

К проблеме телесности в произведениях Степана Эрзы (1876–1959)

Н. А. Розенберг^{✉1}

¹ Общероссийская общественная организация «Ассоциация искусствоведов»,
119049, г. Москва, ул. Крымский вал, д. 8, корп. 2

Для цитирования:

Розенберг, Н. А.
(2020) К проблеме телесности
в произведениях Степана Эрзы
(1876–1959). *Журнал
интегративных исследований
культуры*, т. 2, № 2, с. 178–185.
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-
2-178-185

Получена 10 июня 2020; прошла
рецензирование 15 августа 2020;
принята 15 августа 2020.

Финансирование: Работа
написана при поддержке
Российского фонда
фундаментальных исследований
(проект № 20012-00428).

Права: © Автор (2020).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Попытки понять искусство С. Эрзы исходя из сложных обстоятельств его жизни малоубедительны. Его личность выдержала испытания голодом, славой в Европе и Аргентине, коммерческим успехом, давлением властей и попытками манипулировать волей художника. Побудительным толчком для создания произведений, которые принесли ему европейскую известность, стали события первой русской революции 1905–1907 гг., в которых он принимал участие и из-за которых вынужден был покинуть Россию. Мастерство Эрзы сформировалось на основе итальянской возрожденческой традиции, европейского неоклассицизма, отчасти импрессионизма. Принципы соцреализма он не принял. Эрзы великолепно владел мрамором, а впоследствии стал единственным в мире мастером, освоившим твердые породы дерева аргентинских лесов. Актуальность исследования состоит в утверждении, что творчество скульптора обусловлено его открытиями новых выразительных возможностей человеческого тела, воплощенных в телесности созданных им станковых и монументальных скульптур. Эрзы существенно обновил иконографию устоявшихся в истории искусства образов. Эти выводы сделаны на основе методов собственно искусствоведческого анализа и феноменологического подхода. Вряд ли поддается точному учету общее количество созданных скульптором работ. Но среди произведений, которые он сам стремился сохранить и которые привез в Россию по возвращении из Аргентины, особого внимания заслуживают монументальные образы А. Невского, Л. Толстого, Бетховена, Микеланджело, Моисея. В них Эрзы видел духовных вождей человечества, его героев. Символами вечной женственности являются для Эрзы два типа женской красоты. Это праматерь Ева и девушка-нимфа, телесность которой воплотила представления аргентинцев о красоте. Памятью о России стали неповторимые в своей этнической выразительности портреты мордовских и русских крестьян, мужские и женские. Постижение Эрзой искусства и культуры Аргентины было в значительной степени обусловлено его погружением в мистику сельвы. Ее теллургические силы скульптор не раз воплощал в своих произведениях. Возможно, поэтому он так ценил природные особенности дерева как материала. Не только его плотность и цвет, но даже наросты на коре и корни — равноценные художественные средства его произведений. С годами все определеннее в скульптуре Эрзы проявляется эмоциональная сверхнормативность, присущая культуре латиноамериканцев, а также черты транскультурной инверсии.

Ключевые слова: скульптура, иконография, искусствоведческий анализ, феноменологический подход, неоклассицизм, соцреализм, телесность, эмоциональная сверхнормативность, транскультурная инверсия, теллургические силы.

Physicality in the works of Stepan Erzia (1876–1959)

N. A. Rozenberg^{✉1}

¹ All-Russian public organization “Association of Art Critics”, 8 Krimsky Val Str., Bldg 2, Moscow 119049, Russia

For citation:

Rozenberg, N. A. (2020) Physicality in the works of Stepan Erzia (1876–1959). *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 2, pp. 178–185. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-2-178-185

Received 10 June 2020;
reviewed 15 August 2020;
accepted 15 August 2020.

Funding: The paper was written with the support of the Russian Foundation for Basic Research (Project No. 20012-00428).

Copyright: © The Author (2020). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The attempts to understand the art of S. Erzia, based on the complex circumstances of his life, are unconvincing. Erzia's skills were formed on the basis of the Italian Renaissance tradition, European Neoclassicism, and, partly, impressionism. He did not accept the principles of social realism. Erzia was an excellent master of marble, and later became the only master in the world who could work with the hard wood of the Argentine forests. The relevance of the research lies in the novel approach to the sculptor's creativity. The idea is that the sculptor's creativity depends on the discovery of new expressive possibilities of a human body, embodied in the physicality of indoor and monumental sculptures. Erzia significantly updated the iconography of images that were well-established in the history of art. These conclusions are based on the methods of proper art history analysis and phenomenological approach. Among the works that deserve special attention are those that he himself sought to preserve and which he brought to Russia on his return from Argentina. These are the monumental portraits of Alexander Nevsky, Leo Tolstoy, Beethoven, Michelangelo, and Moses. For Erzia they were the spiritual leaders of humanity, its heroes. The symbols of eternal femininity for Erzia are the Mother Eve and the girl-nymph, whose physicality embodied the ideas of Argentines about beauty. The unique portraits of Mordovian and Russian peasants, in their ethnic expressiveness, enshrine the memory of Russia. The sculptor has repeatedly embodied telluric powers and the mysticism of the Selva in his works. Perhaps this is why he so much valued the natural features of wood as a material. Not only its density and color, but even the knurrs on the bark and roots were his no less valuable artistic means. Over the time, Erzia's sculpture shows more and more clearly the emotional excess inherent in the culture of Latin Americans and the features of transcultural inversion.

Keywords: sculpture, iconography, art history analysis, phenomenological approach, neoclassicism, socialist realism, physicality, emotional over-normativeness, transcultural inversion, telluric forces.

Введение

Искусство русско-аргентинского мастера С. Эрзи сравнительно мало известно российскому зрителю. Чтобы увидеть целостную экспозицию его скульптур, потребуется ехать в Саранск, куда после смерти Эрзи они были отправлены из Государственного Русского музея (ГРМ). В столичных музеях было оставлено лишь небольшое количество его работ.

Последняя прижизненная выставка скульптора прошла летом 1954 г. в Москве, на Кузнецком. В Аргентине его скульптуры есть в Буэнос-Айресе, в городах Тандиль и Ресистенсия (Zaldivar 2003, 34–81). Многие его работы попали в частные собрания не только в Аргентине, но и в Италии и Франции. Лучшие из своих произведений Эрзя не стал продавать, мечтая о создании музея, где бы они были представлены полностью. В аргентинский период (1927–1950 гг.) функцию музея в каком-то смысле выполняло одно из помещений дома,

где было ателье мастера. В 1942–1945, 1947 и 1950 гг. скульптуры Эрзи мог посмотреть там любой желающий (Лейкинд, Махров, Северюхин 2000, 649–650). И хотя в российской действительности такую ситуацию представить сложно, Эрзя после феноменального успеха своей выставки в 1954 г. открыл двери своей скромной московской мастерской для посетителей. Среди самых сильных впечатлений своей юности А. Чудаков называет посещение выставки на Кузнецком. Он пишет, в частности: «Выстаивали огромные очереди на выставку только что вернувшегося из Южной Америки Эрзи, который казался гениальным. Рассказывали, что, когда его водили по Москве, спросили, в частности, как он оценивает недавно водруженный памятник Юрию Долгорукому, Эрзя сказал: “Как сумели, так и сделали”» (Чудаков 2018, 326).

Как со стороны властей, так и со стороны части зрителей отношение к искусству скульптора было и остается противоречивым. Так, по возвращении в СССР Эрзя полтора года ждал,

когда у него будет мастерская. Он вынужден был записаться на прием к председателю Комитета по делам искусств, и о том, как прошла встреча, мы сегодня знаем из автобиографии скульптора. Вместо приветствия, — вспоминает Эрзя, — он услышал заявление: «Я три года добивался, чтобы Вас не пустили в СССР! И как Вы смогли сюда заявиться? <...> Ваши работы не советские» (Баранова, Ионова 2006, 385). Не названному по фамилии председателю на деле было хорошо известно, что скульптор вернулся на родину вполне официально и условиями возвращения были создание музея его работ, фильм о его творчестве и мастерская. Возможно, этот председатель даже знал о европейской известности Эрзы и о любви к нему аргентинской публики. Чиновник в грубой и категоричной форме выразил мнение тех советских скульпторов, которые получали большие правительственные заказы, потому что их искусство считалось эталоном соцреализма.

Профессиональное образование Эрзя получил в Москве, с 1902 по 1906 гг. он учился сначала на отделении живописи, а потом живописи и скульптуры, где его преподавателями были С. В. Иванов, С. М. Волнухин и П. Трубецкой. Участие Эрзы в революционных событиях 1905–1906 гг. повлияло на всю его дальнейшую жизнь. Чтобы не попасть в тюрьму и в ссылку, он вынужден был покинуть Россию. В 1906–1910 гг. он жил в Милане, в 1911–1912 гг. — в Париже, в 1913 г. он вернулся в Италию, чтобы работать в каменоломнях Каррары и познакомиться с приемами работы в камне знаменитых каменотесов. Факт признания ими мастерства Эрзы значил для него не меньше, чем успех на Парижских салонах 1910–1913 гг., персональная выставка в Галерее Жоржа Пти и участие в международных выставках в Риме, Милане, Венеции, Ницце и Мюнхене (Zaldivar 2003, 128).

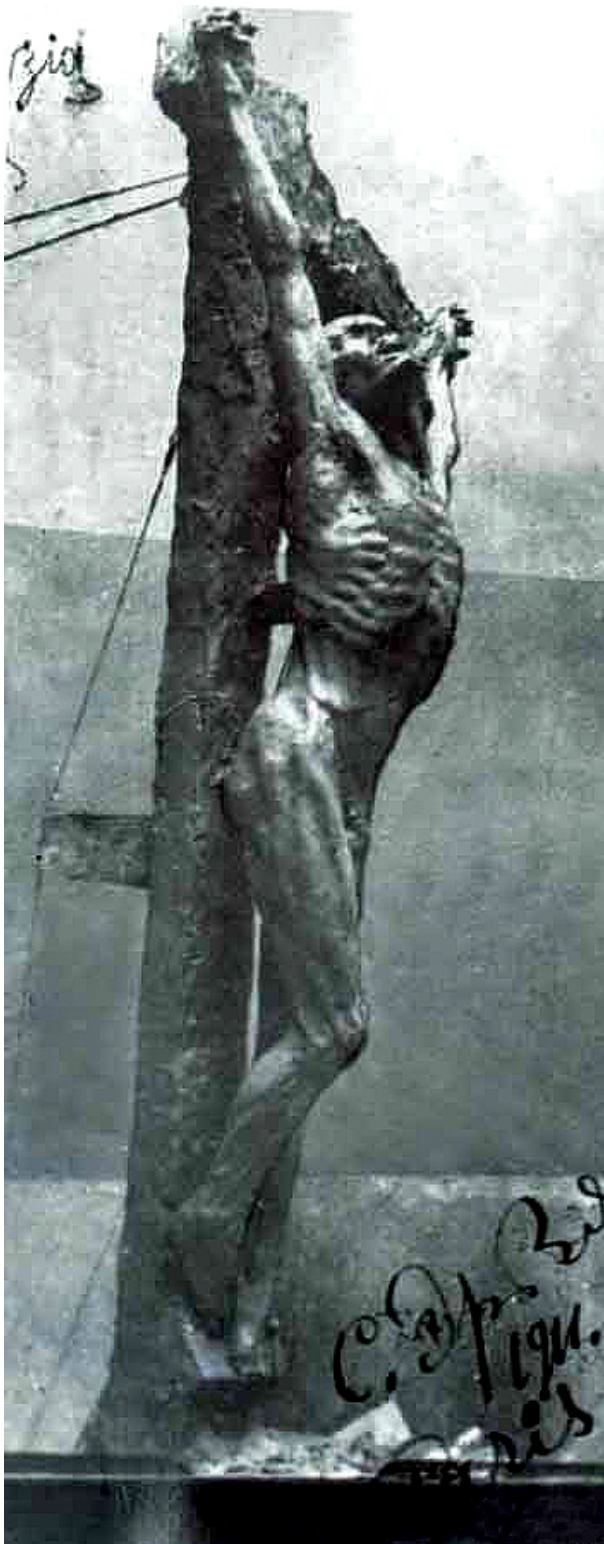
Даже в официальных документах Эрзя называл Италию прекрасной. И могло ли быть иначе, если, несмотря на месяцы лишения в Милане, он обрел здесь надежных друзей среди простых людей, образованного слоя русских эмигрантов, итальянских и русских художественных критиков? Именно они много дней провели с Эрзеей в поездках по Италии, знакомя с архитектурой и ценнейшими собраниями художественных музеев Рима, Флоренции, Венеции. Здесь следует назвать фотографа и художника Тинелли, художественного критика, инспектора музеев Ломбардии У. Неббиа и известного русского писателя и журналиста А. В. Амфитеатрова, вливших в будущее Эрзы.

В Милане, где он жил постоянно, перед его глазами находился знаменитый Дуомо (1386–1965) с его великолепной готической архитектурой и шестью тысячами скульптур, выполненными выдающимися мастерами разных эпох. Коллекции античной скульптуры и произведений всех эпох европейского искусства стали для Эрзы подлинной школой мастерства. В музее замка Сфорца он мог изучать «Пьету Ронданини» — одно из последних произведений Микеланджело, перед гением которого он преклонялся всю жизнь.

Основные аспекты творчества Эрзы в контексте телесности его произведений

Эрзя черпал из многих источников, и это не могло не сказаться на его творчестве. На первый взгляд могло показаться, что он не нашел свой стиль. Как позднее отмечал он сам — художественные средства, отличающие различные произведения, обусловлены избранным мотивом. Первоначально он заявил о себе композициями «Последняя ночь заключенного перед казнью» (гипс, 1909 г.), «Расстрел» (бронза, 1909 г.), «Христос распятый» (гипс, 1910 г.), оказавшими на публику международных выставок сильнейшее впечатление. Тема страдания и тема смерти воплощены Эрзеей в пластике обнаженных и полуобнаженных тел, данных в крайнем физическом напряжении. Это жест отчаяния заключенного, полубессознательно вцепившегося в свои лохмотья, это конвульсия боли, проходящая сквозь тело Христа от запрокинутой головы, скрюченных пальцев к впалому и втянутому животу, к беспомощно поджатым коленям и скрещенным стопам. Мускулатура в обеих композициях проработана нарочито рельефно, оба тела показаны в повороте, и это усиливает экспрессию образов. И если на осунувшемся лице заключенного застыло выражение отчаяния и тоски, то из полуоткрытого рта Христа словно вырывается крик: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27, 46).

Многофигурная композиция «Жертвы революции 1905 года» (железобетон, 1926 г.) продолжает тему «Расстрела». Перед нами зрелище разверстой незакопанной могилы, в которой обнаженные женские и мужские тела лежат вперемешку. Здесь иная телесность — человеческая плоть утрачивает свои формы, оплывает. И это производит особенно удручающее впечатление. Оно усиливается синевато-серой тонировкой материала. О творчестве Эрзы



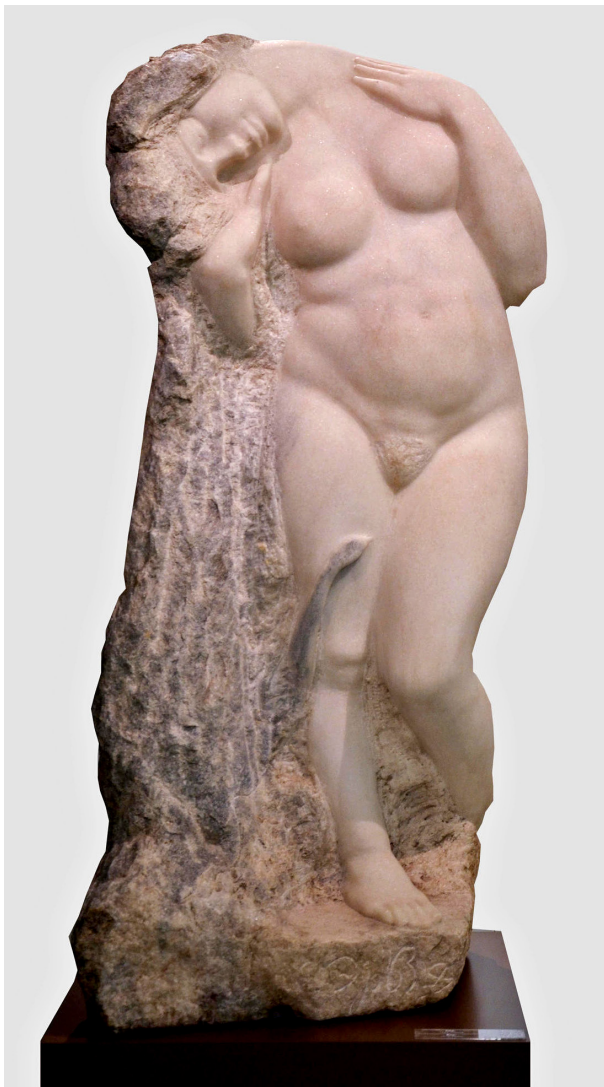
«Христос распятый», 1910 г., фотография

неоднократно писал Уго Неббиа. Характерно название его статьи «Артисту революции Эрзье». Уже в этой работе, посвященной начинающему скульптору, автор подчеркивает очень значимые особенности его личности и его творчества. Впечатляющая сила его искусства, как считает критик, в глубоко пережитых Эрзьей событиях революции и необычайной силе

«...рассудка и сердца автора, истекающего кровью воспоминаний» (цит. по: Баранова, Ионова 2006, 542). Неббиа отмечает, что скульптор не создает на потребу публике полуголых красавиц и хорошо сложенных эфебов, ласкающих глаз буржуа. Он подчеркивает, что движения его персонажей угловаты и что Эрзья стремится воплотить очень сложные состояния.

Жизнеутверждающая сила героев победившей революции была воплощена Эрзьей в его проекте монументального скульптурного комплекса в Екатеринбурге, над которым он работал вместе со своими учениками в 1919–1920 годах. Доминантой комплекса явился «Освобожденный человек» (мрамор, 1920 г.), выполненный в духе неоклассицизма. Фигура обнаженного мощного юноши была поставлена на четырехгранный постамент и по воспоминаниям современников прекрасно «...вязалась с площадью и расстоянием, с которого на нее смотрелось» (Алексеев 2010, 71–73, 78–79). Но обнажить мужскую фигуру и оставить ее для всеобщего обозрения было жестом слишком радикальным, противоречило сложившимся эстетическим вкусам. Скульптура через несколько месяцев была демонтирована, и судьба ее остается неясной. Отметим, что в нашей стране единственным памятником, в котором победу революции символизировали три обнаженные мужские фигуры, стал «Октябрь» А. Матвеева, созданный к десятилетию Октябрьской революции и в настоящее время находящийся в ГРМ. Острейшая борьба художественных направлений проявилась в требованиях левых художников признать фигуративное искусство не отвечающим духу революционной эпохи. В противостоянии художественных группировок, предшествовавшем организации Союза художников, старшее поколение скульпторов стремилось сохранить свои позиции, объединившись в Общество русских скульпторов, что давало возможность проводить групповые и персональные выставки. Для Эрзи выставка скульптуры, организованная в 1926 г., имела важное значение. Она привлекла большое внимание критики. Так, А. В. Луначарский пишет об Эрзье как о революционном скульпторе, несправедливо подвергшемся нападению левых, и о том, что в Европе «...неоклассицизм уже победоносно овладел почти всей скульптурой... художники относятся к человеческому телу с величайшим благоговением» (Баранова, Ионова 2006, 547).

Мотив обнаженного женского тела проходит через все творчество Эрзи. О его нравственных принципах и его личностных качествах говорит история создания «Евы» (мрамор, 1917 г.). Этот



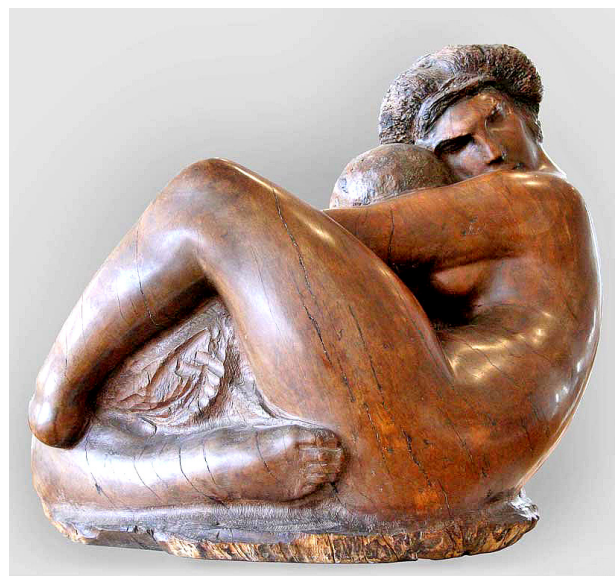
«Ева», 1919 г., мрамор

канонический образ истолкован скульптором по-своему. Он откровенно любит спокойной полновесностью зрелой плоти праматери. Абсолютно не классические, ее пропорции на удивление гармоничны, полны жизни. Лицо с закрытыми глазами освещает мягкая улыбка, а прекрасная голова упала на левое плечо. В своей отрешенности она прислушивается только к себе. Изваяние в рост выполнено из уральского мрамора и отшлифовано. Поверхность скульптуры дышит, впитывая солнечный свет. «Ева» была создана в тяжелейших условиях голода, в нетопленной мастерской. Эрзя жил тогда в небольшом уральском городке — Мраморском заводе. Шла Гражданская война. И города Урала переходили из рук в руки. Ева Эрзы совсем иная, чем Ева Микеланджело из фрески «Изгнание из рая» или Ева Родена, изображенные согбенными, закрывающими лицо руками грешницами.

Тема материнства прослеживается в нескольких произведениях аргентинского периода.

В эти годы (1927–1950) он работает преимущественно в дереве. Открыв для себя уникальные качества тропических пород кебрачо, альгарробо и урундай, он обновляет и художественные средства, и смысл своих произведений. Подлинным торжеством жизни, ее плодоносных сил является композиция «Мать с ребенком» (кебрачо, 1929 г.). Необычна связь двух фигур — тельце малыша вписано в объемы тела полулежащей, прижимающей его к себе матери. С почти звериной цепкостью она охватывает тело сына, в то время как он, стремясь освободиться от нее, хочет вырваться наружу. Драма неизбежного разрыва кровных связей трактована Эрзей как убедительная пластическая метафора притяжения/отталкивания. Композиция целостна и компактна. Фигура матери не вполне освобождена от блока темно-коричневого кебрачо, она существует в пространстве, обусловленном изначальной формой блока, которую сохранил скульптор. Это не европейская, а латиноамериканская трактовка мотива с присущей латиноамериканцам эмоциональной сверхнормативностью.

Большую известность снискала в Аргентине «Обнаженная» Эрзы, созданная им в 1930 г., материалом послужило золотистое кебрачо. Вероятно, это самое целомудренное произведение скульптора. В повороте юной головки, во взгляде, направленном мимо зрителя, в робком переступании с ноги на ногу ощущается нежная и горделивая натура. Именно плотное сияющее кебрачо воплощает неповторимые качества телесности этой скульптуры. И снова мы видим, что мастер сохраняет связь стоящей фигуры и древесного блока, превращенного теперь в опору.



«Мать с ребенком», 1929 г., кебрачо

В Аргентине у Эрзы заметно видоизменяется трактовка движения в танце. Его танцовщицы привлекают не грацией и изяществом движений, как это было, например, в серпантинном танце модерна, а экзотической страстностью. Гибкое, убеждающее тело, как писал в «Другой танцевальной песне» Ф. Ницше, порой угловато, а порою откровенно эротично — как в «Волне» или «Во сне» (цит. по: Orsetti 2006, 535). («Экстаз» — мотив, к которому Эрзя обращался не однажды. Такая откровенность вызвала даже осуждение у А. С. Голубкиной, вполне доброжелательно относившейся к Эрзе, но предостерегавшей скульптора от излишнего увлечения эротикой (Калугина 2006, 222)). Не человеческие чувства, а пробуждение природной стихии воплотил он в своем «Танце», созданном в 1940 г. из мощного ствола огромного кебрачо. Скульптор вычленяет из него четыре женские фигуры, прорабатывая их лики и только частично — облачения и конечности. Вовлеченные в стремительное круговое движение, женщины не смотрят друг на друга. Что это? Пробуждение теллургических сил сельвы, к которой Эрзя был так привязан? Действия-заклинания? Эта монументальная скульптурная группа резко отличается от остальных произведений мастера и, может быть, более всего свидетельствует о транскультурной инверсии в его творчестве.

Обращение Эрзы к судьбам и личностям великих людей проявилось в создании целого ряда портретов, в которых собственно телесность не так значима. Как это произошло, можно увидеть, сравнивая две скульптуры Л. Н. Толстого, созданные с временным промежутком более двадцати лет. Речь идет о «Философе» (гипс, 1909 г.) и портрете Толстого, выполненном из альгарробо в 1930 году. Со слов самого Эрзы известно, что он был знаком с великим писателем и даже успел сделать с него небольшой этюд в глине в 1902 г. в доме снохи Толстого, соученицы Эрзы по училищу (Баранова, Ионова 2006, 405).

В Италии он выполняет композицию почти сюжетную: обнаженный согбенный старец с усилием высвобождает свое тело из вязкой массы, в которой застряли его ступни и кисти рук. Тщательно прорабатывая напряженную мускулатуру, он подчеркивает усилие, с которым старец пытается освободиться. Портретное сходство с Толстым в этой композиции несомненно. И очевидно, что речь идет о духовном напряжении, о тех усилиях, которых стоили Толстому его проповеди и последовавшее за ними отлучение от церкви. Телесность показана

здесь почти натуралистично. Размышления о вере и влиянии церковных институтов имели для Эрзы далеко не отвлеченный характер. Некоторые друзья скульптора считали его толстовцем. Принимая христианские нравственные принципы и заповеди добра, он считал церковные институты лживыми, пропитанными лицемерием. Вероятно, поэтому он задумал у подножия своего «Распятого Христа» разместить фигуры Сократа, Савонаролы, Леонардо да Винчи, В. Соловьева и Л. Толстого. Из-за отсутствия средств на отливку на Всемирную выставку в Рим было отправлено только «Распятые». У «Философа» сложилась самостоятельная жизнь в искусстве (Баранова, Ионова 2006, 412–413).

Иная концепция присуща портрету Толстого, выполненному в 1930 году, — аргентинский биограф скульптора, его секретарь Л. Орсетти пишет, что этот портрет стоял среди основных произведений Эрзы, в зале, где были собраны еще «Моисей» и «Бетховен» (Orsetti 2006, 535). «Толстой» (альгарробо, 1930 г.) аргентинского периода — это прежде всего сгусток интеллектуальной энергии, подвижник и борец. Скульптор подчеркивает и усиливает простонародность его черт. Это узнаваемый образ русского чело-



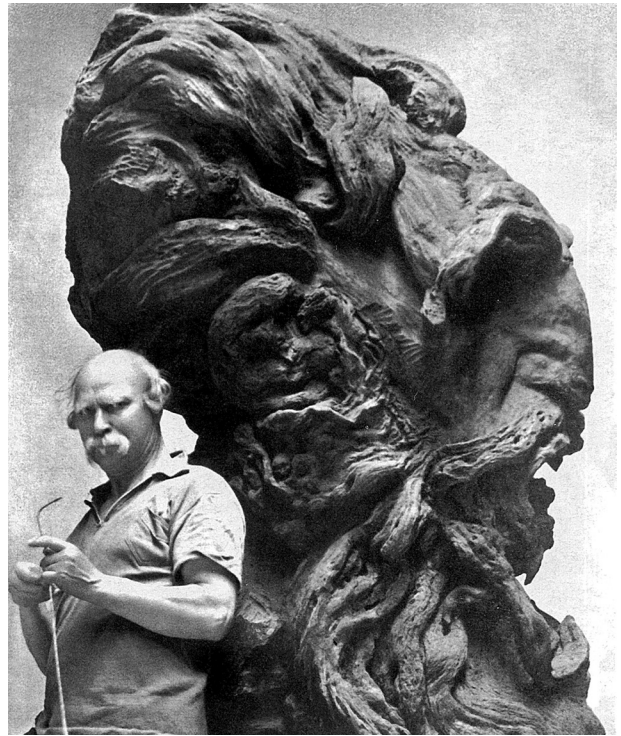
«Л. Н. Толстой», 1930 г., альгарробо

века. Тем более впечатляет его духовная мощь, выражение решимости, напряжение всех черт. Насуплены брови, морщится высокий лоб, некая угроза и вызов затаились в глубоко посаженных глазах. Словно ветер овеивает эту голову с разметавшимися прядями волос и взлохмаченной бородой. Человек, мощь которого под стать альгарробо, обращенный в настоящее, прошлое и будущее одновременно.

Именно голова вмещает в этом образе целый мир. Борода, усы, брови и волосы созданы из корней дерева, они подрабатывались и крепились к блоку головы специальным клеем, рецепт которого придумал сам скульптор.

Эрзя с удивительным постоянством обращался к образам учителей человечества, праведников. Его ярчайшим творением стала монументальная скульптура «Моисей» (альгарробо, 1932 г.). В этом произведении очевиден диалог с великим Микеланджело, выполнившим скульптуру Моисея для гробницы папы Юлия Второго.

Эрзя говорил, что для него важно почувствовать психологию персонажа, воплотить его переживания. И если Моисей Микеланджело величав и спокоен, он совершил свой подвиг, и в руках его Скрижали Завета, то Моисей Эрзы, даже выполнив свое предназначение, борется с мучительными раздумьями. Цельность пластических масс спорит в этом произведении со сложным ритмом взвихренных, диагональных форм. Такое воплощение библейского персонажа оказалось близко аргентинской публике. В отзывах прессы и в специальных изданиях о творчестве скульптора о «Моисее» всегда писали с восхищением. Так, О. Виньоль считает, что «Голова, сотворенная его гением, есть и плод фантазии Господа Бога...» (Vinol 1940, 13, 15, 16). В этой оценке проявляется интуитивизм, иррациональное отношение к творчеству вообще,



Эрзя у «Моисея», фотография (без даты)

имевшие особое значение для латиноамериканской культуры, ее типологическое свойство.

Выводы

В беседах с аргентинскими друзьями Эрзя говорил, что произведения искусства для него есть способ личного самоосуществления и что именно на символическом языке искусства может быть выражена невыразимая сущность божественной трансценденции. Бунтарь и странник, homo viator, в своем отношении к жизни Эрзя превыше всего ценил творческую свободу. И этому не могли помешать ни богатые меценаты, ни беспринципные маршаны, ни руководство социалистического государства.

Перечень иллюстраций

«Христос распятый», 1910 г., фотография
«Ева», 1919 г., мрамор
«Мать с ребенком», 1929 г., кебрачо
«А. Н. Толстой», 1930 г., альгарробо
Эрзя у «Моисея», фотография (без даты)

Источники

Vinol, O. (1940) Las Obras escodidas de Stephan Erzia. *Архив ГРМ*. Ф. 102. Оп. 1. Ед. хр. 57, с. 13, 15, 16.
Orsetti, L. (2006) Apuntes para una biografia del escultor Stefan Erzia. В кн.: М. Н. Баранова, В. С. Ионова. *Скульптор Эрзя*. Саранск: Мордовское книжное издательство, с. 535.

Словари и справочная литература

Лейкинд, О. Л., Махров, К. В., Северюхин, Д. Я. (2000) *Художники русского зарубежья: 1917–1939. Биографический словарь*. 2-е изд. СПб.: Нотабене, 716 с.

Литература

- Алексеев, Е. П. (2010) «Уральцы, наддайте!» Скульптура Урала 1920-х годов. В кн.: М. А. Бусев (ред.). *Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера: очерки: материалы международной научной конференции, 2006 г.* М.: Галарт, с. 68–84.
- Баранова, М. Н., Ионова, В. С. (2006) *Скульптор Эрвзя*. Саранск: Мордовское книжное издательство, 568 с.
- Калугина, О. В. (2006) *Скульптор Анна Голубкина. Опыт комплексного исследования творческой судьбы*. М.: Галарт, 245 с.
- Чудаков, А. П. (2018) *Ложится мгла на старые ступени*. М.: Эксмо, 648 с.
- Zaldivar, I. G. (2003) *Erzia*. Buenos Aires: Zurbaran Ediciones, 137 p.

Sources

- Orsetti, L. (2006) Apuntes para una biografia del escultor Stefan Erzia [Notes for the biography of the sculptor Stefan Erzia]. In: M. N. Baranova, V. S. Ionova. *Skul'ptor Er'zya [Sculptor Erzia]*. Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., p. 535 (In Spanish)
- Vinol, O. (1940) Las Obras escondidas de Stephan Erzia [The hidden works of Stephan Erzia]. *GRM archive [Archive of The State Russian Museum]*. Fund 102. Inventory no. 1. Archival unit 57, pp. 13, 15, 16. (In Spanish)

Dictionaries and reference literature

- Lejkind, O. L., Makhrov, K. V., Severyukhin, D. Ya. (2000) *Khudozhniki russkogo zarubezh'ya: 1917–1939: Biograficheskij slovar'* [Artists of the Russian Diaspora abroad: 1917–1939: Biographical dictionary]. 2nd ed. Saint Petersburg: Nota Bene Publ., 716 p. (In Russian)

References

- Alekseev, E. P. (2010) "Ural'tsy, naddajte!" Skul'ptura Urala 1920-kh godov. In: M. A. Busev (ed.). *Iskusstvo skul'ptury v XX veke: problemy, tendentsii, мастера: ocherki: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii, 2006 g.* [The art of sculpture in the 20th century: Problems, trends, masters: Essays: Proceedings of an international scientific conference, 2006]. Moscow: Galart Publ., pp. 68–84. (In Russian)
- Baranova, M. N., Ionova, V. S. (2006) *Skul'ptor Er'zya [Sculptor Erzia]*. Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 565 p. (In Russian)
- Chudakov, A. P. (2018) *Lozhitsya mгла na starye stupeni [Darkness falls upon the worn steps]*. Moscow: Eksmo Publ., 648 p. (In Russian)
- Kalugina, O. V. (2006) *Skul'ptor Anna Golubkina. Opyt kompleksnogo issledovaniya tvorcheskoj sud'by [Sculptor Anna Golubkina. Experience in complex research of creative destiny]*. Moscow: Galart Publ., 245 p. (In Russian)
- Zaldivar, I. G. (2003) *Erzia*. Buenos Aires: Zurbaran Ediciones, 137 p. (In Spanish)

Сведения об авторе

Наталья Абрамовна Розенберг, e-mail: nat-rozenberg@yandex.ru
 Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, консультант
 Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов»

Author

Natalya A. Rozenberg, e-mail: nat-rozenberg@yandex.ru
 Doctor of Sciences (Cultural Studies), Candidate of Sciences (Art Studies), member of the Art Critics and Art Historians
 Association, Consultant, All-Russian public organization "Association of Art Critics"