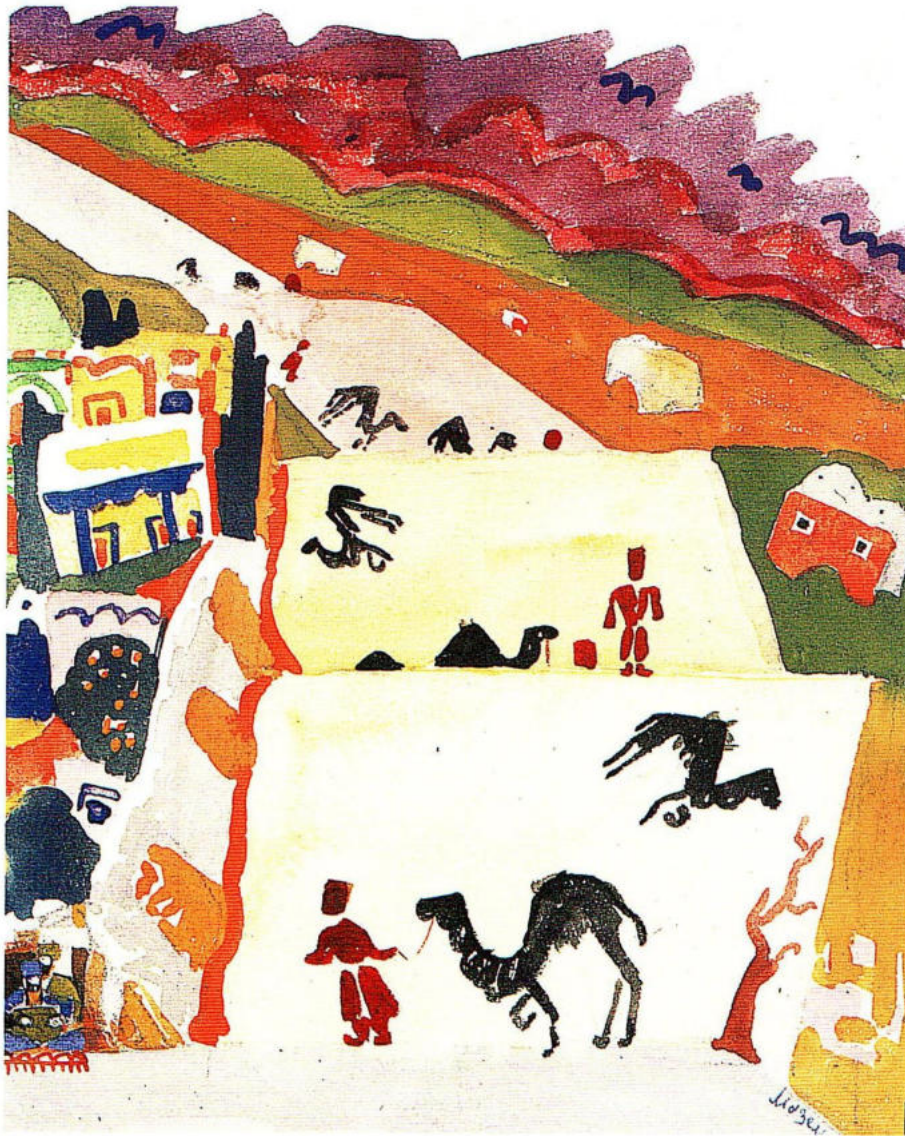
38. Рождение ковра. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.
Бумага, акварель, гуашь. 17 × 13,8 см

искусством. В текстовую часть книги должны были войти и небольшие эссе: *Сказка ковра*, *Кибитка туркмен*, *Одежда туркмен*, *Музыка туркмен* и *Духи туркмен* (все тексты к *Ковровым сказкам* были переданы вдовой Мазеля в архив Нукусского музея).

Ковровые сказки посвящались Нурали, художнику и поэту. Именно Нурали, а также некий Атабай-кули из кишлака Кеши познакомили Мазеля с национальными мифами, которые легли в основу *Сказок*. Но образы книги не являются простым переложением фольклора. Если в альбоме *Вокруг ковра туркмен* художник воссоздавал эпизоды быта, в сюите *Степь говорит* расшифровывал ковровый орнамент, то в *Ковровых сказках* он стремился постичь духовную культуру народа.

В подтексте иллюстраций ощутимо религиозное, порой мистическое чувство. Образы, как правило, иератичны. Все проникнуто тайной — тайной бытия и неразгаданной для европейца тайной Востока. Мазель вживается в Туркмению и при этом смотрит на нее со стороны; подобный взгляд позволяет охватить чужую культуру как нечто целостное и одновременно вносит в изображение оттенок остраненности.

36 Встреча с Туркменией начиналась с обложки. С помощью глухих коричнево-красных и синих тонов акварели с добавлением масла воспроизводился фасад кибитки, который символизировал и некое здание национальной культуры, выстроенное из изображений, орнаментов и слов. Знакомясь с иллюстрациями, мы как будто входим внутрь этого здания. Основные иллюстрации к каждой главе выполнены акварелью,



39. Большая дорога. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.
Бумага, акварель. 17,6 × 14 см

иногда с добавлением гуаши, но за каждым красочным листом следует еще один или несколько с набросками черной тушью, в которых дается более подробная разработка сюжета.

Посвятив свое произведение Нурали, Мазель начинает его с главы о Махтумкули — национальном поэте, жившем в XVIII веке. В тексте подчеркивается, что он был не только поэтом, но и сапожником, и швы его «лились», как узорная песня».

В акварели Махтумкули не простой певец, но человек, причастный высшему началу, избранный Богом пророк. В его обведенных синим контуром глазах светится белое пламя экстаза, и такое же пламя вырывается из губ. Огромная шапка образует ореол вокруг головы, а фигурки внимающих поэту слушателей выполнены в меньшем масштабе. Тема охваченного экстазом певца звучит и в листе *Дутарчи-Кадыр* (Кадыр-музыкант), а рассматривая другие иллюстрации, мы узнаем, о чем говорилось в его песнях. На одной предстает пустыня, на другой — Каспий («море йомудов»), два ослепительно прекрасных лика туркменской природы.

Но все же вслед за *Махтумкули* Мазель поместил не эти композиции, а акварель *Рождение ковра*, отвечающую самому названию альбома. В стихотворении рассказан миф о зарождении ковроткачества, раскрывающий глубинный смысл этого вида искусства. Некогда Хавва (библейская Ева), «великая мать племен туркменских», увидела сон: голос солнца повелел ей выбрать трех прекрасных девушек и научить

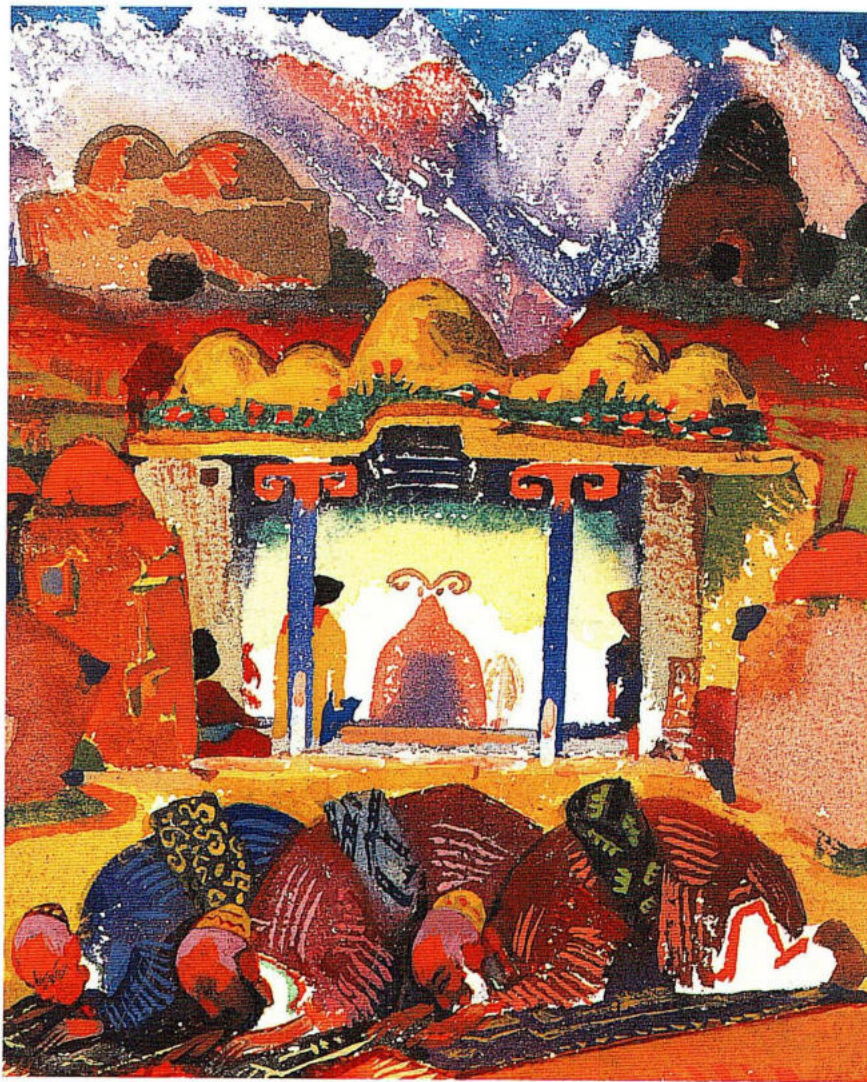


40. Ханша. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.
Бумага, акварель, гуашь. 18,4 × 13,6 см

их ткать по белой основе узор из разноцветных шерстяных ниток. От прапаматери туркмен ведут происхождение все виды ковров и ковровых изделий: большой ковер, приносимый невестой в дар жениху и лежащий на полу кибитки; молитвенный коврик, ковровые дорожки, соединяющие жерди остова кибитки; ковры, лежащие у очага, и входные завесы; ковровые сумки для перевозки поклажи и висащие в помещении, наконец, ковры, предназначенные для украшения лошади или верблюда. Хавва не только научила туркменок ковровому ремеслу, но повела их по стране, чтобы они увидели «большой ковер природы» и смогли затем превращать в ковровые узоры окружающий мир, а также обычаи и исторические события.

«И стал ковер великой книгой быта, где женщины рука вписала жизнь народа»⁴⁴.

На акварели можно видеть трех девушек — сидя на корточках, они ткут ковер. Темно-красные, вишневые, малиновые фигурки выделяются на глухом коричневом фоне. Цветом передан не только колорит ковра, но также плотность, глубина, сгущенность, присущие ковровым узорам и самому ковру как виду искусства. Туркмены на протяжении веков деформировали детям черепа, добываясь удлиненной формы затылка, и художник обыгрывает эту этнографическую особенность, благодаря которой высокие шапки головных уборов оказываются расположенными под углом к туловищу. В *Рождении ковра*, как и в некоторых других листах, женские фигурки очерчены изысканно-стилизированным контуром, заставляющим вспоминать очертания персонажей египетских рельефов времен Эхнатона. И так же, как в древнем искусстве,



41. Три кяриза. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.
Бумага, акварель, тушь. 17 × 14 см

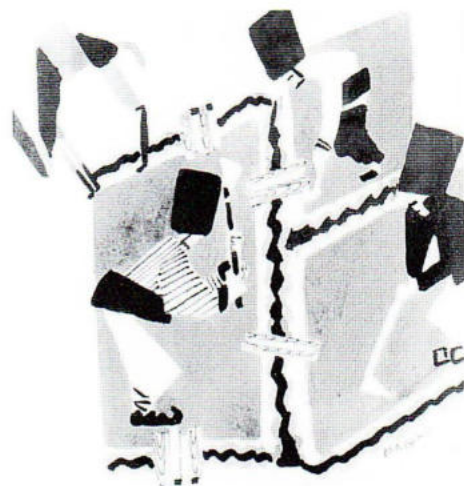
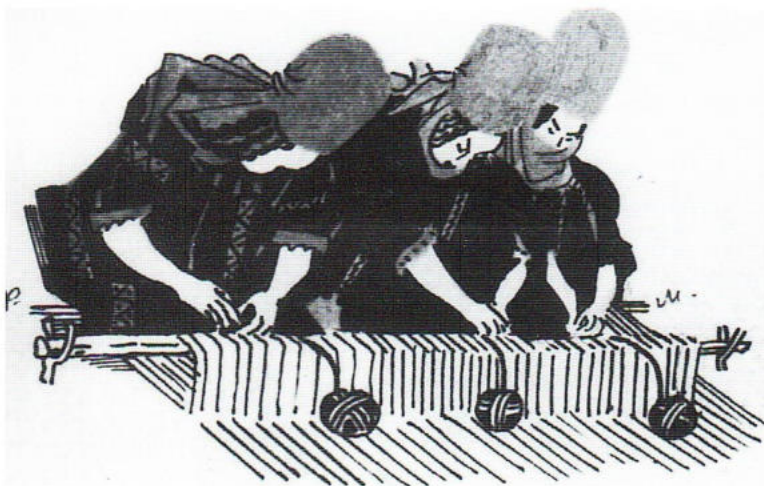
труд трактован как ритуальное действо. Женские образы возникают и в последующих иллюстрациях: идо-
образная, царственная ханша, воплощающая единство племен, «маленькая невеста», которой посвящены три 40
самые миниатюрные акварели...

В иллюстрации под названием *Теке* воинственный джигит-текинец, обернувшись назад, стреляет на скаку 37
во врага. На другом листе он умирает среди огненных песков пустыни, и склонившийся к нему конь вместе
с сидящим на камне в ожидании добычи грифом — единственные свидетели происходящего.

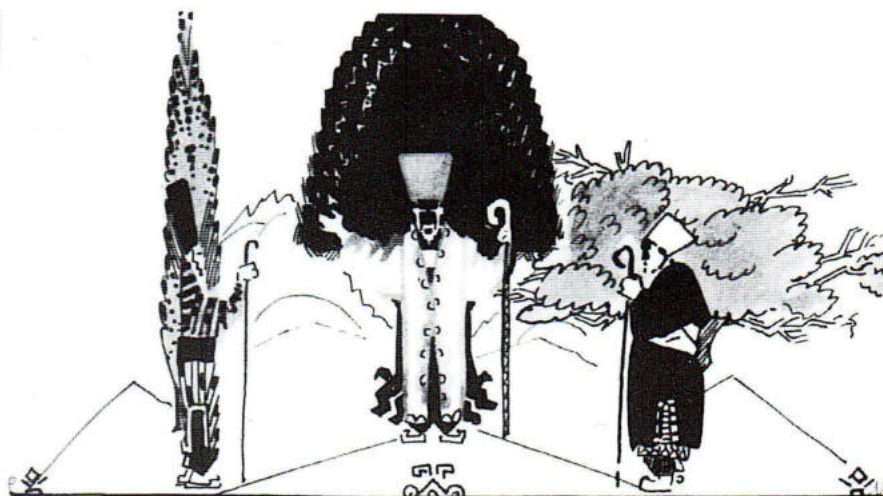
В главе *Аннау* рассказано о мифической прародине туркмен, городе у персидских гор, куда пришел Адам
после изгнания из рая. В акварели на фоне горящих, как драгоценность, оранжево-синих гор возникает озарен-
ное белым светом видение сказочного восточного города.

Тема «священного места» раскрыта и в иллюстрации *Три кяриза*. В стихах говорится о том, что злые духи 41
погубили туркмена с верблюдом и осликом. Но патриарх Курбан-ата (библейский Авраам) воскресил его,
и там, где они вышли на свет из глубины песков, появились три священных колодца-кяриза. На акварельном
листе предстают одинаково волшебные подземный и надземный мир, а на переднем плане мы видим поражен-
ных чудом молящихся туркмен.

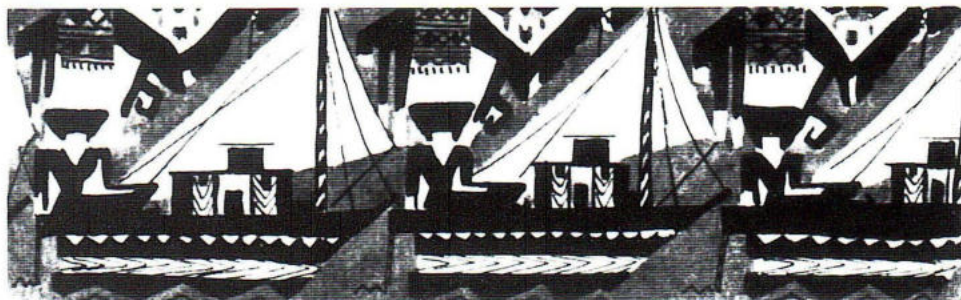
В иллюстрациях *Великий чопан*, *Карагач*, *Мальчик с голубями*, *Черный всадник* воплощены другие
туркменские мифы: о взятом на небо пастухе, уподобленном солнцу и пасущем облака, как стадо коз;



42–43. Рождение ковра. Листы из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.



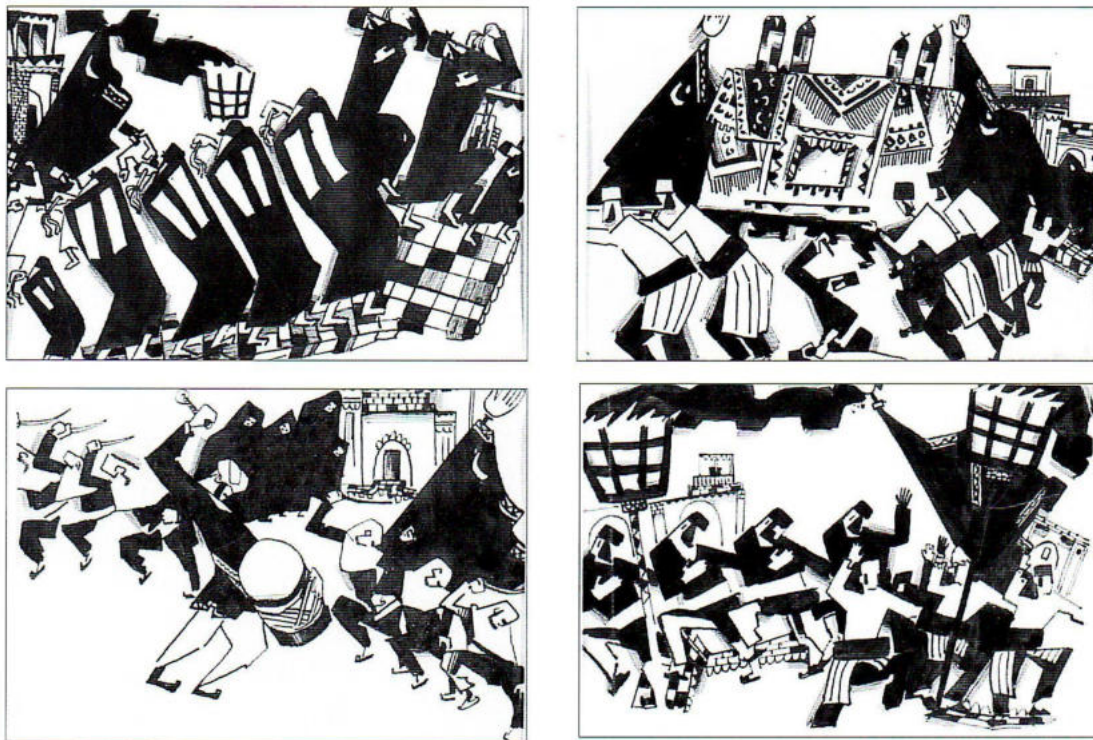
44. Карагач. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.



45. Песни Кадыра (Море йомудов). Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.



46. Теке. Лист из альбома *Ковровые сказки*. 1920–1925 гг.



47–50. Листы из серии *Шахсей-Вахсей*. 1920-е годы.
Бумага, тушь. 10,3 × 14,7 см

о черном дереве, созданном из священного камня Каабы; о мальчике, спасенном голубями от демонического коршуна; о сердаре, предводителе туркмен, павшем в бою, но воскресающем перед большими праздниками, как символ народной свободы.

39 На одном из листов возникает образ «большой дороги» — олицетворения кочевой жизни туркмен. Уступы дороги уподоблены чистым страницам, на которые художник наносит свои письмена — фигурки верблюдов и погонщиков. Дорогу обрамляют строения и волнистый узор пейзажа. Все это имеет собственную ориентацию в пространстве, как на детском рисунке, но объединено в целостную композицию.

В одном из своих *Предисловий к форме* Мазель писал: «В красочные мотивы *Сказок* основой легла не миниатюра, не свойственная размаху... Запада, а эскиз к росписи стен Европы»⁴⁵. Действительно, по сравнению с предыдущими образы *Сказок* в целом менее миниатюрны и менее микрокосмичны. Форма теперь не набирается из «микроразделов», а моделируется обобщенными планами и пятнами. Объемы при этом уплощаются, а пространство строится приемами прямой и обратной перспективы. Некоторые листы более линейны по стилю, но в большинстве объемы лепятся цветом, и контуры возникают как границы цветовых зон. В акварелях *Сказок* главное средство выражения именно цвет: с его помощью художник наиболее прямо передает то чувство праздничной красоты и счастья, которое пробуждала в нем Туркмения. Преобладают контрастные сочетания дополнительных тонов: кобальтово-синих и оранжево-желтых, красных и зеленых всех оттенков. Из этих контрастов извлекаются почти феерические эффекты в таких листах, как *Аннау*, *Три кяриза*, *Песни Кадыра*, *Смерть туркмена*, или *Великий чопан*. В других листах цвет звучит более мягко. Наряду с контрастами Мазель широко использует созвучия тонов, помимо ярких красок — приглушенные и темные. Он тяготеет к многослойной и уплотненной палитре, акварель напоминает у него гуашь, а некоторые композиции прерывистым штрихом и зернистой фактурой вызывают ассоциации (как описанные выше рисунки *Вокруг ковра туркмен*) с гравюрой. И хотя в своей обобщенности и живописной свободе акварели *Сказок*, действительно, напоминают «эскиз к росписи стен», роспись эта все же в миниатюре, что частично обуславливалось спецификой книжной иллюстрации.

42–46 Особенно миниатюрны черно-белые композиции альбома. Они одновременно фрагментарны и декоративны, тончайший линейный рисунок дополнен выразительными сочетаниями черных и белых тонов.



51. Лист из серии *Шахсей-Вахсей*. 1920-е годы.
Бумага, акварель, тушь. 11,2 × 18,7 см

Фигурки в своей знаковости часто совпадают с теми, что мы встречали в предыдущих работах, но в «ковровый стиль» здесь внедрены экспрессионистские элементы, а некоторые листы кажутся законченным образцом модерна.

Своей экспрессией черно-белые изображения *Сказок* близки созданной примерно в то же время графической серии на тему шиитской мистерии *Шахсей-Вахсей*. Рисунки тушью показывают семь эпизодов ритуального представления, связанного с происшедшим некогда убийством Хусейна, внука пророка Мухаммеда и сына Али — наиболее почитаемого шиитского святого, — *Голые спины*, *Дом пророка*, *Барабан*, *Факелы*, *Месть убийцам*, *Мальчик с кинжалом в голове* и *Высший экстаз*. Сохранилась также красочная акварель, в которой дан обобщающий образ мистерии. Все изображения проникнуты увлекающим за собой исступленным ритмом. Кажется, что мы слышим удары барабана, отбивающего этот ритм⁴⁶. Мазель сумел передать энергию религиозного экстаза, лежащего в основе шиитского действия, и, возможно, в этом ему помогли воспоминания детства о менее исступленных, но столь же экзотичных плясках витебских евреев-хасидов, чей мистицизм был в чем-то сродни мусульманской мистике.

Некоторые образы графических серий, о которых шла речь выше, художник использовал в середине двадцатых годов при оформлении *Афганистана* Ларисы Рейснер. Совершенно в другом стиле выполнены акварели к четырем сказкам на восточную тему, сочиненным самим Мазелем. В них уже не синтезируется в «спрессованных» образах народная жизнь, а показываются отдельные ее представители во всей своей, порой гротескно заостренной, характерности. Хотя фигуры выглядят объемными, главную роль в их моделировке играет контурная линия.

В двадцатые годы европейское искусство движется от авангардных форм к более натурным, хотя нередко окрашенным в сюрреалистические тона. Усиливаются неоклассические тенденции, появляются — прежде всего в архитектуре (европейской и русской), и в прикладном искусстве (стиль ар деко) — reminiscences модерна. Мазель, в силу его особой приверженности к последнему, явил собой особенно яркий пример подобной эволюции. Его произведения второй половины двадцатых годов являют собой иногда даже более чистый образец модерна, чем работы начала творческого пути художника. В них различимы также неоклассические, а порой и сюрреалистические черты.



52. Невеста. 1928 г.
Картон, темпера. 62 × 52 см



53. Вечерет. 1928 г.
Бумага, гуашь. 47 × 64 см

В этот период мастер отходит и от коврового, и от миниатюрного стиля, хотя элементы «ковровости» и «миниатюрности» будут еще долго прослеживаться в его работах. Кроме того, он создает теперь уже не книжные серии, а станковые графические листы. И что не менее существенно, обращается, не оставляя графики, к живописи маслом и темперой.

И в графике, и в живописи конца двадцатых годов мы уже не находим туркменских мифов. Мазеля больше не волнует и романтика набегов. Акцент переносится на созидательное начало жизни, сюжеты перекликаются с теми, что были использованы в альбоме *Вокруг ковра туркмен*. Но Туркмения теперь показывается крупным планом. И хотя мы видим отдельные события — жизнь кишлака, выпечку лепешек, сборку кибитки, рытье арыка, невесту на свадебном верблюде, мальчика-музыканта или просто стоящих курдов, — внутренняя значительность образов делает их вневременными символами национального бытия.

Несколько графических композиций конца двадцатых годов панорамны. Такова акварель *Скачки* (ГМИНВ). В левой части листа, неподалеку от кибитки, располагаются женщины, домостроительницы и хранительницы очага. В правой — джигиты и аксакалы; соединительным звеном между двумя полюсами служат дети. Большинство персонажей созерцает происходящие на заднем плане скачки, что позволяет отвернуть фигуры от зрителя самой акварели и тем самым частично скрыть от любопытных взоров.

Как уже отмечалось в начале данного очерка, стремление к потаенности образов, к «сокрытию лица» отличало многие работы Мазеля, являясь, быть может, тем самым «лица необщим выраженьем», которое выделяло витебского мастера в ряду других современных художников. Мазель выступал в этом, несомненно, продолжателем религиозных и художественных традиций как иудаизма, так и ислама — корни потаенности его образов лежали в иконоборческих и антиизобразительных догматах обеих религий. Вторая заповедь Моисея призывала «не делать кумиров и никаких изображений, что на небе сверху, на земле внизу



54. Качели. 1928 г.
Картон, темпера. 85 × 51 см



55. Туркменская семья. Эскиз к картине *В юрте*. Конец 1920-х.
Бумага, акварель, тушь. 30 × 29,4 см

и на воде ниже земли»⁴⁷. Запрещалось изображать прежде всего Бога и созданного по его подобию человека, и запрет этот, по крайней мере в религиозном искусстве, строго соблюдался. Будучи современным и светским художником, Мазель как будто игнорировал его, но вместе с тем и не вполне нарушал. Создавая психологические портреты своих героев, он добивался рщущения скрытой тайны их духовной жизни. Не только поворачивал фигуры спиной к зрителю, но и зашифровывал их в узорах «коврового стиля»; растворял объемы в нюансах цвета и графических растушевках или, наоборот, «замыкал» внутреннее содержание в чеканных и непроницаемых формах; погружал персонажи в глубокую тень или окутывал их дымкой, наподобие леонардовского сфумато...

В гуаши *Вечереет* (ГМИНВ) действие происходит в угасающем свете азиатского вечера, когда небо становится темно-зеленым, а коричнево-красная земля напоминает остывающую лаву. Панорама народной жизни предстает не в знаковых, как в начале двадцатых годов, а в жизнеподобных формах. Женщины прядут пряжу, ткut ковер, одна из них связывает прутья кибитки, другая вынимает чурек, еще одна идет за водой. Туркмен с кетменем в руках отправляется со своим осликом в поле, а на заднем плане видна фигурка пахаря. Вся эта деятельная жизнь вписана в пейзаж и кажется успокоенной плавными ритмами сиреневых гор и зеленых холмов. Человек показан как часть природы, и акцент сделан именно на цвето-пластическом единстве сущего. Все вылеплено из одной живописной субстанции, контуры не только ограничивают и обособляют предметы, но и подчеркивают их текучесть, взаимосвязь и подобие.

Помимо общей картины туркменской жизни показываются ее ключевые моменты. Два написанных на картоне живописных произведения из собрания Музея искусств народов Востока посвящены теме продолжения рода. Одно носит название *Качели*. У подножия мощного дерева, своеобразного «родословного дерева», размещена компактная семейная группа, к которой обращена сидящая на качелях девушка (качание на качелях входило в свадебный ритуал туркмен). В выражении лица подчеркнута непроницаемость, погруженные в тень фигуры в нижней части картины практически неразличимы. Сами краски кажутся



56. В юрте. 1920-е годы.
Бумага, акварель, гуашь. 34,2 × 30 см



57. Сборка юрты. Середина 1920-х.
Бумага, темпера. 30,8 × 29,5 см



58. Пекут лепешки. Конец 1920-х.
Холст, масло. 33 × 32,2 см

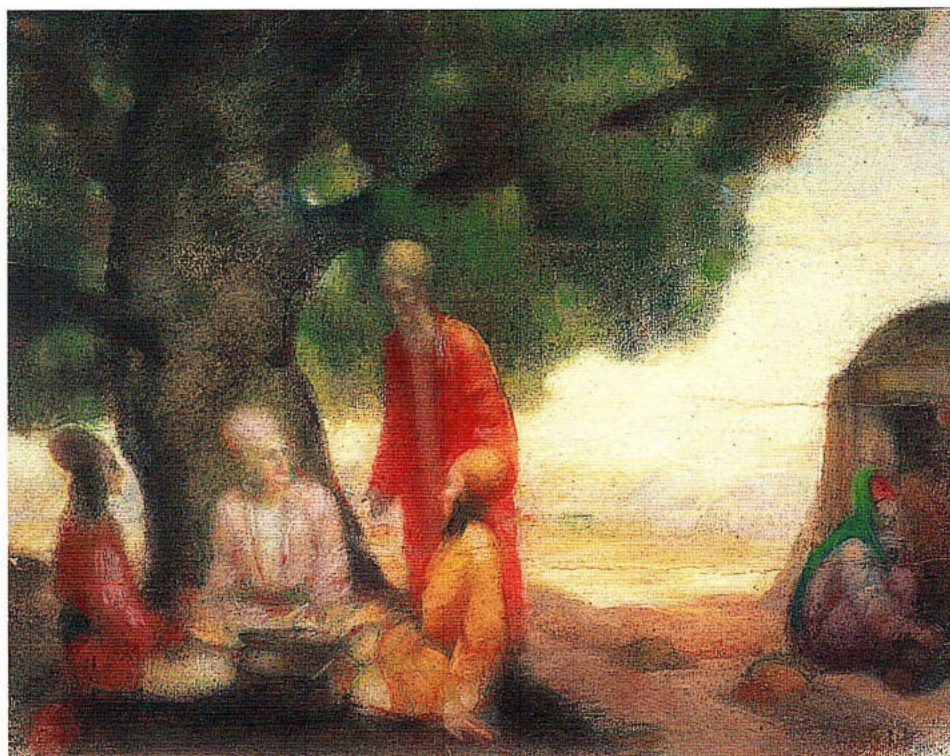
утопленными, они то сгущаются до черноты, то глухо горят на свету, напоминая старый ковер, прячущий цвет в своей плотной ткани. В том же стиле исполнен небольшой картон *Невеста*. Темная фигурка маленькой невесты и столь же темный верблюд, на котором она восседает, выглядят смутными. Подчеркнута иератичность фигур, а густо-синий цвет фона воспринимается как цвет не только неба, но и вечности. Колорит построен на контрасте доминирующих синих тонов с вкраплениями алого и с оранжево-зеленым украшением верблюда; дополняет эти звучные аккорды глухое звучание коричневых, зеленовато-охристых и темно-изумрудных красок.

Большой круг произведений связан с кибиткой, точнее с юртой⁴⁸. Ее постройка символизирует сооружение не только жилища, но также основ народной жизни; построенная, она становится олицетворением единства семьи и племени, а также подобием мироустройства.

Мотивы «сбора кибитки» прослеживаются в творчестве Мазеля на всем протяжении двадцатых годов. По-видимому, в первой половине десятилетия была выполнена хранящаяся в Нукусе темпера на данный сюжет — одно из самых красочных и монументальных произведений мастера. Массы красных, малиновых, розовых, изумрудных и кобальтово-синих красок звучат, как никогда, мощно и ликующе; похоже, что перед нами фрагмент той самой фрески, о создании которой мечтал художник.

Совсем иной была гуашь, названная Мазелем *Сбор кибитки у туркмен. Кочевье в южной Туркмении* (1929; ныне утрачена). Она была написана в светлых золотисто-охристых тонах со звучными акцентами вишнево-сиреневых, синих, красных и зеленых. Но цвет, при всей его красоте, не являлся здесь главным средством выражения. В этой замечательной работе было создано почти иллюзорное пространство, в которое помещались слегка уплощенные, «барельефные» предметы, замкнутые выразительным контуром. Человеческие фигуры были трактованы как сосуды, хранящие в себе драгоценное духовное содержание — вспоминался мандельштамовский «в кувшинах спрятанный огонь». И несмотря на жизнеподобие, возникало впечатление почти ирреального видения.

Во многих графических и живописных работах действие происходит внутри кибитки. В одной из гуашей начала 1920-х годов стоящий спиной к нам туркмен слушает игру сидящего на коврике музыканта. В дверном проеме виден залитый светом пейзаж — этот мотив свободного пейзажного пространства, открывающегося в проеме замкнутого помещения, повторяется во всех композициях данного цикла (Мазель мог заимствовать его у мастеров итальянского и Северного Возрождения, как и у более близких по времени произведений немецкого романтизма и бидермейера XIX века).



59. Авраам и три ангела. Начало 1930-х.
Бумага, уголь. 17,5 × 22,4 см

60. Авраам и три ангела. Начало 1930-х.
Бумага, пастель. 18 × 22 см



61. Старый Ашхабад. 1930 г.
Холст, масло. 75 × 158 см

В акварели *Туркменская семья* (конец 1920-х, ГМИК) полутемное и закрытое внутреннее пространство 55
противопоставлено светлому и открытому внешнему, но в отличие от ранней работы в кибитке собирается
почти вся семья. Каждый занят своим делом, хотя художник не показывает, каким именно, — в данном случае
его не интересуют этнографические подробности. Идолообразные фигуры глухо светятся в темноте и погру-
жены в духовное действо, недоступное простому разглядыванию. Акварель послужила эскизом для большого
полотна *В юрте* (ГМИНВ), написанного на рубеже 1920–1930-х годов и явившегося, быть может, самым 55
сокровенным из всего, что создал художник из Витебска на туркменскую тему.

К тому же времени относится и самая большая в творчестве Мазеля картина — *Старый Ашхабад* 61
(ГМИНВ). В ней использована вторая излюбленная им композиционная схема с развертыванием действия не
вглубь, а вдоль горизонтальной оси, наподобие строки орнамента. На фоне глинобитных строений и невысоких
гор движутся в разные стороны фигурки людей и животных, как бы остановленные стоп-кадром. Все это ка-
жется вылепленным из азиатской золотисто-охристой глины и готовым вновь в нее превратиться. Лишенные
контуров объемы тают, и, несмотря на ясный дневной свет, мы не в состоянии разглядеть эту как будто рас-
крытую перед нами, но уже уходящую в прошлое жизнь...

Старый Ашхабад — последнее из сохранившихся значительных произведений Мазеля на собственно
туркменскую тему. В начале тридцатых годов среднеазиатский край продолжает занимать его мысли и чувст-
ва, но при этом становится знаком иной страны — некогда существовавшей в истории и продолжающей суще-
ствовать на страницах Библии.

В отождествлении азиатских и библейских образов художник из Витебска не был одинок. Библейским
величием веет от персонажей произведений Павла Кузнецова, посвященных «горной Бухаре», или Турке-
стану, в свое время Роберт Фальк увидел в Средней Азии «и *Сказки 1001 ночи*, и Библию»⁴⁹, а Владимир
Фаворский изобразил узбеков как ветхозаветных патриархов. Все это было обусловлено не только настро-
ем художников, впитавших в себя иудеохристианскую культуру, но и вполне объективными причинами:
древностью Азии⁵⁰, ее природными особенностями, архаичностью уклада, наконец, иудаистскими истока-
ми ислама.

Истокам этим был посвящен большой цикл графических листов и полотен, созданных Мазелем
в начале и первой половине тридцатых годов. Сюжеты всех работ были взяты из Пятикнижия Моисея
(еврейской Торы) — из двух его книг: Бытия и Исхода. Действующие лица графики и живописи — Авель
и Каин, праотцы Авраам, Исаак и Иаков, Сарра, Ревекка, Рахиль и Лия, Агарь, Прекрасный Иосиф,
Моисей и Аарон, а также божественные посланцы — ангелы. Большинство этих персонажей вошло



62. Абель. 1932 г.
Бумага, карандаш. 33,2 × 33 см

и в мусульманский пантеон, и художник соединяет в их облике туркменские и иудейские, точнее некие обобщенные древневосточные черты. «Туркменизация» Библии, несомненно, была связана с необходимостью замаскировать религиозный сюжет в эпоху непрекращающейся и все усиливающейся борьбы с религией, но также со стремлением показать внутреннее родство иудаизма и ислама.

62, 63 Несколько акварелей и рисунков из Нукусского музея посвящено Авелю и Каину. Кроткий, созерцательный пастух, в котором есть общее с самим Мазелем, противопоставлен своему энергичному убийце, землепашцу и основателю, по Библии, первого города. И за всем этим читается, помимо всего прочего, мысль об обреченности патриархальной туркменской культуры.

60 Один из самых эффектных листов — пастель *Авраам и три ангела* (ГМИНВ). Под карагачем (туркменским эквивалентом Мамврийского дуба) сидят три посланца Неба, имеющие туркменское обличье. Перед ними — казан с едой, прислуживает им седобородый библейско-туркменский Авраам, и такая же Сарра хлопочет возле размещенной поодаль кибитки. Если правая часть композиции выглядит более приземленной, бытовой, то левая — со сверхмощным деревом, нездешними, несмотря на человеческий облик, ангелами и полным благочестия Авраамом — проникнута глубоким религиозным чувством. Пастель красива по колориту, основанному на сочетании сиреневых, красных, желтых, охристых и зеленых тонов, а наполняющий ее золотистый свет кажется не только азиатским, но и не угасшим в душе художника светом Италии. Все изображенное соткано из похожей на облако красочной субстанции и принадлежит как бы чисто духовному миру.

14, 15 В рисунках тушью и карандашом, в акварелях, хранящихся в Нукусе и в музее Востока, представлено изгнание Авраамом Агари, прародительницы арабов и первых мусульман, или вручение Ревекке посланных Исааком драгоценностей — последний сюжет выглядит предложением для изображения каравана верблюдов, заполняющего весь лист и воссоздающего эпически-медлительные ритмы восточной жизни.

65, 66 На других листах можно увидеть дарование Моисеем скрижалей с заповедями, предсмертное видение пророку Земли Обетованной или возникающий из нежных карандашных растушевок величественный лик первосвященника Аарона, брата Моисея.
64



63. Авель и Каин. 1932 г.
Бумага, акварель. 19,8 × 18,8 см



64. Первосвященник Аарон. 1932 г.
Бумага, карандаш. 21,3 × 18,3 см



65. Моисей дарует скрижали (Пастухи). 1931 г.
Бумага, тушь. 14,4 × 13,1 см



66. Моисей перед Землей Обетованной. 1931 г.
Бумага, тушь. 16,1 × 16,1 см

Сравнительно недавно в собрании одной из учениц Д. Павловой (Л.Д. Розенбаум) была обнаружена довольно большая по формату акварель на тему *Исхода*, похожая на эскиз к несозданной (или не сохранившейся) картине. Композиция разворачивается справа налево, в соответствии с правилами чтения еврейских (как и арабских) текстов. В правой части на возвышении восседает Моисей, от которого начинается движение людей в восточных одеяниях, ведущих за собой верблюдов — или сидящих на них — и сопровождаемых овечьим гуртом. Слева на заднем плане можно разглядеть иудеев, несущих Ковчег Завета, хранящий скрижали с откровениями Бога и окруженный таинственным сиянием. Все вылеплено размытыми красочными оттенками; из марева красок и золотистого света смутно проступают контуры фигур и предметов. Художник как бы с трудом — и с благоговейным страхом — приподымает завесу, отделяющую настоящее от баснословной древности и прозу жизни от скрытого за ней мистического смысла.

73

Серия графических работ посвящена истории Иосифа Прекрасного, излюбленного персонажа средневековых мусульманских миниатюр. Мазель избрал своим главным сюжетом эпизод продажи Иосифа его братьями и рассказал языком библейской притчи о том, что волновало его самого в тридцатые годы, — о предательстве, ставшем одним из символов эпохи, об обмене духовных ценностей на материальные, наконец, о разлуке с любимым краем.

В двух листах из собрания ГМИНВ миниатюрная композиция строится, как обычно, вдоль горизонтальной оси. Слева на фоне мазаров и других сооружений располагаются купцы с верблюдами, справа — группа братьев, в центре — передаваемый купцам Иосиф. В одной из акварелей этот мотив разработан более подробно, в другой — более обобщенно и при этом более красочно и живописно. На основе данных графических работ в 1935 году было написано небольшое полотно (собрание М.И. Моносзон), выдержанное в вишнево-сиреневых и зелено-охристых тонах. По сравнению с акварелями библейский сюжет здесь несколько приземлен, образы носят более жанровый характер.

68, 69

В Музее искусств народов Востока хранится еще одна акварель на сюжет продажи Иосифа в рабство. В отличие от двух вышеописанных, она имеет квадратный формат. Плоскость листа заполнена изображениями купцов и братьев - покупающих и продающих; они окружают хрупкую фигурку Иосифа. И если лица отрицательных персонажей, являющихся гротескно-заостренным воплощением всевозможных пороков, открыты зрителю, то лицо Иосифа, представляющее собой как бы истинное подобие Бога, целомудренно скрыто; оно окутано дымкой и кажется растворенным в одухотворенной нежности.

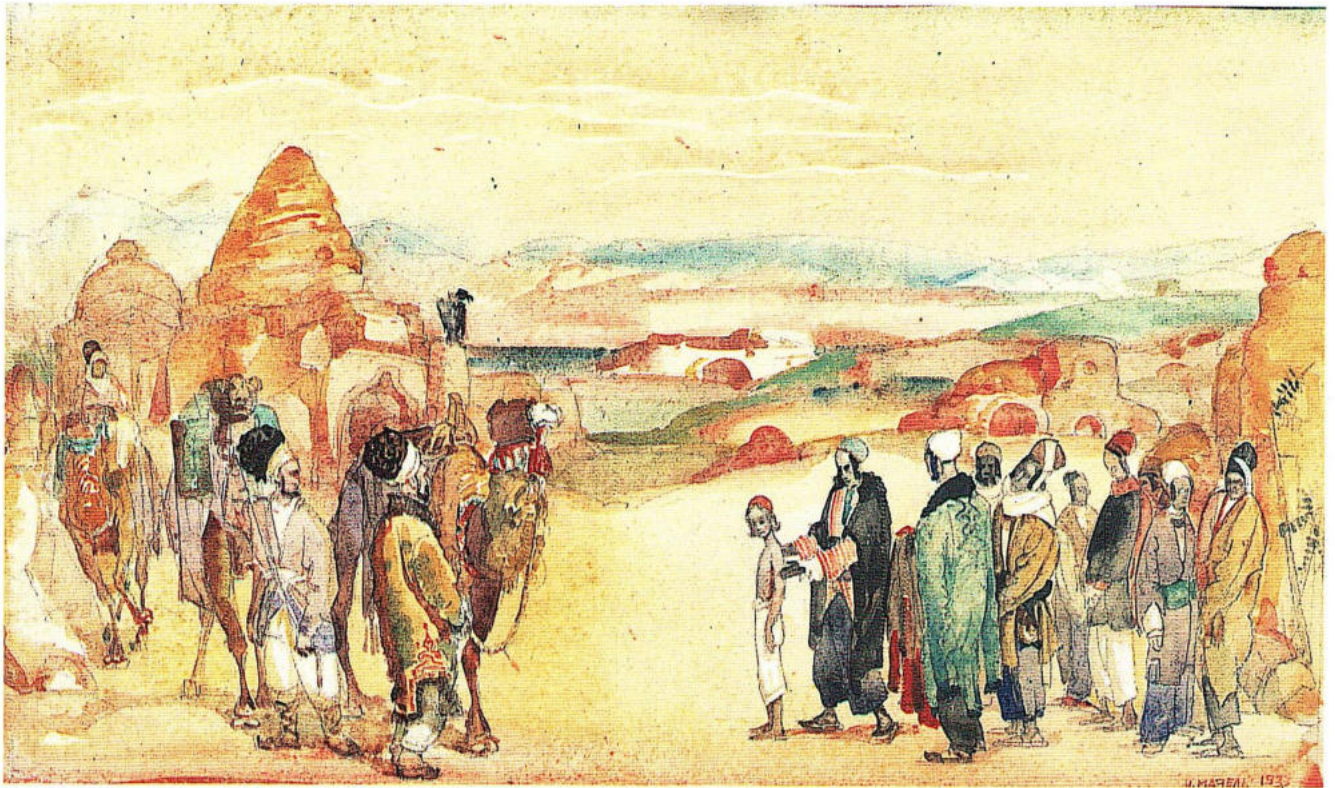
67

В собрании Нукусского музея хранится карандашный рисунок, посвященный другому эпизоду истории Иосифа: его посланцы находят в мешке Вениамина подложенную туда серебряную чашу. Иосиф

70



67. Продажа Иосифа. 1931 г.



68. Продажа Иосифа. 1933 г.
Бумага, акварель. 22 × 35 см

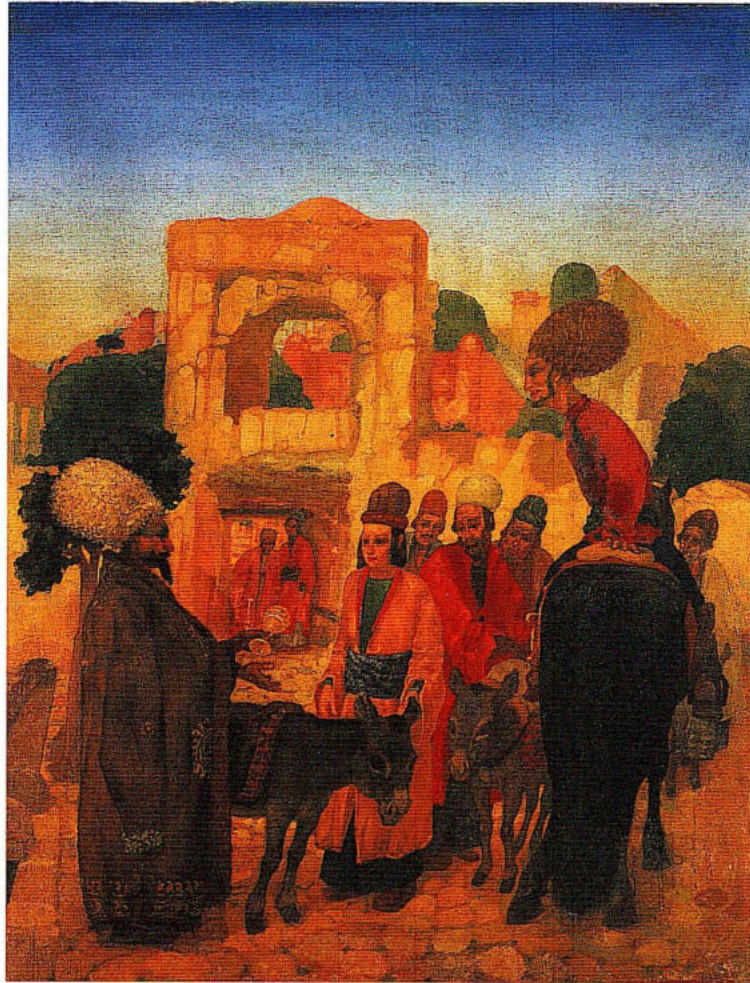
69. Продажа Иосифа. 1933 г.
Бумага, акварель. 10 × 17 см



70. Посланцы Иосифа находят чашу у Вениамина. Начало 1930-х.
Бумага, карандаш. 35,5 × 28,2 см

теперь играет в придуманном им спектакле роль злодея, в то время как его младший брат выступает в амплуа жертвы. Но содержанием произведения Мазеля по-прежнему являются предательство и страдание невинного — то, что происходило не только на страницах Библии, но многократно повторялось в реальности тридцатых годов. На основе данного рисунка была создана картина маслом, хранящаяся в фондах ГМИИВ, — так же как и полотно с изображением Иакова, обманным путем получающего у Исаака благословение, предназначенное для Исава.

72 Истории Иакова посвящен и холст из Нукуса, фигурирующий там под названием *Перекочевка*. Недавно в уже упоминавшемся собрании М.И. Моносзон (еще одной ученицы Д.Д. Павловой) был обнаружен
87 карандашный эскиз к нукусской картине. Эскиз имеет авторское название *Бегство Иакова* и датирован 1930 годом. Перед нами — Иаков, бегущий от Лавана с двумя своими женами (Рахилью и Лией) и служанкой — каждая держит в руках ребенка — и в сопровождении стада овец. В рисунке, выполненном порой совершенно исчезающими растушевками, Иаков имеет величественный облик библейского патриарха. В картине он выглядит более молодым и больше похожим на туркмена. Как и в рисунке, Иаков ведет караван с сидящими на верблюдах и на ослике женщинами — все это как будто плывет по пустыне. На фоне золотисто-голубого неба четко вырисовываются силуэты фигур, но сами они, написанные контрастными к фону красками, кажутся неуловимо зыбкими, словно сгустившимися из марева. Неуловимы и улыбки персонажей, погруженных в мечты. И вся картина похожа на грезу самого художника, в которой есть нечто ирреальное. И хотя рассказывается библейская история, название *Перекочевка*, которое получило это произведение, имеет все же определенный смысл, ибо образы можно трактовать

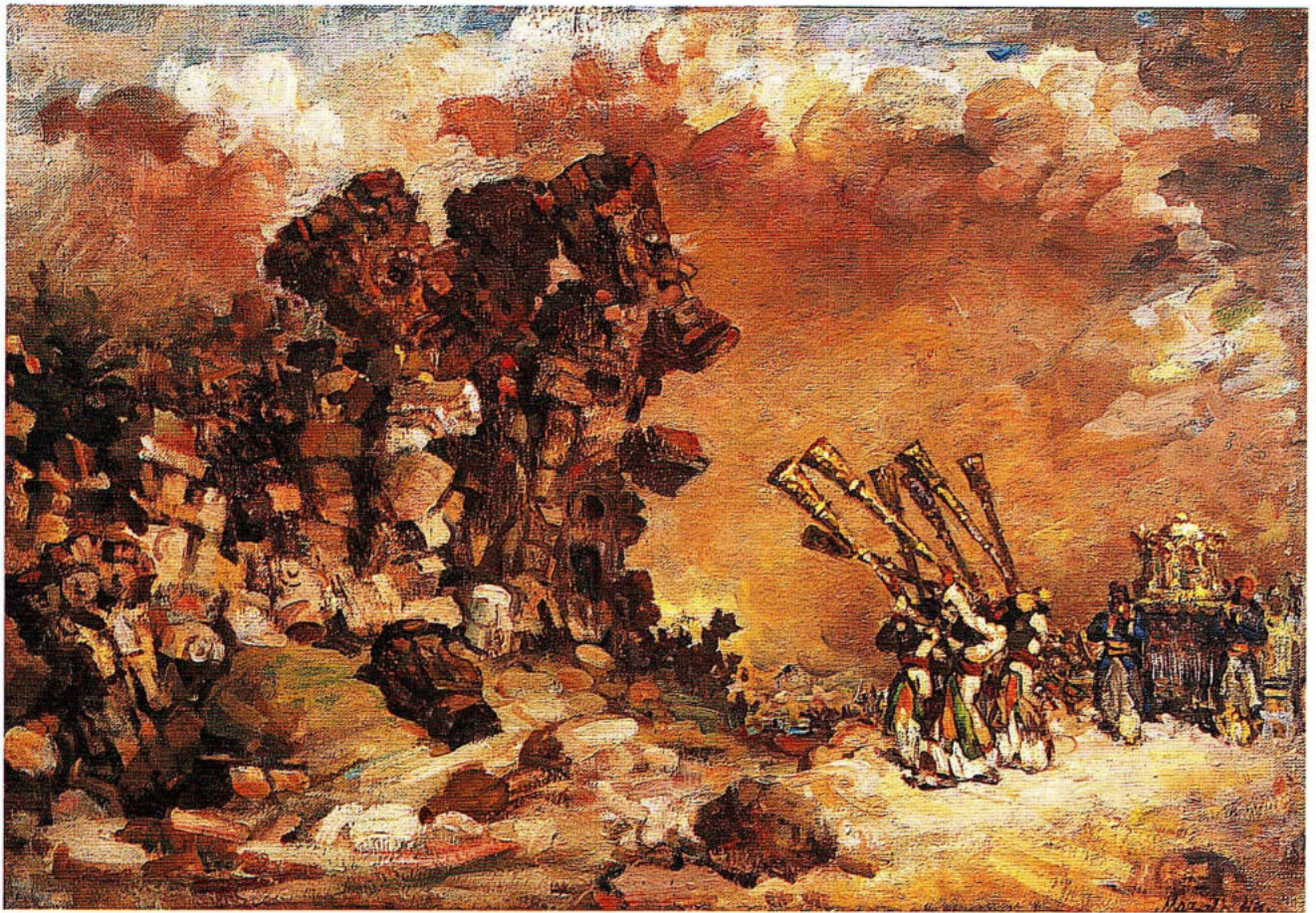


71. Посланцы Иосифа находят чашу у Вениамина. 1931 г.
Холст, масло. 85 × 57 см

и как последнее видение старой Туркмении, совершающей на этот раз перекочевку «в никуда». Между тем последнее из известных нам мазелевских полотен на туркменско-библейскую тему датировано 1944 годом. Оно хранится в Третьяковской галерее и имело до недавнего времени не только неточное, как предыдущая работа, но вообще никак не связанное с сюжетом название. Перед нами — свободная вариация на тему исхода из Египта. Как всегда, не то туркмены, не то древние иудеи несут по пустыне Ковчег Завета, двигаясь, как в семитских текстах, справа налево. Длинные азиатские трубы направлены в сторону вырастающих из скал демонов, словно заклинаяют их. И если вспомнить, что картина писалась в годы войны, становится ясным, что художник хотел показать в ней противостояние библейской духовной традиции разрушительным демоническим силам нашего столетия. 74

В военное время Мазель обратился и к сюжетам из русской истории, созвучным современности. В одном московском доме, в свое время близком Доре Дмитриевне, хранится миниатюрное полотно под названием *Угоняют в полон*, написанное в сороковые годы. Несмотря на небольшие размеры и тонкость письма, оно и по образному содержанию, и по форме носит обобщающий характер. Восток (татаро-монголы) здесь, едва ли не впервые у Мазеля, показан как разрушительная сила. У стен монастыря, из его ворот бредут «в полон» русские люди, конвоируемые татарами, — образ, вызывающий невольные ассоциации не только с немецким нашествием, но и с отечественным ГУЛАГом.

В дальнейшем живопись Мазеля сделалась по преимуществу отражением непосредственных жизненных впечатлений, а поскольку главным объектом созерцания художника в это время являлась природа, то на первый план в его творчестве выступает пейзаж.



73. Исход. 1930-е (?) годы.
Бумага, наклеенная на фанеру, акварель. 27 × 71 см

74. Ковчег Завета и демоны. 1944 г.
Холст, масло. 67 × 90 см



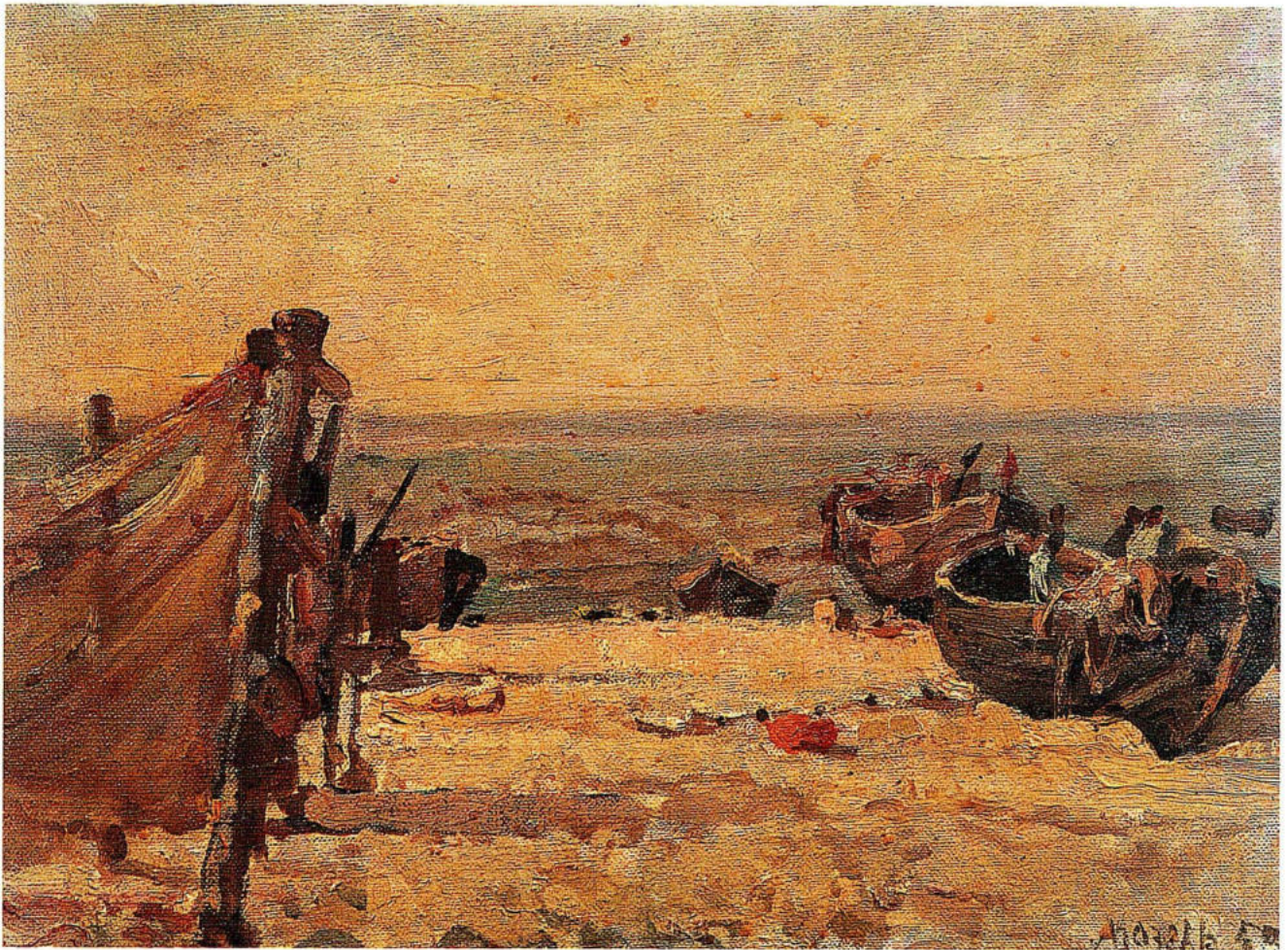
75. Пейзаж с тремя деревьями. 1950-е годы.
Холст, масло. 31 × 42 см

художником на основе туркменских сказаний или Библии. Теперь их источником становится проза Чехова.

К Чехову, вернее к Чеховым, у Мазеля, как и у его брата, было особое, почти «домашнее» отношение. Как уже было сказано, Зундель Моисеевич приятельствовал с Михаилом Чеховым и участвовал вместе с ним в московском антропософском обществе; добавим, что его первая жена училась в чеховской студии. По воспоминаниям Бородина, в семье царил настоящий культ великого актера. После отъезда последнего в эмиграцию Зундель Моисеевич переписывался с ним; к сожалению, в конце тридцатых годов, боясь ареста, он все полученные письма уничтожил. У брата Мазеля, как свидетельствует тот же Бородин, хранились и некоторые вещи Антона Чехова, в частности подаренный Михаилом стол, за которым работал писатель; его мраморная столешница со временем была использована для надгробной плиты.

Подобно брату, Мазель преклонялся перед гением актера Чехова (с которым оказались творчески связаны и его жена, и его друг — Михаил Лобаков). Но главным его кумиром являлся писатель Чехов. По воспоминаниям Нины Демьяновой, в конце жизни он редко расставался с его книжками, изданными еще А.Ф. Марксом, и знал чеховскую прозу почти наизусть.

Современный литературовед утверждает, что «Чехов закрыл классическую литературу XIX века и открыл XX»⁵¹, и это сочетание классичности и современности оказалось созвучным образному мышлению художника из Витебска. Ему импонировали чеховская «несентиментальная человечность»⁵², точность деталей в сочетании с философской глубиной образов, одновременно «жанровых» и «бытийственных»; особая роль подтекста, лиризм.



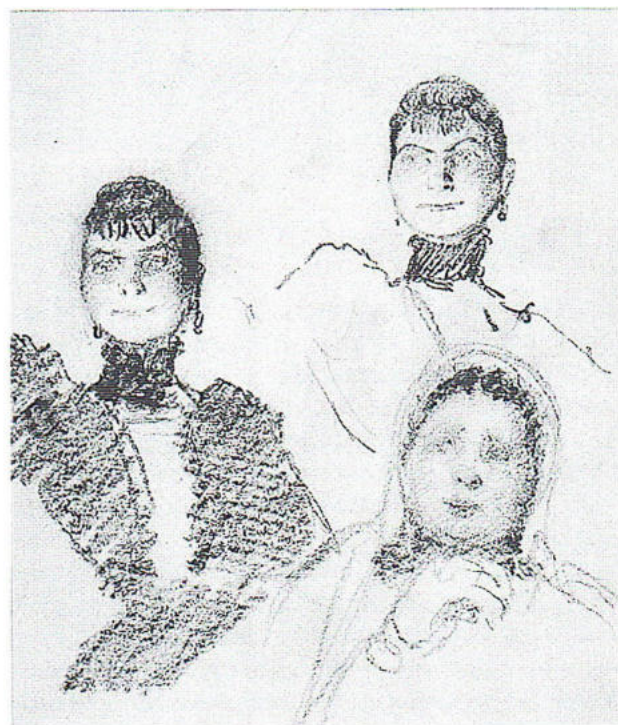
76. Вайвари. Берег моря и лодки. 1959 г.
Холст, масло. 30 × 40,5 см

В поздний период Мазель уже не делал книжных иллюстраций в прямом смысле слова, как в двадцатые годы, — он просто писал полотна и создавал графические композиции, нередко довольно большие по формату, на темы рассказов и повестей писателя, от самых ранних до поздних. В фондах Государственного Литературного музея в Москве хранится около пятидесяти холстов, акварелей, пастелей, рисунков углем и карандашом, иллюстрирующих свыше двадцати прозаических произведений писателя.

Самые значительные графические циклы оказались связаны с наиболее близкой Мазелю прозой Чехова — той, в которой давалась достаточно широкая картина народной жизни: повестями *Моя жизнь*, *Мужики* и *В овраге*.

Иллюстрации к *Моей жизни* (начало 1950-х) выполнены светло-коричневой, почти невесомой акварелью, напоминающей по тону сепию. Они представляют собой в основном портретную галерею. Мисаил решительным шагом идет выполнять малярную работу в сопровождении веселящихся мальчишек и шушукающих кумушек. Показаны также сухой и чопорный отец героя, энергичный и красноречивый доктор Благово, маляр Редька, красящий купол церкви, — он изображен неистовым, с огненным взором, в нем есть что-то аввакумовское, величаво-иконописное и одновременно разбойное.

В парной композиции, представляющей доктора Благово с Клеопатрой, в декоративном, в духе 81
модерна, ритме цветовых пятен и линий неожиданно проглядывает прежний Мазель. Карандашные наброски воссоздают улицу городка, в котором происходит действие, — художник воскресил здесь свои детские и юношеские впечатления, почерпнутые в родном городе. Обрисованные точной линией, возникают миниатюрные фигурки беседующих, гуляющих или сидящих в пролетках дам и господ,



77. Село Уклево. Иллюстрация к повести А.П. Чехова *В овраге*. 1953 г.
Бумага, уголь. 41,1 × 36 см

78–79. Цыбукин, Аксинья, Варвара. Наброски к повести А.П. Чехова *В овраге*. 1953 г.
Бумага, карандаш. 13,1 × 11,5 см; 17,3 × 15 см



80. Ольга у церкви. Иллюстрация к повести А.П. Чехова *Мужики*. Начало 1950-х.
Бумага, уголь. 39,7 × 31,5 см



81. Доктор Благово и Клеопатра.
Иллюстрация к повести А.П. Чехова *Моя жизнь*. 1951 г.
Бумага, акварель. 18 × 21 см

бегущих мальчишек, городских, фонарщика, дворника с метлой, нищего, фланера, созерцающего все происходящее...

80 В масштабных рисунках углем, датированных 1951 годом, перед нами предстают ключевые эпизоды другой чеховской повести — *Мужики*; как и в предыдущих листах, Мазель стремится здесь соблюсти и «букву», и «дух» литературного источника.

Но наиболее значим и по объему, и по содержанию цикл графических произведений к повести *В овраге* (1953). Иллюстрации выполнены углем, карандашом и акварелью, краски которой полихромны, хотя и приглушены. В образном строе этой графики рельефно выступает особенность большинства мазелевских работ на темы Чехова, отвечающая и стилю писателя: воплощение конкретных реалий и эпизодов и при этом — ощущение «громадного, таинственного мира»⁵³, в который погружена жизнь персонажей и который размывает контуры локальных явлений. Форма моделируется, но одновременно нередко растворяется (почти как в произведениях конца 1920-х и 1930-х годов) в графических растушевках и нюансах краски. Текст повести художник превращает в череду зримых сцен, как бы разыгрывая своеобразный графический спектакль, в котором расставляются важные для интерпретатора акценты.

77 На двух первых листах показано с верхней точки зрения лежащее в овраге село Уклево, напоминающее холмистым ландшафтом и провинциальной архитектурой дореволюционный Витебск. Один лист представляет собой красочную акварель, другой — рисунок углем, впечатляющий особой цельностью и внутренней силой. В обоих «видах» на первом плане находятся расположенные друг против друга дом, в котором «жил Цыбукин, Григорий Петров, епифанский мещанин», и церковь с колокольней. Оба эти сооружения составят как бы оси координат (видимые или подразумеваемые), в которых развернется в мазелевских иллюстрациях действие повести. Одна, горизонтальная (дом), будет символизировать «злобу дня», другая, вертикальная (церковь), — нечто вечное и высшее, поднятое над жизнью с ее жестокостью и грязью, свидетельствующее о непостижимых законах мироздания, и утешающее в страданиях.

78, 79 На большом листе можно увидеть карандашные портреты действующих лиц: сумрачный Цыбукин, «крепкий» хозяин в надвинутом на глаза картузе; его добродушная и хлебосольная жена Варвара,



82. «Бог дасъ!». Иллюстрация к повести А.П. Чехова *В овраге*. 1953 г.
Бумага, уголь. 28,6 × 23,7 см

глуловатый сын Анисим, демоническая и змееподобная старшая невестка, Акси́нья, и кроткая младшая, Липа, в которой есть что-то детское и монашеское. На этом же листе помещен проработанный в деталях карандашный эскиз «выезда Цыбукина» — он послужит основой одного рисунка углем и трех акварелей.

Отталкиваясь от литературного описания, Мазель выстраивает настоящую театральную мизансцену. В акварелях Цыбукин, молодежато подбоченясь, сидит на дрожках и гневно смотрит исподлобья на смиренно просящих его о чем-то бабу с ребенком и мужика; другие мужики наблюдают происходящее. На заднем плане — дом с вывеской «Торговля Г.П. Цыбукина» и лаконично обозначенные церковь и купы деревьев с высоким небом — таинственный и влекущий мир природы. В акварели *Бог дасть!* не получивший милостыни нищий уходит прочь, спиной к зрителю и лицом к церкви — к Богу...

В сцене прощания Анисима с Липой использована та же композиционная схема, но место Цыбукина занимает садящийся в бричку Анисим — его «кураж» противопоставлен отрешенному спокойствию Липы.

Рисунок углем *Сам вышел!* представляет свадьбу Анисима и Липы. Слева, в свободном пространстве, — пляшущий Цыбукин, в чьей фигуре соединены удаль и степенное достоинство. Справа, в мозаике «гостей», очерченных обобщенно, но во всей индивидуальной характерности, выделяется Акси́нья, фокусирующая в себе энергию зла — это зло вскоре обрушится и на «епископского мещанина». В центре композиции, как звено между полюсами, — умиротворяющий образ Варвары, потчующей гостей.

В следующих листах наступает кульминация драмы. Акси́нья убивает ребенка Липы. Липа с мертвым сыном на руках сидит у крыльца или на подводе, разговаривая со стариком возчиком. Эта последняя сцена повторяется в нескольких акварелях, она происходит на фоне закатного неба и проникнута безысходной печалью.

В заключительных иллюстрациях герои переживают своего рода катарсис⁵⁴. Липа с матерью встречает Цыбукина, выгнанного Акси́ней из дома. Мать показана смирившейся с жизнью и старчески-умудренной, Липа — с открытым взглядом, в котором читается затаенное страдание, Цыбукин — придавленным судьбой, хотя и не потерявшим достоинства. Его немой диалог с Липой, как обычно у Мазеля — и у Чехова, — трактован как собеседование двух душ. Еще недавно гордый и кичившийся богатством старик признает свою вину и ищет поддержки у своей смиренной невестки.

Последний лист напоминает финал симфонии, тем более что персонажи — Липа и другие работницы — изображены поющими («Липа... заливалась, глядя на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава Богу, кончился и можно отдохнуть»⁵⁵). Женщины стоят на холме, лицом к зрителю, в то время как внизу, в отдалении, видна фигурка одиноко бредущего Цыбукина. В отличие от свекра Липа показана распрямленной, ее обращенная к небу песнь вдохновенна и радостна. Самую «претерпевшую» из героев повести Мазель превращает в эпилоге в образ, отвечающий словам писателя: «Как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная»⁵⁶. Но в отличие от Чехова художник, пожалуй, сильнее акцентирует в своем образе религиозное начало.

Последующие за чеховской серией произведения Мазеля, о которых упоминалось выше, в целом уступают ей в значимости. Поэтому можно сказать, что именно «чеховиана» стала заключительным аккордом всего его творчества. Аккордом, в силу «исторических причин», не столь мощным, как произведения 1920-х и начала 1930-х годов, но все же достойно завершающим творческий путь художника. В его поздних работах нет прежней широты, «концептуальности», а также зашифрованности образов, как нет и стилизации формы. Но мы различаем в них прежний сплав традиционности и современности, целомудренную сдержанность в выражении чувств, единство «быта» и «бытия» и ощущение тайны окружающего нас мира — все то, что составляло неповторимые черты творческой индивидуальности Рувима Мазеля и определяло его место в истории русского искусства первой половины XX столетия.

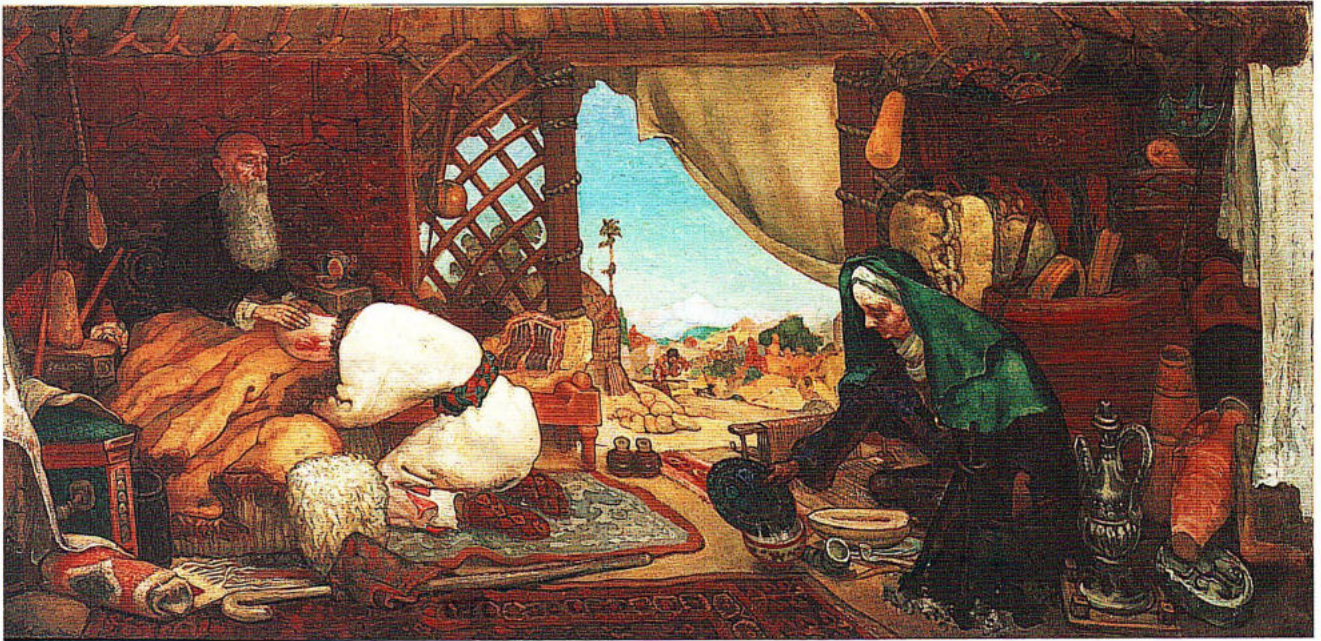


83. Двое сотских конвоируют бродягу.
Иллюстрация к повести А.П. Чехова *Мечты*. Начало 1950-х.
Бумага, акварель. 21,5 × 21 см

Примечания

- ¹ Графические и живописные произведения Мазеля демонстрировались на выставке в Государственном музее искусств народов Востока. Экспонаты были получены из фондов указанного музея, а также из Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственной Третьяковской галереи и Музея искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого в Нукусе.
- ² Сведениями о Мазеле и его семье поделились племянница жены художника, заслуженный учитель России Нина Анатольевна Демьянова и внучатый племянник Мазеля (внук его брата, Зунделя Моисеевича) — Андрей Станиславович Бородин. О З.М. Мазеле можно прочесть в книге А.Л. Никитина «Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России», М. 2000, с. 169–177.
- ³ На идиш слово «мазл» означает «удача», «счастье». Фамилия Мазель (в Витебске она произносилась «Майзель») в разных модификациях, таких, например, как Майзельс или Майзелис, — была широко распространена по территории черты оседлости.
- ⁴ М. Ривкин, А. Шульман. *Запомните это имя. Юдель (Юрий) Пэн, художник и педагог*. Витебск, 1994, с. 9. Ни в этой брошюре, ни в книге Г. Казовского *Иегуда Пэн и его ученики* (М., «Имидж», б.г.) имя Мазеля среди учеников Пэна не упоминается.
- ⁵ Михаил Вадимович Либаков (1889–1953) — театральный художник и актер. Известность ему принесла работа в 1-й студии МХТ и в МХТ-2. Оформил пьесы *Сверчок на печи* (1913–1914), *Гамлет* (1924) и *Петербург* (1925).
- ⁶ Р. Мазель. *Записки*. Рукопись, ГМИК (в дальнейшем — *Записки*). Сам Шагал в книге *Моя жизнь* упоминает только одного соученика по школе Пэна — Виктора Меклера.
- ⁷ Летом 1909 года Цадкин, как полагают исследователи его творчества, в последний раз побывал на родине и посетил Витебск. Спустя семь лет в открытке, посланной Пэну из действующей армии, он спрашивал о своих друзьях: Лисицком, Меклере, Шагале, а также Либакове и Мазеле — фамилии двух последних он пишет иначе, чем принято: Любаков и Мозель. — См. статью А. Лисова *Цадкин и Витебск*. — *Шагаловский сборник*, Витебск, 1996, с. 177.
- ⁸ *Записки*.
- ⁹ Питер Хальм (1854–1923) — немецкий гравер, офортист, профессор Академии художеств в Мюнхене. Автор добротных, хотя сухих и академичных, гравюрных портретов, пейзажей и жанровых сцен.
- ¹⁰ *Записки*.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ По свидетельству Н.А. Демьяновой, Мазель в последние годы иногда посещал православную церковь, но нет никаких сведений о том, что он крестился (в отличие от своего брата, который при этом принял новое, христианское имя — Зиновий), и в его творчестве отсутствуют новозаветные сюжеты.
- ¹⁵ Наталья Анурова-Шабунц. *Ударная школа искусств Востока*. — Каталог выставки *Бяшим Нурали и Ударная школа искусств Востока*. Ашхабад, 1991, с. 1–33. В этом каталоге опубликована также первая после войны статья о Мазеле — Ю.А. Широков. *Творчество Мазеля*, с. 34–54.
- ¹⁶ Александр Павлович Владычук (1894–1938). Родился в Москве, художественное воспитание получил в домашних условиях. В Туркестан попал во время Первой мировой войны. С 1920 по 1924 год был заведующим и преподавателем УШИВ, позже работал на Ашхабадской киностудии режиссером, оператором и художником-мультипликатором. В 1938 году был незаконно репрессирован и погиб в заключении.
- ¹⁷ Н. Анурова-Шабунц. Ук. соч., с. 1.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же, с. 3–4.
- ²⁰ *Записки*.
- ²¹ Бегляров после обучения в УШИВ продолжил образование в Художественно-промышленном техникуме в Ереване, после чего вернулся в Ашхабад. Преподавал и работал как живописец и график, но его искусство приобретало все больше мертвящих соцреалистических черт. Костенко печатал свои рисунки на страницах местной прессы, в 1937 году был арестован и провел 10 лет в лагерях. Мизгирева в 1930-е годы оставила живопись и стала биологом. Нурали, по словам Мазеля, «остановил свое художественное развитие и перестал считать живопись главным делом своей жизни». — *Записки*.
- ²² Н. Анурова-Шабунц. Ук. соч., с. 14.
- ²³ С.М. Чехов. *Вблизи Михаила Чехова*. — *Вопросы театра*. Сборник статей. М., 1990, с. 123.
- ²⁴ К сожалению, не удалось найти письменных свидетельств о Д.Д. Павловой, и все сведения о ней почерпнуты из устных рассказов ее учениц — театроведа Е.Я. Дубновой, музыковеда О.Т. Леонтьева.

- вой, актрисы М.А. Калашниковой, М.И. Монозон, Г.Г. Манн, Л.Д. Розенбаум, — а также ее племянницы Н. Демьяновой.
- ²⁵ Мазель не один увлекся книгой Л. Рейснер. В 1920-е годы серию выразительных акварелей к *Афганистану*, оставшуюся неопубликованной, выполнил талантливый художник, уроженец Казахстана, посвятивший свое творчество Востоку и погибший в годы террора, М.З. Гайдукевич.
- ²⁶ *Записки*.
- ²⁷ Я. Тугендхольд. *Искусство народов СССР*. — *Печать и Революция*, 1927, № 8, с. 47–49.
- ²⁸ *Записки*.
- ²⁹ В.Н. Чепелев (1902–1942) — историк искусства. Помимо совместной с Журавлевой работы, он являлся автором двух сочинений — *Искусство Советского Узбекистана* (1935) и *Об античной стадии в искусстве народов СССР* (1940). Труд Чепелева об узбекском искусстве, при всей идеологической ангажированности, являлся гораздо более содержательным и адекватным предмету исследования, чем написанная вместе с Журавлевой книга о Туркмении.
- ³⁰ *В юрте. Старый Ашхабад. Скачки. Вечереет. Сбор кибитки у туркмен. Кочевье в Южной Туркмении* (последняя работа в конце 1980-х годов была утрачена).
- ³¹ Записано Н. Демьяновой.
- ³² Мазель также постоянно слушал музыку и сам музицировал. Последним его увлечением, по воспоминаниям Н. Демьяновой, был Булат Окуджава.
- ³³ *Записки*.
- ³⁴ *Записки*.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Р. Мазель. *Предисловие к форме 1. Ковровая сказка. Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен*. Каталог выставки. М., 1995, с. 42–45.
- ³⁷ Р. Мазель. *Кибитка туркмен*. — Там же, с. 46–47.
- ³⁸ Р. Мазель. *Предисловие к форме 2*. Рукопись. ГМИК.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Р. Мазель. *Кибитка туркмен*.
- ⁴¹ Р.Р. Фальк. *Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике*. М., 1991, с. 55.
- ⁴² Р. Мазель. *Предисловие к форме 1*.
- ⁴³ В фондах Нукусского музея хранятся подготовительные наброски, варианты и повторения некоторых из этих двадцати композиций, как и иллюстраций других альбомов, в частности *Ковровых сказок*.
- ⁴⁴ Р. Мазель. *Рождение ковра*. Стихотворение к альбому *Ковровые сказки*. Рукопись. ГМИК.
- ⁴⁵ Р. Мазель. *Предисловие к форме 1*.
- ⁴⁶ В книге Ларисы Рейснер *Афганистан* есть впечатляющее описание ритуальных азиатских плясок под аккомпанемент барабана. Возможно, этот текст вдохновил Мазеля на создание рисунков *Шахсей-Вахсей* и повлиял на их стилистику.
- ⁴⁷ Исход 20: 4.
- ⁴⁸ Кибиткой туркмены называли обычно палатку, воздвигнутую на повозке, юртой — стационарное жилище; Мазель, как правило, последнее также именовал кибиткой, но изредка пользовался и словом юрта.
- ⁴⁹ Р.Р. Фальк. *Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике*, с. 16.
- ⁵⁰ Что касается Туркмении, новейшие раскопки в Каракумах (Маргиане) выявили не только древность, но и близость туркменской культуры к культуре сопредельных Палестине регионов.
- ⁵¹ Л. Костюков. *XX век. Возобновление великой судьбы*. — *Литературная газета*, 5 ноября, 1997, № 45.
- ⁵² Т. Шах-Азизова. *Место и время. Об экранизации чеховских пьес*. — Альманах *Мир искусств*. М., 1997, с. 265.
- ⁵³ *Полное собрание сочинений и писем А.П. Чехова*. М., 1948, т. 9, с. 297.
- ⁵⁴ Н.А. Дмитриева в статье *Долговечность Чехова* пишет: «Очистительный, возвышающий душу катарсис — главный нерв поэтики Чехова; не почувствовав это, едва ли можно эстетически пережить его произведения». — Сборник *Чеховиана. Статьи. Публикации. Эссе*. М., 1990, с. 30. Мазель — почувствовал. И в этом, как и в умении показать локальные явления как часть таинственного мирового целого, он оказался ближе к Чехову, чем многие более известные его иллюстраторы.
- ⁵⁵ А.П. Чехов. Ук. соч., с. 414.
- ⁵⁶ Там же, с. 400.



84. Исаак благословляет Иакова. Начало 1930-х.
Холст, масло. 60 × 125 см

ИЗБРАННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 1920–1925¹

ПРЕДИСЛОВИЕ К ФОРМЕ 1

I

После долгого скитания по художественным центрам Европы, после преклонения перед антиками, Византией, Ренессансом и после внимательного изучения исканий в искусстве последнего времени, бессознательно ощущая тот тупик, в котором оказалось искусство наших дней, я случайно попал в Туркестан, в ту оригинальную часть Востока, с которой только в последнее время <...> стали считаться как с чем-то имеющим огромное значение для искусства.

Приступив сначала к зарисовкам всего того, что с первого раза привлекает глаз европейца, — живописные группы одетых в яркие и пестрые одежды людей, причудливый пейзаж и т.д., — зная

ковер лишь как приятный предмет роскоши, <...> я добрался наконец до кибитки туркмен. И это небольшое круглое сооружение показалось мне конкретным выражением назначения изобразительного искусства. В течение многих лет изучая кибитку, я пришел к выводу, что здесь наше анализирующее и синтезирующее, но глубоко антидекоративное искусство может значительно освежиться и получить новые импульсы, сохранив достижения в технике искусства.

Однако, сделав почин в этом направлении, я не сразу осознал все то, что вызвал во мне Восток вообще и искусство туркмен в частности. Только вернувшись после восьмилетнего пребывания у туркмен обратно в Европу, заканчивая свой первый опыт — *Ковровые сказки*, — я окончательно утвердился в своем выводе, который предлагаю в виде предисловия к *Сказкам*.

¹ Тексты Мазеля подверглись по необходимости редактуре в тех местах, где явно нарушены грамматические нормы и логика изложения, искажен смысл. С той же целью в отдельных случаях сделаны купюры, обозначенные отточиями, заключенными в угловые скобки. В остальном сохранены авторские синтаксис, написание имен и выделение отдельных слов. — *Н.А.*

II

Признавая в мировом искусстве за все время его существования два равнозначных и стремящихся друг к другу полюса — Восток и Запад, *Ковровые сказки* являются попыткой сблизить эти полюсы — передать красочные звуки Востока средствами и техникой Запада.

Русское народное искусство, в силу географической близости, в значительной степени переняло и переработало элементы Востока, используя их в своей утвари, одежде и архитектурных украшениях. Но как только к Востоку подходили профессиональные художники, т.е. ученые от искусства, то все <...> ограничивалось тем, что <...> пытались «перевести» Восток на Запад <...> или слишком отдавались личным чувствам, что приводило к изображению не Востока, а себя на Востоке...

Причина этих неудач кроется в том, что и те и другие не так смотрели на искусство самого Востока. В подходе к нему у художников Европы сказалось некоторое высокомерие, а в восхищении — снисходительность и уверенность, что красота Востока нам чужда, что мы, мол, в искусстве должны искать свое, а что это «свое» никто не знает до сих пор. Я думаю, что искусство в своем назначении должно быть одно во всем мире, <...> причем Восток имеет огромное преимущество, ибо доставляет несомненное наслаждение людям Запада, тогда как нельзя быть уверенным, что наши последние искания в искусстве будут поняты и приняты на Востоке...

III

Всматриваясь в искусство туркмен, <...> в процесс его создания, <...> видишь в нем одну главную и привлекательную особенность — это музыкальность, ритмические красочные звуки. Сюжет там тоже всюду есть, но в то время, как у нас, в Европе, сюжет в периоды упадка декоративности играл самодовлеющую роль, уклоняя изобразительное искусство от его прямого назначения, т.е. украшения, и превращая его в литературное мудрствование, то на Востоке сюжет был подобен лейтмотиву в музыкальных произведениях. <...> Короче говоря, в Европе было важным, **что** изображать, а на Востоке — **как** изображать...

Искусство туркмен не вылилось ни в картины, ни в рисунки, которые, будучи развешанными в музеях, <...> являются чем-то вроде дневников отдельных индивидуальностей, но представляет собой коллективную мудрость народа, претворено в необ-

ходимость и не знает противопоставления профессионала и профана.

Искусство туркмен — это ковер, вобравший в себя все, что было прекрасного в душе **народа**, — природу, быт, историю, краски неба и земли. Туркмен поет о ковре, и в ковровый узор там облачается все живущее, и сквозь узор все смотрит на мир.

Вот почему название *Ковровые сказки* не должно показаться чем-то искусственно надуманным.

IV

Переходя к *Ковровым сказкам*, невольно задаешь себе вопрос: что дал европейскому художнику Восток? Ответ — в истории искусства европейских стран. Из всей этой истории наиболее насыщенными и прекрасными были те эпохи, когда искусство обращалось к Востоку как неиссякаемому источнику живописных форм. Ни один художник Запада, намеренно или случайно коснувшись этого источника, не преминул воспользоваться хоть каплей его и тем самым украсить свою картину или фреску. Весь Ренессанс пропитан пышностью Востока, в аксессуарах своих произведений художники великих эпох европейского искусства, не задумываясь, бросали все, что знали о Востоке...

Когда я отдался Востоку, мною руководила не нелепая и безумная идея превратиться в «настоящего туркмена», а наоборот, я всей душой стремился лишь к тому, чтобы сделать искусство туркмен понятным Европе в своей музыкальной сущности — вложив в него ту динамику и стремление к синтезу, которые воспитали меня как европейца. И *Ковровые сказки* — это вольный перевод туркменского искусства на европейский язык, переложение ковра — характернейшей формы восточного искусства — на фреску, форму чисто европейскую. Поэтому в красочные мотивы *Сказок* основой легла не миниатюра, не свойственная размаху <...> Запада, а эскиз к росписи стен **Европы**. В графике использованы серые и черные тона **кошмы** — узорного войлока, так как кошма по отношению к краскам ковра есть ковровая графика.

V

У туркмен есть много прекрасных легенд и сказок, и, может быть, было бы занятнее их просто описать и проиллюстрировать, но не это входило в мою задачу. Ибо, во-первых, это не было бы уж таким богатым вкладом в нашу литературу



Ковер. Теке. Конец XVIII — XIX век

и живопись, а во-вторых, это нисколько не сделало бы понятнее именно то, что я считаю главным у туркмен, — их ритмичность и преломление всего быта в ковре.

Ни одной из этих *Сказок* я не слышал в готовом виде от туркмен, а прочитал их в узорах ковра глазами европейца, и *Ковровые сказки* — это плод Европы, созревший под живительными лучами Востока. Вместе с тем, читая некоторые из них моим друзьям-туркменам, владеющим русским языком, я видел, что они близки и понятны им.

В основу некоторых сказок легли поверья и характерные исторические эпизоды Туркменистана, как, например: *Великий чопан* (солнепастух и облако-стадо), Махтум-Кули¹ — действительное историческое лицо, а *Большая дорога*, *Мальчик с голубями*, *Духи туркмен* были мне частично рассказаны моим другом Атабай-Кули из Кеши, которого соплеменники считают добрым колдуном.

¹ Махтум-Кули, или Махтумкули (ок. 1733 — ок. 1783) — крупнейший туркменский поэт. Родом из племени гоклен, получил мусульманское образование в Хиве и Бухаре. Путешествовал по многим странам Среднего и Ближнего Востока, Средней Азии и Казахстану, побывал даже в России. Создатель туркменской национальной поэзии; до нашего времени дошло около семисот стихотворений Махтумкули.

² Асхабад — современный Ашхабад.

Когда я работал около четырех лет над *Ковровыми сказками*, меня укрепляло сознание, что если не в исполнении, то, во всяком случае, в стремлении есть доля правды, что этот «перевод» направит идущих к искусству через Восток <...> и что любовь к ковру, посеянная мною в Школе искусств в Асхабаде², где остался учителем великий Туркменистан в лице своего поэта и художника Бяшима Нурали, которому я и посвящаю *Ковровые сказки*, — что эта любовь даст нужные европейскому искусству плоды.

Декабрь 1924 г., Москва

ПРЕДИСЛОВИЕ К ФОРМЕ 2

Законы формы в искусстве весьма неустойчивы, иногда мотив, несмотря на новизну содержания, требует возвращения к старым формам внешнего выражения. Туркестан и все его художественные возможности не могут найти себе достойного выражения, если к ним подойти с современным европейским пониманием формы.

Причина этого кроется в том, что все искусство в Туркестане базируется на красочном быте его народов, так что вся его своеобразная фантастичность имеет почти реальную основу и сказочность подчеркивается и оттеняется элементами быта.

Самые величественные мотивы природы и образы легенд находятся здесь в чудной гармонии с действительной жизнью людей. В Туркестане немислимы подразделения искусства на «пейзаж» и «жанр», «реальное» и «нереальное», неуместны такие искания, как футуризм и синтетический кубизм Пикассо. Использование художественных возможностей Туркестана приемами современной формы ведет к безвкусице и принижению красоты и оригинальности Туркестана. Чтобы узнать этот край, нужно совершенно раствориться в нем, что достигается доверием к его значительности и неудовлетворенностью современным искусством.

То же можно увидеть на примере Гогена, который через любовь и глубокое уважение к презираемому его соотечественниками миру дал Европе новое, освежающее искусство, не навязывая своих «великодержавных» (по выражению толкователя Гогена — Тугендхольда) вкусов, а наоборот,

целиком проникаясь вкусами своей новой родины — Таити — и ее обитателей.

Подходя таким же образом к Туркестану, беря его примитив за исходную точку в углублении и развитии своих впечатлений, можно также найти нечто оздоравливающее для искусства Европы, которое в своей псевдосовременности превратилось в унижение красоты и отрицание искусства вообще...

И некоторая старомодность внешних форм *Ковровых сказок*, которые могут напомнить и Врубеля, и Рериха, и Пушкина и т.д., — пусть не смущает современного читателя и художника, ибо это вызвано желанием не проглядеть в поисках «современности» ритмов «дикого» края и его искусства.

Мною руководит не смелое стремление перевоплотиться в «настоящего туркмена», что, собственно, никому и не нужно, так как туркмен вполне достаточно и без меня. Я только хочу построить тот мост, через который влилась бы свежая струя искусства в Европу, ибо «свет — с Востока», а ближайшая и наиболее близкая современности часть Востока для нас — Туркестан...

Москва. 1925

СКАЗКА КОВРА

Древний Туркестан — кто его расскажет? Походы Александра Великого, огненная мудрость Заратустры и стихийное появление необъятной тюрко-монгольской расы — все это тысячелетиями колыхалось от Оренбурга до Каспийского моря, до и после того как Аму-Дарья — река-кочевница — переменила свое русло. Туркменские племена — это наиболее сохранившиеся потомки великой расы кочевников, и поет обо всем этом — ковер.

Орнамент ковра — это чудесные письма, которыми рука народа начертала свою жизнь, и кто читает эти письма, тот видит сказку, сотканную историей и бытом характернейшего из народов Туркестана.

Набеги персов, охота на барса, а в центре — «Гюль», роза, благоухающий символ туркменской весны. И на ковре своем туркмен дома, и дом этот с ним всюду — и на лошади, и в чужом краю туркмен видит в ковре свою родину: прохладу гор, ритм каравана и песнь барханов.

Туркмен горд и спокоен, он прост и прямодушен, и его орнамент геометричен и просто окрашен. Не случайно образовался этот стиль в ковре и в душе туркмен — всеподчиняющее солнце стилизовало



Завеса у входа в юрту-энси. Вторая половина XIX века

движения, одежду и даже сложение их тела, и, проникаясь духом ковра, видишь этот солнечный стиль.

Никакая фотография, никакая этнографическая зарисовка не может передать внутреннего ритма и сказочной оригинальности Туркменистана, который так непохож на тот слащавый Восток, о котором мы обыкновенно имеем представление. В раскаленной добела природе сразу и красок нельзя увидеть, и красочность Туркестана нельзя найти в подслащенных этюдах пейзажа и голов, а нужно научиться читать ковер и с помощью солнца и народа-художника приблизиться к красоте этого чудесного края.

Краски ковра — это сгущенные веками лучи солнца, они насыщены солнцем, как сок винограда, и сочной киноварью покрыли весь обиход и легенду туркмен. Группировка людей вокруг кибитки, за работой, в песках, около стада — все говорит о ковре с его ритмическими повторениями и конструктивностью плана.

Вот ткут ковер — и это уже ковер,
Песнь о походе — и это ковер,
Невеста поет о подвигах жениха, не зная лица его,
И вся жизнь ее в ковре — и это ковер.

Туркмен рождается на ковре и, умирая на нем, уносится в свой рай, украшенный коврами, где Магомет-туркмен, сидя на ковре, приветствует



Завеса у входа в юрту. Начало XX века

героя. А потомки воздвигают ему «Мазару»¹ (мавзолей) в степи, у дороги, усеянной белыми верблюжьими костями, и украшают «Мазару» витыми рогами барана, и в праздник «Курбан-Байрам»² проносятся тут на серноподобных текинских лошадях.

Жизнь Туркменистана ярче сквозь призму ковра и легендарные образы его звучат узорами.

Москва. 1925 г.

КИБИТКА ТУРКМЕНА

Там, где народ творит красивое не только для одного праздничного любования, а как украшения необходимого, там нет места всяким «направлением», вроде «искусства для искусства» и т.п. Все это уступает место искренности и непосредственному

декоративному вкусу. Там нет художников в европейском смысле этого слова, т.е. обособленных личностей, которые «творят» неизвестно для кого, но зато и нет там «профана», ибо все обладают определенным художественным чутьем.

Кибитка — центр всего туркменского быта и всех проявлений народного творчества и как живой музей очень поучительна для нас — европейцев, забросивших в угоду «картинному» искусству нужное и осмысленное искусство украшения предметов домашнего обихода.

Перед вами совершенное по своей конструкции сооружение, незаменимое по легкости и художественной связи со страной гор и песков, где, кочуя, туркмен складывает свой «дом» на двух верблюжьих горбах. В нем все на месте и нет ничего лишнего, начиная с красивого изгиба прутьев остова кибитки, покрытого орнаментированными кошмами (кошма — род войлока), кончая закопченной верхушкой, которая оживляет кибитку, напоминая об очаге и людях.

Цельность впечатления подчеркивается фоном общих по формам гор и животных, окружающих кибитку. Горы, холмы, кибитки, верблюды, бараны, собаки — все это так похоже одно на другое, что все вместе составляет одну группу своеобразно одушевленных предметов и все неразрывно связано между собой одной великой художественной мыслью — это особенно чувствуется по группировке животных вокруг кибитки.

А когда кибитку окружают величественные фигуры туркмен с их стилизованными бородами и большими кибиткообразными шапками, женщины со своеобразными головными уборами и пластическими движениями, ребятишки со смуглыми живыми рожцами — все это настолько поглощает, что невольно растворяешься в этой обстановке, и кажется все это прекрасной сказочной пьесой, разыгрываемой целым народом, а ради этого стоит переносить все тяжести туркестанского полуденного солнца.

Внутри кибитки — царство спокойного величия и насыщенной красочной простоты. Это величие исходит и от обитателей кибитки, и от простой гаммы красок на коврах и на развешанной утвари. Позы сидящих или полулежащих людей,

¹ Мазара, правильное — мазар (по-арабски — место, которое посещают) — могила исламского святого.

² Курбан-Байрам (арабское слово «курбан» означает жертву, жертвоприношение, тюркское «байрам» — праздник) — название одного из главных мусульманских праздников, установленного в честь «жертвоприношения Ибрахима». Восходит к библейскому преданию о жертвоприношении Авраама, но в то время, как Авраам собирался принести в жертву Исаака, в мусульманской традиции Ибрахим решил совершить заклание Исмаила. Аллах, как и Бог Ветхого Завета, убедившись в безграничной покорности Ибрахима и Исмаила, заменил человеческую жертву овном. По исламскому преданию, Исмаил стал прародителем северных арабов, впоследствии — первых мусульман.

освещенных сверху сквозь решетку остова кибитки, ковровые мешки, развешанные по кругу, ковры и кошмы на земле, очаг посередине и женщина около него — все это говорит о взаимном уважении и о спокойном, без всякого лицемерия, гостеприимстве.

Степь и горы сообщили ритм, а они передали его ковру, и ритмические движения людей находят себе чудесный отзвук в окрашенном тремя цветами туркменском ковровом орнаменте.

У туркмен нет религии, хотя они считаются мусульманами. Их обряды дышат одной природой, даже имена людей не имеют ничего общего со «святыми» мусульманства, а даются большей частью сообразно характеру человека. Их религия — это свободная кочевая жизнь в родном краю, который служит им храмом, а главный праздник «Курбан-Байрам» (жертвоприношение Исаака) — праздник пастушеского кочевого племени. Даже порабощение женщины не чувствуется так, как у персов, бухарцев и других мусульман, потому что у туркмен нет города, у них не может быть гарема, ибо нет домов, а есть кибитка, в которой все равны, и забредший чужеземец — гость, которому там служат все.

От всего этого уходишь успокоенный и уверенный, что, пока существуют степь и горы, до тех пор есть еще место величию и истинному народному искусству и что величие природы уничтожает присутствие городу, даже восточному, неестественность и ненормальность, проявляющиеся в форме проституции, изуверских религиях и отсутствии гостеприимства.

ОДЕЖДА ТУРКМЕН

Насколько изящен и прост ковер у туркмен, настолько и в одежде у них с большим вкусом распределяется цвет и форма. Как истые художники, экономные в средствах, они с особой виртуозностью комбинируют в своей одежде чуть ли не один красный цвет, искусно пользуясь всеми его оттенками.

Туркмен, одетый в красный с мелкими полосками халат, с оригинальными, вроде японских, рукавами (кстати, в украшении туркменского быта есть много общего с изящной декоративностью японцев), перехваченный широким, всегда контрастно окрашенным кушаком, в туземных сапогах или чувяках (туфлях) и в оригинальной по своей форме папахе — такая фигура производит сильное впечатление своим живописным и архитектурным построением.

Но верх изящества и монументальности в одно и то же время представляет из себя одетый в свой костюм туркмен, верхом на прекрасной лошади, которая наружностью и внутренними особенностями говорит о волшебном соединении серны и арабского скакуна.

Халат шит из туземного шелка, в нем нет никакой пестроты, со вкусом использованы яркие оттенки в виде узких полосок на рукавах, отворотах и боковых разрезах. В высшей степени характерны красные рубашки-косоворотки у молодых туркмен. Они из особого переливчато-малинового шелка, а ворот и трудный вырез окружены тончайшей вышивкой, и кроме того, на рубашке расположены с художественной асимметрией широкие золотисто-желтые орнаментированные полосы. Такая рубашка вместе с шароварами из этого же шелка составляет домашний костюм туркмена, чрезвычайно гармоничный и оживляющий ковровый фон внутри кибитки.

Занимая особое географическое положение, находясь на пути между Бухарой, Афганистаном, Персией и Кавказом, туркмены использовали для своей одежды все лучшее, имеющееся у соседей, отбросив



Наголовный женский халат. Теке. Начало XX века



Пряжка женского пояса. Йомуд. XIX век

только мишуру и дешевость, проявляя при этом большую декоративную мудрость, как в отношении материала, так и окружающей природы.

Женская одежда у туркмен представляет из себя нечто такое оригинальное и пышное, что, не видевши ее, никак нельзя ее себя представить. Можно сказать, что стихийно проявляющееся стремление сделать все красивым заставило туркменскую женщину принести себя целиком в жертву искусству. Начиная с того, что 7–8-летней девочкой она вышивает с изумительной тонкостью тюбетейки своим братьям, а подчас и жениху, она впоследствии приобщается к священному искусству тканья ковра, занимающему всю ее последующую жизнь. А украшение каждого из своих многочисленных нарядов занимает у нее по 2–3 года.

Но самое тяжелое — это надевать и носить праздничный наряд. Кроме того, что он, включая огромное количество серебра, весит около пуда, он связывает ее во всех движениях, и на большом расстоянии слышен своеобразный звон идущей женщины.

Но, жертвуя собой, женщина довела свою одежду до особого великолепия и оригинальности. Одета в свой наряд, женщина — это движущийся музей вышивок и тканей. И сидя на разукрашенном свадебном верблюде в большом красном головном уборе, через который перекинут зеленый шарф с коваными серебряными пластинками на груди и на поясе, с переброшенными через плечо тонко вышитыми халатами, сквозь которые мелькают мелкие черные косички, женщина выглядит таким фантастическим существом, что невольно проникаешься сказочно живописным

настроением. И в то же время непонятно, как могла суровая, кочевая жизнь туркмен создать такое великопное и громоздкое одеяние. Быть может, тут вылилась вся народная фантазия, избрав женщину своим объектом, как наиболее близко соприкасающуюся с народным искусством? Но опять-таки, несмотря на такое количество деталей, в этом костюме также нет никакой мишуры и дешевого эффекта. Он в своей громоздкости спокоен, и его красно-зеленые сочетания говорят о ковре. И что во многом примиряет с неподвижностью этого наряда — это радостное спокойствие, которое излучает одетая в него туркменская женщина.

Из этого видно, что туркмены — народ художников, жертвующие для красоты не только временем и трудом, но даже не останавливающиеся перед более тяжелыми жертвами. Правда, можно назвать дикостью уродование посредством пеленания головы для их тюбетеек и папах, выщипывание части волос в бороде, как это делается у туркмен, но все-таки природное чувство меры не дало дойти им до китайского уродования, и туркмены сумели облагородить то наследство, которое им досталось от диких времен.

МУЗЫКА ТУРКМЕН

Декоративная музыка — она есть у туркмен. Это — не та музыка, как мы ее понимаем, т.е. «сюжеты» в звуках и стремление в звуках воплотить настроение. <...> У туркмен музыка дополняет очарование, исходящее от всего их быта, и она слышна только там, где она на своем месте. Как и все туркменское незаметно в другой обстановке, так и музыка где-нибудь в городе даже на музыку мало похожа. Как ковер и одежду туркмен нужно видеть с кибиткой, так и музыка находится в связи с идущим караваном, она аккомпанирует тихим напевам гортанных песен...

У нас существуют целые направления, стремящиеся к музыкальности в изобразительных искусствах, и художники толкуются в тормозящих условностях на пути к этому действительно нужному соединению, так как основа искусства и тайна его очарования состоят именно в звучности и ритме.

Чтобы понять, с чего начать музыкально изображать, нужно наблюдать, как у туркмен «слушают» ковер и «видят» песню и как тождественны у них эти два понятия. Ведь в ковре музыкальный ритм

до того воплощен в изобразительные формы, что ковер звучит теми же мотивами, как и песнь туркмен, тем более что при исполнении ковра часто поют соответствующую песню.

Туркмен не уходит в своей музыке от легенды и быта, он поет, играя только то, что его окружает, звуки его музыки понятны только там, где они находят отзвук в природе и во всех элементах окружающей туркмен жизни.

Когда чопан (пастух) на своей простенькой камышовой свирели, которую он закладывает в угол рта, поет нам о былой славе туркмен, то в построении мотива есть все то, что было в душе у героев, образы которых вызывает свирель чопана. Нет там поглощающего настроения исполнителя, а с истинно художественным вкусом и известной виртуозностью воплощены и страсть, и содержание песни, как и в ковре, где стилизация исходит от глубокого понимания и мудрого использования тех возможностей, которые дает шерстяная основа и неизбежная угловатость приставленных друг к другу узелков.

Поначалу музыка туркмен кажется однообразной и не мелодичной. Это потому, что ритм мы чувствуем, как это ни странно, больше глазами, чем слухом, и танец подчеркивает ритм музыки, и в ковре ритмичность также более понятна нам, чем в музыке туркмен. И музыка их принимает форму искусства только на фоне ковра и под аккомпанемент каравана с мерным речитативом песен-легенд. Попробуйте заменить их песни другими, их балалайку — другим инструментом. Даже близко стоящая к туркменской, как к своему первообразу, русская балалайка со своим татарским ладом... резко диссонирует там. Ведь ей, русской балалайке, отзвук дает березка, речка, в то время как туркестанской песне — орнамент окружающих кибиток, зубчатые горы и плавная поступь каравана.

Музыка туркмен не существует как самостоятельное искусство. Она вкраплена в красочный быт туркмен, в ковер Туркменистана, напоминает своим звучанием светлое пятно среди сочных красных или иссиня-черных тонов.

ДУХИ ТУРКМЕН

Там есть один, он ходит, и никто не видит, как он ходит, он всюду есть, и нет его нигде. Но кто спокойно смотрит вдаль с открытыми глазами, тот слышит мерное дыханье возле головы и ясно слышит слово вечное «доган» (брат).



Попона на лошадь. Йомуд. Конец XIX века

Но тот, кто совестью нечист, и тот, кто преступленье замышляет, — тот слышит слово иначе, и грозный шепот в душу заползает, и многого не сделает, кто слово услышал.

Это — не Бог, это — не тот святой слезливый, кто лицемерно мыслит и, робких ослепив, толкает в жизнь без сознания. Это — создание воздуха степного, сиянья солнечного ткань, и там, где солнце, воздух, небо, — там он людей окутывает и подчиняет их сиянью своему. И люди там живут, как дети света, и теплоту свою дарят всем, кто к ним с открытой душой идет.

Там есть один, никто не знает, где он ходит, он весел, легок, но коварен, он больше там, где горные ущелья пропасть образуют, и путника они манят своею тенью темной, и горе тем, кто вовремя не слышит смех его лукавый, над пропастью идя.

Это — не дьявол-искуситель, это — не дух, делающий всем зло, это — создание горных троп, и не спускается он в долины никогда. И закаляет тех он, кто в горы поднялся, чтоб выше быть и воздухом нагорным наслаждаться и быть вне мира и забот.

Там есть один, он только где пески, его все караваны чуют и верблюды, глаза с ресницами подняв, его присутствие кивком голов на длин-



Украшение на бока верблюда — асмалдык. Йомуд.
Конец XIX — начало XX века

ной шее подмечают. И чарванчи¹, увидев зелени косу, с ним мысленно прощается, но знает он, что, вновь пустившись в долгий путь, в песках Кара-кума он ему встретится опять, и голос из песков ему все время будет слышен, в кяризах² эхом отдаваясь. То дух песков, то властный дух, создание песков и саксаула, в грозный бури час в столбе песчаном он оживает, вертится безумно, схватив песчаными руками небо, землю и корабли пустыни, верблюды, в скелеты-щепки превращая. И те, которые спаслись, — безумием надолго заразились. И долго носятся бездомно по пескам, пока арыки не найдут, и столб песчаный в глубь безумных глаз уходит и долго там живет.

Там есть один, он в мягкой шерсти дышит теплым вздохом, когда рукою по ковру ведешь, и знают его руки жен искусных, когда основу покрывают шерстью крашеной. И оживает он в узоре многоцветном — то дух ковра. Там есть еще один. Он в сердце яростном живет и двигает порывами людей ожесточенных. За оскорбление одно лишь мстящий злобно. Он страшен, но он редко омрачает мирный дух, и лишь тогда, когда задета рода честь. И мстит порой невинному невинный.

МАЛЕНЬКАЯ НЕВЕСТА

На фоне кибиток стоит, около нее мать держит сосуд для верблюжьего холодного молока, и отец на коне благородном, на наряд молодой невесты любуется. Шитая шелком и золотом тубетейка с монетами и талисманом, зашитым на ней, черные, туго сплетенные косы падают на рубашку из алого, сверкающего шелка. На груди огромные, кованные из серебра пластинки со словами Пророка, темно-красные шаровары и мелкие чувяки на маленьких ножках.

Скоро начнет она ткать себе коврик свадебный
И в узоре сплетет свою песнь девичью,
А жених (лица его ведь не знает невеста до свадьбы)
Будет читать тот любовный ковер,
Что невеста ткала много лет
И вложила в него все что было в душе у нее.
Лишних слов там не будет,
У туркмен говорят люди мало,
А невеста молчит там совсем.
И слова их — ковер.
Он все тихо и складно расскажет.

Придет пора, ковры невесты будут готовы
и жених принесет часть калыма, баранов, верблюдов,
золотые туманы и краны персидские, но невеста после того, как мулла свою проповедь

¹ Чарванчи — погонщик каравана. В туркменском языке слово «чарванчи» означает — скотовод, кочевник. Погонщик каравана происходит от другого слова (караван, по-туркменски «кервен») и звучит — кервенчи.

² Кяризы — подземные ирригационные системы, состоящие из водосборников и каналов.



Вещевой мешок — чувал. Салор. Середина XIX века

свадебную скажет, еще будет в кибитке своей у родителей жить, пока жених не внесет свой калым до конца.

Нет свободной любви на Востоке,
 Не знает невеста того, кто дороже заплатит
 За нее, за молчание юности,
 За уменье великое ткать драгоценны и ковер.

Москва. Конец 1920-х

ИЗ СТИХОВ ДЛЯ АЛЬБОМА КОВРОВЫЕ СКАЗКИ

РОЖДЕНИЕ КОВРА

Давно, когда еще с Востока шли народы,
 Когда заря времен лишь занималась смутно,
 Тогда приснился сон старухе древней — Хава¹,
 Великой матери племен туркменских всех.
 Приснилось ей, что голос солнца властный
 Ей говорит: «Когда проснешься, Хава,
 Ты выбери из дочерей туркменских
 Трех девушек, красивых и покорных,
 И научи их делу важному, что возвеличит род.
 То дело — ткать узор из ниток разноцветных
 По белой, как струна, натянутой основе.
 И чтобы пробудить их души для искусства,

Ты песню будешь петь им про страну родную,
 И песня им поможет отыскать узоры,
 Что в их душе живут и ждут лишь откровенья.
 И удивлять всех будет красота ковра,
 Всех, издали пришедших и живущих рядом,
 И перейдет потом искусство ткать ковры
 Ко всем туркменским женщинам навеки.
 И будет жизнь туркмен узорами обвита,
 Как стройный тополь сладким виноградом.
 На каждый случай торжества и обихода
 Особой краски и размера будет ткань.
 Один ковер большой — он на полу кибитки
 Лежать будет при торжестве свадебном,
 И об искусстве ткать своей невесты
 Жених узнает по узору «бюд-кали».
 Другой ковер особой будет формы,
 Он дверь — отверстие кибитки заслонять
 От пыльных ветров будет и от режущего света.
 И назовется он «энси», и украшеньем станет,
 Кибитки вход украсит он собой.
 Еще научишь ткать их для молитвы намазлыки
 С узорным местом для голов и рук.
 И будут утром ранним, вечером и в полдень
 Касаться этих мест в молитве мусульмане,
 И будет помогать в молитве им узор.
 И украшая быт и обиход кибитки,
 Туркменки будут ткать седельные ковры,

¹ Хава (в мусульманской традиции — Хавва) соответствует библейской Еве — супруге Адама и прародительнице человеческого рода.

И легкость сообщать джигиту в быстрой скачке
Седельный коврик станет, лежа на коне.
И будут ткать хурджумы¹ — связанные сумки,
В походе пищу и одежду охранять.
И полные зерна ковровые чувалы²
Висеть в кибитке будут и своею бахромою
Сплетутся с прутьями в причудливый узор.
И перевьет еще и свяжет прочно остов
Дорожка узкая названьем «биль-багы»³.
А также где очаг разводится в кибитке,
Там ляжет маленький ковер «ожек-баши»⁴,
И дети на нем будут покоиться
И терпеливо ждать, пока поспеет плов,
И закопится у огня ковер «ожек-баши»,
Но не сгорит в горящем саксауле.
И даст баранья шерсть, окрашенная ярко,
Как бархат тонкие и легкие ковры.
И при обычной у туркмен перекочевке,
Когда стада великие с людьми пойдут
Со старых выжженных степей в долине
На пастбища высокие в горах —
Тогда туркмен кибитку-дом, завернутый в ковер,
Положит целиком на горб верблюда,
И защищать ковер кибитку будет вечно
От пыли, холода и от жары песков.
Проснувшись, Хава сразу обратилась
К любимым племенам салорам и сарыкам,
К йомудам вольным и к воинственным текинцам,
И выбравши из всех племен трех женщин,
Она их повела по всей стране туркмен,
Что простирается от моря, где йомуды,
До камышей густых реки Аму-Дарьи.
И видели они большой ковер природы,
Где каждый шаг узорами отмечен,
Где тысячами розы расцветают,
Где карагач, тутовник и айлантус⁵
Долину подле гор прохладой наполняют,

Где крылья птиц, узорно простираясь,
Ложатся тенью на вершины гор
И где идет в пустыне бесконечной,
Качаясь медленно и тихо, караван,
И видели они песков больших движенье,
Огромных барханов звенящую волну,
И вдоль пустыни цепь больших аулов —
Нухур, Геок-тепе, Вами и Беурме,
И Бахарден, и Безмеин и Эш-Хабад счастливый,
И древний Мерв на берегу реки⁶.
И видели они, как гребни гор высоких
Страну туркмен от персов отделяли
Границею кровавой от набегов.
И привела их Хава под Анау⁷ древний,
В аул у гор, уединенно тихий,
И посадив туркменок в тень навеса,
Им показала, как основу приготовить,
И как окрасить нужно шерсть баранью краской,
И показала Хава, как узлы вязать руками
И обрезать узлы ножами низко,
И пробивать узлы особым гребнем.
И научила Хава их считать и помнить
Количество узлов узоров разных,
И в песне рассказала сон тот вещей,
Что предсказал рождение ковра,
И песня эта сердцу трех туркменок
Раскрыла тайну красоты природы,
Что окружала их в родном краю.
И на ковер пришли, в узоры обратившись,
Растения, цветы, животные и люди,
Набеги на Иран, события былые,
И все обычаи священные туркмен,
Как в зеркале, в узоре отразились.
И стал ковер великой книгой быта,
Где женщины рука вписала жизнь народа,
Кочующего беспрерывно по стране...

¹ Хурджум — переметные, соединенные попарно ковровые сумки. (В современном туркменском языке называются хуржун.)

² Чувал — вещевой мешок большого размера.

³ Биль-багы — ковровая лента, опоясывающая юрту; современное написание — билбаг.

⁴ Ожек-баши — небольшой ковер, постилаемый в юрте у очага; современное написание — ожакбаши.

⁵ Айлантус (другое название — айлант) — дерево семейства симарубовых, растущее во влажных местах на юге Средней Азии.

⁶ Нухур (Нехур), Геок-тепе (Геок-Тепе), Вами, Беурме, Бахарден, Безмеин — населенные пункты в Ашхабадской области Туркменистана. Эш-Хабад — современная столица Туркмении Ашхабад. Мерв — современный город Мары в низовьях реки Мургаб, центр Марыйской области Туркменистана.

⁷ Анау — Аннау, населенный пункт близости от Ашхабада.



Завеса у входа в юрту — энси. Йомуд. Начало XX века

ХРОНИКА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА РУВИМА МАЗЕЛЯ

1890, 24 января

Родился в Витебске в семье скрипача.

Середина 1900-х

Посещает в родном городе Школу рисования и живописи Юрия (Иегуды) Моисеевича Пэна. Знакомится с Марком Шагалом, дружит с Михаилом Либакowym.

1907–1908

Учится в Петербурге, в Школе Общества поощрения художеств.

1909

Из-за отсутствия «вида на жительство» вынужден прервать обучение и вернуться в Витебск. Организует вместе с Либакowym и О. Цадкиным студию для работы с натурой. Общается с Л. Лисицким и С. Юдовиным.



85. Арычник. Вторая половина 1920-х.
Бумага, акварель. 31 × 27 см

1910

Уезжает в Мюнхен для совершенствования своего мастерства в области рисунка. Занимается в частных студиях.

1911–1914

Учится в мюнхенской Академии художеств в классе гравера Питера Хальма. Посещает лекции по анатомии в университете. На сложение его стиля оказывает влияние стилистика мюнхенского модерна.

1912

Путешествие в Италию вместе с соучеником по петербургской Школе Б. Георгиевым.

1913

Вторая поездка в Италию для более основательного изучения творчества художников Возрождения. Посещает также немецкие города Нюрнберг и Ротенбург. Наблюдает в Мюнхене арабских бедуинов и впервые испытывает желание «связать свое творчество с Востоком».

1914

В связи с начавшейся мировой войной возвращается в Россию. Переселяется в Москву, где к тому времени обосновался Либак, ставший театральным декоратором 1-й студии Художественного театра. На выставке художников-студийцев показывает свою графику и удостоивается похвал А. Бенуа и Л. Пастернака.

1915

Мобилизован в армию и вскоре попадает с военной частью в Красноводск и Ашхабад. В его творческой судьбе происходит перелом, в результате которого он становится ориенталистом.

1916–1918

Создает первую графическую серию на восточную тему *Узоры персидского города*.

Начало 1920-х

Организует вместе с художником А. Владычуком в Ашхабаде художественную студию, вскоре полу-

чившую название «Ударная школа искусств Востока» (просуществовала с 1920 по 1925 г.). Наряду с русскими в Школе учились туркмены, приобщавшиеся к современному изобразительному искусству. Мазель изучает прикладное творчество туркмен, которое производит на него огромное впечатление и способствует формированию его собственного пластического языка. Своей задачей и как художника, и как преподавателя считает синтез восточных и западных художественных традиций.

1923

После длительной болезни вынужден возвратиться в Москву.

Середина 1920-х

Заканчивает начатые в Туркмении графические циклы: *Степь говорит*, *Вокруг ковра туркмен* и *Ковровые сказки*; последние были решены в виде авторской книги с текстом самого Мазеля. Продолжает создавать рисунки в «ковровом стиле». Сотрудничает с московскими издательствами, иллюстрирует книгу Л. Рейснер *Афганистан*. Общается с М. Чеховым и Андреем Белым, чья проза оказывает определенное влияние на стиль мазелевских эссе о туркменском искусстве. Знакомится с актрисой таировского Камерного театра Н.Н. Павловой, которая вскоре становится его женой.

Вторая половина 1920-х

Постепенно отходит от «коврового стиля», создает станковую графику и начинает активно работать в технике масляной и темперной живописи.

1927

В журнале *Печать и Революция* Я. Тугендхольд пишет о Мазеле и его ученике Бяшиме Нурали.

1929

Получает первую премию на конкурсе АХРРа за гуашь *Вечер в туркменском ауле*.

Начало 1930-х

Создает серию рисунков, акварелей и живописных полотен на сюжеты библейских книг Бытия и Исхо-

да. Образы представляют собой своеобразную туркменизацию Библии. Преподает рисунок в школе для умственно отсталых детей, выполняет оформительские работы для Института материнства и детства на Солянке и для туркменского отдела Государственного центрального Музея народоведения. Сближается с сотрудниками Музея восточных культур (прежде всего, с Б. Денике), знакомится с работающими в Узбекистане живописцами П. Беньковым и У. Тансыкбаевым.

1934

Принимает участие в экспедиции С. Толстова в Туркмению. Встречается там со своими бывшими учениками С. Бегляровым, О. Мизгиревой, Н. Костенко. В Москве выходит книга *Искусство советской Туркмении*, написанная Е. Журавлевой совместно с В. Чепелевым. Мазелю была посвящена отдельная глава, в которой его творчество критиковалось с позиций соцреализма.

1935

Принят на службу в дагестанский отдел Музея народоведения. Для написания заказной картины *Балкарстрой* едет в Дагестан и Кабардино-Балкарию.

1938–1940

Поездки в Туркмению для работы над картоном ковра для туркменского павильона Сельхозвыставки и для написания панно на тему ирригационных работ.

1940-е

Живет в Москве. Пишет картину *Ковчег Завета и демоны*.

1950–1960-е

Выполняет серию графических листов и картин на тему повестей и рассказов А.П. Чехова; передает их в Музей Чехова. Летние месяцы проводит с женой в Прибалтике, на Волге и в Подмосковье. Пишет пейзажи, создает последний автопортрет.

1967, 4 июля

Скончался в Москве.



86. Четыре курда. 1928 г.
Бумага, тушь. 27 × 34 см

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Узоры персидского города Альбом. 1916-1917 Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус Обложка	18	Базар у гор Бумага, акварель, тушь. 25,9 × 16,6 см Туркмения	24 26
Бумага, акварель, тушь. 19 × 15,5 см		Бумага, тушь, акварель. 19 × 18,7 см	27
Базар в Ашхабаде	19	Бумага, тушь, акварель. 17,3 × 13,3 см	
Бумага, акварель, карандаш. 10 × 9,9 см		Дорога к морю	25
Амбал на пристани	20	Бумага, тушь, акварель. 23,8 × 15,5 см	
Бумага, акварель, карандаш. 8,8 × 10 см		Возвращение с набега	7
Шашлык	21	Бумага, тушь, акварель. 8 × 30,6 см	
Бумага, акварель, карандаш. 7,5 × 8,8 см		Стень говорит	8-13
Портрет Бяшима Нурали. 1920	5	Листы из альбома. Начало 1920-х	
Бумага, акварель. 22 × 19 см		Бумага, тушь, акварель. 5,5 × 17,8 см	
Государственный музей искусств народов Востока, Москва		Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	
Портрет Ольги Мизгиревой. 1920	4	Заставка. Начало 1920-х	29
Бумага, акварель. 22,2 × 22 см		Бумага, тушь, акварель. 6,8 × 10,8 см	
Государственная Третьяковская галерея, Москва		Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	
Рисунки в «ковровом стиле» Начало 1920-х Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус		Заставка. Начало 1920-х	30
		Бумага, тушь, акварель. 7,2 × 12,7 см	
		Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	

Шахсей-Вахсей. Серия рисунков на тему шиитской мистерии. Начало 1920-х Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус Шахсей-Вахсей	51	Джигит. 1922 Бумага, акварель. 21,2 × 16,7 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	22
Бумага, акварель, тушь. 11,2 × 18,7 см		Автопортрет во время малярни. 1923	3
Голые спины	47	Бумага, акварель, карандаш. 26,7 × 18,2 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	
Бумага, тушь. 10,3 × 14,7 см		Сборка юрты. Середина 1920-х	57
Дом пророка.	48	Бумага, темпера. 30,8 × 29,5 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	
Бумага, тушь. 9,6 × 14,2 см		В юрте. Середина 1920-х	56
Барабан. Бумага, тушь. 9,7 × 14,7 см	49	Бумага, акварель, гуашь. 34,2 × 30 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	
Факелы. Бумага, тушь. 9,8 × 14,1 см	50	Скачки. 1928	1
Вокруг ковра туркмен. Альбом. 1920–1925 Государственный музей искусств народов Востока, Москва		Бумага, акварель. 18 × 47 см Государственный музей искусств народов Востока, Москва	
Обложка. Бумага, тушь. 13 × 13 см	28	Вечереет. 1928	53
Титульный лист	31	Бумага, гуашь. 47 × 64 см Государственный музей искусств народов Востока, Москва	
Бумага, тушь. 6 × 8 см		Четыре курда. 1928	86
Сбор кибитки	32	Бумага, тушь. 27 × 34 см Государственный музей искусств народов Востока, Москва	
Бумага, тушь. 5 × 10 см		Музыкант. 1928	2
Маслобойня. Бумага, тушь. 6,5 × 6 см	33	Холст, масло. 62,7 × 54 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус	
Певец. Бумага, тушь. 8 × 6 см	34	Качели. 1928	54
Зеленый чай	35	Картон, темпера. 85 × 51 см Государственный музей искусств народов Востока, Москва	
Бумага, тушь. 5,5 × 4 см		Невеста. 1928	52
Ковровые сказки. Альбом. 1920–1925 Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва		Картон, темпера. 62 × 52 см Государственный музей искусств народов Востока, Москва	
Обложка	36	Сбор кибитки у туркмен.	88
Бумага, смешанная техника. 35 × 26 см		Кочевье в Южной Туркмении. 1929	
Рождение ковра	38	Картон, гуашь. 54 × 71 см (утрачена)	
Бумага, акварель, гуашь. 17 × 13,8 см			
Ханша. Бумага, акварель, тушь. 18,4 × 13,6	40		
Большая дорога	39		
Бумага, акварель. 17,6 × 14 см			
Три кяриза. Бумага, акварель, тушь. 17 × 14 см	41		
Теке. Бумага, акварель, тушь. 17 × 14 см	37		
Рождение ковра. Бумага, тушь. 5 × 8 см	42		
Рождение ковра. Бумага, тушь. 8 × 7,5 см	43		
Теке. Бумага, тушь. 34,8 × 23,2 см	46		
Карагач. Бумага, тушь. 8,3 × 14,8 см	44		
Песни кадыра. Бумага, тушь	45		
Пахарь. 1922	23		
Бумага, тушь. 16,4 × 19,5 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус			
Туркменка. 1922	6		
Бумага, тушь. 12,4 × 8 см Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус			



87. Бегство Иакова. 1930 г.
Бумага, карандаш. 27 × 38 см

Арычник. Вторая половина 1920-х **85**
Бумага, акварель. 31 × 27 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

Пекут лепешки. Конец 1920-х **58**
Холст, масло. 33 × 32,8 см Государственный музей
искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Ну-
кус

Туркменская семья. Эскиз **55**
к картине *В юрте*. Конец 1920-х
Бумага, акварель, тушь. 30 × 29,4 см Государствен-
ный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Са-
вицкого, Нукус

В юрте. 1930 **обложка**
Холст, масло. 95 × 92 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

Старый Ашхабад. 1930 **61**
Холст, масло. 75 × 158 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

Автопортрет. Начало 1930-х **авантитул**
Бумага, карандаш. 34,2 × 26,9 см Государственная
Третьяковская галерея, Москва

Авраам и три ангела. Начало 1930-х **59**
Бумага, уголь. 17,5 × 22,4 см
Государственный музей искусств Каракалпакии
имени И.В. Савицкого, Нукус

Авраам и три ангела. Начало 1930-х **60**
Бумага, пастель. 18 × 22 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

Бегство Иакова. 1930 **87**
Бумага, карандаш. 27 × 38 см
Собрание М.И. Моносзон, Москва

Бегство Иакова **72**
(Перекочевка). Начало 1930-х
Холст, масло. 80,6 × 124 см
Государственный музей искусств Каракалпакии
имени И.В. Савицкого, Нукус

Исаак благословляет Иакова. Начало 1930-х **85**
Холст, масло. 60 × 125 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

Посланцы Иосифа находят чашу **70**
у Вениамина. Начало 1930-х
Бумага, карандаш. 35,5 × 28,2 см
Государственный музей искусств Каракалпакии
имени И.В. Савицкого, Нукус

Посланцы Иосифа находят чашу **71**
у Вениамина. 1931
Холст, масло. 85 × 57 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

Вручение драгоценностей Ревекке. 1931 **14**
Бумага, тушь. 9,3 × 22,2 см
Государственный музей искусств Каракалпакии
имени И.В. Савицкого, Нукус

Моисей дарует народу скрижали **65**
(Пастухи). 1931
Бумага, тушь. 14,4 × 13,1 см
Государственный музей искусств Каракалпакии
имени И.В. Савицкого, Нукус

Моисей перед Землей Обетованной **66**
(Старцы). 1931
Бумага, тушь. 16,1 × 16,1 см
Государственный музей искусств Каракалпакии
имени И.В. Савицкого, Нукус

Продажа Иосифа. 1931 **67**
Бумага, акварель. 26 × 26 см
Государственный музей искусств народов Востока,
Москва

- Авель.** 1932 62
Бумага, карандаш. 33,2 × 33 см
Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус
- Авель и Каин.** 1932 63
Бумага, акварель. 19,8 × 18,8 см
Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус
- Первосвященник Аарон.** 1932 64
Бумага, карандаш. 21,3 × 18,3 см
Государственный музей искусств Каракалпакии имени И.В. Савицкого, Нукус
- Вручение драгоценностей Ревекке (Караван).** 1933 15
Бумага, акварель. 15 × 60 см
Государственный музей искусств народов Востока, Москва
- Продажа Иосифа.** 1933 68
Бумага, акварель. 22 × 35 см
Государственный музей искусств народов Востока, Москва
- Продажа Иосифа.** 1933 69
Бумага, акварель. 10 × 17 см
Государственный музей искусств народов Востока, Москва
- Исход.** 1930-е (?) 73
Бумага, наклеенная на фанеру, акварель. 27 × 72 см
Собрание Л.Д. Розенбаум, Москва
- Ковчег Завета и демоны.** 1944 74
Холст, масло. 67 × 90 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Иллюстрации к повести А.П. Чехова *Моя жизнь.*** 1951 81
Государственный Литературный музей, Москва
Доктор Благово и Клеопатра
Бумага, акварель. 18 × 21 см
- Иллюстрации к повести А.П. Чехова *В овраге.*** 1953
Государственный Литературный музей, Москва
- Село Уклево** 77
Бумага, уголь. 41,1 × 36 см
- Г. Цыбукин** 78
Бумага, карандаш. 13,1 × 11,5 см




88. Сбор кибитки у туркмен. 1929 г.
Картон, гуашь. 54 × 71 см

- Аксинья и Варвара** 79
Бумага, карандаш. 17,3 × 15 см
- «Бог дасьть!»** 82
Бумага, акварель. 28,6 × 23,7 см
- Иллюстрация к рассказу А.П. Чехова *Мужики.*** Начало 1950-х
Государственный Литературный музей, Москва
- Ольга у церкви** 80
Бумага, уголь. 39,7 × 31,5 см
- Иллюстрация к рассказу А.П. Чехова *Мечты.*** Начало 1950-х
Государственный Литературный музей, Москва
- Двое сотских конвоируют бродягу** 84
Бумага, акварель. 21,5 × 21 см
- Пейзаж с тремя деревьями.** 1950-е 75
Холст, масло. 31 × 42 см
Собрание О.Г. Боярского, Москва
- Вайвари. Морской берег и лодки.** 1959 76
Холст, масло. 30 × 40,5 см
Собрание О.Г. Боярского, Москва
- Автопортрет** 17
Конец 1950-х — начало 1960-х
Холст, масло. 61 × 55 см
Государственный музей искусств народов Востока, Москва
- У колодца.** 1962 16
Холст, масло. 78,7 × 57,5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



*Р.Мазель среди учащихся и преподавателей
Ударной школы искусств Востока. Фото начала 1920-х гг.*



Книга представляет собой первое исследование жизненного и творческого пути незаслуженно забытого художника первой половины XX века Рувима Мазеля. Волею судеб он попал в Туркестан, который стал для него творческой родиной и одновременно неким подобием древней Палестины. В своем творчестве мастер сумел соединить в нерасторжимое целое Восток и Запад, азиатский орнаментализм, европейский стиль модерн и авангард.

Монография-альбом снабжена цветными иллюстрациями и включает в себя также литературные произведения Мазеля, посвященные Туркмении и народному творчеству древней азиатской страны.

