

Ковровая сказка

Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен



Ковровая сказка

1994

Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен

Наставница выставки — одна из лучших таджикских художников-художниц, член Союза таджикских изобразительных художников.

Каталог

Творческие Протоизведения Рувима Мазеля представляют собой интересные образцы традиционного искусства и всей культуры этой древней страны. На выставке зрителю сможет увидеть малоизвестные рисунки и картины, выполненные в традиционном стиле, прославленных туркменских мастеров, а также произведения молодых талантливых туркменских художников.

Мазель родился в 1930 году в селе Каламин в семье известных фарфористов. В юности он учился в полных трудах школах, в которых занимался художественным изысканием. Помимо художественного образования, Мазель занимался и творчеством Мазара — традиционного туркменского быуата.



На выставке показаны произведения Мазеля из собрания Государственного музея искусств народов Востока, Государственного музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина, Государственной Третьяковской галереи и Государственного музея искусств Каракалпакстана им. И. В. Саидзода, а также ковры и ковровые изделия из коллекции Государственного музея искусств народов Востока.

На выставке представлены работы художника Рувима Мазеля, живущего в Москве, и его учеников из Таджикистана и Туркмении. Выставка организована в честь 60-летия со дня рождения Рувима Мазеля. В экспозиции представлены работы художников из Таджикистана и Туркмении, а также произведения из коллекций Государственного музея искусств народов Востока и Государственного музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина.

Издательство «Либретто»
Адрес: 125009, Москва, ул. Тверская, д. 10, каб. 10128
Телефон: 955-52-82

Государственный музей искусства народов Востока
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
Государственная Третьяковская галерея
Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан
им. И. В. Савицкого

Государственный музей искусства народов Востока
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
Государственная Третьяковская галерея
Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан
им. И. В. Савицкого

Каталог



На обложке:

Карагач. Иллюстрация к альбому «Ковровые сказки». 1920—1925

Б., акв. ГМИИ

Ковер. Теке. Конец XVIII — начало XIX в.

Шерсть, ворсовое ткачество. ГМИИ

85.103(2) л6

К 56

Авторы статей — Н. Апчинская, Н. Некрасова

Подготовка к публикации текстов Р. Мазеля — Н. Апчинская

Составители каталога:

Н. Апчинская, Н. Некрасова, Ю. Широков, Э. Радзиева, С. Тарутина, О. Удовенко

Общая редакция текста — В. Кореняко, Э. Никитина

Печатается по решению редакционно-издательского совета

Государственного музея искусства народов Востока

ISBN 5-269-00915-3

© Государственный музей искусства народов Востока, 1995 г.
2001 год

Настоящая выставка — дань памяти талантливого и незаслуженно забытого художника, чье творчество являлось настоящей поэмой о Туркмении. Произведения Рувима Мазеля представляют собой интерпретацию мастером XX века традиционного искусства и всей культуры этой древней страны. На выставке зритель сможет увидеть малоизвестные рисунки и картины Мазеля, а также образцы прославленных туркменских ковров, служивших одним из главных источников вдохновения художника.

Мазель не только изображал Туркмению, но и писал о ней в проникновенных стихах, близких по своему строю народному эпосу, и в полных глубокого чувства прозаических эссе. Часть этих литературных произведений, прежде не публиковавшихся, включена в настоящий каталог. Читатель найдет в нем также статьи, в которых рассматривается творчество Мазеля и дается общая характеристика традиционного туркменского ковроткачества.

На выставке показаны произведения Мазеля из собрания Государственного музея искусства народов Востока, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственной Третьяковской галереи и Государственного музея искусств Каракалпакстана им. И. В. Савицкого, а также ковры и ковровые изделия из коллекции Государственного музея искусства народов Востока.

Рувим Мазель родился в 1875 году в селе Кара-Калпак в Каракалпакской области Туркестанской области Российской империи. Учился в Петербургской Академии художеств (1894—1901). Скончавшийся в свое время Петербургскую Академию художеств по имени П. Чистякова. Там писал портреты, пейзажи и жанровые сцены в манерах позднего передвижничества. В 1897 году он открыл в Коканде

студию. Он вскоре перебрался в Москву. Благодаря своему земляку и другу, театральному живописцу М. Либакову, вошел в контакт с артистической средой, общался с писателями, — снова по-другому. Из Петербурга в Москву. Благодаря своему земляку и другу, театральному живописцу М. Либакову, вошел в контакт с артистической средой, общался с писателями,

Государственный музей
Государственный музей
Государственный Третьяковский музеи
Государственный музей
и. И. В. Смирнова

На обложке:

Керам. Иллюстрация

Б., акв. ГМИИ

Конек. Тека. Конек

Цветы, коровка и

ИС.103(2) №
N. 56

Авторы сцен —

Подготовка к публикации

Составление каталога

Н. Ананьева, Н. Никитина

Общая редакция



Печатается по решению ревизионно-надзоральной комиссии
Государственного музея искусств города Бостона

ISBN 5-209-00775-3

Аннау. Иллюстрация к альбому «Крововые сказки». 1920—1925
Б., акв. ГМИИ

Государственный музей искусств города Бостона, 1993 г.

О ТВОРЧЕСТВЕ РУВИМА МАЗЕЛЯ

Рувим (Илья) Моисеевич Мазель являлся уроженцем Витебска — в конце прошлого века небольшого губернского города, входившего в черту оседлости и населенного больше, чем наполовину, евреями. В Витебске, как известно, родился Марк Шагал, сделавший имя родного города известным всему миру. В отличие от своего знаменитого земляка, Мазель оказался почти полностью — и не заслуженно — забытым. В настоящее время по сути единственным источником документальных сведений о его жизненном и творческом пути являются автобиографические «Записки», хранящиеся в архиве Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан им. И. В. Савицкого в Нукусе. К сожалению, они весьма фрагментарны и многое о жизни художника оставляют в тени. В частности, сообщая, что родился в 1890 году в семье служащего, Мазель ничего не пишет ни о своей семье, ни о своем начальном образовании. По всей вероятности, он окончил еврейскую начальную школу — хедер, откуда вынес знание Библии, какие-то основы иудейской веры и то глубинное религиозное отношение к жизни, которое впоследствии станет как бы подпочвой его образов. Первым его учителем в искусстве стал Юрий (Иегуда) Моисеевич Пэн (1854—1937). Окончивший в свое время Петербургскую Академию художеств по классу П. Чистякова, Пэн писал портреты, пейзажи и жанровые сцены в манере позднего передвижничества. В 1897 году он открыл в Витебске



увим (Илья) Моисеевич Мазель являлся уроженцем Витебска — в конце прошлого века небольшого губернского города, входившего в черту оседлости и населенного больше, чем наполовину, евреями. В Витебске, как известно, родился Марк Шагал, сделавший имя родного города известным всему миру. В отличие от своего знаменитого земляка, Мазель оказался почти полностью — и не заслуженно — забытым. В настоящее время по сути единственным источником документальных сведений о его жизненном и творческом пути являются автобиографические «Записки», хранящиеся в архиве Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан им. И. В. Савицкого в Нукусе. К сожалению, они весьма фрагментарны и многое о жизни художника оставляют в тени. В частности, сообщая, что родился в 1890 году в семье служащего, Мазель ничего не пишет ни о своей семье, ни о своем начальном образовании. По всей вероятности, он окончил еврейскую начальную школу — хедер, откуда вынес знание Библии, какие-то основы иудейской веры и то глубинное религиозное отношение к жизни, которое впоследствии станет как бы подпочвой его образов. Первым его учителем в искусстве стал Юрий (Иегуда) Моисеевич Пэн (1854—1937). Окончивший в свое время Петербургскую Академию художеств по классу П. Чистякова, Пэн писал портреты, пейзажи и жанровые сцены в манере позднего передвижничества. В 1897 году он открыл в Витебске

школу живописи и рисунка (среди самых известных его учеников были М. Шагал, М. Аксельрод, С. Юдовин), которая просуществовала до 1918 года. Мазель поступил к Пэну раньше Шагала, но почти одновременно с ним (1906—1907) отправился в Петербург, где занимался в той же, что и Шагал, Школе общества поощрения художеств, руководимой Н. Рерихом. Подобно Шагалу, он в 1910 году уехал в Западную Европу. Правда, если Шагал, будучи к тому времени зрелым мастером, устремился в Париж, чтобы приобщиться к искусству европейского авангарда, Мазель направился в Мюнхен с более скромными целями — завершить художественное образование и достичь профессионализма, прежде всего в области графики. В Мюнхене он занимался в частных школах и в Академии художеств, в классе гравера Питера Хальма, у которого приобрел, по его словам, «твёрдый рисунок». В Германии Мазель изучал также живопись и посещал выставки знаменитых художников, таких как Ходлер, Ганс фон Маре и Лейбль, а в 1912 и 1913 годах совершил длительные путешествия по Италии для изучения творчества мастеров Возрождения.

В 1914 году молодой художник — снова подобно Шагалу — вернулся в Россию. Из Витебска он вскоре перебрался в Москву. Благодаря своему земляку и другу, театральному живописцу М. Либакову, вошел в контакт с артистической средой, общался с писателями, в частности — с А. Белым. На выставке в I сту-

дии МХАТа впервые показал свои графические работы. В автобиографических записках Мазель пишет, что А. Бенуа, посмотрев выставку, посулил ему хорошее будущее как рисовальщику и приобрел один из листов, а Л. Пастернак был приятно удивлен, что он «такой молодой и не футурист»¹.

В 1915 году Мазель был мобилизован и отправлен на восточный фронт. В Красноводске и Ашхабаде, куда он попал волею судьбы, в нем, по его словам, «проснулась давняя страсть к Востоку»². Мазель проводит в Ашхабаде годы войны и революции и собирается надолго обосноваться в Туркмении. Главное место в его творческой деятельности в начале 20-х годов занимает графика, но немало сил отдает он и преподаванию. В сентябре 1920 года вместе с М. Либаковым и А. Владычуком открывает в Ашхабаде художественную студию, которая через несколько лет получила «революционное» название «Ударная школа искусств Востока». Начинание это, одобренное Луначарским, «имело своей целью подобрать все имеющиеся в области природные дарования, кои в старое время были втаптываемы в грязь и глохли не в своем деле»³. Так, несколько в гоголевском стиле, писал главный организатор Школы Владычук, впоследствии ставший жертвой сталинских репрессий. По существу, это была попытка приобщить туркмен, достигших на протяжении веков высочайших успехов в декоративно-прикладном творчестве, к современному станковому изобразительному искусству.

Владычук вел в Школе рисунок, Мазель — живопись, но по ходу дела учил своих подопечных и рисунку. В процессе занятий совершались поездки в кишлаки, что позволило самому Мазелю по-настоящему узнать традиционную культуру туркмен. В Школе учились одаренная туркменская и русская молодежь, но творческая судьба впоследствии состоялась у немногих художников — среди них сле-

дует упомянуть, прежде всего, Бяшима Нурали и Сергея Беглярова, а также Ольгу Мизгиреву.

В 1925 году Школа была закрыта. Ее закрытие, так же, как и открытие, было вполне в духе той эпохи — причиной его послужили политические доносы отчисленных за неуспеваемость учеников⁴.

Между тем Мазель уехал из Ашхабада еще в 1923 году. Тяжелая форма малярии, которая едва не стоила ему жизни, вынудила его навсегда покинуть Туркмению, однако душа его до конца дней оставалась в пленившем его крае.

С 1923 года Мазель живет в Москве. В первые годы после приезда из Туркмении он завершает начатые там графические серии, работает как книжный иллюстратор, создает станковые графические произведения. В 1927 году показывает два своих альбома — «Ковровые сказки» и «Вокруг ковра туркмен» — на открывшейся в Москве, на Мясницкой улице, выставке искусства народов СССР. Произведения Мазеля имели успех. Известный критик Я. Тугендхольд собирался написать предисловие к «Сказкам», но неожиданная смерть помешала ему выполнить это намерение.

В конце 20-х Мазель, не оставляя графику, начинает заниматься живописью и выполняет серию полотен маслом. Как график и живописец он работает и в начале 30-х годов. В 1934-м оформляет Туркестанский отдел Центрального музея народоведения (Москва) и вместе с сотрудниками музея отправляется в экспедицию по Туркмении и Каракалпакии. В 1940 году состоялась еще одна, последняя его встреча со страной, которой он посвятил все свое творчество.

Наиболее ранние из сохранившихся произведений Мазеля, не считая нескольких офоротов, созданных, по-видимому, еще в Германии, относятся к первым годам его пребывания в Красноводске и Ашхабаде. В 1916—18 годах

он выполняет серию рисунков с изображениями порта в Красноводске и персидских кварталов Ашхабада (все они находятся сейчас в собрании ГМИК). Часть этих рисунков художник собирался объединить в альбом под названием «Узоры персидского города». Они представляли собой миниатюрные по размерам композиции, выполненные карандашом и акварелью, с изображениями караван-сараев, базаров, чайхан, продавцов ковров, грузчиков-амбалов, персов с крашенными бородами, верблюдов и осликов. Во всех этих вещах ощущается рука опытного рисовальщика, владеющего точной и выразительной линией. Мазель демонстрирует также свое умение гармонировать краски, но цвет в этих ранних акварелях играет еще, как правило, подчиненную роль по отношению к контуру. Следует отметить также присущую художнику способность увидеть и пластически выразить характерные черты облика персонажей и их психологическое состояние. Все листы серии представляют собой не наброски, а законченные композиции. Однако композиции эти выполнены еще в целом в традициях XIX века; они во многом эмпиричны, ибо выхватывают из жизни и организуют на листе бумаги лишь некий фрагмент реальности.

Уже в конце 10-х годов в искусстве Мазеля происходит перелом. «Вскоре я увидел,— писал он о персидских кварталах Ашхабада,— что это не главное в Туркестане. Персидская часть города не так уж характерна, а вот туркмены с их бытом, былой славой кочевников-alamанчиков, с их лихими набегами на Персию и необыкновенными коврами,— самое существенное и живописное в этой стране»⁵. «Я был потрясен,— говорит он в другом месте,— красочным бытом туркмен, чудесными коврами, в письменах орнаментов которых вылилась вся душа этого народа. Я увидел оригинальную одежду женщин и мужчин, всадников, джигитирующих на прекрасных ло-

шадях и скачущих по краю пустыни Каракум...»⁶.

В начале XX века туркменское народное искусство находилось еще в полном расцвете, и, пожалуй, никто до и после Мазеля не сказал о нем (и прежде всего, о главном его достижении — ковре) таких прочувствованных и, по большей части, глубоко проникающих в суть вещей слов.

Художника захватила красота пустынь и оазисов, древность Туркмении и весь неповторимый колорит этой полной величия и сжигаемой солнцем страны. По всей вероятности, сыграло свою роль и жившее в генах Мазеля воспоминание о библейской прадорине, о ветхозаветных кочевниках-скотоводах, о холмах и пустынях Палестины — недаром в 30-е годы он совместит в своих образах Туркмению и Библию.

Как известно, многие русские и европейские художники с конца XIX столетия начали настойчиво обращать свой взор к Востоку. В восточном (и вообще «неевропейском», а также архаическом, средневековом и народном) искусстве они искали близкие себе эстетические принципы. Стилевые переклички базировались на сходстве идейных задач: подобно восточным, древним или народным мастерам, художники конца XIX и XX веков стремились к космической широте образов, ощущали мир как целое, частью которого является человек, и полагали основой бытия духовное начало.

В своих записках Мазель восхищается красотой туркменского искусства, но кроме того — отражением в нем всего миропорядка, вписанностью в этот миропорядок, связью с природой и всем существованием человека. В орнаментах ковров начертана жизнь народа, но и сама жизнь напоминает вытканный Творцом ковер. «Горы, холмы, кибитки, верблюды, бараны, собаки — все это так похоже одно на другое, <...> и все неразрывно свя-

зано между собой одной великой художественной мыслью»⁷.

Погрузившись в народное искусство, Мазель понял, что оно не есть какое-то внешнее украшение жизни, но служит глубинным интересам человека, материальным и духовным в равной мере. В его образах воплощается целостное религиозно-мифологическое видение мира, и сама его красота и художественность обусловлены во многом именно восприятием реальности как одушевленного и связанного целого (соответственно с утратой религиозного сознания неизбежно утрачивается и красота народного искусства, его духовность, гармония и жизненная сила).

Однако, восхищаясь народным творчеством туркмен и черпая оттуда заряд художественной энергии, Мазель вполне осознавал невозможность и ненужность своего превращения в «настоящего туркмена», — ибо, в отличие от традиционно-народного, современное искусство уже не может быть ни имперсональным, ни вневременным. Оно способно выражать общее только через индивидуальное, идти к вечному через погруженность в поток времени, в современность с ее динамичными ритмами и драматическими коллизиями. Добавим к этому, что в 20-е годы Мазель, как многие художники его поколения, оказался захвачен общим революционным порывом, который как бы наложился на мифологический подтекст его искусства, образуя странный, но органичный и характерный для того времени сплав.

Еще занимаясь в мастерской Пэна, художник, как свидетельствуют его «Записки», особый интерес проявлял к портретному творчеству мэтра. В его собственных работах портретное начало, стремление раскрыть зрителю духовный мир человека будет зачастую сочетаться с противоположной тенденцией — скрыть, спрятать этот мир, подчеркнув тем самым его сокровенность и глубину.

Пожалуй, наиболее активно Мазель работал как портретист в самом начале 20-х годов. Он создает в это время серию акварельных и карандашных автопортретов и портретов своих учеников и друзей — Бяшима Нурали, Ольги Мизгировой, скульптора Муратова и других. Во всех этих работах присутствует то, что делает портрет портретом — ощущение духовной жизни и неповторимости данной конкретной личности. В трактовке формы есть современная энергия, обобщенность и конструктивность (Мазель теперь, вероятно, разочаровал бы Л. Пастернака). Однако кубистические сдвиги и геометрические планы в портретах то и дело переходят в узоры коврового орнамента. Очевидно, что источник современного стиля для художника не только новейшая живопись, но также туркменское искусство, и прежде всего — ковроткачество.

На протяжении веков ковер и изделия из него составляли почти все предметы обихода туркмен. На ковре они рождались и умирали, молились и принимали пищу. В красках ковра как бы сгущался солнечный свет, а в узорах концентрировался духовный опыт поколений.

«Искусство туркмен,— писал Мазель,— 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»⁸.

И вполне закономерно, что три главных мазелевских графических цикла 20-х годов были связаны с ковром, как бы вращались вокруг него, как вокруг некой оси.

Один из них, находящийся ныне в собрании ГМИИВ, так и называется — «Вокруг ковра туркмен». Это название фигурирует на титульном листе серии, задуманной как альбом. Кроме названия на листе значится: «Графические мотивы из быта народов и племен Турк-

менистана. 1-я часть — труд. 2-я часть — отдых. Начато в Ашхабаде и закончено в Москве в 1925 году».

На листах альбома — 20 миниатюрных рисунков тушью. Мы видим, как собирают кибитку, выпекают чурек, ткут ковер, доят верблюдов, сбивают масло, торгуют на базаре и т. д. Перед зрителем проходят также характерные 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 и предметы, не мешает их обобщенности. В трактовке формы нет кубистических сдвигов и других примет авангардизма. Тем не менее, в отличие от «Узоров персидского города», в альбоме «Вокруг ковра...» Мазель говорит вполне современным языком. При всей натуралистичности образы не кажутся эмпирическими. Перед нами не обособленные явления, а некий микрокосм. Реальность как бы переведена на язык графики, обладающий изначальным геометризмом, отвлеченностью и духовностью, и в силу этого способный дать синтез реальности, передать ее внутреннюю сущность. Пятна черного, серебристая штриховка, белый, кремовый цвет бумаги образуют свое, независящее от натуры, декоративное целое. Характерно, что изображения имеют всегда четкие прямоугольные и при этом бесконтурные границы и напоминают отиски (эта близость к гравюре, являющаяся, возможно, воспоминанием о Германии, сохранится и в ряде других графических произведений Мазеля).

Если альбом «Вокруг ковра...» имел лишь косвенное отношение к самому ковровому искусству, то другая графическая серия начала 20-х годов, хранящаяся сейчас в Нукусском музее, — «Степь говорит» — обнаруживает прямую с ним связь.

Так же, как два описанных выше мазелевских альбома, «Степь говорит» сопровождалась текстом самого художника. Мазель постоянно писал стихотворения в манере верлибра — свободного стиха, — напоминающие народный эпос, а также ритмизированную прозу Андрея Белого, с которой он познакомился, вероятно, во время первого приезда в Москву.

Из стихотворений мы узнаем, о чем рассказала степь и следы на песке умеющему их читать художнику — о том, как проносится ветер в кустах саксаула, проходит свадебный караван с невестой, поет его проводник — чарванчи — и о многом другом. В рисунках, выполненных акварелью и тушью, обо всем этом говорится языком, близким языку ковра и как бы отвечающим своей абстрагированностью голосу степи.

Композиции серии «Степь говорит» по размерам и конфигурации напоминают книжные закладки. Они фризообразны, вытянуты по горизонтали. Фигурки людей и животных, кибитки, детали пейзажа — все это стилизовано под элементы коврового орнамента, ритмически упорядочено. Зримый мир превращается на наших глазах в ковровый узор. Точнее, наоборот, из абстрагированных письмен орнамента рождаются конкретные вещи, а сам художник при этом уподобляется библейскому Творцу, создающему мир из бесплотного Слова. Происходит как бы встреча традиционной и современной культур. Ковровые орнаменты не только овеществляются, но и приобретают, сохраняя внешнюю упорядоченность, современную остроту, динамичность, порой даже взрывчатость ритмов.

В отличие от черно-белых иллюстраций альбома «Вокруг ковра...», в акварелях серии «Степь говорит» Мазель активно пользуется цветом. И здесь кажется особенно наглядной та стилевая эволюция, которая произошла в его искусстве со времен «Узоров персидского



Зеленый чай

Лист из альбома «Вокруг ковра туркмен». 1920—1925
Б., тушь. ГМИНВ

названию книги. В стихотворении к этой главе рассказал миф о зарождении ковроткачества, как бы раскрывающий его глубинный смысл.

Некогда Хава (бibleйская Ева) — «великая мать племен туркменских» — увидела сон, в котором голос солнца повелел ей выбрать трех девушек и научить их ткать по белой основе узор из разноцветных шерстяных ниток. От праматери туркмен ведут свое происхождение все типы ковров и ковровых изделий — большой ковер, приносимый невестой в дар жениху и лежащий на полу кибитки в день свадьбы; молитвенный коврик; ковровые дорожки, связывающие прутья кибитки, а также ковер, висящий у ее входа, и коврик, лежащий у очага; ковровые сумки для перевозки поклажи и мешки, висящие в кибитке; наконец, ковры, предназначенные для украшения лошади или верблюда.

Хава не только научила туркмен ремеслу, но повела их по стране, чтобы они увидели «большой ковер природы», показала, как превращать в ковровые узоры окружающий мир, обычай и исторические события.

«И стал ковер великой книгой быта, где женщины рука вписала жизнь народа...»⁹

На акварели мы видим трех девушек, которые, сидя на корточках, ткут ковер. Темно-красные, вишневые, малиновые фигурки выделяются на глухом коричневом фоне — цветом подчеркнута плотность, глубина, сгущенность, присущие ковровым образам, самому ковру как виду искусства. Как известно, туркмены на протяжении веков деформировали детям черепа, добиваясь удлиненной формы затылка. Мазель обыгрывает эту этническую особенность, благодаря которой высокие шапки женских головных уборов оказываются расположеными под углом к туловищу. Женские фигуры в «Рождении ковра» — как и в других композициях Мазеля — очерчены цельным и изысканно стилизованным контуром, напоминающим очертания египетских рельефов времен Эхнатона. И так же, как в глубокой древности, труд предстает как ритуальное действие.

Женские образы возникают еще в нескольких листах. Это идолообразная, царственная «Ханша», воплощающая единство племен, а также «Маленькая Невеста», которой посвящены три особенно миниатюрные композиции.



Вечер

Лист из альбома «Вокруг ковра туркмен». 1920—1925
Б., тушь. ГМИНВ

В иллюстрации «Теке» воинственный джигит, обернувшись назад, стреляет во врага. В другом листе — «Смерть туркмена» — он умирает среди огненных песков пустыни, и склоняющийся к нему конь — единственный свидетель его смерти.

В главе «Аннау» говорится 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 озаренное белым светом видение сказочного восточного города.

Тема «священного места» раскрыта также в иллюстрации «Три кяриза». В стихах рассказано о том, как злые духи погубили туркмена с верблюдом и осликом. Но патриарх Курбан-ата (бibleйский Авраам) воскресил их, и там, где они вновь вышли на свет из глубины песков, появились три священных колодца (кяриза). На акварельном листе мы видим одинаково волшебные наземный и подземный мир, а на первом плане — пораженных чудом молящихся туркмен.

В иллюстрациях «Великий чопан», «Карагач», «Мальчик с голубями», «Черный всадник» воплощены другие туркменские мифы и легенды: о взятом на небо пастухе, уподобленном солнцу и пасущем облака, как стадо овец; о священном «черном дереве», созданном из камня Каабы; о мальчике, спасенном голубями от демонического коршуна; о сердаре, предводителе туркмен на черном коне, павшем в бою, но воскресающем вновь и вновь перед большими событиями, как олицетворение народной свободы.

На одном из листов возникает образ «большой дороги», соединяющей страны и культуру, — символ кочевой жизни туркмен. Уступы дороги уподоблены чистым листам, на которые художник наносит свои письмена — фигуры верблюдов и погонщиков. До-

рогу обрамляют волнистые узоры пейзажа и свободно толпящиеся по краям строения. Все это напоминает детский рисунок и полно какой-то особой звонкой чистоты красок и глубокой радости.

Эта радость, праздничность ощущается во всех иллюстрациях «Ковровых сказок». Цветом художнику удалось передать чувства, которые вызывала у него Туркмения.

В «Ковровых сказках» Мазель предстает перед нами зрелым и утонченным колористом.

Некоторые листы выполнены в относительно линейной манере с членением формы на геометрические планы и стилизованными контурами (это, прежде всего, такие иллюстрации, как «Теке» и «Смерть туркмена»). Но большинство работ серии отличает чисто живописное решение. Форма лепится цветом, а контур возникает как граница цветовых зон. Мазель любит контрастные сочетания насыщенных дополнительных тонов — кобальтово-синих и оранжево-желтых, красных и зеленых всех оттенков. Из этих контрастов извлекаются поистине феерические эффекты в таких листах, как «Великий чопан», «Аннау», «Три кяриза», «Песни Кадыра», «Смерть туркмена». В других, подобно «Черному всаднику» или «Карагачу», краски звучат более мягко. Наряду с цветовыми контрастами, используются созвучия близких оттенков, помимо ярких — приглушенные и темные тона. В целом, Мазель тяготеет к уплотненной и многослойной палитре. Акварель напоминает у него гуашь, а некоторые листы с характерной для них зернистостью фактуры и прерывистостью мазка вызывают ассоциации с гравюрой, как и описанные выше рисунки «Вокруг ковра...».

В одном из своих «предисловий к форме» художник писал: «В красочные мотивы „Сказок“ основою легла не миниатюра, не свойственная размаху... Запада, а эскиз к росписи стен Европы»¹⁰.

В своей обобщенности и живописной свободе образы «Сказок», в самом деле, напоминают фреску, но это фреска все же именно в миниатюре, что частично обуславливается и самой спецификой книжной иллюстрации.

Кроме акварелей, «Ковровые сказки» содержали, как уже говорилось, рисунки тушью. Эти рисунки представляли собой подчеркнуто фрагментированные изображения, в целом более непосредственные, а также более гротескные и экспрессивные, чем композиции в цвете.

С этими набросками перекликается созданная примерно в те же годы графическая серия на тему шиитской мистерии «Шахсей-Вахсей». Рисунки тушью раскрывают семь эпизодов этого действия, посвященного убийству Хусейна, сына святого Али¹¹: «Барабан», «Факелы», «Дом пророка», «Голые спины», «Месть убийцам», «Мальчик с кинжалом в голове» и «Высший экстаз». Все изображения проникнуты увлекающим за собой, исступленным ритмом. Кажется, что мы слышим удары барабана, отбивающего этот ритм. Мазель сумел передать всю энергию религиозного экстаза, лежащего в основе мистерии; возможно, ему помогли в этом воспоминания детства о менее исступленных, но столь же экстатических плясках витебских евреев-хасидов. Их мистицизм в чем-то соприкасался с мусульманской мистикой.

Графическое творчество Мазеля в первую половину 20-х годов не ограничивалось рамками альбомных серий. Он создал немало других, зачастую замечательно красивых, акварелей, а также рисунков тушью и карандашом. (Почти все они хранятся в Нукусском музее.) Многие из них представляют собой вариации мотивов, вошедших в альбомы, другие являются независимыми от этих мотивов, но все, как правило, невелики, а нередко даже и миниатюрны по размерам. Известно,

что ученики Мазеля выполнили в начале 20-х годов несколько монументальных росписей. Сам он, очевидно, принимал участие в создании эскизов к этим росписям; один подобный эскиз хранится в ГМИНВ. При всем профессионализме исполнения в трактовке образов ощущается плакатность, вероятно, обусловленная официальным характером заказа. И все же среди работ Мазеля тех лет встречаются монументальные по духу и при этом высохудожественные вещи. Такова выполненная темперой и сравнительно большая композиция «Сборка юрты» (ГМИК), построенная массами красных, малиновых, розовых, изумрудно-зеленых и кобальтово-синих тонов. Кажется, никогда прежде цвет не звучал у художника столь мощно и ликующе-мажорно, а все изображение не достигало такой внутренней свободы и широты ритмического дыхания. Оно, действительно, кажется фрагментом красочной росписи (или панно) — росписи, которая так и не была создана...

В середине 20-х годов Мазель активно сотрудничает с московскими издательствами, оформляет обложки журналов и иллюстрирует книги Р. Киплинга и И. Эренбурга, Ф. Раскольникова и Л. Рейнер. Самая значительная его работа в эти годы в области книжной графики — серия акварелей для трех детских книг на восточную и туркменскую темы: «Али-баба», «Бай-лентяй» и «Текинята» (тексты к двум последним были написаны самим художником). В акварелях видны черты новой графической манеры. Они уже не миниатюрны, кроме того, сами изображения не воссоздают космос народной жизни, а показывают персонажей крупным планом во всей их характерности и порой гротескной остроте. Фигуры выглядят одновременно объемными и уплощенными, в их моделировке снова, как в 1910 годы, главную роль играет контурная линия, но теперь более экспрессивная и динамичная.

Отход от миниатюрного, а также «коврового» стиля очевиден в акварелях и гуашах конца 20-х годов — они являются уже не книжной, а станковой графикой.

Таковы три работы из собрания ГМИИ В — «Скачки», «Сбор кибитки у туркмен» и «Вечереет», — раскрывающие вариации графического почерка Мазеля тех лет.

В акварели «Скачки» (1928) представлена целая галерея народных типов. В левой части композиции, неподалеку от кибитки размещены женщины — домостроительницы и хранительницы очага; в правой — мужчины — джигиты и «аксакалы»; соединительным звеном являются дети. Фигуры, как в упомянутых выше иллюстрациях к детским книжкам, натуры и объемны, плотно вылеплены цветом. Все персонажи созерцают скачки, и этот мотив как бы двойного зрелища позволяет художнику не только показать нам своих героев, но и повернуть их спиной к зрителю и тем самым скрыть от любопытных взоров.

К недостаткам этой работы относится некоторая театральная постановочность и скованность фигур. Всего этого нет в созданных годом позже гуашах.

Первая — «Сбор кибитки у туркмен» — посвящена излюбленной теме Мазеля — сооружению жилища. Процесс этот является глубоко органичным, не насилиющим природу (недаром сборку кибитки осуществляет всегда женщина) и при этом — ритуально-символичным, служащим как бы созиданию некоего духовного здания национальной культуры.

При сравнении «Сбора кибитки у туркмен» с описанной выше темперой «Сборка юрты» ясно видна стилевая эволюция Мазеля, которая происходила в русле общей эволюции русского и европейского искусства 20-х годов — движения от авангардизма к натуральным, но при этом обобщающим и порой «сверхреальным» образам.

Гуашь 1929 года красива по колориту, как

обычно, основанному на контрастах дополнительных тонов — вишнево-сиреневых, синих и желтых, красных и зеленых. Но цвет здесь не единственное и не главное средство выражения. Мазель создает почти иллюзорное пространство, в которое помещает объемные, точнее «барельефные», частично уплощенные предметы, замкнутые выразительным контуром. Человеческие фигуры кажутся при этом драгоценными сосудами, несущими — и во многом скрывающими в себе — духовное содержание, а все изображение, несмотря на его натурность, выглядит отвлеченным, с оттенком ирреальности, видением.

Если в «Сборе кибитки...» все освещено ясным солнечным светом, то в другой гуашь 29-го года — «Вечереет» — действие происходит в угасающем свете южного вечера, когда небо становится темно-зеленым, а коричнево-красная земля напоминает остывающую лаву. Перед нами, как в работах начала 20-х годов, панorama народной жизни, но выполненная в конкретных, жизнеподобных формах. Женщины прядут пряжу, ткут ковер, одна из них связывает прутья кибитки (ее фигура почти повторяет изображенную в предыдущей гуашь), другая вынимает чурек, еще одна — идет за водой. Туркмен с кетменем в руках отправляется куда-то вместе со своим осликом, а на заднем плане видна фигурка пахаря. Вся эта деятельная жизнь, соотнесенная с огромным пространством пейзажа, кажется успокоенной широкими и плавными ритмами сиреневых гор и зеленых холмов. Как и прежде, человек показан как часть Вселенной. Но если в предыдущих работах выявлялось все красочное богатство и структурное многообразие мира, то теперь акцент переносится на его тональное и пластическое единство. Все изображенное кажется вылепленным из единой цветопластической субстанции, контуры ограничивают и обособляют предметы, но одновременно подчеркивают текучесть, а

также похожесть, подобие всех форм. (Эта «текучесть» роднит стиль Мазеля конца 20-х годов со стилем модерн, закат которого он мог наблюдать во время учебы в Германии.)

В конце десятилетия художник начинает писать картины маслом и темперой, что было обусловлено, возможно, его растущим стремлением к углубленности образов. В его живописи явственно звучит при этом мотив «потаенности» «сокрытия лика». Всегда актуальный для Мазеля, он являлся, без сомнения, воплощением «иконоборческих» тенденций мусульманской, а также иудейской культур, но кроме того, отражал, по-видимому, настроения самого художника в атмосфере все усиливающегося идеологического давления.

В собрании ГМИИ хранятся наиболее интересные живописные работы конца 20-х годов. Среди них два тематически и стилистически близких друг другу полотна: «Качели» и «Невеста» (оба 1928 года). Тема обеих картин — продолжение рода. Наиболее развернут этот мотив в «Качелях»¹². У подножия мощного дерева, символизирующего связь поколений, размещена компактная семейная группа, к которой обращена сидящая на качелях девушка. В выражении ее лица подчеркнута замкнутость, погруженные в тень фигуры в нижней части холста почти неразличимы. Сами краски кажутся уплотненными, «утопленными», они сгущаются в тенях до черноты и глухо горят изнутри оранжевыми, вишневыми, красными и изумрудными тонами, напоминая старый ковер, как бы прячущий цвет в своей плотной ткани.

«Невеста» еще более красива по колориту, основанному на сочетании интенсивно-синих, оливковых, зеленых, охристых и красных тонов. Художник достигает здесь еще большей лаконичности и образной глубины.

В полотне 1930-го года «В юрте» «глубинность» передана уже не столько цветом, сколько пространственными отношениями.

Мазель использует здесь прием, характерный для его многих предшествующих графических работ — сопоставляет замкнутый и сумрачный интерьер юрты и открывающееся в дверном проеме свободное и светлое пространство внешнего мира. Внутри юрты идолообразные персонажи живут той же замкнутой, тихой и созерцательной жизнью, при этом наполняющая их духовность делает невесомыми их тела и заставляет глухо светиться темные краски одежд.

Большое полотно «Старый Ашхабад», написанное в том же 30-м году, представляет собой вариант другой излюбленной Мазелем композиционной схемы — с разворачиванием действия, подобно строчке орнамента, вдоль горизонтальной оси. На фоне глинобитных строений, аркад, невысоких гор движутся в разные стороны фигуры туркмен. Художник как бы останавливает стоп-кадром это движение, позволяя нам рассмотреть уже уходящий в прошлое мир. Мир этот кажется вылепленным из среднеазиатской глины и готовым вновь уйти в нее. Лишенные контуров объемы выглядят тающими, красочные оттенки, которые дополняют доминирующие желтые и охристые тона, далеки от прежнего звучного мазелевского цвета. И несмотря на ясный дневной свет, мы не можем разглядеть эту, как будто раскрытую перед нами, жизнь. Выражения лиц смутны, неразличимы, все подернуто дымкой, несет в себе нечто миражное.

Для многих графических листов начала 30-х годов характерна та же «дымчатость», но еще большая бестелесность, основанная на неуловимых тональных градациях, тончайших растушевках и напоминающаяleonardовское «сфумато». Художник одновременно и передает в графике духовное начало, и скрывает черты персонажей от зрителя.

В 30-е годы в искусстве Мазеля появляются и новые темы, точнее, новые сюжеты, взятые из Библии.

Как известно, ислам, как и христианство, являлся во многом восприемником иудейско-го ветхозаветного предания. Библейские Адам и Ева, Лот и Авраам, Моисей и Аарон, праведник Иов, наконец Прекрасный Иосиф — все они вошли и в мусульманский пантеон. Подобно иудаизму, ислам был иконооборческой религией. При этом у народов Средней Азии и особенно у кочевников-туркмен «ветхозаветный» колорит, в силу архаичности их жизненного уклада, сохранился, может быть, сильнее, чем где-либо.

В своих библейских образах Мазель воплощает это духовное соприкосновение ислама и иудаизма, а также глубокой древности и XX века. Представляя библейские персонажи в обличья современных туркмен, он передает одновременно и свою любовь к туркменской культуре, и подспудную, кровную связь с еврейской традицией.

В акварели из собрания ГМИНВ — «Посланник Исаака вручает Ревекке драгоценности» — сюжет из Книги Бытия поначалу кажется лишь предлогом для изображения каравана, длинной вереницы верблюдов в разных позах. Однако, рассматривая эту акварель, понимаешь, что художник не только любуется верблюдами, но передает протяженный, эпический жизненный ритм, присущий патриархальному укладу.

В пастели «Три ангела у Авраама» (ГМИНВ) туркменские Авраам и Сарра принимают под Мамврийским дубом — вернее, его среднеазиатским эквивалентом, карагачем, — божественных посланцев; все они в равной мере созданы из похожей на облако красочной субстанции и принадлежат как бы чисто духовному миру.

В находящихся в Нукусе рисунках на тему «Авель и Каин» кроткий и созерцательный пастух Авель противопоставлен своему убийце, энергичному Каину, земледельцу и основателю, по Библии, первого города — и за всем

этим читается мысль о гибели туркменской патриархально-пастушеской культуры.

Наиболее прямо столкновение беззащитного духа и грубой материальной силы передано в листах, посвященных Иосифу Прекрасному.

В собрании ГМИНВ хранятся три акварели на данную тему. Все они представляют эпизод продажи Иосифа его братьями и говорят языком библейской притчи о том, что глубоко волновало художника в 30-е годы — о человеческом предательстве, об обмене духовных ценностей на материальные, наконец, о разлуке с любимым краем.

В двух небольших листах композиция вытянута, как обычно, по горизонтали. Слева расположены купцы с верблюдами на фоне мазаров и других сооружений, справа — группа братьев, в центре — передаваемый купцам Иосиф. В одной из акварелей этот мотив разработан более подробно, в другой дан более обобщенно и одновременно более живописно. В третьей, большей по размеру и имеющей квадратный формат, плоскость листа заполнена изображениями «купцов» и «братьев», покупающих и продающих, окружающих хрупкую фигурку Иосифа. Мазель показывает их лица крупным планом, причем зрителю открываются лица именно отрицательных персонажей — написанные яркими, светлыми красками, они представляют собой гротескно-застренные вариации на тему алчности, злобы, низменных побуждений. Лицо же Иосифа, являющееся как бы истинным подобием Бога, окутано дымкой и целомудренно скрыто, кажется растворенным в собственной одухотворенной нежности.

Лучшая из сохранившихся живописных работ 30-х годов — «Перекочевка» (ГМИК) — благодаря своему ощущению «миражности» выглядит продолжением «Старого Ашхабада».

Караван с сидящими на верблюдах и ослике женщинами, ведомый проводником и со-

проводимый стадом овец, величественно плывет по пустыне. Его силуэт четко вырисовывается на фоне золотисто-голубого неба, но сами фигуры, написанные контрастными к фону нежными красками, кажутся неуловимо зыбкими. Так же неуловимо зыбки улыбки персонажей, погруженных в мечты, и вся картина похожа на грезу самого художника, грезу, в которой есть нечто ирреальное, сюрреалистическое. Перед нами — как бы последнее видение Туркмении, совершающей на этот раз «перекочевку» в никуда. Динамика движения переходит при этом в странное оцепенение, и кажется, что вместе с образами тают и творческие силы их создателя.

Это угасание творческой энергии, очевидно, в двух «библейских» холстах 30-х годов — «Посланцы Иосифа находят у Вениамина подложенную ему чашу» и «Благословение Иакова Исааком» (обе в собрании ГМИИ) — с присущим им сочетанием чувства цвета, живописности и почти ученической скованности в трактовке образов.

В 30-е годы Мазель разделил судьбу других мастеров своего поколения, которым это десятилетие принесло духовную и физическую гибель, подавление и выхолащивание дара. Трагизм ситуации Мазеля усугублялся тем, что был во многом разрушен источник, питавший его творчество — традиционная культура туркмен.

К счастью, он уже успел дать интерпретацию этой культуре в своих работах 20-х и начала 30-х годов. Глубина и красота созданных им образов обеспечили Мазелю достойное место в истории русского искусства XX века.

Примечания

1. Р. Мазель. Записки. Рукопись, с. 38. ГМИК.
2. Там же, с. 50.
3. Н. Анурова-Шабунц. Ударная школа искусств Востока. Каталог выставки «Бяшим Нурали и Ударная школа искусств Востока». — Ашхабад, 1991, с. 1.
4. Там же, с. 13—14.
5. Р. Мазель. Записки. Рукопись, с. 53. ГМИК.
6. Р. Мазель. Предисловие к форме I. Рукопись, с. 5. ГМИК.
7. Р. Мазель. Кибитка туркмен. Рукопись, с. 1. ГМИК.
8. Р. Мазель. Предисловие к форме I. Рукопись, с. 4. ГМИК.
9. Р. Мазель. Рождение ковра. Рукопись, с. 4. ГМИК.
10. Р. Мазель. Предисловие к форме I. Рукопись, с. 5. ГМИК.
11. Али — родственник и один из шести ближайших сподвижников пророка Мухаммеда, главный духовный авторитет у шиитов.
12. Качание на качелях входило в ритуал весенних праздников туркмен, символизируя периодичность природных процессов, чередование умирания и возрождения природы.



Галактионов Николай Николаевич
Смерть туркмена. Иллюстрация к альбому «Ковровые сказки». 1920—1925
Б., акв. ГМИИ

Галактионов Николай Николаевич
Смерть туркмена. Иллюстрация к альбому «Ковровые сказки». 1920—1925
Б., акв. ГМИИ

превращаются в
пальмы, гибнут
вьюнки, а
но сами
фону неизменны.
рыбаками
пересекают
тиные покрова
и моря.

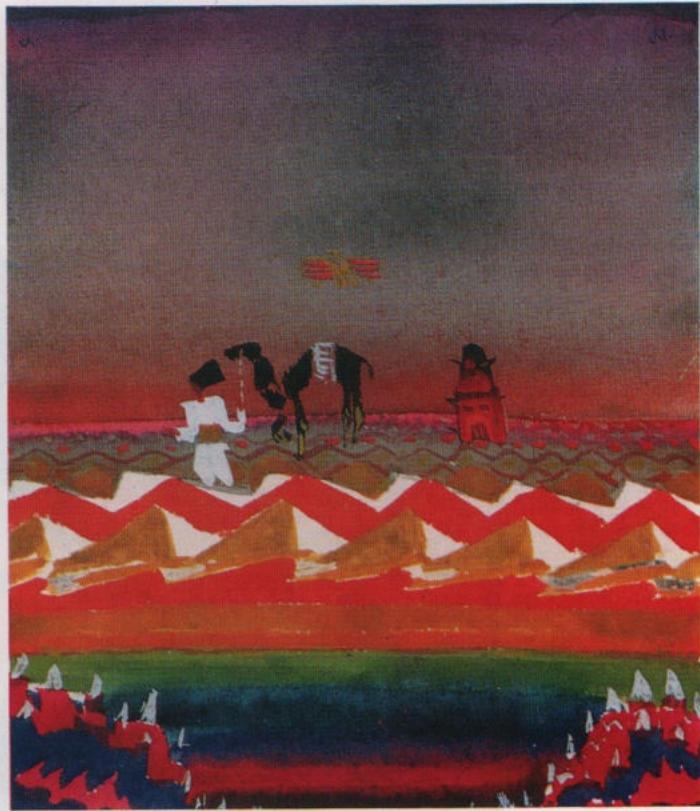
Сергей Бондарев
Художник
Рисунок

Бакинский музей



Песни Кадыра. Море Йомудов

Иллюстрация к альбому «Ковровые сказки». 1920—1925
Б., акв. ГМИИ



Песни Кадыра. Каракумы

Иллюстрация к альбому «Ковровые сказки». 1920—1925
Б., акв. ГМИИ



Большая дорога. Иллюстрация к альбому «Ковровые сказки». 1920—1925
Б., акв. ГМИИ



Ильяс Кадиро Казыкун
Скакки. 1922

Ильяс Кадиро Казыкун
Скакки. 1922

Пейзаж Кадиро Казыкун
Маркетинг и продажа «Богородск-Издательство»
Ильяс Кадиро Казыкун
Скакки. 1922



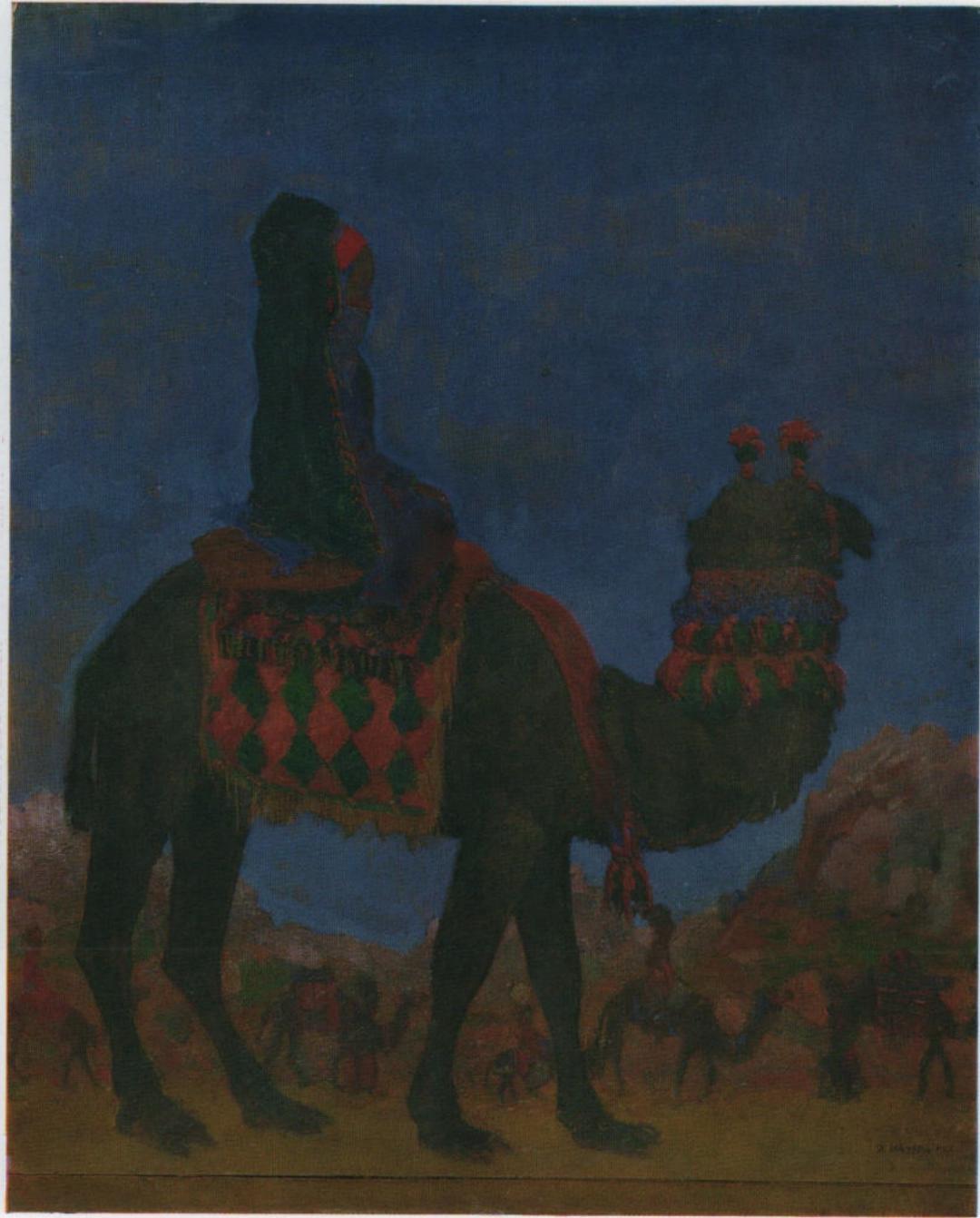
Меласа. 1928
И. Тимирязев. ГЭИИИ

БЛГД. ИЗДАНИЕ
ДИНАМ. АССОЦИАЦИИ „Н“



Сwingi. 1928
С. ми. ГМИНВ

Качели. 1928
К., темпера. ГМИНВ



В. Корнеев. **Невеста.** 1928
Х., м. ГМИНВ

© Государственный
музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина



Вечереет. 1929
Б., гуашь. ГМИИ

Кочевник. 1929
Б., темпера. ГГМУ

БГРТ. художник
ГИИМТ. художник. Я.



В юрте. 1930. Июль. 1931.
Х., м. ГМИНВ

Г. Абрамов. Южный Урал. Июль 1931 г.



Авраам и три ангела. Начало 1930-х гг.
Б., пастель. ГМИИ В

0011.07.08
ВИЧАЛ М.Х.



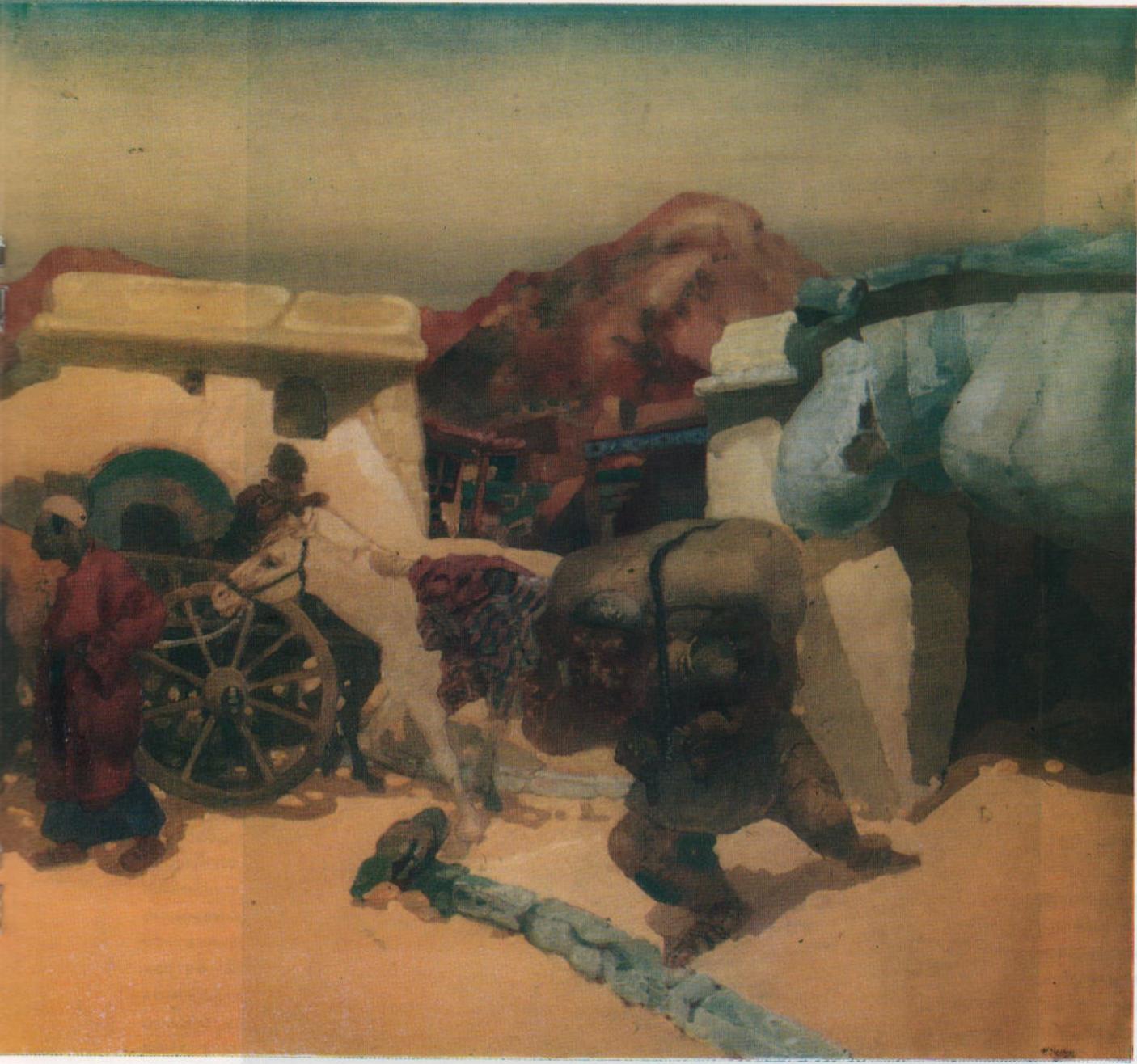
Продажа Иосифа. 1931
Б., акв. ГМИИИВ

Сборник
X



Старый Ашхабад. 1930
Х., м. ГМИНВ

1930 жылдан көнбайын
шынында да



АСТАНАХ ЖЫЛЫЕ ЧОРУК АДЫНДЫ К ПРИЧАСТИЮ
ИМЕНЕЕ ТУРСАНЫКИ, ПО КОЛИЧЕСТВУ И КАЧЕСТВУ
НОВРОЗ СУДИЛИ О ЕЕ ДОМАШИСТИ.

БАЙЖАНАУР БАЙЖАНАУР ГРУППАСЫ 4 жыл 12 км.
плотность корсовых узлов колеблется от 800
к ХХ орнаментуарные узлы — узлы в виде звезд
8000 узлов на 1 квадратный ми
входит основная корсовая лента «гүлчелік»



Старый Ак-Джай.
Завеса входа в юрту — энси. Йомуд. Начало XX в.
Х. м. ГМИИ
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. ГМИИ

КОВРОВОЕ ИСКУССТВО ТУРКМЕН

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.

И. Мазель. Сказка ковра



Журкменские ксзы прекрасны. Они — квинтэссенция художественного вкуса народа, который в условиях естественной изоляции, в окружении Йомудского (Каспийского) моря, гор и песков на протяжении многих веков довел до предельного совершенства их композиционную, узорную и цветовую структуру. Не затронутые влиянием европейской цивилизации, они сохранили первозданность художественного образа, глубину, целостность и поэтичность первобытного народного восприятия мира и природы. Ткачество у туркмен еще не выделилось из синтеза народной жизни, оно существовало как один из компонентов традиционного жизненного уклада. Ковры организовывали жилища, охраняли и украшали его, использовались для убранства выючных животных. Легкие, мягкие, теплые, они были оптимально удобны для перевозки. Ковры составляли богатство семьи: количество и качество ковров, украшающих юрту, красота конской попоны, пышность и добротность коврового убранства верблюдов — свидетельства социального положения и материального достатка хозяина. Ковры входили в приданое каждой туркменки, по количеству и качеству ковров судили о ее домовитости.

Занимались ковроткачеством женщины: они готовили материалы (стригли, промывали, расчесывали, пряли и окрашивали шерсть) и на примитивных горизонтальных ковровых станках ткали удивительно тонкие, плотные и красивые козры. Ремесленные навыки, секреты мастерства, а также традиционные орнаменты, композиции и цветовые сочетания передавались мастерицами из поколения в поколение. При значительной консервативности традиционного искусства кочевников мастерицы с повышенным чувством цвета, ритма и гармонии вносили в традиционные орнаментальные схемы индивидуальные особенности, и в рамках канона возникали яркие, отмеченные индивидуальным талантом произведения. При этом и общий художественный уровень коврового искусства был очень высок — каждое ковровое изделие, изготовленное в традиционный период ковроткачества (до начала XX века), было настоящим произведением искусства, поражающим тонкой гармонией узоров и красок.

Основным материалом ковроткачества служила шерсть, однако некоторые племена в мелких деталях орнамента использовали хлопок и шелк. Ткали турецким симметричным и персидским асимметричным узлом с двойным или одинарным прогоном утка. Высота ворса сильно отличалась в коврах и ковровых изделиях племенных групп (от 4 до 12 мм), плотность ворсовых узлов колебалась от 800 до 7000 узлов на 1 кв. дм.

Основа и символ кочевой жизни туркмен—юрта. Подобно миражу пустыни, она быстро возникает и быстро исчезает, как бархан, унесенный ветром. Она легко устанавливается и также легко разбирается в случае необходимости, чтобы на спинах верблюдов быть перевезенной на новые места стоянок. Система оборудования юрты сложилась очень давно и сохранилась до настоящего времени. Деревянные жерди и складные решетки образуют прочный и легкий каркас, а войлоки и ковры служат полом, стенами, куполом и мебелью в юрте во время стоянок и контейнерами для перевозки всего домашнего скарба во время перекочевок. Туркмены изготавляли постильные ковры — халы, расстилавшиеся в юрте и перед юртой в торжественные и праздничные моменты, небольшие коврики П-образной формы, окружавшие очаг — «очаг баси», завесы входа в юрту — «энси», украшения верхней части дверного проема — «капунук», завесы порога — «гермеч», длинные ковровые ленты, спускающиеся юрту по периметру внутри и снаружи — «иолам», или «ак юп», разнообразные формой и размерами мешки и сумки для постельных принадлежностей, одежды, утвари, посуды — «чувалы», «мафрачи», «торбы». Многообразие видов ковровых изделий дополнялось ритуальными коврами — «намазлыками» для совершения молитвы и «аятлыками», использовавшимися во время похорон.

Существовал определенный набор ковровых украшений для лошадей (полоны, насыдельники, хурджины) и верблюдов. Особенно пышно украшались верблюды, перевозившие невесту в дом жениха во время свадебных церемоний. Для них изготавливали наголовные, нашейные, нагрудные, наколенные украшения, специальный ковровый повод и парные коврики пятиугольной формы на бока верблюда — «асмалдыки».

Каждое произведение народного искусст-

ва, помимо утилитарной, имеет социальную, сакральную и эстетическую функции. Это в полной мере относится и к туркменским коврам. Из них строится жилище, они свидетельствуют о положении хозяина в социальной иерархии; узоры юртозых полос, опоясывающих юрту снаружи, и завесы входа в юрту издалека говорят путнику о том, к кочевью какого племени он приближается. Ковры передают членам своего культурного круга необычайно широкую и емкую информацию, недоступную посторонним и, к сожалению, во многом утраченную на протяжении XIX века — времени гибели традиционного уклада жизни кочевников Туркестана.

Ковры, их материальная структура, цвет, узоры имеют в глазах туркмена большую магическую силу. У всех кочевых народов дрезности, а у тюрок в особенности, звериная, а позднее баранья шкура наделялась способностью увеличивать силу, укреплять здоровье, исцелять больного. Эти свойства позднее перенеслись на шерсть — материал, который сопровождал кочевника всю жизнь, и на ковер. До настоящего времени кочевые народы Туркестана верят в целительную силу шерсти: на дно младенческой люльки обязательно кладут войлок или коврик, детское запястье перевязывают шерстяной нитью от болезни и глаза, больного зазорачивают в войлок, чтобы ему передалась жизненная сила убитого барана. Очаг — центр и символ человеческого жилья, украшают специальным ковриком «очаг баси», охраняющим дом и его хозяина. Недаром «очаг баси» ткались только для семейного употребления, использовались до полного износа и никогда не передавались другому владельцу (в этом причина того, что этот тип ковра так же, как «аятлык», крайне редко встречается в музеяхных собраниях).

Люди, восприимчивые к духовной природе народного искусства, а таким был Рувим Моисеевич Мазель, чувствуют магию турк-

менских ковров. Они ощущают духовную наполненность, внутреннюю жизнь ковров, их глубокую связь с человеческой жизнью, ведь ковры сопровождают своих хозяев от детской колыбели, свадебных пиров, брачных лож до смерти, когда на погребальном ковре хозяина несут в последний путь и оставляют «аятлык» на его могиле.

Ковры, как и люди, проходят свой жизненный путь, они меняются с возрастом, обретают особое благородство. От старости, от изношенности они становятся легче, эластичнее, приобретают блеск шелковистой поверхности. И без того тонкие цветовые сочетания смягчаются в результате изменения оттенков цветов: синий и красный приобретают особую глубину, белый теряет яркость и становится медово-теплым. Ковры как бы концентрируют в себе жизненную энергию сокравших их мастеров и тех людей, с которыми они прожили свою жизнь. Недаром народное сознание одухотворяло предметы быта, недаром нельзя было рвать ковер — ему была уготована смерть от старости.

Туркмены представляют собой этническую общность людей, культура и искусство которых развивались в тесном взаимодействии, сохранив при этом определенное своеобразие каждой родоплеменной группы (салор, сарык, теке, йомуд, эрсари и т. д.). Основные орнаментальные ковровые элементы туркменских племен, активно занимавшихся ковроткачеством, сильно отличаются друг от друга и часто имеют названия по имени племени — салор-гель, сарык-гель, теке-гель и т. д. Мелкие ковровые изделия имеют определенный набор узоров, часто общий для нескольких племенных групп.

Орнаментальная композиция туркменских ковров образуется узорами центрального поля и каймовой рамы. В старых коврах, как правило, центральное поле широкое, а каймовое обрамление узкое. Каймовая рама огра-

ничивает поле с четырех сторон (лишь в коврах «энси» она остается незамкнутой в нижней части) и заполняется мелким геометрическим орнаментом, четко выделяющимся на контрастном, часто белом фоне. Центральное поле заполняется симметричной рапортной композицией, основным элементом которой является многоугольная розетка — гель. Гель небольшого размера, по очертаниям и пропорциям приближается к квадрату или кругу в ранних коврах и к ромбу — в более поздних. Гели расположены на неорнаментированном одноцветном фоне, их контуры ясно выделены. Равномерное распределение некрупных, изолированных орнаментальных единиц создает впечатление плоскостности, замкнутости.

Орнаментальный строй туркменских ковров позволяет до некоторой степени связать их образную систему и художественные особенности с мифологией тюркских народов, с пространственным мышлением кочевников. В древнетюркских орхонских надписях земная твердь представляется как пространство, ограниченное с четырех сторон и имеющее четыре угла. Она населена «сынами человеческими», идентичными тюркам¹. Туркменский ковер, прямоугольной формы с четко обозначенным цветом, ритмом, характером и размером узоров центральной частью и каймой, явно выражает эту же идею об огромном, но ограниченном с четырех сторон мире, который познается через линейное ритмическое движение, каждая остановка в котором — гель — является временным центром жизни, сходным с предыдущим и последующим. Центральное поле, украшенное подробно разработанными пропорционально самыми крупными орнаментальными единицами — это как бы знакомое туркмену-кочевнику пространство степей и пустынь Туркестана, места его кочевок и стойбищ. Каймовая рама с мелким геометрическим узором «след тарантула», «след собаки»,

«мышиные зубы», «знак воды» — это далекие неизведанные земли, куда не ступала нога человека, а лишь звери оставили свои следы. Образ ковра — это образ мира, и наоборот, природа — это огромный ковер, вечно расстилающийся перед глазами путника:

То огромный ковер,
Где зубчатые горы из темных полос
Образуют кайму наверху.
Середина — стада из баранов и коз,
Облекивших зеленые склоны...

И. Мазель. Страна туркмен

Согласно древнетюркским надписям в честь Бильге-кагана и Кюль-тегина в начале было сотворено «голубое небо — крыша над миром» и «бурая земля», а затем между ними возникли «сыны человеческие»². В «Книге гаданий» (Х в.) упомянуты три бытия мира, которым соответствует представление тюркоязычных народов о трех мирах — верхнем, среднем и нижнем. Композиция энси — дверной занавесы — может до определенной степени иллюстрировать эти представления. Ее П-образная арочная композиция с незамкнутой в нижней части каймовой рамой воплощает идею перехода из внешнего природного мира в мир человеческого жилья, идею связи трех миров. В композиции энси четко выделены верхняя, нижняя и средняя части. Нижняя часть — элем — в ранних вещах (до середины XIX в.) окрашена в коричневый цвет и орнаментирована цветочным узором, ассоциирующимся с землей. Мастерицы до середины XX века называли элем «землей». Верхняя часть энси называется ими «небо». В ней преобладает синий цвет и часто размещается изображение одного, трех или семи юртовых куполов. Соединяются «небо» и «земля» мощными растительными побегами, отражающими древнейшее представление о древе жизни, соединяющем миры. Центральное поле энси олицетворяет мир «сынов человеческих» и заполнено узором, который часто орнаменти-

рует внутреннее пространство гелей, напоминающим одновременно птичьи головки и рогогбразные завитки.

В ковроделии до настоящего времени самым малоисследованным считается вопрос семантики орнаментов.

Крупнейшим исследователем среднеазиатских ковров В. Г. Мошковой³ было высказано предположение о том, что гели — это закодированное изображение тотемов туркменских племен — птиц. В связи с этим они имели охранительное значение, являясь одновременно опознавательным знаком, обозначением родовой и племенной принадлежности владельцев ковра, и поэтому в традиционный период ковроткачества мастерицы различных племен использовали в коврах только узоры своего племени, никогда не заимствуя гели других племенных групп. Возможно, гели — это символическое изображение водоемов, непременного условия самого существования туркмен, вся жизнь которых протекала в движении с многочисленными стадами от одного источника к другому.

Существуют и другие трактовки смыслового значения ковровых узоров, однако все они гипотетичны.

Некоторый материал о семантике ковровых узоров дают их названия: «белый гусь», «след собаки», «белый ягненок», «рога барана», «нога лошади», «ноги жеребенка», «луна», «кусочки жареного мяса», «ковровый гребень» и т. д. Некоторые из них сохранились с древнейших времен и отражают реальный смысл орнаментального мотива, другие даны мастерницами XIX — начала XX века по внешнему сходству узоров с предметами реального быта и отражают представления мастерниц позднейшего времени, когда и была собрана информация о ковровых названиях, об изобразительной сути узора.

В целом ковровые узоры для исследователя, любителя и художника до сих пор оста-

ются чудесными письменами, «которыми рука народа начертала всю свою жизнь, и кто читает эти письмена, тот видит сказку, сотканную историей и бытом характернейшего из народов Туркестана»⁴. В художественной структуре ковров нашло выражение представление туркмен о прекрасном, неразрывно связанное с окружающей природой. Неяркая живописная природа степей, пустынь и гор Туркестана дала жизнь ковровой цветовой гамме, ее слаженным сочетаниям естественных природных тонов неба, земли и весенних цветов. Она построена на тонких переходах и созвучиях различных оттенков: 2—3 оттенка красного, синего, коричневого, желтого и белого в мелких деталях. Красный цвет основной. Он заполняет большие площади фона, достигая необычайной нюансировки тона от ярко-алого, пурпурного, до вишнево-лилового, почти коричневого. Остальные цвета используются дробно, на небольших пространствах. При этом цветовые пятна в элементах узора сопоставляются не прямо, а через тонкий синий или коричневый контур шириной в один ворсовый узел. Этот контур виден только при ближайшем рассмотрении, а на расстоянии он лишь смягчает цветовые переходы, создает эффект мерцающего сгустка цветного света, придает цвету глубину и переливчатость.

Глубокие, приглушенные в полутени юрты, краски ковров играли оттенками, приобретали блеск и цветовую насыщенность на ярком южном солнце. Окруженные выжженной охристой землей, ковры воспринимались как цветущие весенние оазисы; их красный цвет—цвет крови—символизировал идею постоянно возрождающейся жизни.

Творчество Р. М. Мазеля, его живопись, стихи и проза свидетельствуют о том, что, оказавшись в песках прикаспийского Туркестана, он глубоко проникся туркменской художественной культурой, полюбил природу, быт, ис-

кусство туркмен и понял его поэтическую суть, нашедшую самое яркое воплощение в ковровом искусстве. Живопись Мазеля чрезвычайно близка живописному колориту туркменских ковров и размеренному ритму их узоров. Неяркая приглушенная колористическая гамма, легкость и застылость фигур, певучий ритм поз и движений на полотнах художника сродни благородству и сдержанности туркменского ковра, гармоничного, как сама природа и туркмен-кочевник, ей внимавший.

Примечания

1. Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2, с. 537.
2. Там же.
3. В. Г. Мошкова. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX в. Ташкент, 1970, с. 227—230.
4. И. Мазель. Сказка ковра. Рукопись, ГМИК им. И. В. Савицкого, Нукус.



Согласно
Вильгельм
семинарии
Роман
возник в
девятнадцатом
втором крае
влияния
средне-
ной Азии
внешне
Прибалтийской
в земной
идею перенес
раза мир
трех широких
делах.
Ниже же
середина
и сорок
циркуляции
дина ХХ в.
ная часть
преобладают
изображения
куполов. О
ных же в
древней
сводящий
смыслах
занавесы

Завеса входа в юрту — энси. Сарык. Вторая пол. XIX в.
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. ГМИИ

Вещевой мешок — чувал. Салор. Середина XIX в.
Шерсть, хлопок, шелк. ГМИИ НВ



Попона на лошадь. Йомуд. Конец XIX в.
Шерсть, ворсовое ткачество. ГМИИВ



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

ИЗБРАННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.
1920—1925*

ПРЕДИСЛОВИЕ К ФОРМЕ

|

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».

* 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.

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 одновременно 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...

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 необходимость 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 аксессуары 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» основою 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 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 слыхал 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 пример: «Великий чопан» (солнце-пастух 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.

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, посейнная 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. Москва. Илья Мазель

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 письмена, которыми рука народа начертала всю свою жизнь, и кто читает эти письмена, тот видит сказку, сотканную историей и бытом характернейшего из народов Туркестана.

Набеги на 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 горах, в песках, 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 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 сладчавый Восток, о котором мы обычно 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.

О! 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 героя. А потомки воздвигают ему «Мазару»³ (мавзолей) в степи, у дороги, усеянной белыми верблюжьими костями, и украшают «Мазару» витыми рогами барана, и в праздник «Курбан-Байрам»⁴ 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 украшение необходимого, там нет места всяким «направлениям», 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 осмыслившее 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 рожицами, — 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, освещенных сверху сквозь решетку остава 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 треугольниках 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 присущие 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 комби-

нируют 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), перевхваченный широким, всегда контрастно окрашенным кушаком, в туземных сапогах или чувяках (туфлях) и в оригинальной по своей форме папафе — 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 сшит 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 грудной 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 гармонирующий 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 только мишру 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 себе 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. Одетая 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 великолепное 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 гортаных песен..

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

Чтобы понять с чего начать музыкально изображать, нужно наблю-

дать, как у туркмен «слушают» ковер и «видят» песню и как тождественны у них эти два понятия. Ведь в ковре музикальный 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» (брать).

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

Это — не Бог, это — не тот святой слезливый, кто лицемерно мыслит, и робких ослепив, толкает в жизнь без сознанья. Это — созданье воздуха степного, сиянья солнечного ткань, и там, где солнце, воздух, небо — там он людей окутызает 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 путники 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 — созданье горных троп, и не спускается он в долины никогда. И закаляет тех он, кто в горы поднялся, чтобы 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 длинной шее подмечают. И чарванчи⁵, 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 кризах⁶ эхом отдаваясь. То дух песков, то властный дух, создание песков и саксаула, и 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.

РОЖДЕНИЕ КОВРА

Давно, когда еще с Востока шли народы,
Когда заря времен лишь занималась смутно,
Тогда приснился сон старухе древней — Хаве⁷,
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 — ткань 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 ткань 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 ткань 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 украшением станет,
Кибитки вход украсит он собой.
Еще научишь ткань 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 ткань седельные ковры,

И легкость сообщать джигиту в быстрой скачке
Седельный коврик станет, лежа на коне.
И будут ткань хурджумы⁸ — связанные сумки,
В походе пищу и одежду охранять.
И полные зерна ковровые чувалы⁹
Висеть в кибитке будут и свою бахромою
Сплетутся с прутьями в причудливый узор.
И перевьет еще и связает прочно остов
Дорожка узкая названьем «биль-багы».¹⁰
А также где очаг разводится в кибитке,
Там ляжет маленький ковер «ожек-бashi»,¹¹
И дети на нем будут покоиться,
И терпеливо ждать, пока поспеет плов,
И закоптится у огня ковер «ожек-бashi»,
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 айлантур¹²
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, Бами и Беурме,
И Бахарден, и Безмейн и Эш-Хабад счастливый,
И древний Мерв на берегу реки.¹³
И видели они, как гребни гор высоких
Страну туркмен от персов отделяли
Границею кровавой от набегов.
И привела их Хава под Анау¹⁴ 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 вещий,
Что предсказал рождение ковра,
И песня эта сердцу трех туркменок
Раскрыла тайну красоты природы,
Что окружила их в родном kraю.
И на ковер пришли, в узоры обратившись,
Растения, цветы, животные и люди,
Набеги на Иран, события былые,
И все обычай священные туркмен,
Как в зеркале, в узоре отразились.
И стал ковер великой книгой быта,
Где женщины рука вписала жизни народа,
Кочующего беспрерывно по стране...

Примечания к текстам Р. М. Мазеля

1. Махтум-Кули, или Махтумкули (около 1733 — около 1783) — крупнейший туркменский поэт. Родом из племени гоклен, получил мусульманское образование в Хиве и в 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 Махтум-Кули.
2. Асхабад — современный Ашхабад.
3. Мазара, правильнее «мазар» (на арабском — «место, которое посещают») — могила исламского святого.
4. Курбан-Байрам (арабское слово «курбан» означает жертва, 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 Иismaила. Аллах, как и Бог Ветхого Завета, убедившись в безграничной покорности Ибрахима и Иismaила, заменил человеческую жертву овном. По исламскому преданию, Иismaил стал прародителем северных арабов, впоследствии — первых мусульман.

5. «Чарванчи — погонщик каравана» — в туркменском языке слово «чарванчи» означает «скотовод», «кочевник». «Погонщик каравана» происходит от другого слова — караван, по-туркменски «кервен», и звучит «кервенчи».
6. Кирзы — подземные ирригационные системы, состоящие из водосборников и каналов.
7. Хава — в мусульманской традиции Хавва, соответствующая библейской Еве — супруге Адама и прародительнице человеческого рода.
8. Хурджум — переметные, соединенные попарно ковровые сумки. (В современном туркменском языке называются «хуржун».)
9. Чувал — вешевой мешок большого размера.
10. Биль-багы — ковровая лента, опоясывающая юрту; современное написание — «билбаг».
11. Ожек-башы — небольшой ковер, постилаемый в юрте у очага; современное написание — «ожакбashi».
12. Айлантур (другое название — айлант) — дерево семейства симарубовых, растущее во влажных местах на юге Средней Азии.
13. Нухур (Нехур), Геок-тепе (Геок-Тепе), Бами, Беурме, Бахарден, Безмейн — населенные пункты в Ашхабадской области Туркменистана. Эш-Хабад — современная столица Туркмении Ашхабад. Мерв — современный город Мары в низовьях реки Мургаб, центр Марийской области Туркменистана.
14. Анау — Аннау, населенный пункт поблизости от Ашхабада.

Составил В. А. Кореняко

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Р. М. МАЗЕЛЯ

(Составлена на основании автобиографических «Записок»)

Дално, когда я родился в Баку, я был сыном писателя и художника Николая Мазеля, который был известен в Азербайджане как «Бакинский писатель». Он был женат на Елизавете Григорьевне Мазель, которая была ученицей художника Николая Георгиевича Уткина.

1890

Родился в Витебске в семье служащего.

1900-е гг. [возможно, 1905—1906]

Посещает в родном городе мастерскую Юрия (Иегуды) Моисеевича Пэна.

1907—1908

Учится в Петербурге, в Школе общества поощрения художеств, руководимой Н. Рерихом.

1909

Живет в Витебске.

1910—1914

Учится в Мюнхене, в Академии художеств и частных студиях.

1912

Путешествие в Италию с болгарским художником Б. Георгиевым.

1913

Вторая поездка в Италию. Посещает также немецкие города Нюрнберг и Ротенбург.

1914

Возвращается в Россию. Через некоторое время переезжает из Витебска в Москву. Благодаря своему земляку, театральному художнику М. Либакову, знакомится с М. Чеховым, Е. Вахтанговым, Л. Сulerжицким и актерами I Студии МХТ.

1915

Мобилизован в армию. С военной частью попадает в Туркмению, в Красноводск и Ашхабад.

1920

Организует вместе с художниками А. Владычуком и М. Либаковым в Ашхабаде художественную студию, которая в 1922 году получила название «Ударная школа искусств Востока». Учениками Мазеля были, среди прочих, Бяшим Нурали, Сергей Бегляров, Ольга Мизгирева. Школа была закрыта в 1925 году. В 1920-м Мазель начал работу над альбомом «Ковровые сказки».

1923

Заболев тяжелой формой тропической малярии, вынужден переехать в Москву.

Середина 1920-х гг.

Работает в издательствах «Москва», «Красная новь», «Радуга», в журнале «Красная нива». Знакомится с Л. Рейснер и иллюстрирует ее произведения «Афганистан» и «Фронт». Оформляет также книги Р. Киплинга и И. Эренбурга.

1927

Принимает участие в выставке, посвященной 10-летию Октября. Выставка проходила в Москве, на Мясницкой улице и включала в себя произведения художников республик Союза. Мазель представил живопись маслом конца 20-х годов и два графических альбома: «Ковровые сказки» и «Вокруг ковра туркмен».

1929

Принимает участие в конкурсе, объявленном АХРом. Получает премию за гуашь «Вечер

в туркменском ауле». Проводит лето в Новогороде-Северском Черниговской области.

1930

Оформляет вместе с М. Либаковым оперетту Н. Стрельникова «Чайхана в горах». Преподает рисование в школе для умственно отсталых детей. В начале 30-х начинает создавать графические и живописные композиции на библейскую тему, в которых роль библейских персонажей исполняли туркмены. Выполняет также произведения, посвященные современной туркменской жизни, самое значительное — картина «Перекочевка».

1933

Оформляет книгу «Искусство Советской Туркмении».

1934

Поступает на работу в Московский центральный музей народоведения, оформляет там Туркменский отдел. Принимает участие в экспедициях музея в Туркмению и Каракалпакию.

1935

Поездка в качестве сотрудника музея в Дагестан и Таджикистан.

Начинает работу над картиной «Поимка Ибрагим-бека» для будущей выставки, посвященной 20-летию Красной Армии.

1936

Поездка в Кабардино-Балкарию для выполнения заказной картины «Балкарстрой».

1937

Путешествие в Туркмению для работы над картоном большого ковра, предназначенного для Туркменского павильона Сельскохозяйственной выставки.

1940

Последняя поездка в Туркмению. После возвращения приступает вместе с М. Либаковым к работе над панно «Народное празднество по случаю очистки Мургабского водохранилища и восстановления Султанбекской плотины». Закончено в 1941 году.

1960-е гг.

Пишет «Записки».

1967

Умер в Москве

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ
КАРАКАЛПАКИИ ИМ. И. В. САВИЦКОГО**

Графика

- Рисунки из альбома «Узоры персидского города» (14). 1916—1917**
Б., кар., акв. Размеры разные Г-5563, Г-5564,
Г-5565, Г-5579, Г-6703, Г-6704, Г-6705, Г-6706,
Г-6676, Г-6677, Г-6678, Г-6680, Г-14024, Г-5566
- Портрет молодой женщины. 1920**
Б., кар. 14×13,2 Г-1287
- Автопортрет во время малярии. 1923**
Б., акв., кар. 25,7×18,2 Г-13896
- Портрет скульптора Саруханова. 1923**
Б., кар. 16,1×15,4 Г-6637
- Портрет ученика в профиль. 1923**
Б., кар., акв. 29,7×19,6 Г-5617
- Портрет Гаршман. 1923**
Б., кар. 16×14,1 Г-14022
- Портрет молодого человека. 1920-е гг.**
Б., кар. 22,6×17,1 Г-1284
- Восточный мотив. 1923**
Б., кар., гуашь. 29,7×36,4 Г-7897
- Рисунки к альбому «Вокруг ковра туркмен» (7). 1920—1925**
Б., тушь. Размеры разные Г-6089, Г-6090,
Г-6091, Г-6092, Г-6093, Г-6094, Г-6137
- Рисунки к альбому «Степь говорит» (8)**
1920-е гг.
Б., тушь, акв. 5,5×17,5 Г-5495, Г-5496,
Г-6517, Г-6518, Г-6600, Г-6601, Г-6611, Г-6612
- Рисунки, близкие по теме и по стилю иллюстрациям альбома «Ковровые сказки» (24). 1920—1925**
Б., тушь, акв. Размеры разные Г-234, Г-2323, Г-5527,
Г-5579, Г-5580, Г-5592, Г-5594, Г-5619, Г-5623,
Г-5629, Г-5630, Г-5631, Г-5837, Г-5839, Г-5851,
Г-6011, Г-6107, Г-6112, Г-6428, Г-6429, Г-6613,
Г-6634, Г-6700, Г-6701
- Рисунки серии «Шахсей-Вахсей» (5). 1920-е гг.**
Б., тушь, акв. 10×14,7 Г-5605, Г-10339,
Г-10340, Г-10341, Г-10342
- Иллюстрации к книге «Бай-лентяй» (5)**
1920-е гг.
Б., гуашь, кар. 18,9×14,4; 18,9×28,9 Г-10318, Г-10319,
Г-10320, Г-10321, Г-10322

- Иллюстрации к книге «Текинята» (4). 1920-е гг.**
Б., гуашь, кар. 18×14,5 Г-10323—10326
- Иллюстрации к книге «Али-Баба» (12)**
1920-е гг.
Б., тушь. 21,1×18,5 Г-10327—10338
- Иллюстрации к книге И. Эренбурга «Тринадцать трубок». 1920-е гг.**
Типограф. оттиск Г-6864
- Эскизы обложек для журналов и книг (5)**
1920-е гг.
Б., тушь, акв., гуашь. Размеры разные Г-209, Г-210,
Г-211, Г-6018, Г-26104
- Эскиз к картине «Качели». 1928**
Б., кар. 43,6×34 Г-14026
- Виды монастыря в Новгороде-Северском (4)**
1929
Б., кар. 26,2×35 Г-5486, Г-5526, Г-5542, Г-5543
- В юрте. 1930**
Б., гуашь. 34,2×30 Г-5578
- Рисунки на библейские темы (9). 1931—1932**
Б., тушь, кар. Размеры разные Г-1269, Г-1270,
Г-1273, Г-1283, Г-5577, Г-5598, Г-6616, Г-6702, Г-14028
- Рисунки на туркменские темы (11). 1930—1940**
Б., кар., акв., гуашь, пастель. Размеры разные Г-673,
Г-1301, Г-5830, Г-5850, Г-6407, Г-6421, Г-6508,
Г-6857, Г-10344, Г-14029, Г-6085
- Чайхана. 1940**
Б., акв., лак. 14,3×14,4 Г-5830
- Дочь Васнецова. 1944**
Б., кар. 29,3×22 Г-6685
- Постройка Кремлевской стены. 1947**
Б., акв. 27,1×25 Г-1180
- Строительство дома Пашкова в Москве. 1947**
Б., акв. 30,5×24,2 Г-1168
- Шествие. 1953**
Б., кар., акв., гуашь. 32,5×38,5 Г-1116
- Автопортрет. 1954**
Б., пастель. 36,5×36,6 Г-1189
- В кофейне. 1954**
Б., акв., белила. 21×22 Г-10345
- Дагестан. Колхозный двор. 1958**
Б., кар., акв. 44×32,7 Г-6712
- Аул**
Б., акв., гуашь, темпера. 35,5×47,8 Г-10346

Живопись

- Сборка юрты. 1920-е гг.
Б., темпера. 30,8×29,5 Г-6114
- Качели. Конец 1920-х гг.
Х., м. 56×31,5 Ж-4677
- Невеста. Конец 1920-х гг.
Фанера, м. 24,3×18,7 Ж-4677
- Музыкант. 1928
Х., м. 62,7×54 Ж-1280
- Арычник. 1930
Фанера, м. 46,8×37,5 Ж-5298
- Перекочевка. 1930-е гг.
Х., м. 80×123,5 Ж-3025
- Сухое дерево. 1943
Х., м. 45×52,5 Ж-611
- В гостях у туркмен
Х., м. 49×36 Ж-1934
- Физзарядка в школе. 1948
Х., м. 53×71 Ж-2450
- Рембрандт пишет картину на улице
Х., м. 42×40,5 Ж-3166
- Чайхана. Шахматисты. 1961
Х., м. 66×54 Ж-5297

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. А. С. ПУШКИНА

Графика

- Альбом «Ковровые сказки». 1920—1925
Обложка
Б., смешанная техника. 35×26 16163—16249
- Титульный лист и 16 шмуктитулов
Б., тушь. 35×26
- Цветные иллюстрации (19)
1. Махтум-Кули
 2. Рождение ковра
 3. Кадыр-музыкант
 4. Теке
 5. Мальчик с голубями
 6. Большая дорога
 7. Аннау
 8. Три кыриза
 9. Духи Нуухура
 10. Смерть туркмена
 11. Ханша

12. Великий Чопан

13. Черный всадник

14. Карагач

15. Песни Кадыра (Один в степи,
Море йомудов)

17, 18. Маленькая невеста (Жених и сваты,
Невеста)

19. Юрты

Б., акв. Размеры: 17×14 (№ 1—14); 11×8,5 (№ 15, 16);
13×5,5 (№ 17); 9×10 (№ 18); 6,4×13,6 (№ 19)

Рисунки тушью небольших размеров (49)
(иллюстрации и заставки)

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

Живопись

Добровольные натурщики. 1931

Х., м. 53,7×62,8 Ж-967

У колодца. 1935

Х., м. 78,7×57,5 Ж-968

Автопортрет. 1938

Х., м. 37,5×34 Ж-2717

Святослав. 1944

Х., м. 67×90 Ж-2716

Графика

Портрет О. Мизгиревой. 1920

Б., акв., граф. кар. 22,2×22 РС 4786

Курильщик опума. Начало 1920-х гг.

Б., граф. кар. 19,5×12,4 РС 4785

Киргиз. Набросок к картине. Начало 1920-х гг.

Б., перо, цв. чернила. 22×14,8 РС 4783

Курд. Начало 1920-х гг.

Б., кисть, акв., граф. кар. 19,5×14,1 РС 4784

Автопортрет. 1920-е гг.

Б., граф. кар. 34,2×26,3 РС 4782

Ковры и ковровые изделия из собрания

Государственного музея искусства

народов Востока

Ковер. Йомуд. II половина XIX в.

Шерсть, ворсовое ткачество. 158×280 1286 III

Ковер. Йомуд. II половина XIX в.

Шерсть, ворсовое ткачество. 180×319 1428 III

Ковер молитвенный (?). Йомуд. XIX в.	
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. 97×126	1292 III
Завеса входа в юрту — энси. Йомуд	
Начало XX в.	
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. 150×190	44364 кп
Вещевой мешок — чувал. Йомуд	
I половина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 105×78	1267 III
Вещевой мешок — чувал. Йомуд	
Середина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 102×77	2122 III
Украшение на бока верблюда — асмалдык.	
Йомуд. Конец XIX — начало XX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 115×70	1090 III
Украшение на бока верблюда — асмалдык.	
Йомуд. II половина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 118×77	1404 III
Попона на лошадь. Йомуд. Конец XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 102×142	13132 III
Вещевой мешок — чувал. Салор	
Середина XIX в.	
Шерсть, хлопок, шелк. 135×82	10346 III
Ковер. Теке. Конец XVIII — начало XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 184×216	1431 III
Ковер. Эрсари. Середина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 235×290	545 II
Ковер. Эрсари. Середина — II половина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 130×300	4063 III
Ковер. Эрсари, Кызыл-аяк. Середина — II половина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 171×333	1302 III

Ковер. Бешир. Начало — середина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 195×398	5762 III
Ковер. Бешир. Середина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 177×372	1261 III
Завеса входа в юрту — энси. Салор	
I половина XIX в.	
Шерсть, шелк, хлопок, ворсовое ткачество 115×170	1421 III
Завеса входа в юрту — энси. Сарык	
II половина XIX в.	
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. 150×189	7436 III
Завеса входа в юрту — энси. Теке	
I половина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 116×160	1084 III
Завеса входа в юрту — энси. Эрсари	
I половина XIX в.	
Шерсть, ворсовое ткачество. 127×194	1456 III

ПОЯСНЕНИЯ К КАТАЛОГУ

Все размеры даны в сантиметрах. При определении размеров ковровых изделий сначала указывается ширина, зависящая от ширины станка, а затем длина, которая всегда бывает произвольной.



Этот ковер выставлен в экспозиции
128-17 в Музее изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина
отдела восточного искусства.
Музей открыт ежедневно с 10:00 до 18:00.
Бесплатный въезд для инвалидов.

Оглавление

Сборка ковры	Н. В. Апчинская. О творчестве Р. М. Мазеля	5
В. Н. Некрасова. Ковровое искусство туркмен	33	
Кечали. Кондак	Р. М. Мазель. Избранные литературные произведения	42
Х. и. 54x31.5	Предисловие к форме	42
Изюстка. Кондак	Сказка ковра	45
Музей	Кибитка туркмен	46
Х. и. 42.7x58	Одежда туркмен	47
Издательство	Музыка туркмен	49
Финка	Духи туркмен	50
Перекочевка	Рождение ковра. Стихи для альбома «Ковровые сказки»	52
Изюстка	Хронология жизни и творчества Р. М. Мазеля	54
Изюстка	Каталог избранных произведений Р. М. Мазеля и ковровых изделий	56

Физваридик в склоне

Х. и. 53x71

Рембрандт пишет картину на улице

Х. и. 42x40.5

Чайхана. Шахматисты

Х. и. 66x54

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ им. А. С. ПУШКИНА
«ПОДАТАК К ГИИЗМОДОЛ»

Ковровая сказка

Творчество Р. Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен

Каталог

Обложка

Бумажная техника

Титульный лист и 16 шмидтитулов

Б., ткань

Цветные иллюстрации (19)

1. Махгум-Кули

2. Рождение ковра

3. Кадыр-музыкант

4. Теке

5. Мальчик с голубями

6. Большак дорога

7. Аинеу

8. Три кирза

9. Духи Нукура

10. Смерть туркмена

11. Кашна

Редактор Н. И. Недбаева

Художник Е. И. Цапкина

Технический редактор Г. К. Кочеткова

Корректоры Е. Н. Куткина, З. В. Белолуцкая

ЛР № 062531 20 апреля 1993 г.

Сдано в набор 24.03.95

Подписано в печать 15.06.95

Формат 70×90^{1/12}

Бумага мелованная

Гарнитура шрифта журнально-рубленая

Печать высокая

Усл. п. л. 5,85. Уч.-изд. л. 4,645

Тираж 2000. Зак. 12. Изд. № 11-951

Заказное

Издательство «Галарт»

125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Типография изд-ва «Галарт»

Ковровая сказка

Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен

