

УДК 730(=511.152)

**И. В. Клюева**

**МАТЕРИНСТВО КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ  
И КУЛЬТУРНАЯ ЦЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ С. Д. ЭРЬЗИ**



В статье рассматривается одна из сквозных тем художественного мира скульптора С. Д. Эрзи (Нефёдова, 1876–1959) – тема материнства. Выявляются причины ее актуализации в творческом сознании мастера: влияние этнической культуры, семейных традиций мордовского народа, личного биографического опыта (отношение к собственной матери, ностальгические чувства во время пребывания за рубежом), длительного периода профессиональных занятий иконописью (богородичные мотивы). Анализируются особенности интерпретации художником вечной темы (связь языческого и христианского архетипов; преобладание драматического и трагического пафоса; перевод образа из реально-бытового или психологического плана в обобщенно-символический). Впервые вводится в научный оборот неизвестная фотография Марии Ивановны Нефедовой – матери скульптора. Предлагается иконографическая атрибуция ряда его произведений (установление лиц, послуживших их моделями).

*Ключевые слова:* С. Д. Эрзя, скульптура XX в., материнство, женский образ в искусстве, культура мордовского этноса.

Материнство – сквозная тема изобразительного искусства. Как подчеркивал О. Шпенглер, таковой ее делает христианство. В античной, языческой скульптуре эта тема почти полностью отсутствовала, поскольку проблема будущего греков не волновала. Античность и Индия «всеми средствами искусства» стремились воплотить сиюминутное, «зрелище зачатия и рождения», Запад (христианский мир) – связь настоящего с будущим, «образ матери с ребенком на груди» [Шпенглер 1993, 442]. Согласно Шпенглеру, смысл античного типа совершенной женственности, выросший из «исконного чувства растительного плодородия», исчерпывается словом «soma» (тело); в «Сикстинской мадонне» Рафаэля – «возвышеннейшем изображении матери... уже нет ничего телесного. Она вся – даль, вся – пространство» [Шпенглер 1993, 443]. В христианской изобразительной традиции тема мадонны с младенцем – одна из самых распространенных: «В идее материнства заключается бесконечное становление. Женщина-мать *есть* время, *есть* судьба... Кормящая мать указывает на будущее... В религиозном искусстве Запада не было более возвышенной задачи...» [Шпенглер 1993, 441–442]. Культ мадонны достиг вершины в готическом искусстве: «Когда германско-католическое христианство... полностью созрело до самосознания; оно поставило в средоточие своей картины мира *не страдающего Спасителя, а страдающую Мать*» [Шпенглер 1993, 442].

В. С. Турчин называет тему материнства одной из ведущих в искусстве первой четверти XX в., при этом указав на два типа ее интерпретации (с одной стороны, связанный с языческими традициями, с другой – с христианскими): «Многие художники увлекаются темами материнства, образами плодородия, красотой обнаженного тела, античной скульптурой. Новую трактовку получили темы материнства, нравственного страдания, мученичества и жертвенной

стойкости...» [Турчин 1993, 173]. Эта тема выразительно прозвучала в европейской скульптуре посл. четв. XIX – перв. четв. XX в. (А. Бурдель, К. Дуниковский, Ф. Кремер, В. Лембрук, Дж. Манцу, К. Медра, Ж. Минне, К. Менье, И. Мештрович, Г. Мур, О. Роден и др.). В трактовке ее художниками множество разнообразных тональностей: от лиризма, умиротворенности, задумчивой мечтательности, утверждения радости бытия – до острого драматизма и глубокого трагизма (тема пьеты у Ж. Минне).

Крупные российские скульпторы указанного периода обращались к этой теме эпизодически (напр., А. С. Голубкина в камее «Мать с ребенком» (1920–1923) и мраморной барельефной композиции «Материнство» (1925); Б. Ю. Сандомирская в композиции «Материнство. Чернозем» (дерево, 1929)). Примечательно, что у «русского итальянца» П. П. Трубецкого, предпочитавшего изображать женщин и детей, по наблюдению критика Рафаэло Джоли, «изображения женщин с ребенком обычно не воплощают собой темы материнства, а подчинены задаче более конкретной: индивидуального раскрытия образа данного персонажа во взаимодействии с другим человеком» [цит. по: Шмидт 1989, 153].

В художественном мире скульптора Степана Дмитриевича Эрзя (Нефедова, 1876–1959) эта тема становится одной из важных. Отметим, что он обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества по классу Трубецкого (который в это время вел С. М. Волнухин), но лично познакомился с ним лишь в Италии. Эрзя испытал значительное влияние творчества Трубецкого в начале самостоятельного творческого пути, однако к теме материнства он обратится, уже освободившись от этого влияния. Причинами актуализации этой темы в его творческом сознании являются следующие факторы.

Во-первых, архетипы мордовского этноса. Как подчеркивает О. Ю. Булычева, «этническая картина мира у мордвы отличалась высокой степенью феминной ориентированности», при этом «женский стереотип в устной традиции мордвы определен представлениями о материнстве как о главной социальной функции женщин» [Булычева 2008, 13]. В языческом пантеоне мордвы важное место занимают женские божества: прародительница, праматерь всех богов Анге-патяй, олицетворяющая, по утверждению П. И. Мельникова, все добродетели, присущие мордовской женщине, воплощающая идеал женской красоты [Мельников 1981, 47–49], а также многочисленные «авы» (матери): покровительница дома Кудаава, держательница и покровительница земли Масторава, покровительница воды, любви, брака, деторождения Ведьава, покровительница леса Вирьава, покровительница огня Толава и др.

Во-вторых, семейные традиции родного народа. В традиционной мордовской семье роль женщины-матери была велика. По утверждению Булычевой, именно женщины «соблюдали и обеспечивали преемственность этнокультурных, нравственных и религиозных устоев» [Булычева 2008, 14]. Мать в мордовской семье была хранительницей традиции как системы духовно-нравственных координат, идеалов, норм и ценностей, передавая их детям. Большую роль сыграл личный биографический опыт художника, его отношение к своей матери Марии Ивановне Нефедовой (ок. 1845 – ок. 1918). Эта простая неграмотная женщина-эрзянка была по своему незаурядной личностью с таким же сильным, как у ее знаменитого сына, характером. В 1940-х гг. в Аргентине скульптор говорил журналисту Луису Орсетти: «Мать – самый лучший и важный человек в жизни... Моя мать меня научила, как я должен относиться к вещам, жить, как ценить животных и растения, и как оторвать ветвь от дерева, и как поддержать человека»\* [см. подробнее: Клюева 2013]. «Свою мать Эрзя очень любил и всегда о ней отзывался с большой теплотой», – подчеркивал друг и биограф скульптора Г. О. Сутеев [Сутеев 2016, 239]\*\*.

\* Орсетти Л. Скульптор Степан Эрзя. Биографические заметки и очерки. 1950 г.: машиноп. копия / пер. с исп. ЦГА РМ. Ф. Р-1689. Оп. 1. Д. 562. Л. 231.

\*\* Аутентичный и полный текст очерка Г. О. Сутеева «Степан Дмитриевич Нефёдов-Эрзя. Биографические заметки и воспоминания» (1926) впервые опубликован нами как приложение к монографии: Клюева И. В. Скульптор С. Д. Эрзя: биография и творчество в культурном контексте последней трети XIX – середины XX века. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016 (с. 212–278). Далее ссылки на текст очерка – по указанному изданию.



В-третьих, длительный (свыше 10 лет) опыт занятий Эрзы религиозным искусством (с 1888 г.) [Сутеев 2016, 214]. К периоду его учебы в иконописных мастерских Алатыря исследователи относят выполненную им икону «Богоматерь Знамение» (1893), хранящуюся в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С. Д. Эрзы (МРМИИ) [Гундырева 2005]. Аргентинский биограф Эрзы Альфредо Кан отмечает, что в начальный период своего обучения в иконописной мастерской П. А. Ковалинского в Казани он удачно выполняет копию картины «Богоматерь Скорбящая» Гвидо Рени («*”Dolorosa” de Guido*») [Cahn 1936, 21].

Примечательно, что хронологически первые из известных на сегодня произведений Эрзы на тему материнства – это портреты его матери (1912). На персональной выставке в парижской галерее Жоржа Пти (3–15 января 1913 г.) были представлены две его скульптуры под названием «Мать художника»\*. Они не сохранились, не выявлены и их фоторепродукции. Некоторое представление об этих работах мы можем составить по фотографиям матери скульптора.



Илл. 1

Считается, что сохранилась лишь одна фотография Марии Ивановны Нефедовой: она находится в личном фонде С. Д. Эрзы в Центральном государственном архиве Республики Мордовия (ЦГА РМ) (илл. 1). Снимок сделан весной-летом 1912 г. в пригороде Парижа Со, где скульптор арендовал мастерскую. Он сфотографировал самых дорогих ему людей: мать и племянника – начинающего живописца Василия Нефедова (1890–1918), а также свою возлюбленную и музу – француженку Маргу Эннебер (1893–1976), вошедшую в эрзеведение под искаженным именем Марта Гербст [см.: Клюева 2006; Клюева 2011].

Мария Ивановна и Василий Нефедовы приехали к Эрзе во Францию по его приглашению. Мать (которой он дал деньги на покупку дома в Алатыре) вскоре уехала, а племянник остался в его мастерской на год. Альфредо Кан писал: «Разбогатец, он вызвал свою мать жить с ним в Городе Света. ...Эта крестьянка вместе со своим внуком приехала из степей на сверкающий асфальт Парижа. Она впервые увидела метро, самолеты, тысячи чудес прогресса и современных технологий. Но ничто не привлекло ее внимания. ...Она ходила по улицам Парижа с такой же спокойной уверенностью, с какой шла по дорожкам вдоль речки Бездны... (реки, на берегу которой расположена д. Баевские Выселки (ныне пос. Баевка), где прошло детство Эрзы; впадает в Суру в г. Алатырь. – *И. К.*). Она отказалась от хорошего жирного молока, рыбы, черного хлеба, темной кухни, к которой привыкла. А в доме Стефана она увидела то, о чем не мечтала: богатство. Ее не соблазняло и не ослепляло богатство (которое в доме Эрзы не переходило в роскошь или в необычайный комфорт, а заключалось в простой возможности получить все, что ей нравилось или чего ей хотелось), напротив, оно огорчало ее, потому что она постоянно вспоминала о своем муже, отце Стефана – бурлаке, крестьянине, которому приходилось работать восемь из двенадцати месяцев в году, чтобы заработать в общей сложности 18 рублей, в то время как сын, “ничего не делая”, получал суммы, размер которых был за пределами ее воображения: сто, тысяча или десять тысяч франков были для нее одинаково невероятным капиталом. И оплакивая печальную судьбу своего мужа, несмотря на заслуги, успех, богатство и любовь своего сына, эта женщина вернулась туда, где жили другие ее дети, чтобы разделить их нелегкую долю, вспоминая своего сына счастливым. Она

\* Exposition de sculptures de Stefan Erzia: 3–15 Jan. 1913. Paris: Galeries Georges Petit, [1913], pp. 2.

предпочла жить в своей деревне, с любовью вспоминая Стефана, вместо того, чтобы, находясь в Париже, жалеть других своих детей. Кроме того, она чувствовала себя бесполезной в той среде, которую создал Стефан, где ее материнская забота и те привычные хлопоты, которые были частью ее натуры, не могли проявиться. Она убегала от чего-то похожего на смерть: от отсутствия непосредственной миссии, которую необходимо выполнять... Это была какая-то агония, ведь на протяжении всей своей жизни она не знала покоя, даже желания или необходимости хотя бы на время изменить свою привычную повседневную жизнь. В ее существовании не было времени для того, чтобы подумать о себе, отдохнуть, она только работала» [Cahn 1937, 97–98].

В ЦГА РМ нам удалось обнаружить и атрибутировать еще одну фотографию, где запечатлена мать скульптора – на этот раз вместе с ним (илл. 2). Судя по подписи, снимок сделан приятелем Эрзы – итальянским фотохудожником Даниэле Тинелли, как мы предполагаем, в 1902–1904 гг. Вероятно, место съемки – г. Алатырь (семья Нефедовых переехала в город из расположенной в пяти верстах от него д. Баевские Выселки, где оставались их деревенский дом и земля; летом члены семьи занимались там сельскохозяйственными работами). Мария Ивановна здесь заметно моложе, чем на снимке 1912 г. Она запечатлена за обычным повседневным занятием – качает воду из колодца. Отметим, что Мария Ивановна носила не традиционную мордовскую одежду, а костюм, сформировавшийся под влиянием городского (вероятно, так одевались крестьянки и в Алатыре, и в Баевских Выселках). На ней платье (или юбка с кофтой) из светлой хлопчатобумажной «мануфактурной» ткани и темный передник, на голове – платок. На снимке 1912 г. она одета «по-вдови» (отец скульптора умер в 1906 г.) – во все темное; платок, повязанный точно так же, как и на первом снимке, – тоже темного цвета.



Илл. 2

Следующее произведение Эрзы на тему материнства – изображение Марты Эннебер, созданное в 1913 г. в Карраре и оставленное на вилле писателя А. В. Амфитеатрова в итальянской коммуне Леванто (в настоящее время находится на территории этой виллы) (илл. 3). Его фоторепродукция была опубликована в 1914 г. в журнале «Иллюстрированный Петербургский курьер» под названием «Мать» как иллюстрация к статье об Эрзе\*, что впоследствии станет одной из причин возникновения и распространения мифа о том, что у Эрзы и «Марты Гербст» был сын [Папоров 2006, 83, 92, 95–97, 111, 146, 168, 191, 194]. Совершенно очевидно, что скульптура выполнялась по упомянутой выше фотографии 1912 г., но ребенка на снимке нет. Реальная Марта Эннебер, расставшись с Эрзой, несколько раз была замужем, но детей у нее не было. Ее последний (гражданский) муж – живший в Париже южноафриканский художник Жерар Секото –



Илл. 3

\* У художника Эрзы // Иллюстрированный Петербургский курьер. 1914. 23 мая.



утверждал, что она была совершенно равнодушна к детям, к материнству [Manganyi 2004, 85]. Гипотетически можно предположить, что у Марты когда-либо был ребенок, но никто из ее знакомых, кроме Эрзи, об этом не знал.

Папоров пишет: «...Степан Дмитриевич, получив сообщение о рождении у него сына, старательно работал над скульптурой “Марта с младенцем”. Любимая женщина держит на руках ребенка и чуточку улыбается» [Папоров, 2006, 92]. Однако материнство в этой скульптуре представлено не в радужных тонах. Держа на руках крошечный сверток, юная женщина сидит, пригорюнившись, отрешенно глядя прямо перед собой. Она сосредоточена не на ребенке (очертания которого едва прочитываются, он никак не проявляет себя), а на собственных, явно нерадостных, мыслях и переживаниях. Возможно, это мать, потерявшая только что рожденного ребенка? Пока невозможно установить, чем обусловлено появление у Эрзи образа Марты-матери: биографической ситуацией или творческой фантазией.



Илл. 4

Первое по времени создания из находящихся в отечественных музеях произведений Эрзи, посвященных вечной теме, – скульптурная композиция «Мать с ребенком» (1918), относящаяся к уральскому периоду его творчества (илл. 4). Выполненное в темном с кремово-коричневым оттенком мраморе погрудное изображение юной женщины, держащей на руках спящего младенца, возможно, – своеобразная реминисценция изображений Мадонны в живописи эпохи Возрождения. Как всегда в группах, изображающих мать с ребенком, Эрзя основное внимание концентрирует на женщине, младенец (не-что вроде условного пухлого классического путто) сам по себе художника не интересует, лишь маркируя статус женщины как матери. Композиция довольно слаба в художественном отношении, явно не завершена и носит штудийный характер.



Илл. 5

К теме материнства относится ряд эрзинских мраморных ню уральского периода. Не случайно в прессе Аргентины, куда скульптор привез некоторые из этих произведений, отмечалось, что его любимая тема – «плодородная фигура женщины»\*. Прежде всего, это знаменитая «Ева» («Женщина со змеей», мрамор, 1919, МРМИИ) – с идеализированной, роскошной телесной красотой, символизирующей назревшее предчувствие материнства. Крупнозернистый, переливающийся уральский мрамор создает эффект живого, «дышащего» тела. Вторая обнаженная стоящая женская фигура – меньшего размера, называемая исследователями «Малой Евой», долгое время считалась утраченной и была обнаружена в 1970 г. в Новороссийске (хранится в городской художественной школе им. С.Д. Эрзи). Третья ню – по существу та же Ева, но сидящая, названная «Отдых» («Спящая», «Сидящая женщина»), находится в Аргентине

\* Stephan Erzia invitado de honor de la seccion extranjera // La Prensa. [Buenos Aires], 1936, En., 8.

(в 1936 г. приобретена муниципалитетом Буэнос-Айреса и установлена в парке на авениде Бельграно). Судьба четвертой – лежащей обнаженной фигуры – пока неизвестна.

Двухфигурная композиция «Материнство» («Мать», «Мать с ребенком», грецкий орех, 1922) выполнена в Батуме (илл. 5). Автор разрабатывает композицию, повторяющую движение растущего дерева: замкнутый ствол-фигура постепенно расширяется, распахиваясь в ветвистую крону, в основании которой возникают тело младенца и откинута назад голова матери, высоко поднимающей ребенка сильным, энергичным движением рук. Женский образ окрашен национальным колоритом – возможно, это изображение горянки: она одета в длинное облегающее платье, голова закутана большой шалью, сбоку по телу струится, достигая середины бедра, коса. Скульптура воплощает собой апофеоз органической близости, симбиотической связи, нерасторжимости кровного и духовного союза матери и ребенка. О символическом значении этого произведения Эрзи писал Армандо Маффей: ствол дерева подобен пьедесталу, из которого «возникают две жизни» – два разветвления. Аргентинский критик отмечал особую «духовность в лицах, объединенных нежностью и... силой крови»\*.

В трагедийном ключе тема материнства решена в работе «Жертвы революции 1905 года» (железобетон, 1926) (илл. 6). Композиция горельефа (в виде надгробной плиты) с изображением погибших (мужской и двух женских фигур) включает в себя фигурку младенца, что значительно усиливает его скорбное звучание.

В первые же годы своего пребывания в Аргентине, открыв для себя новый материал, Эрзи вновь обращается к теме материнства: он создает композицию, которую критик Йоханнес Франце, посетивший его дом в июне 1928 г., называет «Мать и дочь» – «выполненный в гладкой манере двойной портрет дамы и ее дочери»\*\* (илл. 7). Критик Армандо Маффей, также увидевший эту работу в доме художника, помещает ее репродукцию в газете как иллюстрацию к своей статье о нем\*\*\*. В каталогах выставок Эрзи в Аргентине нет работы под таким названием.



Илл. 6



Илл. 7

\* Maffei A. Lo rustico y torso del quebracho transformándose en belleza. Una original adaptación que consigue el escultor ruso Stephan Erzia // La Epoca. [Buenos Aires], 1928, Juni, 24.

\*\* Franze J. Stephan Erzia. Einsiedler, Träumer, Bildhauer // Deutsche La Plata Zeitung. [Buenos Aires], 1928, Jun., 20.

\*\*\* Maffei A. Lo rustico y torso del quebracho transformándose en belleza. Una original adaptación que consigue el escultor ruso Stephan Erzia // La Epoca. [Buenos Aires], 1928, Juni, 24.



Мы предполагаем, что это двойной портрет его ученицы и гражданской жены – скульптора Юлии Альбертовны Кун и ее сына Юлия. В ноябре 1926 г. она отправилась вместе с Эрзьею во Францию, оттуда весной 1927 г. – в Аргентину; в 1928 г. – выезжала в СССР и вскоре вернулась, взяв с собой сына. В 1928–1930 гг. мастер создал несколько ее скульптурных изображений. Вероятно, рассматриваемый двойной портрет выполнялся по фотографии, поскольку сыну Кун в июне 1928 г. исполнилось 14 лет. Позже Эрзья выполнит еще несколько его портретов.

Группа «Мать с ребенком» («Материнство», «Мать», кебрачо, 1929) (илл. 8) представляет собой сложную замкнутую композицию из двух обнаженных фигур (женской и детской), точно вписанную в исходную форму природного материала. Монолитный характер композиции подчеркивает изначальную органическую связь матери и младенца. Вогнутый объем женской фигуры образует замкнутый полукруг – в форме своеобразной колыбели. Большое тело выступает как защита по отношению к меньшему: словно мать ограждает ребенка от опасностей, таящихся в окружающем мире. Изображение младенца, играющего волосами женщины, условно: поза непропорционального тела неправдоподобна; «нереалистична» голова с преувеличенно большим лбом. Изображение лица женщины портретно – это Юлия Кун, которая была для Эрзьи в этот период непосредственным воплощением идеи материнства. Комментируя выставку



Илл. 8

Эрзьи в галерее Фридриха Мюллера в Буэнос-Айресе, Йоханнес Франце анализировал это произведение в контексте всей экспозиции. По его мнению, Эрзья изобразил материнские чувства в различных фазах: будущей матери (статуя обнаженной девушки), и только что родившей матери (непонятно, о каком произведении идет речь), и матери с ребенком: «Две головы вырастают из темного куска красного кебрачо, мы ощущаем почти животное счастье... будущая мать отражает загадку возникновения жизни... Только что ставшая матерью с болью на лице...»\*. Материнство в трактовке Эрзьи сочетает в себе счастье и боль.



Илл. 9

Примером решения Эрзьею темы материнства только через образ матери, без изображения ребенка является женский портрет «Горе», находящийся сегодня в Государственном Русском музее (ГРМ) (кебрачо, 1933) (илл. 9). Писатель Б. Н. Полевой, общавшийся с художником в 1950-х гг., следующим образом трактует скульптуру: «Вот “Горе”. Женская голова. Только голова и рука (Эрзья вводит в композицию обе руки! – И. К.), вцепившаяся в волосы. И все. Но воображение дорисовывает образ. Вы ничего не знаете об этой женщине, вам неизвестен замысел автора...

\* Fr. [J. Franze]. Ausstellung Stephan Erzia. Kunstsalon Friedrich Müller // Deutsche La Plata Zeitung. [Buenos Aires], 1932, Aug., 3.

Но разве не ясно, что это мать, оплакивающая мертвого ребенка?» [Полевой 1961, 40].

Скульптура «Спящая мать» («Лежащая мать», «Материнство», мрамор, 1937) (илл. 10) является вариацией темы лежащей женской обнаженной фигуры, характерной для творчества Эрзи конца 1900–1910-х гг. (с включением в композицию фигурки ребенка). Художественный обозреватель выходящего в Буэнос-Айресе немецкоязычного журнала «Lasso» Дитрих Винтер писал: «По-роденовски благородно и необычайно жизненно передаются движения фигур... Статуя “Лежащая мать” является произведением упоительной красоты и глубокой выразительной силы»\*.



Илл. 10

Несмотря на то, что скульптору позировала конкретная модель – его ученица Доротея Леш де Ресник (Душка Резник), композиция полностью подчинена законам поэтического мировидения. Образы лишены индивидуальной конкретности, предельно обобщены (женщина – та же Ева, ставшая матерью, ребенок – условный путто), что наполняет произведение символическим звучанием. Едва намеченное лицо матери, обрамленное потоком волос, приоткрывается в профильном ракурсе. Обхватившая тельце ребенка женщина объединена с ним в изначальном инстинктивном порыве.

В эрзинских изображениях материнства неизменно присутствуют ноты тревоги, беспокойства, в них нет безмятежного счастья, поэтому их (особенно «Спящую мать») не принимали люди, ориентированные на эстетику соцреализма. Т. А. Северова – супруга советского посла в Аргентине вспоминала: «Особенно меня удивляла его большая скульптура в мраморе – “Материнство”: голова чудесного ребенка закрыта, как бы смята рукой молодой матери. Какое прекрасное женское тело, какая пластичная рука! Но это скорее можно назвать отчаянием, безумием, чем материнством. Оно не менее страшно, чем изображение человека со вскрытыми венами или человека без кожи. На все эти мои рассуждения Эрзя ничего не ответил» [Северова 1972, 99]. Искусствовед С. Валериус, увидевшая скульптуру на персональной московской выставке Эрзи в 1954 г., писала: «... угнетающе выглядит “Спящая мать”. Рука молодой женщины во сне положена так, что создается явное ощущение сломанного, задавленного ею ребенка. Это производит тяжелое и неприятное впечатление... И как принижает образ матери, материнской любви искусство Эрзи! Трактовка им темы материнства не является случайной для его творчества – это звено всего его этико-художественного мировоззрения, характерного для декаданса» [Валериус 1954, 40].

В 1940-х гг., во время или после Второй мировой войны, Эрзя создал еще одну подобную композицию, но с гораздо более отчетливо выраженным трагическим звучанием. Йоханнес Франце писал в 1950 г., что видел в его мастерской «гипсовую модель группы: женщину, лежащую на полу, которая прижимала к себе мертвого ребенка. Я спросил мастера, что это. Он ответил лаконично: “Бомбардировка”. Когда я снова пришел позднее, этой работы больше не было. Он разбил ее...»\*\*. Публицист Альфредо Фиори упоминал об этой скульптуре в 1949 г.: «... мать, погибшая во время бомбардировки, закрывающая... руками свою грудь, выявляя священный материнский инстинкт...»\*\*\*. (Впоследствии подобную работу с тем же названием вы-

\* Winter D. Kunstjahr 1937. Rückblick auf das künstlerische Leben in Buenos Aires // Lasso. [Buenos Aires]. 1938, no 5, Jahrg.– Febr, s. 488.

\*\* Franze J. Stepan Erzia, der Bildhauer des Quebracho-holzes // Helvetia [Buenos Aires], 1950, Juli-August, s. 47.

\*\*\* Fiori A. La conciencia en el Arte // Mundo musical [Buenos Aires], 1949, no 143, Ag., pp. 1.



полнил в бронзе аргентинский скульптор Крисанто Домингес, творческое развитие которого проходило под непосредственным влиянием Эрзья.)

Скульптурная группа «Юная мать» («Четырнадцатилетняя мать», «Тринадцатилетняя мать», кебрачо, 1939), изображающая юную женщину, держащую на руках маленького ребенка (илл. 11), во многом перекликается с созданной на Урале работой «Мать с ребенком». Подхваченный руками матери ребенок обнимает ее за шею, прижимаясь головой к ее виску. Скорбная маска склоненного к сыну женского лица идеализирует образ, наполняя его трагическим пафосом. Композиционно-содержательные мотивы отчетливо ассоциируются с православными иконами, изображающими Богоматерь в типе «Умиление». В то же время лица матери и ребенка говорят о том, что в скульптуре изображены аргентинские аборигены – индейцы. Здесь отражен не только метафизический трагизм евангельского сюжета; его социальный аспект объясняет Полевой: «Скульптура “Четырнадцатилетняя мать”, полная лирики и трагизма... Там, в Аргентине, где в глухих уголках страны медленно и мучительно вымирают индейские племена, иногда выдают замуж, точнее говоря, продают богатым старикам, красивых девочек.



Илл. 11

И вот четырнадцатилетняя девочка-мать с ребенком на руках. Два детских лица рядом. Но это не сестра и брат. Это мать и сын...» [Полевой 1961, 42]. Йоханнес Франце писал: «Скульптура матери и ребенка представляет собой композицию, имеющую форму неправильного треугольника: рука и нога младенца намеренно включены в эту композиционную игру линий, сливаются с наивным выражением детского личика и полугорестным, полурадостным выражением лица матери. Вновь... глаза женщины, скрывающие в глубине печаль»\*.



Илл. 12

В Аргентине Эрзья снова обращается к образу своей матери (илл. 12). М. Н. Яблонская пишет: «В 1940 году Эрзья впервые за долгий период прикасается к самому конкретному в понятии “Родина” – он работает над образом своей матери...» [Яблонская 1978, 177]. Полевой также подчеркивал, что скульптор создавал скульптуру, «тоскуя на чужбине по Родине» [Полевой 1961, 34]. В отличие от первых, прижизненных портретов матери, это – посмертный портрет-воспоминание. Автор начал его в 1940 г., затем дорабатывал в течение целого ряда лет – до 1948 г. Варианты названия «Портрета матери», под которыми он воспроизводился в латиноамериканской прессе, – «Мать скульптора», «Мать художника»; во время и после Великой Отечественной войны автор называл этот портрет «Война». Луис Орсетти упоминает изваянную скульптором «голову человечества, содрогающуюся от ужа-

\* Fr. [J. Franze]. Neue Holzbildmerte von Stepan Erzia // Deutsche La Plata Zeitung. [Buenos Aires], 1939, Dec., 31.

сов войны», вероятно, имея в виду именно эту работу\*. Как и в несохранившейся «Бомбардировке», во время войны художник связывает тему материнства с судьбой своей родной страны.

Образное решение портрета навеяно всплесками ностальгических переживаний и воспоминаниями далекого детства – конкретным эпизодом, о котором Сутеев писал: «Его родители из деревни Баево переселились на новое



Илл. 13

место, получившее впоследствии название Баевские Выселки, расположенные на берегу реки Бездны. При переселении семья Эрзя, по неопытности, поселилась слишком близко к реке и в первое весеннее половодье была застигнута разливом. Эрзя помнит ясно бушующую реку, отца по пояс в воде и мать, спасающую корову» [Сутеев 2016, 212].

Несмотря на то, что в основу замысла легла реальная биографическая ситуация, скульптурную композицию нельзя назвать сюжетной – она глубоко символична. Как часто в портретах (мужских и женских), Эрзя изображает свою мать в «метафизический час» – как бы вне возраста, в ситуации необыденной, катастрофической, наиболее полно выявляющей духовно-душевную сущность, внутренний потенциал женщины. Несмотря на достоверно переданные индивидуальные черты модели, перед нами отнюдь не бытовой реалистический портрет: изображение конкретного, самого близкого художнику человека вырастает до монументализированного образа-символа. Это не только обобщенный образ мордовской крестьянки, женщины из народа – художник придает ему высокий трагедийный пафос и универсальное звучание: за ним встают тысячи матерей мира, прошедших через тяжелые жизненные испытания.

В период работы над портретом матери Эрзя создает один из наиболее выразительных автопортретов (кебрачо, 1947) [см.: Клюева, Лысова 2008, 231–233]. Два изображения образуют в пространстве его художественного мира неслиянно-нераздельное единство, олицетворяя момент сакральной встречи Матери и Сына. (В Аргентине Эрзя создает также портрет отца (кебрачо, 1944) и других своих родственников, а также односельчан [см.: Клюева 2014].)

После возвращения в СССР, в 1950-е гг. Эрзя вновь обращается к теме материнства. В собрании М. М. Алшибая (Москва) находится небольшая (12×27×10) скульптурная композиция с изображением двух лиц – материнского и детского (илл. 13). Работа выполнена в кебрачо и датирована 1952 годом. Она была подарена скульптором его многолетнему другу Сутееву и впоследствии передана коллекционеру его наследниками. «В этих двух головках мне видится мотив Богоматери с младенцем...», – пишет владелец раритета [Алшибая 2016, 30].

Еще об одном обращении скульптора в 1950-е гг. к данной теме (только через женское изображение) рассказывает Б. Полевой: «...однажды в морозный день появилась у него в студии молодая мать, ведя за руку шустрого мальчика. Иней покрывал ее меховую шапочку. Щеки пылали от мороза. Шею окутывал пушистый спортивный шарф. На бровях и ресницах сверкали растаявшие снежинки... Она стояла среди нагромождений скульптур и, улыбаясь, смотрела, как ее мальчуган с любопытством оглядывал мастерскую, статуи, глядевшие на него из всех углов... А мастер, залюбовавшись ею самой, постарался схватить, закрепить в дереве

\* Орсетти Л. Скульптор Степан Эрзя. Биографические заметки и очерки. 1950 г.: машиноп. копия / пер. с исп. ЦГА РМ. Ф. Р-1689. Оп. 1. Д. 562. Л. 301.



Илл. 14

милое лицо молодой матери, полное нежности, заботы, с глазами, излучающими тепло и свет. Так родился еще один образ – «Молодая мать» [Полевой 1961, 50]. Вероятно, писатель говорит о произведении, хранящемся в МРМИИ под названием «Женская голова» (альгарробо, 1954) (илл. 14). Образ воспринимается как воплощение «земной» женственности. Атмосфера лирической теплоты и мягкости создается как гармоничным силуэтом спокойно приподнятой в повороте вправо головы, так и характером пластики – нежной, со спокойными переходами форм. Золотистый цвет природного материала на отполированной поверхности лица создает эффект осязаемого тепла кожи, а легкая подцветка губ делает женскую улыбку более выразительной. В композиции сочетаются природная фактура и обработанные части дерева.

Итак, одна из сквозных в творчестве Эрзы – тема материнства, к которой он впервые обращается в нач. 1890-х гг., в процессе занятий иконописью, и постоянно возвращается в профессиональной скульптурной практике – вплоть до последнего ее периода (1950-е гг.). Художник рассматривает материнство как важнейшую антропологическую и культурную цен-

ность. Видя смысл человеческой жизни в творчестве, художник считает рождение и воспитание детей важнейшей формой творчества для женщины – по существу, творчеством самой жизни.

При воплощении Эрзой темы материнства образы детей играют, как правило, вспомогательную роль: ребенок для скульптора – лишь атрибут, обозначающий важнейшую миссию женщины. Эта тема может воплощаться им и без включения детского образа – только через женский.

В интерпретации скульптором темы материнства тесно переплетаются языческий и христианский архетипы, традиции родного народа и личный биографический опыт: с одной стороны, мать – источник всякой жизни, ее эмоционально-вегетативная основа (плодородие), природное, витальное, стихийно-органическое начало; с другой – материнство представлено в духовном и социальном аспектах (мать – воплощение любви и заботы, транслятор и высший критерий духовно-нравственных ценностей, путеводная звезда человека в мире). Для Эрзы тема материнства (как и творчества в целом) – это не тема безмятежного счастья. В ее интерпретации преобладают драматизм и трагизм, она часто сопряжена с состояниями тревоги, душевной боли, страдания, скорби.

Воплощая тему материнства, Эрзы всегда отталкивается от конкретного образа и ситуации, стремясь перевести его из реально-бытового или психологического плана в обобщенно-символический, расширяя частное до всеобщего, придавая индивидуальным чертам общечеловеческое, возвышенно-идеальное звучание (часто восходящее к иконописным образам Богоматери). К образу своей матери Эрзы обращается, находясь за рубежом, в периоды обострения ностальгических переживаний, соотнося его с образом матери-земли, почвы и в конечном итоге – с темой Родины, которая становится высшим аспектом темы материнства («Портрет матери» 1940–1948).

#### ЛИТЕРАТУРА

Алишбая М. М. Переплетения. Неизвестная скульптура С. Д. Эрзы // Эрзынские чтения: сб. материалов VI Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 140-летию со дня рожд. С. Д. Эрзы (7–9 нояб. 2016 г.). Саранск, 2016. С. 25–30.

Булычева О. Ю. Положение мордовской женщины в семье и обществе в конце XIX – 30-х гг. XX в. Автореф. дис. ... канд. истор. наук. Саранск, 2008. 24 с.

Валериус С. О выставке скульптора С. Эрзи // Искусство. 1954. № 5. С. 40.

Гундырева Т. В. Икона «Богоматерь Знамение» из фондов МРМИИ – образец раннего иконописного творчества С. Д. Эрзи: К вопр. об авторстве, бытовании и реставрации // Эрзинские чтения: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 130-летию со дня рожд. С. Д. Эрзи (8–9 нояб. 2006 г.). Саранск, 2006. С. 46–51.

Ключева И. В. История Марты Эннебер (О любимой модели Степана Эрзи) // Феникс: науч. ежегодник кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства. Саранск. 2011. С. 150–165.

Ключева И. В. Луис Орсетти о Степане Эрзе: этноэтика мордвы как основа мировосприятия скульптора // Финно-угорский мир. 2013. № 2. С. 32–33.

Ключева И. В. Образы представителей мордовского этноса в творчестве Степана Эрзи // Финно-угорский мир. 2014. № 2. С. 86–93.

Ключева И. В. Проблема научной биографии С. Д. Эрзи: «Белые пятна» и «черные дыры» (Подлинная история Марты Эннебер) // Эрзинские чтения: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 140-летию со дня рожд. С. Д. Эрзи. Саранск, 2006. С. 58–64.

Ключева И. В., Лысова Н. Ю. Грани скульптурной вселенной: произведения Степана Эрзи в музеях Саранска. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. 292 с.

Мельников П. Очерки мордвы. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. 132 с.

Папоров Ю. Н. Великий Эрзя. Признание и трагедия: лит.-док. повесть. Степан Эрзя: биография в документах. Саранск, 2006. 424 с.

Полевой Б. С. Эрзя (Степан Дмитриевич Нефедов). Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1961. 54 с.

Северова Т. А. Друг и коллега // Воспоминания о скульпторе С. Д. Эрзе. Саранск, 1972. С. 83–102.

Сутеев Г. О. Степан Дмитриевич Нефёдов-Эрзя. Биографические заметки и воспоминания (1926 г.) // Ключева И. В. Скульптор С. Д. Эрзя: биография и творчество в культурном контексте последней трети XIX – середины XX века. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016. С. 212–278.

Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 246 с.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. 663 с.

Яблонская М. Н. К 100-летию со дня рождения С. Д. Эрзи: (Из творческого наследия) // Советская скульптура–76. М., 1978. С. 174–177.

Cahn A. Erzia. La vida y la obra rebeldes y peculiares de Stefan Nefedov. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. J. Weiss, 1936. 103 p.

Manganyi N. Chabani. Gerard Sekoto: «I am an African»: a biography. Johannesburg: Wits Univ. Press, 2004. XI, 244 pp.

Поступила в редакцию 14.11.2018

**Ключева Ирина Васильевна,**

кандидат философских наук, доцент,

ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева»

430005, Россия, г. Саранск, ул. Большевикская, 68

e-mail: klyueva\_irina@mail.ru

**I. V. Klyueva**

### **Maternity as an anthropological and cultural value in S. D. Erzia's work**

The article examines the theme of motherhood in the works by sculptor S. D. Erzia (Nefyodov, 1876–1959). It proves that this theme is a cross-cutting one in his artistic world. It reveals the reasons for the actualisation of this theme in the artist's creative consciousness (the archetypes and, in connection to them, family traditions of the Mordvin people, the personal biographical experience (love for his own mother, nostalgic feelings), the influence of the icon painting (*Madonna's motifs*)). It analyses S. D. Erzia's works devoted to the eternal theme, reveals the peculiarities of its interpretation (the connection between the pagan and Chris-



tian archetypes of motherhood, the predominance of dramatic and tragic pathos, the transference of images from the real-everyday or psychological plan into a generalised symbolic one). An unknown photograph of the sculptor's mother – Maria Ivanovna Nefyodova, is first introduced into scientific circulation. It offers the iconographic attribution of a number of S. D. Erzia's sculptures (identification of the persons who have become their models).

*Keywords:* S. D. Erzia, sculpture of the XXth century, motherhood, female image in art, culture of Mordvin ethnos.

**Citation:** Yearbook of Finno-Ugric Studies, 2019, vol. 13, issue 1, pp. 135–148. In Russian.

## REFERENCES

**Alshibaya M. M.** Perepleteniya. Neizvestnaya skul'ptura S. D. Er'zi [Interlacings. Unknown sculpture by S. D. Erzia]. *Er'zinskie chteniya: sb. materialov VI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 140-letiyu so dnya rozhd. S. D. Er'zi (7–9 noyab. 2016 g.)* [Erzia Readings: Coll. of materials of the VIth Intern. scientific-practical conf., dedicated to 140th anniversary of S. D. Erzia's birth (Nov., 7–9, 2016)]. Saransk, 2016, pp. 25–30. In Russian.

**Bulycheva O. Yu.** *Polozhenie mordovskoi zhenshchiny v sem'e i obshchestve v konce XIX– 30-h gg. XX v. Avtoref. dis. ... kand. ist. nauk.* [The status of the Mordovian woman in family and society in the late 19th – 30s of the 20th century. Cand. hist. sci. diss.]. Saransk, 2008. 24 p. In Russian.

**Valerius S.** O vystavke skul'ptora S. Er'zi [On the exhibition of the sculptor S. Erzia]. *Iskusstvo* [Art], 1954, no 5, pp. 40–41. In Russian.

**Gundyreva T. V.** Ikona «Bogomater' Znamenie» iz fondov MRMII – obrazec rannego ikonopisnogo tvorchestva S. D. Er'zi: K vopr. ob avtorstve, bytovanii i restavracii [The icon «Our Lady of the Sign» from the collection of the Mordovian republican S. D. Erzia Fine Arts Museum – a sample of the early S. D. Erzia icon painting: on the question of authorship, existence and restoration]. *Er'zinskie chteniya: sb. materialov Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 130-letiyu so dnya rozhd. S. D. Er'zi (8–9 noyab. 2006 g.)*. [Erzia Readings: Coll. of materials of the Intern. scientific-practical conf., dedicated to 130th anniversary of S. D. Erzia's birth (Nov., 8–9, 2006)]. Saransk, 2006, pp. 46–51. In Russian.

**Klyueva I. V.** Istoriya Marty Enneber (O lyubimoy modeli Stepana Er'zi) [The history of Marthe Hennebert. (On Stepan Erzia's beloved model)]. *Feniks: nauch. ezhegodnik kafedry kul'turologii, ehtnokul'tury i teatral'nogo iskusstva*. [Phoenix: scientific yearbook of the Department of Culturology, Ethnoculture and theatrical art]. Saransk, 2011. Pp. 150–165. In Russian.

**Klyueva I. V.** Luis Orsetti o Stepane Er'ze: ehtnoehtika mordvy kak osnova mirovospriyatiya skul'ptora [Luis Orsetti on Stepan Erzia: Ethnoethics of the Mordva as the basis of the sculptor's worldview]. *Finno-ugorskiy mir* [Finno-Ugric World], 2013, no 2, pp. 32–33. In Russian.

**Klyueva I. V.** Obrazy predstavitelei mordovskogo ehtnosa v tvorchestve Stepana Er'zi [The images of the Mordvinian ethnos representatives in Stepan Erzia's work]. *Finno-ugorskiy mir* [Finno-Ugric World], 2014, no 2, pp. 86–93. In Russian.

**Klyueva I. V.** Problema nauchnoj biografii S. D. Er'zi: «Belye pyatna» i «chernye dyry» (Podlinnaya istoriya Marty Enneber) [The problem of S. D. Erzia's scientific biography: «white spots» and «black holes» (The true story of Marthe Hennebert)]. *Er'zinskie chteniya: sb. materialov Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., posvyashch. 140-letiyu so dnya rozhd. S. D. Er'zi*. [Erzia Readings: Coll. of materials of the VIth Intern. scientific-practical conf., dedicated to 140th anniversary of S. D. Erzia's birth. (November, 7–9, 2016)]. Saransk, 2016, Pp. 58–64. In Russian.

**Klyueva I. V., Lysova N. Yu.** *Grani skul'pturnoi vselennoi: proizvedeniya Stepana Er'zi v muzeyah Saranska* [Facets of the sculptural universe: Stepan Erzia's works in the museums of Saransk]. Saransk, Izd-vo Mordov. un-ta, 2008. 292 p. In Russian.

**Mel'nikov P.** *Ocherki mordvy* [Sketches of the Mordva]. Saransk, Mordov. kn. izd-vo, 1981. 132 p. In Russian.

**Papov Yu. N.** *Velikij Er'zia. Priznanie i tragediya: lit.-dok. povest'. Stepan Er'zia: biografiya v dokumentah*. [The Great Erzia. Recognition and tragedy: literary-documentary novel. Stepan Erzia: a biography in the documents]. Saransk, 2006, 424 p. In Russian.

**Polevoj B. S.** *Erzia (Stepan Dmitrievich Nefyodov)*. Saransk, Mordov. kn. izd-vo, 1961. 54 p. In Russian.

**Severova T. A.** Drug i kollega [Friend and colleague]. *Vospominaniya o skul'ptore S. D. Er'ze* [Memories of the sculptor S. D. Erzia]. Saransk, 1972. Pp. 83–102. In Russian.



**Suteev G. O.** Stepan Dmitrievich Nefyodov-Er'zia. Biograficheskie zametki i vospominaniya (1926 g.) Biographical notes and memoirs (1926). *Klyueva I. V. Skul'ptor S. D. Er'zia: biografiya i tvorchestvo v kul'turnom kontekste poslednei treti XIX – serediny XX veka* [Klyueva I. V. Sculptor S. D. Erzia: biography and work in the cultural context of the last third of the 19th – the middle of the 20th century]. Saransk, Izd-vo Mordov. un-ta, 2016. Pp. 212–278. In Russian.

**Turchin V. S.** *Po labirintam avangarda* [Through the labyrinths of avant-garde]. Moscow, Izd-vo Mosk. un-ta, 1993. 246 p. In Russian.

**Spengler O.** *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii. T. 1. Geshtal't i dejstvitel'nost'* [The decline of Europe. Essays on the morphology of world history. T. 1. Gestalt and reality]. Moscow, Mysl', 1993. 663 p. In Russian.

**Yablonskaya M. N.** K 100-letiyu so dnya rozhdeniya S. D. Er'zi: (Iz tvorcheskogo naslediya) [On the centenary of the birth of S. D. Erzia: (From the creative heritage)]. *Sovetskaya skul'ptura–76* [Soviet sculpture–76]. Moscow, 1978, pp. 174–177. In Russian.

**Cahn A.** Erzia. *La vida y la obra rebeldes y peculiares de Stefan Nefedov* [The rebellious and peculiar life and work of Stefan Nefyodov]. Buenos Aires, Talleres Gráficos A. J. Weiss [A. J. Weiss Graphics Workshops], 1936. 103 p. In Spanish.

**Manganyi N. Chabani.** *Gerard Sekoto: «I am an African»: a biography*. Johannesburg, Wits Univ. Press, 2004. XI, 244 pp. In English.

Received 14.11.2018

**Klueva Irina Vasilievna,**  
Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor,  
National Research Ogarev Mordovia State University  
68, ul. Bolshevistskaya, Saransk, 430005, Russian Federation  
e-mail: klyueva\_irina@mail.ru