

ТВОРЧЕСКИЙ НАСЛЕДНИК РОДЕНА ИЛИ ЭРЗЯНСКИЙ САМОРОДОК?

Орлова Евгения Валерьевна
Кандидат искусствоведения, старший
научный сотрудник НИИ теории и истории
изобразительных искусств РАХ, член
Ассоциации искусствоведов (АИС).
Россия, г. Москва.

Аннотация

В статье рассматривается проблема творческих истоков скульптуры Степана Эрззи, в частности, развенчивается миф о его следовании художественной манере Огюста Родена. Сравнительная характеристика произведений обоих художников, посвященных образам Евы, Иоанна Крестителя и другим так называемым «вечным» темам и сюжетам, показала самостоятельность художественных приемов и оригинальность творческой эволюции искусства эрзянского мастера.

Ключевые слова: Огюст Роден, Аристид Майоль, Степан Дмитриевич Нефедов, Степан Эрззя, Эмиль Нольде, Василий Кандинский, Анатолий Васильевич Луначарский, Ева, Иоанн Креститель.

Библиографическое описание для цитирования:

Орлова Е.В. Творческий наследник Родена или эрзянский самородок? // Искусство Евразии. – 2018. – №3(10). – С. 130-141. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1135734/24/>

Обнаженную фигуру женщины колышет и расплывает сильное чувство, внутреннее горение: образ своей музы Огюст Роден воплотил в бронзе «Внутренний голос. Размышления (без рук)» (1896).



Рис. 1. О.Роден «Внутренний голос. Размышления (без рук)», бронза, 1896. Источник: https://artchive.ru/artists/1346~Ogjust_Roden/works/501433~Vnutrennij_golos_Razmyshlenija

Никакого портрета нет, есть, скорее, волнующая эмоция. Пластическая форма будто произрастает и материализуется, находится в непрерывном движении, соответствует некой мелодичной волне. Сам художественный металл удивительно и естественно сохранил скрытую динамику: Роден всегда был безмятежным к материалу. Свой интерес к творчеству он связал, прежде всего, с внутренним дыханием и жизнью самой пластической формы, явленными через ее повышенную спонтанность и вибрацию. На взгляд Родена, пожалуй, только глина, не обожженная, а в ее жидком и естественном состоянии обладала красивой текучестью. Неслучайно, многое из его произведений так и осталось на каком-то этапном воплощении – в гипсе.

Эскизность и темпераментность составили содержательное наполнение произведения Родена. Мастер исходил из отказа от законченной и правильной, анатомически безупречной формы, которая до сих пор составляла основу академического искусства. Пластическая форма, материал и чувство слились, по его замыслу, в единое целое. Динамика оказалась для Родена вовсе не формальным приемом, а была необходима для одухотворенности и символической образности. В упомянутом выше произведении под названием «Внутренний голос» он сумел выявить некую внутреннюю силу через отдельные фрагменты – запрокинутую голову, перекрестное движение плеч и бедер. Неслучайно он отказался доработать фигуру своего творческого персонажа до полного завершения, продемонстрировав его без рук. Недаром художнику было интересно искусство Микеланджело, который сознательно преувеличивал объем мышц и растяжение сухожилий в статуе «Давид» и достигал яркости пластической формы через ее выразительные диссонансы.



Рис. 2. О.Роден. «Три тени», 1880, бронза, предназначалась для композиции «Врата ада», музей О. Родена, Париж. Источник: https://artchive.ru/artists/1346~Ogjust_Roden/works/489857~Tri_teni

В бронзовом произведении Родена «Три тени» (1880, для композиции «Врата ада», музей О. Родена, Париж) символично само метафорически-образное наименование, вызывавшее ассоциативную связь с грешными и неприкаянными душами в «Божественной комедии» Данте: танцующие тени слились в едином хороводе над вратами ада. Анатомия тел деформирована: бугристая, волнистая поверхность пластической массы вибрирует в пространстве и дышит изнутри. Ее абрис кажется зыбким, как будто бы намеченным пунктиром. Фрагментарность порождает ощущение все большей иносказательности. Преувеличены вмятины на щеках, деформированы скулы. Тень от волос, глубоко запавшие глазницы. Тень как оптический эффект – нечто

живое, скользящее по фигуре, и тень как сюжетный лейтмотив. Родену оказалось интересным выразить через пластику нематериальное.

Роден был художественным авторитетом для многих мастеров в искусстве XX века как подлинный новатор, для которого художественная выразительность скульптуры определялась динамичным взаимодействием объема и пустот, формы и пространства. Его скульптура рождалась из округлостей и впадин. Движение формы изнутри наружу, вовне и, наоборот, внутрь. Одновременно он мечтал о подлинно монументальном синтетическом искусстве, желая объединить пластичность формы с ее музыкальностью. Роден продемонстрировал в искусстве принципиально новую систему художественного видения, творческих приемов, тех законов, по которым скульптурная форма способна оживать в пространстве.

Отзвуки Родена отчасти можно услышать в иконографической «партитуре» юного Степана Дмитриевича Эрзы (1976 – 1959, настоящая фамилия – Нефедов). Молниеносно художественная критика наименовала искусство Эрзы «роденовщиной», и такой эпитет прозвучал не очень-то лестно. Так, писатель Александр Валентинович Амфитеатров (1862 – 1938) написал: «...этюд женской фигуры, будто переродившейся из скалы, – я не помню, как Эрзя назвал эту работу свою, такая же типическая роденовщина» [10, с. 96]. Там, где художественная манера и творческие приемы ограничиваются одной единственной стилистической линией, в искусстве остается нечто отталкивающее и раздражающе навязчивое. Однако вопреки подобным заявлениям, вскоре появилось и другое, куда более достойное, прозвище художника – эрзянский самородок. Было очевидно, что Эрзя – творчески оригинальная и многоплановая индивидуальность.

Личный архив Эрзы включил большие альбомы с фотографиями собственных произведений, программами выставок, рецензиями на них. Он многие годы педантично и скрупулезно собирал материал о своих успехах и поражениях на художественной сцене СССР, во время своего пребывания во Франции и впоследствии – во время эмиграции – в Аргентине. Собранный художником материал о собственной творческой биографии включил почтовые открытки с изображением его произведений, и среди многих – статуя обнаженной лежащей женщины. В ее облике и изгибе стана, несомненно, можно угадать вариацию того пластического языка, который продемонстрировал Роден в своих женских образах.



Рис. 3. Почтовая открытка с изображением скульптуры Эрзы. «Обнаженная». Без даты.

Ко времени, когда Эрзя переступил свой тридцатилетний рубеж, его художественный опыт составила, прежде всего, работа у алатырских иконописцев, роспись храмов в приволжских городах и селениях Казанской и Симбирской губерний, и, наконец, кратковременная учеба в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Эрзя вовсе не помышлял стать беглецом из родного края. Однако он как одержимый стремился стать скульптором и с воодушевлением искал свою художественную музу на крупных выставках западного искусства. В 1907 году он едет в Италию, потом во Францию, где вскользь соприкоснулся с богемно-романтической атмосферой Парижа. Здесь он познакомился с художественной культурой символизма, национальными вариантами модерна и принял участие со своими скульптурами в крупной и престижной парижской выставке под названием «Осенний Салон» 1911 – 1912-х годов.

Среди многих сольных партий, которые Эрзя наблюдал в искусстве Парижа, его внимание привлек ученик и творческая противоположность Родена – Майоль, чья скульптурная форма вызвала в памяти красоту искусства древнегреческой архаики: к примеру, у Майоля в произведении «Ева с яблоком» фигура чарует своей статикой, ее округляющиеся формы находились в гармонии с самой природой – плодом фруктового дерева, либо пшеничным зерном (1899, музей Орсе, Париж).

Эрзя, захваченный огнем постоянного творческого поиска, создал собственный вариант образа «Евы» (1919, мрамор, МРМИИ), отчасти повторив композицию и постановку фигуры из роденовского произведения «Внутренний голос», но продемонстрировав (будто на контрасте и с долей соперничества) принципиально иную трактовку художественного образа с использованием других творческих приемов.



Рис. 4. Степан Эрзя. «Ева». 1919, мрамор, МРМИИ. Источник: <http://erzia-museum.ru/wp-content/uploads/2015/02/30-21.jpg>

Вместо роденовской динамики у Эрзи в скульптуре явлен гротеск пластической формы, продемонстрированный через преувеличенно округлый абрис фигуры: состояние покоя сопряжено с ощущением скрытой силы. Избегая стилизации под Родена и Майоля, эрзянский мастер питал свою художественную фантазию и интерес собственными источниками творчества: ему, несомненно, оказалось ближе

средневековое искусство народов России и Мордовии, а в чем-то даже наследие древних внеевропейских культур.

Со своим произведением «Ева» Эрзья вошел в соперничество с художественным языком жестов и пластики великого французского мэтра Родена. У Родена фигура женщины в произведении «Ева» (1881, ГМИИ, предназначалась для композиции «Врата ада»), смоделированная темпераментно и живописно, вызывала в памяти воспоминание о реальных красавицах. Эрзьянская «Ева» (1919) – столь же прекрасна и пленительна, однако, наоборот, воплотила совсем другой, сказочный облик. У Родена всегда эскизность и фрагментарность удивительным образом основывались на большей или меньшей анатомической согласованности фигуры. А вот Эрзья – возможно, с какой-то долей творческого соперничества – показал новое видение и трактовку пространства и объема: замкнутая форма обрела некий внутренний центр тяжести и монументальной весомости. Фигура женщины трактована вне натуральных пропорций, ее шея, плечи и бедра приобрели покатый изгиб, преувеличенно круглятся, их абрис условен и близок к гротеску. Итак, в таком произведении Эрзьи, как «Ева», мало осталось от динамики, пульсации и сжигающей страстности, столь характерных для лирики Родена. Зато в эрзьянской «Еве» зарождалось нечто новое, в чем-то сродное символической образности и идеи вневременной созерцательности скульптуры этнических народов.

В произведении Эрзьи «Отдых» отчасти снова чувствуется майолевская сила природы, выраженная в женском теле (1919, мрамор, коллекция правительства города Буэнос-Айрес, Аргентина; 2011, копия в Международном фонде искусств им. Эрзьи). Пластическая форма трактована декоративно, роденовская аристократическая изысканность преобразилась в утрированную стилизацию.

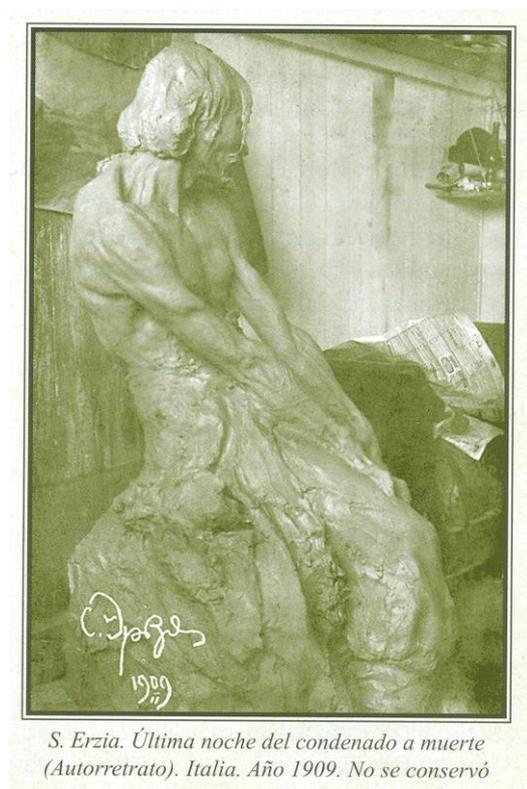


Рис. 5. Степан Эрзья. «Отдых», 1919, мрамор, коллекция правительства города Буэнос-Айрес, Аргентина; 2011, копия в Международном фонде искусств им. Эрзьи. Источник: <http://erzia-fond.com/>

Портретные образы Родена нередко оказывались романтизированы. Так, в портрете австрийского композитора и дирижера Густава Малера, по представлению Родена, являлось лицо маэстро, преисполненное величия, крепости духа: взгляд, плотно сжатые губы – все свидетельствовало о глубокой внутренней сосредоточенности, как если бы в творческом воображении композитора играла новая симфония (1909, ГМИИ).

В надгробном бюсте русского микробиолога Г.Н. Габричевского, по творческому замыслу Родена, создавалось впечатление, будто голова «произрастала» из неотшлифованной глыбы мрамора, а тело оставалось сокрыто – задрапировано саваном (1911, ГМИИ). У Эрззи романтические образы благородных героев Родена – так называемые портреты-воспоминания – сменились страстным порывом, горячим движением и дыханием чувства.

На одной из открыток с подписью Эрззи можно видеть его скульптуру осужденного на смерть в тюремной камере: резкий поворот, руки натянуты, как тетива лука, и крепко сцеплены в коленях, будто все его тело пронзила судорога подобно молнии (1909).



S. Erzia. Última noche del condenado a muerte (Autorretrato). Italia. Año 1909. No se conservó

Рис. 6. Почтовая открытка с произведением Степана Эрззи «Вчера вечером в камере смертников», 1909.

Фигуру сотрясает некая невидимая внутренняя буря, быть может, страсть, рыдание. Для Эрззи важно найти эквивалентность внешнего и внутреннего. На смену роденовской вибрации приходят эрззианские изломы. Эрззи привнес в искусство боль, отчаянную борьбу, внутренний ураган и натиск. Очевидна тяга к иносказательной образности и монументализации. В его творчестве усилился гротеск: художник подчеркивал рельефность и растяжение мускул, чтобы каждый из них источал страдание. У Эрззи появляется какой-то надрыв. Плененному мятежнику Эрззи придал автопортретные черты лица и вместе с тем явил как будто бы нечто общечеловеческое. Неслучайно, об одном из его произведений было написано: «каждый, кто видит “Тоску” (...) узнает в ней свою собственную и отходит глубоко потрясенный. Искусство достигло своей желанной и высшей точки: оно сроднило человечество в одном впечатлении унисон на одной и той же страдальческой ноте» [10, с. 96]. Однако вместо экспрессионистской попытки сбежать в мир безличного абсолютного Духа Эрззи стремился обрести сострадание через призму возвышенного христианского милосердия.

В свое время Роден в произведении «Иоанн Креститель» (1878, бронза, Музей Родена, Париж) представил библейского персонажа в образе зрелого мужа, чья рука поднята в крестном знаменнии, как жест знаменующий и убеждающий. Сильный порыв и движение реализовались в размашистом шаге, при котором обе ступни ног оказались твердо стоящими на земле. Такой смелый и уверенный шаг, твердый – по твердости веры и духа.

Эрзя создал свой вариант статуи, посвященной образу Иоанна Крестителя, накануне Первой мировой войны – в 1914 году, когда гостил на вилле русского писателя Александра Амфитеатрова в итальянском Фецциано (Феццано).



Рис. 7. Степан Эрзя. Статуя «Иоанн Креститель». Копия оригинала 1914 года из коллекции Международного фонда искусств им. Эрзи на выставке в залах мемориального музея «Творческая мастерская С.Т. Конёнкова» (Тверской бульвар, 28), 2016.



Рис. 8. Степан Эрзя. Фрагмент статуи «Иоанн Креститель», копия, коллекция Международного фонда искусств им. Эрзи. Источник: <http://erzia-fond.com/>

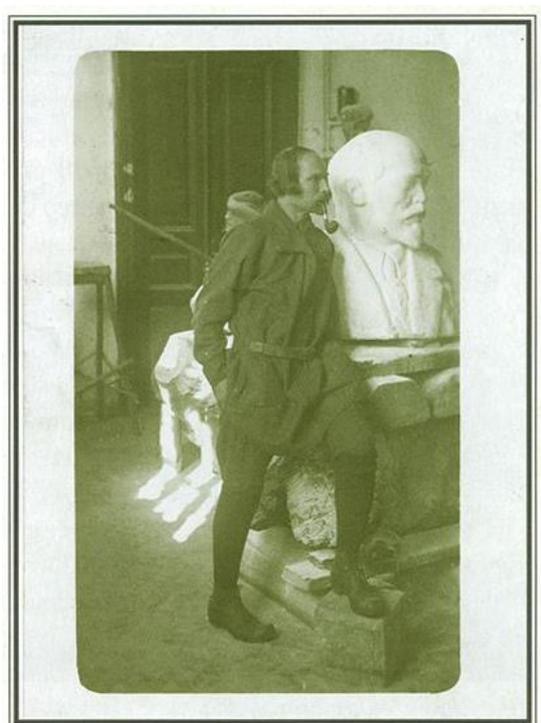
В воздухе уже запахло порохом, и Эрзя, несомненно, испытал смешанные чувства: отчуждения, страха, одиночества, боли. У Эрзи в статуе «Иоанн Креститель» персонаж как будто ведет диалог, внимает, призывает, увещевает. Его поднятая к груди рука знаменует вопрос, но никак не сомнение. Он полон достоинства и некой внутренней силы, он будущий борец, его внимательный взгляд суров, целеустремлен, и, одновременно, доверительно искренен. Статуя Эрзи была водружена в нише над центральным порталом городского собора Фецциано, где находилась до 1960-х годов – до момента демонтажа по ветхости (возвращение отреставрированной статуи в собор произошло уже только спустя долгое время – в 2011 году).

С началом Первой мировой войны Эрзя оказался мобилизован муляжистом-рентгенографом, больше двух лет прослужил в лаборатории польского челюстного лазарета, где порою за день приходилось делать по сотни снимков. Позднее,

в 1951 году, в своей «Автобиографии» Эрзя просто и как-то по-детски, незамысловато рассказывал о своей семье и той духовной атмосфере, в которой вырос: «Я много рисовал и лепил из черного ила, отцу очень нравилось, и делал замечания, он читал Псалтырь и меня учил...» [10, с. 49–52].

После революции в октябре 1917 года он работал на Урале, в селе Мраморском, потом в Екатеринбурге. Язык пластики скульптор рассматривал как торжественное сопровождение государственных церемоний и праздников. Пытаясь найти подходящую манеру исполнения скульптуры для воплощения социалистического духа и культурной пропаганды молодого советского государства, Эрзя воплощал в камне и цементе яркие народные образы, портреты руководящих вождей, писателей, культурных деятелей (к примеру, такие произведения, как «Мордовка», 1917, железобетон; «Женская голова», 1919, мрамор; «Кисель-Загорянская», 1918, мрамор подцвеченный, все – в МРМИИ).

Карта художественной деятельности Эрзи в 1920-е годы включила маршрут от Новороссийска до Геленджика, Батуми и, наконец, Баку.



*S. Erzia en su taller en Batum. Año 1922.
Se publica por primera vez*

Рис. 9. Степан Эрзя в своей мастерской в Батуми. Фотография 1922 г.

Только к 1925 году скульптор вернулся в Москву, как оказалось, ненадолго: «(В) Москве работать для меня трудно, все художественные учреждения меня считали реалистом. Вот тогда я обратился (к) т. Луначарскому, а т. Луначарский посоветовал на годик поехать (в) Париж» [10, с. 49-52]. Несомненно, что Эрзя – далекий от тонкостей и премудростей дела художественной критики – заблуждался, называя себя «реалистом». Он вполне правомерно признал свою непохожесть на большую часть советских скульпторов и указал, чему он внимлет (и что не приемлет) в СССР. Поэтому спустя год он снова гастролировал по парижским выставкам, демонстрировал свои произведения, в частности, в галерее Шарпантье и «Салоне независимых». Еще годом позднее – в 1927-м – началась безвременная эмиграция Эрзи в Аргентину.

Эрзянская манера пластического языка никогда не была эклектична, а наоборот, отличалась цельностью и продемонстрировала эволюцию индивидуального творческого пути. Для него скульптура стала своего рода вероисповеданием, по которому допускалось своеобразное многоголосье сюжетного репертуара и творческой манеры.

Эрзя сумел объединить игру и легкость югендстиля с экспрессионистским напряжением. Поиск духовного, захвативший многих художников, прежде всего, немецких и русских экспрессионистов – от Эмиля Нольде до Василия Кандинского и Явленского, был свойственен и эрзянскому скульптору. Образное наполнение произведений скульптора оказалось выражением обнаженного сердца, по его венам текла боль, однако, так называемые «вызревшие» экспрессионисты были ему чужды.



Рис. 10. Степан Эрзя. «Испанка», 1942, дерево кебрачо, МРММН. Источник: <http://erzia-museum.ru/wp-content/uploads/2015/02/077-21.jpg>

В Аргентине портретные образы Эрзи стали все более претворяться в символические, чему способствовал сам творческий материал, с которым ему довелось работать – экзотическое дерево альгарробо и кебрачо. Эрзя всегда умел сохранить ощущение текучести материала – струящиеся ритмы древесного ствола, сучки и оригинальное сплетение корней. Художник демонстрировал причудливое превращение твердой замкнутой формы в жидкую подвижную энергию, которая изливала огненную страстность. Нечто подспудное, но стойкое, имевшее место в искусстве Эрзи, наконец-то, проявило себя остро и выпукло. Сюжетный репертуар Эрзи быстро претерпел творческую «выковку». Портреты творческих и политических деятелей, этнические портреты, наконец, аллегорические портреты на основе творческой фантазии. Напрашивается вопрос в духе «страстного религиозного искателя» – Николая Бердяева: что же «выношенное в глубине России» можно принести на Запад? [2, с. 253]. В произведениях Эрзи нарастала то языческая, а то, наоборот, христианская окраска творческих образов («Испанка», 1942; «Мужество», 1932, все – дерево кебрачо, МРММН). В его творчестве порою усиливалось звучание роденовской изящности и пластичности, порою – преобладала майолевская гармония и монументальность, а также свое собственное, характерное – наивная грубоватость и суровость, искренность и страстность, темпераментность скульптурной формы.

Литература

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932 / Под ред. В.П. Толстого; авт.-сост. И.М. Бибилова, Н.И. Левченко. – М., 1984. – С.19.
2. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М., 1991.
3. Бутрова Е.В. Особенности аргентинского периода творчества С.Д. Эрзья (1927–1950) // Искусство скульптуры в XX – XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография / Отв. ред. Бусев М.А. – М.: БуксМАрт, 2017. – С.241–250.
4. Воспоминания о скульпторе С.Д. Эрзье: сборник / Сост. Г.С. Горина. – Саранск: Мордов. кн. издательство, 1972.
5. Ключева И.В. Музыка и танец в скульптуре Степана Эрзья // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. – М., 2010. – С. 170.
6. Матвеева А. Пространство и материя в пластике Родена // Западноевропейское искусство второй половины 19 века: сборник статей / Под общ. ред. Б.Р. Вишпера и др. – М.: Искусство, 1975.
7. Искусству нельзя научить! О выставке «Сергей Конёнков и Степан Эрзья: великие соратники, великие соперники». 2016. [Электронный ресурс] URL: http://www.rah.ru/science/nauchnye_podrazdeleniya/nii_teorii_i_istorii_izobrazitelnykh_iskusstv/detail.php?ID=31541 (Дата обращения: 10.09.2017).
8. Папоров Ю.Н. Великий Эрзья: Признание и трагедия. Степан Эрзья: Биография в документах / Отв. ред. и сост. Л.Н. Нарбекова. – Саранск, 2006.
9. Полевой Б.Н. Эрзья (Степан Дмитриевич Нефедов). – Саранск: Мордов. кн. издательство, 1969.
10. Степан Дмитриевич Эрзья: Переписка, статьи о творчестве, воспоминания, каталог произведений / Сост. В.С. Дворецкая. – Саранск: Мордов. кн. издательство, 2001.
11. Сутеев Г.О. Скульптор Эрзья: Биографические заметки и воспоминания. – Саранск: Мордов. кн. издательство, 1968.
12. Del proyecto «El escultor ruso Erzia y la Argentina»: Artículos de los autores latinoamericanos sobre el escultor ruso. Yuri Páporov. El Gran Erzia: Reconocimiento y tragedia. Novela literaria y documental / Fundación Internacional Erzia; Director del proyecto Mijail Zhuravlev; Redactor general Elena Butrova. – М., 2010.

Статья поступила в редакцию 21.08.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.011

THE CREATIVE HEIR RODIN OR ERZYA NATURAL NUGGET?

Evgenija Valerievna Orlova
PhD in art studies, senior research fellow,
Institute of theory and history of art,
Russian Academy of Arts.
Member of the Association of Art Critics and
Art Historians.
Russia, Moscow.

Abstract

In the article the problem of the creative sources of the sculpture of Stepan Erzya is considered, in particular, the myth about his adherence to the artistic manner of Auguste Rodin is debunked. Comparative characteristics of the works of both artists, dedicated to the images of Eve, John the Baptist and other so-called "eternal" themes and plots, showed the independence of artistic techniques and the originality of the creative evolution of the art of the Erzya master.

Keywords: François-Auguste-René Rodin, Aristide Maillol, Stepan Dimitrievich Nefedov, Stepan Erzia, Emil Nolde, Vasily Kandinsky, Anatolij Vasilyevich Lunacharsky, Eve, John the Baptist.

Bibliographic description for citation:

Orlova E.V. The creative heir Rodin or Erzya natural nugget? *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 3(10), pp. 130-141. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1135734/24//> (In Russian).

References

1. *Agitatsionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo. Materialy i dokumenty. 1917–1932* [Agitation-mass art. Festivities decoration. Soviet decorative art. Materials and documents. 1917-1932]. Moscow, 1984.
2. Berdyaev N.A. *Samopoznanie (opyt filosofskoi avtobiografii)* [Self-knowledge (experience of philosophical autobiography)]. Moscow, 1991.
3. Butrova E .V. *Osobennosti argentinskogo perioda tvorchestva S.D. Er'zi (1927–1950)* [Features of the Argentine period of creativity S.D. Erzya (1927-1950)]. *Iskusstvo skul'ptury v KhKh – KbKbI vekakh: mastera, tendentsii, problemy. Kollektivnaya monografiya* [The art of sculpture in the XX – XXI centuries: masters, trends, problems. Common monograph]. Moscow, BuksMArt, 2017, pp. 241–250.
4. *Vospominaniya o skul'ptore S.D. Er'ze: sbornik* [Memories of the sculptor S.D. Erzay: compilation]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972.

5. Klyueva I.V. *Muzyka i tanets v skulpture Stepana Er'zyi* [Music and dance in the sculpture of Stepan Erzya]. *Iskusstvo skulptury v XX veke: problemy, tendentsii, mastera. Ocherki* [The art of sculpture in the twentieth century: problems, trends, masters. Essays]. Moscow, 2010, p. 170.
6. Matveeva A. *Prostranstvo i materiya v plastike Rodena* [Space and matter in the plastics of Rodin]. *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo vtoroi poloviny 19 veka: sbornik statei* [Western European art of the second half of the 19th century: a collection of articles]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975.
7. Art can not be taught! About the exhibition "Sergey Kononov and Stepan Erzya: great companions, great rivals. 2016. Available at: http://www.rah.ru/science/nauchnye_podrazdeleniya/nii_teorii_i_istorii_izobrazitelnykh_iskusstv/detail.php?ID=31541 (accessed 10.09.2017). (In Russian).
8. Paporov Yu.N. *Velikii Er'zya: Priznanie i tragediya. Stepan Er'zya: Biografiya v dokumentakh* [The great Erzya: Recognition and tragedy. Stepan Erzya: Biography in the documents]. Saransk, 2006.
9. Polevoi B.N. *Er'zya (Stepan Dmitrievich Nefedov)* [Erzya (Stepan Dmitrievich Nefedov)]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1969.
10. *Stepan Dmitrievich Er'zya: Perepiska, stat'i o tvorchestve, vospominaniya, katalog proizvedenii* [Stepan Dmitrievich Erzya: Correspondence, articles about creativity, memories, a catalog of works]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2001.
11. Suteev G.O. *Skulptor Er'zya: Biograficheskie zametki i vospominaniya* [Sculptor Erzya: Biographical notes and memoirs]. Saransk, Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1968.
12. Del proyecto «El escultor ruso Erzia y la Argentina»: Artículos de los autores latinoamericanos sobre el escultor ruso. Yuri Páporov. El Gran Erzia: Reconocimiento y tragedia. Novela literaria y documental / Fundación Internacional Erzia; Director del proyecto Mijail Zhuravlev; Redactor general Elena Butrova. Moscow, 2010.

Received: August 21, 2018.