

ОБРАЗЫ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ МОРДОВСКОГО ЭТНОСА В ТВОРЧЕСТВЕ СТЕПАНА ЭРЬЗИ

И. В. КЛЮЕВА,

*кандидат философских наук, профессор кафедры культурологии,
этнокультуры и театрального искусства
ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»
(г. Саранск, РФ)*

В творчестве скульптора Степана Дмитриевича Эрьзи (Нефедова, 1876–1959) изображения представителей мордовского этноса занимают особое место. По замечанию известного искусствоведа Д. В. Сарабьянова, «будучи мордвином по национальности, Эрьзя часто выбирал свои модели среди соотечественников, стремясь выработать образ-тип мордовской женщины» [14, 266]. Тема «этнического» в творчестве Эрьзи заслуживает специального рассмотрения еще и потому, что в ее трактовке исследователями встречаются ошибки и неточности.

С одной стороны, к серии «мордовских» образов нередко относят работы Эрьзи, в действительности по предмету совершенно не связанные с «мордовской темой». Так, Н. И. Шибаконь причисляет к «образам мордвы» выполненную в Аргентине и хранящуюся в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи (МРМИИ) «Обнаженную» (дерево, 1930): «“Обнаженная” очень точна по своему этническому истолкованию. Конечно же, это – мордовка...» [18, 138]. Между тем совершенно очевидно, что у «Обнаженной» – лицо ученицы Эрьзи Юлии Кун [см. об этом: 6, 109–114].

В книге искусствоведа А. И. Морозова под названием «Эрзянка» с датировкой «1915» [10, 19] представлен созданный Эрьзей на Урале портрет «Спокойствие»

(мрамор, 1919, МРМИИ), также не имеющий отношения к «мордовской теме».

Исследователи традиционно безоговорочно включают в «мордовскую» серию «Портрет мордовки» («Мордовка», чугун, 1917, МРМИИ) и «Голову мордовки» (железобетон, 1917, МРМИИ). По нашему мнению, к «мордовским» данные работы можно отнести лишь условно. Это – стилизация в духе модерна: в мордовском национальном головном уборе здесь изображена женщина, в лице которой своеобразно сочетаются черты Зинаиды Сутеевой (жены московского доктора Г. О. Сутеева) и гражданской жены Эрьзи Елены Мроз. (Это то же самое лицо, которое запечатлено в упомянутом выше портрете «Спокойствие».)

С другой стороны, говоря о «национальном типе» в творчестве Эрьзи, иногда забывают о его многочисленных автопортретах – скульптурных, живописных, графических. В данной публикации мы не имеем возможности подробно остановиться на автопортретах художника – они составляют отдельную масштабную тему. Подчеркнем лишь, что автопортретами представлена самая большая часть «мордовской», «эрзянской» серии его произведений. Разумеется, значение автопортретов Эрьзи не исчерпывается темой «национального», «этнического», тем не менее их можно рассматривать не только как этапы личностного самопознания и самоутверждения художника,

но и как утверждение духовной, культурной значимости своего народа.

Обратимся к другим произведениям мастера, в которых действительно запечатлены представители мордовского народа.

Серия портретов эрзян, выполненных художником, начинается с любительских живописных работ 1889–1890 гг., в которых 13–14-летний подросток запечатлел своих братьев и сестру: «Портреты остались в мастерской Эрзы в Париже, – пишет Г. О. Сутеев. – Одновременно он продолжал работать из глины...» [15, 13].

Одной из первых по времени выполнения скульптурных работ Эрзы, составляющих серию «национальных типов» мордвы, является «Рыбак» («Рыбак с удочкой», «Мальчик с удочкой», «Мальчик-рыбак»). В личном фонде С. Д. Эрзы из Отдела рукописей Государственного Русского музея (ГРМ) сохранились фоторепродукции этого произведения, на одной из которых есть авторская надпись: «Баевские Выселки», на другой – датировка: «1889» [12, 34]. Фоторепродукция той же работы была воспроизведена в качестве иллюстрации к статье итальянского художественного критика Уго Неббии, опубликованной в 1915 г. в журнале «Эмпориум» (г. Бергамо) [21, 393]. Скульптура представляет собой сидящую, наклонившуюся вниз фигуру крестьянского подростка с удочкой. Лица изображенного на фоторепродукциях не видно. Вероятно, скульптор запечатлел кого-то из родственников или односельчан (возможно, самого себя) за одним из обычных занятий мордовских крестьян – рыбной ловлей. Эту работу Эрзя упоминал в разговоре со своим аргентинским другом и добровольным секретарем Луисом Орсетти: «...много лет тому назад сформировался мой стиль... Вы уже видели некоторые вещи, например, “Рыбак” (имеется в виду фоторепродукция работы. – И. К.)... Затем... я поступил в академию (имеется в виду Строгановское училище. – И. К.)» [11, 326]. Таким образом, сам скульптор утверждал, что «Рыбак» был им создан

до поступления в Строгановское училище, т. е. до 1901 г.

В 1906 г. молодой скульптор выполняет фигуру «Раб» – в качестве надгробия на могилу своего отца Дмитрия Ивановича Нефедова. Эта работа не была завершена, сохранились лишь ее фоторепродукции. Реалистическая верность натуре сочетается здесь с импрессионистической эскизностью лепки. В то же время в работе уже заметны экспрессионистские и символистские тенденции. Полуобнаженный мужчина подобен Прометею, прикованному к скале: он представлен на фоне некоей условной неровной вертикальной плоскости; руки отведены назад и зафиксированы за спиной, ноги согнуты в коленях, торс устремлен вперед; сильнейшим усилием мужчина словно пытается высвободиться из плена. Однако фигура изображена анатомически достоверно, в ней нет преувеличений, гиперболизации. Перед нами не титан, а обычный человек невысокого роста, пропорционального телосложения, с гармонично развитой мускулатурой. Можно предположить, что это – символическое изображение бурлака, тянущего баржу. Лицо мужчины портретно, очевидны характерные этнические черты и некоторое сходство с внешним обликом самого скульптора: высокий лоб, низкие надбровья, глубоко посаженные глаза. Возможно, скульптор хотел в данном случае изобразить своего отца – таким, каким запомнил его в детстве, когда тот бурлачил на Волге: «Ежегодно он уезжал из дома в марте... работать на Волге бурлаком и затем возвращался пешком, шагая тысячи километров...», – рассказывал Эрзя Луису Орсетти о своем отце [11, 146].

В Италии в 1908 г. выполнены композиции «Сеятель» и «Косец» («Косарь»). Фигура «Сеятель» – портрет отца, сделанный по известной фотографии 1900 г., на которой отец и сын Нефедовы запечатлены работающими на пашне. Замысел скульптуры «Косец», по утверждению Г. О. Сутеева, был навеян Эрзе образом его дяди по матери [15, 27].



С. Эрзя.
Косец
(Косарь).
1908, гипс.
Не сохранился



С. Эрзя.
Косец
(Косарь).
1909, бронза.
Частная
коллекция
(г. Москва)

В нашей стране фоторепродукции данной работы никогда не воспроизводились, потому она неизвестна исследователям. Нам удалось найти снимок произведения, опубликованный вместе со снимком «Сеятеля» в качестве иллюстрации к статье У. Неббии «Воспоминания о Рождестве в России» в миланском журнале «Джовинецца» в 1909 г. [22, 53]. (На репродукциях видна авторская подпись Эрзи и дата – «1908».)

«Косца» исследователи нередко путают с еще одной работой Эрзи под таким же условным названием, являющейся по сути автопортретом мастера. Фоторепродукция второй скульптуры впервые была воспроизведена в 2001 г. в книге М. Д. Ильева, сообщавшего, что гипсовый вариант скульптуры находится в США [5, 152]. Через некоторое время Ильев обнаружил в Аргентине ее бронзовый вариант с авторской подписью и датировкой – «1909» [3]. В 2003 г. работа была приобретена в Аргентине московским коллекционером. Сотрудники МРМИИ им. С. Д. Эрзи при воспроизведении скульптуры датируют ее 1908 г. [8], полагая, что это и есть тот самый «Косец», о котором писал Сутеев. Обнаруженная нами фоторепродукция к статье У. Неббии опровергает данное заблуждение.

«Косарь» (вариант – «Жнец») и «Сеятель» – традиционные темы изобразительного искусства. Известны их разнообразные интерпретации в творчестве крупнейших европейских и отечественных мастеров живописи и скульптуры. Эти темы были традиционными для выпускных работ учащихся российских художественных учебных заведений, и, возможно, Эрзя создавал указанные скульптуры в Италии для представления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Уехав в 1907 г. (а не в 1906 г., как долгое время считалось) в Европу, он продолжал числиться вольным посетителем училища и был отчислен только 20 января 1909 г. за «невзнос платы». В «Сеятеле» и «Косце» Эрзя дает традиционным темам глубоко оригинальную трактовку, обусловленную как особенностями индивидуальной творческой манеры, так и ярко выраженным этническим колоритом, конкретностью, жизненностью образов.

Для статьи У. Неббии «Воспоминания о Рождестве в России» в 1909 г. Эрзя выполняет несколько иллюстраций, рассказывающих о жизни его родной деревни – какой он видел ее в детстве. Ряд иллюстраций был опубликован в журнале [22, 53–54]. На одной из них изображен

интерьер крестьянской избы: на полу спят взрослые и дети, здесь же находятся куры. (Г. О. Сутеев писал о семье Нефедовых: «Вся семья, состоящая из семи человек, жила в одной избе. Тут же находился и скот: овцы, свиньи, гуси и куры» [15, 11].) На другой иллюстрации – зимняя ночная деревенская улица: у одного из домов собралась группа взрослых жителей, одетых в тяжелые тулупы; на переднем плане – мужчина, играющий на гармонике. Неббиа передает в этой статье ностальгический рассказ Эрзы о том, как его земляки праздновали Рождество, Святки и Крещение, о забавах ряженных, девичьих гаданиях и т. д.

В 1912 г., когда к Эрзые, жившему тогда в пригороде Парижа Со, приезжают его мать и племянник Василий Нефедов, он создает их портреты, которые экспонирует на своей персональной выставке в известной парижской галерее Жоржа Пти. Местонахождение двух портретов матери (оба были представлены на выставке) неизвестно, не обнаружены пока и их отдельные фото-репродукции. «Портрет племянника» (варианты названия – «Вася», «Василий», «Мой племянник»), «Портрет художника В. Нефедова», бронза) находится в ГРМ. Василий Иванович Нефедов (1890–1918) – сын старшего брата Эрзы – проявлял немалые способности к живописи, и скульптор всячески способствовал его творческому росту. Обучаясь с 1901 г. в Москве (в Строгановском училище, затем в МУЖВЗ), он каждое лето приезжал к родным в Алатырь и занимался с Василием. В 1905 г. Эрзыя пытался устроить племянника в Строгановское училище, однако Василию не удалось туда поступить. Позже он обучался в художественной школе Алатыря под руководством известного местного живописца Н. А. Каменьщикова. Приехав к дяде во Францию, Василий остался там на целый год и продолжал совершенствоваться в живописи под его руководством. Эрзыя внимательно следил за творческой работой племянника и в дальнейшем: вернувшись из Европы в Россию в 1914 г., при-

гласил Василия к себе в Москву, а в 1918 г. взял его с собой на Урал.

На родине скульптор вновь обращается к образам эрзян. Искусствовед А. С. Шатских считает, что появление этих образов было «спровоцировано» начавшейся Первой мировой войной: «Взрыв национального патриотизма в русском обществе, вызванный войной, в его (т. е. Эрзы. – И. К.) творчестве отозвался группой “Эрзянок” и “Мордовок”» [17, 43]. Однако, как видим, образы представителей мордовского народа постоянно появлялись в творчестве Эрзы – как до, так и после начала мировой войны, и, по нашему убеждению, никак не были ею «спровоцированы».

Ностальгические воспоминания питают творчество Эрзы в Аргентине, где мастер выполняет в субтропическом дереве (кебрачо, урундай, альгарробо) целую серию произведений, посвященных землякам.

Работа «Эрзянка» (железобетон, 1915, МРМИИ) представляет собой погрудный бюст монолитной пирамидальной формы, с заданной четкой геометричностью национального головного убора. В композицию введена кисть левой руки женщины, прижатой к груди у самого сердца, – это движение можно рассматривать как знак благодарности, как признак душевного волнения или как некий сакральный жест. Скульптор в данном портрете внимателен к деталям: достаточно ясно прочитывается колечко на среднем пальце эрзянки, угадываются традиционное ожерелье из монет, орнаментальная вышивка на рубахе и скрепляющая ее вырез застежка – сьюлгамо. Перекинутая на правое плечо коса свидетельствует, что перед нами – незамужняя девушка (замужние эрзянки собирали волосы в виде своеобразного пучка на затылке и покрывали головным убором). Можно предположить, что это – портрет сестры Эрзы Евфимии.

Несколько грубоватые черты ее простонародного, по-своему красивого и выразительного лица, известные по фотографиям 1950-х гг., напоминают черты лица «Эрзянки». В 1915 г. Евфимии Дмитриевне было уже за 40 лет, но Эрзя изображает ее молодой (так нередко бывало в его творчестве).

Мордовский писатель Артур Моро отзывался об этой работе как о сугубо реалистическом произведении: «...скульптурный портрет молодой эрзянки с мужественным, привлекательным лицом, на котором выделились полные и волевые губы и чуть-чуть выпячивались скулы, передавая внутреннюю собранность и горячий темперамент, сдерживаемый напряжением воли ее цельного и сильного характера» [9, 118]. Безусловно, скульптору удалось здесь сказать о значительности характера молодой женщины. Вместе с тем образы как подлинных, так и «условных» мордочек в национальных костюмах и головных уборах у Эрзи – это отнюдь не изображения «простых тружениц» в духе передвижнического реализма и не этнографические жанровые зарисовки на темы народного быта, а заметно эстетизированные образы в духе модерна. Эрзинские мордовки привлекательны, эротичны, по-своему изысканны (в данном случае обращают на себя внимание благородство формы кисти руки с тонкими длинными пальцами, изящество ее жеста). В них есть и некая загадочность: это и тайна женственности, столь волновавшая художника, и некий намек на причастность к древним языческим культам, к тайнам природы.

К рассматриваемому периоду относится упоминавшаяся выше стилизация «Голова мордовки» (варианты названия – «Мордовка», «Портрет мордовки», 1917). Вероятно, этот образ был по-особому дорог скульптору, поскольку он выполнил его в разных материалах – гипсе, железобетоне, чугуне, мраморе. «Хороша в своей строго выраженной простоте “Мордовка”», – отмечал искусствовед А. В. Бакушинский, посетивший

выставку Общества русских скульпторов в 1926 г. [1, 78]. А. А. Федоров-Давыдов, анализируя выставку, написал об Эрзе: «...он умеет чувствовать форму, и как только он отходит от импрессионистического виртуозничанья, получают такие полные достоинства вещи, как его железная (имеется в виду железобетон. – И. К.) голова мордовки» [16, 103].

Летом 1918 г., получив командировку на Урал, Степан Эрзя ненадолго приезжает к родным в Алатырь – за Василием Нефедовым. Здесь он выполняет мраморную голову «Портрет Тони», запечатлев облик своей маленькой племянницы – родной сестры Василия. Несмотря на очевидную незавершенность работы, мастеру удалось уловить и передать в камне своеобразную значительность и обаяние детской индивидуальности, зафиксировав черты лица пятилетней девочки-эрзянки: высокий лоб, круглые щеки, пухлые губы.

Ностальгические воспоминания питают творчество Эрзи в Аргентине, где мастер выполняет в субтропическом дереве (кебрачо, урундай, альгарробо) целую серию произведений, посвященных землякам. «Он облакал в плоть скульптурных образов душу своего народа. И это в нем пустило настолько глубокие корни, что он, много лет живя на чужбине, в Южной Америке, оставался национальным художником. Он пропел песнь, достойную своего прекрасного народа. Где бы он ни жил, он был верен своему идеалу. Из-под его резца даже под небом далекой Аргентины рождались образы, овеянные волжским ветром», – писал С. Т. Коненков [7, 149]. Среди таких образов – «Мужик» и «Волжский бурлак» (обе 1928, местонахождение неизвестно), «два совершенно различных по своему выражению скульптурных произведения... Это художественно совершенные работы. Мужик выглядит ленивым, тяжело сросшимся с землей. Еле передвигающимся шагом тянет тяжелый груз против ветра волжский бурлак. Наипрекраснейшая из всех самых прекрасных мелодий – волжская мелодия звенит

в ушах посетителей при взгляде на эту скульптуру. Мы слышим тяжелый ритм шагов впряженной в одну лямку группы, льется в необъятную ширь страстная мелодия неизмеримой широты и неизмеримой тоски», – писала об этих работах выходящая в Буэнос-Айресе немецкоязычная газета «Аргентинишес Тагеблатт» [20].

Тема любви к далекой родине звучит в находящихся в МРМИИ композициях «Голова крестьянина» (вариант названия – «Портрет мордвина», 1931), «Крестьянин-мордвин» (1937), «Портрет крестьянина» (1940), «Старик-мордвин» (1940), «Старик-мордвин» (1944), «Мордвин с папиросой» (1948), в которых скульптор по памяти воспроизводит в экзотическом природном материале дорогие ему черты своих земляков, односельчан, родных. Можно отметить определенную закономерность в использовании ваятелем бугристых наростов кебрачо для создания образов мужчин-соплеменников, – как правило, уже немолодых людей (притом что в целом он стремился запечатлеть в своем искусстве прежде всего молодость). Наплывы и завитки древесных волокон выступают как фактор изобразительности (почти натуралистически передавая морщины, неровности, одутловатости лиц мужчин), выразительности (подчеркивая связь мордовских крестьян с природой) и декоративности (придавая композициям подчеркнутую живописность). Особое место в этом ряду занимают два портрета сестры: «Моя сестра» (1930-е; местонахождение неизвестно) и «Портрет мордовки» («Моя сестра», 1938, ГРМ).

Важнейшими среди образов эрзян, созданных скульптором в Аргентине, являются «Портрет отца» («Портрет отца скульптора», «Отец скульптора», «Мордвин», кебрачо, 1944, МРМИИ) и «Портрет матери» («Мать художника», «Война», урундай, 1940–1948, МРМИИ).

Писатель Борис Полевой так отзывался о «Портрете отца»: «Из массы дерева,

из причудливой его поверхности, как бы полузабытое вырисовывается в памяти это заросшее бородой волевое лицо с крупным носом и плотно сомкнутыми губами. На первый взгляд оно кажется несколько странным, но посмотрите... на фотографию, на которой какой-то собиратель мордовского фольклора снял юного Степана Нефедова и его отца на поле. Всмотритесь в этого сеятеля с лукошком, что стоит, надвинув на брови меховую шапку, и вы удивитесь, даже поразитесь тому, сколь верно и точно сын столько лет спустя сумел изваять это мужественное крестьянское лицо на причудливой поверхности дерева...» [13, 49]. Неровная поверхность дерева здесь не только символически выражает «вибрации» памяти, но и реалистически свидетельствует о тяжелой болезни, от которой умер Дмитрий Иванович. Орсети приводит слова скульптора: «Отец... жаловался, что обнаружил в себе болезнь... Ни один врач не мог определить, что это такое... Он умирал страшным образом, все лицо его было изъедено» [11, 358–359] – и описывает свою реакцию на них: «вспоминал уже увиденную голову отца, которая казалась темным призраком сельвы» [11, 359]. (Согласно обнаруженной Н. П. Головченко записи в метрической книге приходской церкви Рождества Христова г. Алатыря, «крестьянин села Баева Алатырского уезда Дмитрий Иванович Нефедов умер 7 ноября 1906 года в возрасте 66 лет от рака носа» [4, 35].)

Шапка-треух, надвинутая по самые брови, крупный нос, окруженный густой растительностью, чуть приоткрытый рот, прищуренные глаза пожилого человека – все идет от фактуры дерева. Скульптор лишь направляет в нужное ему русло движение природной формы: подчеркивает форму глаз, носа, овал лица. Рожденный в сотворчестве с природой портрет отца заставляет вспомнить таинственного и доброго Пана с известного полотна столь любимого Эрзьей Михаила Врубеля. Символистские культурные реминисценции углубляют и расширяют

образ: он не просто передает облик конкретного, близкого автору человека, но предстает как воплощение мудрой и доброй души родного народа.

К образам представителей родного народа Степан Эрзя обращался на протяжении всего своего творческого пути.

Вопреки распространенному мнению, мужских образов, представляющих «мордовскую», «эрзянскую» галерею, у Эрзи значительно больше, чем женских.

Композиция «Портрет матери» тяготеет к горельефу: отшлифованные маска лица и кисть левой руки выступают из почти необработанного куска дерева с ассиметрично расположенными сучьями, ассоциирующимися с густыми, длинными прядями волос, разметавшихся под сильным порывом ветра. По стилистике портрет вполне вписывается в координаты искусства раннего модернизма. Здесь присутствует ряд признаков, характерных для модерна и символизма: воплощение конкретного сюжета в символической форме, реалистическое, даже несколько натуралистическое (раскрыт рот, видны зубы) изображение человека на подчеркнуто условном фоне.

Подобная условность образа оказалась неприемлемой для советских искусствоведов. Когда в 1954 г. состоялась персональная выставка Эрзи в Москве, апологеты социалистического реализма обрушились на это произведение с резкой критикой. Так, С. Валериус писала: «Что может быть общего между светлым образом матери и этими хаотически торчащими сучьями, в окружении которых предстает перед зрителем лицо женщины?» [2, 41]. Борис Полевой, пытаясь «реабилитировать» художника, доказывал, что по своей сути портрет реалистичен: «На первый взгляд, он несколько странный. Но взгляните в него, сколько силы, энергии в этой гордо закинутой

голове, во взгляде, устремленном вдаль, в ее приоткрытых крупных, волевых губах. Может быть, эти разметанные ветром волосы нереалистичны? Может быть, это изыск или безропотное подчинение художника своему своенравному материалу? Нет, это жизнь; именно такой запомнил скульптор свою мать в момент, когда она руководила спасением жителей затопленной деревни» [13, 48–49]. Об упомянутом Б. Полевым эпизоде из раннего детства скульптора рассказывает и Г. О. Сутеев: «Его родители из деревни Баево переселились на новое место, получившее впоследствии название Баевские Выселки и расположенное по берегу реки Бездны. При переселении семья Эрзи, по неопытности, построилась слишком близко к реке и в первое же весеннее половодье была застигнута разливом. Эрзя ясно помнит бушующую реку, отца по пояс в воде и мать, спасающую корову» [15, 9–10]. Несмотря на расхождения интерпретаторов в некоторых деталях, все свидетельствует о том, что это произведение родилось под влиянием конкретного эпизода из детства, ярко запечатлевшегося в памяти художника.

Достоверно переданные черты материнского лица внешне очень напоминают черты лица самого Эрзи: те же глубоко посаженные глаза, широкие скулы, тот же крупный нос. Это особенно заметно при сравнении изображения матери с автопортретом скульптора 1947 г. Искусствовед М. Н. Яблонская, говоря об Эрзе, совершенно справедливо отметила в двух портретах не только внешнее сходство, но и сходство внутренних переживаний: «Состояние матери, ее напряженность, тревогу, ожидание он полностью ассоциирует с собственным состоянием. Недаром его автопортрет 1947 года (кебрачо) становится почти точным повторением образа “Матери”» [19, 177]. При всем внешнем сходстве с моделью, перед нами – отнюдь не бытовой реалистический портрет: изображение конкретного, самого близкого художнику человека вырастает до монументали-

зированного образа-символа. Скульптор придает образу высокий трагедийный пафос и универсальное, символическое звучание.

Итак, мы можем сделать вывод, что к образам представителей родного народа Степан Эрзя обращался на протяжении всего своего творческого пути, начиная с любительских произведений конца 1880-х гг., продолжая эту тему на профессиональном уровне в 1900–1940-х гг. Автопортреты как один из аспектов темы также создавались мастером в течение всей жизни. Вопреки распространенному мнению, мужских образов, представляющих «мордовскую», «эрзянскую»

галерею, у Эрзя значительно больше, чем женских (тем более, если учитывать автопортреты). Помимо автопортретов чаще всего в «мордовской» серии скульптора представлены портреты его родственников: отца, матери, сестры, братьев, племянников. При всей конкретности и узнаваемости моделей эти образы часто характеризуются подчеркнутой декоративностью, метафоричностью и символичностью, порой вырастающей до монументальности. Выделенные нами черты красноречиво свидетельствуют о близости творчества Эрзя к стилю модерн.

Поступила 12.05.2014

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бакушинский, А. В. Современная русская скульптура // Искусство. – М., 1927. – Кн. 2–3. – С. 73–99.
2. Валериус, С. О выставке скульптора С. Эрзя // Искусство. – 1954. – № 5. – С. 39–42.
3. Воронина, О. Обнаружены неизвестные скульптуры Эрзя! // Столица С. – 2003. – № 45 (576). – С. 12.
4. Головченко, Н. П. Эрзя в Алатырском Присурье // В. П. Кирсанов, Н. П. Головченко. Ахматово. – Алатырь, 2001. – С. 19–44.
5. Ильяев, М. Д. Эрзя вдохновил : док. репортаж / М. Д. Ильяев. – М. : [Б. и.], 2001. – 183 с.
6. Ключева, И. В. Грани скульптурной вселенной : произведения Степана Эрзя в музеях Саранска / И. В. Ключева, Н. Ю. Лысова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 292 с.
7. Коненков, С. Т. Мой век : воспоминания. – 2-е изд., доп. / С. Т. Коненков. – М. : Политиздат, 1988. – 383 с.
8. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрзя [Офиц. сайт]. – Режим доступа: <http://www.erzia-museum.ru/images/stories/collecion/erzia/images/f7.jpg>. – Дата обращения: 12.04.2014.
9. Моро, А. Степан Эрзя : док.-худож. роман / Артур Моро. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1997. – 336 с.
10. Морозов, А. И. Моя современность / А. И. Морозов. – М. : Галарт, 2011. – 144 с.
11. Орсетти, Л. Скульптор Степан Эрзя. Биографические заметки и очерки. 1950 г. : машиноп. коп. ; пер. с исп. / Л. Орсетти. – ЦГА РМ. Ф. 1689. Оп. 1. Д. 562. 375 л.
12. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 102. Оп. 1. Д. 49. Фото № 135, 140.
13. Полевой, Б. С. Эрзя (Степан Дмитриевич Нефедов) / Б. Полевой. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1969. – 72 с.
14. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М. : Галарт, 2001. – 304 с.
15. Сутеев, Г. Скульптор Эрзя. Биографические заметки и воспоминания / Г. Сутеев ; сост. Г. Горина ; ред. В. Сутеев. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1968. – 176 с.
16. Федоров-Давыдов, А. По выставкам (Обзор второй) // Печать и революция. – М., 1926. – Кн. 4. – С. 101–112.
17. Шатских, А. Степан Эрзя. Триумф и трагедия // Наше наследие. – М., 1991. – № 5. – С. 39–46.
18. Шibaков, Н. И. Степан Дмитриевич Эрзя. Проблемы творчества / Н. И. Шibaков. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1976. – 160 с.
19. Яблонская, М. Н. К 100-летию со дня рождения С. Д. Эрзя : (Из творческого наследия) // Советская скульптура–76. – М., 1978. – С. 174–177.
20. Die Erlösung des Quebrachos. Stepan Erzia und sein Werk // Argentinisches Tageblatt [Buenos Aires]. – 1928. – 24 Jun. – S. 9.
21. Nebbia, U. Artisticon temporanel : Erzia // Emporium [Bergamo]. – 1915. № 251. – P. 386–395.
22. Nebbia, U. Ricordi di Natale Russo con illustrazioni originali di Stefano Erzia // Giovinezza [Milano]. – 1909. – № 2. – P. 51–56.