

ЭТНОЭСТЕТИКА МОРДВЫ КАК ОСНОВА ИСКУССТВА С. Д. ЭРЬЗИ

И. В. КЛЮЕВА,

*кандидат философских наук, профессор кафедры культурологии и
этнокультуры ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва»*

(г. Саранск, РФ)

Этнокультура мордовского этноса – его этноэтика [4] и этноэстетика – основа мировосприятия и творчества Степана Дмитриевича Эрьзи (Нефёдова, 1876–1959), сделавшего имя своего народа собственным творческим псевдонимом [5]. Своеобразие мастера связывают прежде всего с деревянной скульптурой. Особое отношение Эрьзи к дереву – проявление кровной связи человека, выросшего в деревне, с природой как первоисточником бытия. Оно порождено мировоззренческими архетипами и особенностями традиционного уклада жизни мордовского этноса. Как и у ряда других равнинных народов, у мордвы дерево выступает в качестве своеобразного прафеномена (первофеномена), первородного элемента. В мордовских мифологических сказаниях присутствует образ Мирового древа (в частности, в мифе, где бог Чи-паз творит Вселенную), через дерево показывается членение мира по вертикали с противопоставлениями: земля-небо, корни-крона, верх-низ, свет-тьма и т. д. Дерево является каналом связи земного и небесного миров, живых и мертвых, оно максимально сакрализует все объекты, в центр которых помещается.

Эрьзя рос и воспитывался в православной среде, однако известно, что в памяти мордовского народа и после принятия христианства сохранялись традиции особого, трепетного отношения к священным рощам, являвшимся некогда объектами поклонения силам природы. В 1915 г. уроженец г. Алатыря, преподаватель Казанского университета Н. И. Масленников, описывая быт эрзян в расположенных рядом с Алатырем селах (в том числе в с. Алтышеве, где будущий скульптор жил у родных матери в

1886–1889 гг., обучаясь в школе), говорил, что к 1910-м гг. от священных дубовых рощ оставались лишь отдельные деревья, но старики помнили время, когда росли дубы, и сохраняли в памяти обрывки священных преданий [6, 8]. Сам скульптор никогда не отличался религиозностью, в его мировосприятии и творчестве многие религиозные ценности (языческие и христианские) перешли во внерелигиозный, десакрализованный план – этический и эстетический.

Дерево находилось в центре не только духовной жизни, но и практической деятельности мордовского народа, системы его жизнеобеспечения и хозяйственного уклада; это не только сакральный, но и ходовой материал, из которого изготавливались дома, хозяйственная утварь, орудия труда, предметы быта и т. д. Работа по дереву, плотничье и столярное дело были обычными занятиями мордовских крестьян. В результате этой работы формировались представления об эстетических свойствах дерева как материала, например о пластичности, воплощенной в выпуклости-вогнутости его поверхности. В возрасте 15 лет Степан Нефёдов приезжает в Алатырь к старшему брату Ивану. Сохранившиеся до сих пор красота и уникальность внешнего облика этого старинного города – резные деревянные дома, фантазийные узорные наличники – результат работы мордовских мастеров, в числе которых был и брат Эрьзи. Своему другу Г. О. Сутееву скульптор рассказывал, что брат научил его вырезать деревянные фигуры [8, 11].

Эрьзя не был первым из отечественных скульпторов XX в., **начавшим** работать в дереве. Уже в 1900-х гг. успехов в

этом добились А. С. Голубкина и С. Т. Коленков. С 1913 г. деревянной скульптурой занималась друг и однокурсница Эрзы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества М. Д. Рындыонская [3]. Профессиональная работа Эрзы с деревом началась в 1917 г. в Москве [8, 52], продолжилась в начале 1920-х гг. на Кавказе и стала главным «трендом» его творчества в аргентинский (1927–1950) и последний московский (конец 1950 – 1959) периоды.

В Аргентине скульптор встретился с уникальными породами субтропического дерева. Его любимым материалом стало тяжелое, твердое, обладающее сверхплотной древесиной кебрачо («железное дерево») и причудливо изогнутое, узловатое альгарробо («рождовое дерево»); реже художник обращался к урундаю, лапачо и другим породам. С конца 1920-х до начала 1940-х гг. он неоднократно посещал кебрачовые леса на севере Аргентины – в области Чако. Разработка кебрачо велась английской лесной компанией «Forestal» и подчиненной ей аргентинской кампанией «La Forestal Argentina», которыми руководил Джон Бернард Салливан (Хуан Бернардо Сулливан) – американец, принявший аргентинское гражданство. Содержащиеся в кебрачо танины и сегодня используются в промышленности для дубления кожи и меха, в медицине – как вяжущие и кровоостанавливающие лекарственные средства, противоядия и т. д. Находясь на разработках, Эрзя выбирал себе скульптурный материал среди старых, поврежденных, высохших деревьев и крайне негативно относился к беспощадному истреблению живого леса. Он рассказывал журналисту Луису Орсетти: «...в свое первое путешествие я нашел леса огромнейшими и богатейшими... Несколько лет спустя я вернулся... и пришел в ужас. Там, где раньше была сельва... осталась пустыня... Лесная компания завладела... этими лесами... Были густые заросли, были реки. Я... много ловил рыбы. Птиц было... изобилие... Когда я вернулся... все было разрушено. Реки высохли, озера превратились в болота... Птицы исчезли полностью. Деревья валялись по земле... Их оставили на переработку, чтобы снять с них кору...» [7, 65, 290]. Эрзя пы-

тался привлечь общественное внимание к проблеме сохранения лесов Чако, обращался к депутатам, политикам, журналистам, однако встретил мало понимания.

Российский художник стал первооткрывателем эстетических достоинств аргентинского дерева, первым применил его как материал для создания произведений скульптуры. Он выявил его цветное многообразие, необыкновенное богатство форм, фактуры и текстуры. Деятели культуры Аргентины писали о нем: «Многолетние деревья научили его открывать формы, о которых и не подозревают другие» (газета «La Nacion») [10]; «Стефан Эрзя... открыл нам, аргентинцам, неожиданные пластические и монументальные возможности “железного дерева”, которых мы не предполагали...» (литератор Сиксто Мартелли) [18]. «Странная душа Эрзы пришла к нам, чтобы вдохнуть жизнь в аргентинский лес» (общественный деятель, политик, литератор и скульптор Омар Виньоле) [12, 2].

Творчество Эрзы характеризуется необыкновенной чуткостью к смысловым пластам природного мира, особым значением, которое придает эстетике природного материала. В Аргентине о нем писали: «Он сам кажется некой природной силой... Он сотрудничает с природой, извлекает из нее свое вдохновение, к ней обращается и понимает ее» (писательница, журналистка, художественный критик Пилар де Лусаррета) [16]; «Эрзя в глубине своей души... без сомнения, пантеист. Он... любит природу... изучает ее, понимает ее» (обзор персональной выставки Эрзы в газете «Tribuna Libre») [11]; «В нем – экзальтированная согласованность с ритмом и цветом, которые чувствует он один в царстве леса» (художественный критик Иоханнес Франце) [14].

Дерево трактуется Эрзей как изначальная природная стихия, воспринимается как нечто живое, одушевленное, тесно связанное с человеком: «Дерево стоит больше, чем мрамор и камень, – говорил скульптор в одном из интервью. – Дерево когда-то жило, оно росло, в его жилах текла кровь. Скульптор, обрабатывая его, не чувствует холода мертвой материи, напротив, ощущает тепло...» [9, 25].

Как правило, в основе деревянной скульптуры Эрзы – контраст-взаимодействие тщательно промоделированных рукотворных фрагментов с гладкой отполированной поверхностью (так прорабатываются обычно лицо и кисть руки в портретах) и первозданных природных форм с шероховатой поверхностью. Художник и природа идут навстречу друг другу: с одной стороны, он отбирает, выявляет и подчеркивает природные формы, соответствующие его творческому замыслу, работающие на создание задуманного им образа, с другой – природные формы, став частью скульптурной композиции, задают пластический ритм ее развитию. Аргентинские авторы писали об Эрзе: «Он выбрал стволы, которые сами по себе уже давали набросок всех этих поз или черт лица... – принцип скульптуры Бога, самой природы. Она вызывала в нем вдохновение и позволяла ему дополнять ее» (литератор Армандо Маффей) [17, 59]; «...он ежедневно ведет беседу с кебрачо, альгарробо... не возвышается над субстанцией... наоборот, позволяет ей возвышаться над ним. Его скульптура – изнутри наружу, а не снаружи внутрь» (Омар Виньоле) [20, 9, 21]; «Он повинуетя впечатлениям, полученным от него [дерева]; он уважает его прихотливость и демонстрирует повиновение его воле. Эрзя преобразует дерево, не меняя его... Он знает, что в этом создании веков, соединенных со стихией, заключено самое глубокое и самое искреннее вдохновение искусства. Эрзя украшает дерево и придает ему человеческое, а не искажает его. Человек, который научился так ценить творение природы, по праву может считаться одним из самых великих скульпторов эпохи» (газета «El Mundo») [15].

У мастера есть работы, где поверхность дерева обрабатывается полностью, например «Обнаженная» (1930), о которой в газете «El Hogar» говорилось, что она «кажется сделанной из воска», что в этой скульптуре мастер отказался от сотрудничества с природой, в ней «нет декоративных деталей, подсказанных грубой корой кебрачо» [19]. Автор статьи справедливо замечает, что Эрзя и здесь «не умеет и не хочет уклоняться от воли дерева»: он «до-

бился моделировки анатомических деталей этой обнаженной фигуры, уважая с любовной послушностью капризы дерева, фактура которого сама подчеркивает и соединяет в необыкновенное целое форму груди и плеч» [19].

Ряд работ аргентинского периода представляет собой артефактуализацию изначальной природной формы, гибридные художественные объекты, словно сами собой «возникшие» на стыке искусства и природы («Колобок», 1933; «Каприз леса», 1941, и др.). Форма и фактура причудливых древесных наростов здесь практически не изменяются, искусство скульптора заключается в умении «увидеть». Представленная в культурном контексте природная форма приобретает знаковое, метафорическое, символическое значение.

Известный поэт и искусствовед Фернан Фелис де Амадор подчеркивал, что Эрзя «далек от того, чтобы быть классичным, он по-восточному интуитивен, предпочитает предаваться своей безудержной фантазии» [13]. Если в классическом искусстве материальная основа и эстетический объект отделены друг от друга, то в искусстве Эрзы сама материальная основа становится эстетическим объектом. Классическое искусство заменяет природную форму художественной формой. В скульптуре Эрзы материальная основа выступает как важнейшая часть художественного образа, однако проявиться ей помогает лишь фантазия художника, основанная на его богатом эстетическом опыте. Эрзя своим творчеством утверждает активное эстетическое отношение к природе, которое понимается не как подчинение человека природе и не как подчинение природы человеку, а как вовлеченность человека-художника в мир природы, таинство их взаимодействия, взаимопроникновения.

Следует отметить, что нередко «следование природе» имитировалось скульптором. Так, «Моисей» (1932), который представляется выполненным из огромного цельного древесного массива (о чем Эрзя говорил некоторым журналистам), на самом деле склеен из многих кусков. Внимательное исследование ряда других произведе-

ний также приводит к выводу о наличии «вставок», «вклеек», которые выглядят как «работа природы». «...Он помогает выразиться естественным формам и получает в результате поразительный синтез... Рука об руку идут природа и искусство. В этом представлении о скульптуре есть что-то пророческое и глубоко мистическое. Форма и выражение изначально заложены в материи, обработанной первозданными силами. Мастерство художника состоит в том, чтобы открыть их, дополнить в некоторых деталях. Эрзя выражает это другими словами... со своей скромной простотой... он заявляет: “Это не я сделал. Это сделал Бог. Я только снял кое-что из коры, чтобы подчеркнуть некоторые выразительные черты...”. Ясно, что “малое” и является... искусством этого могущественного творца пластических форм... Творческое воображение, сказали бы мы», – подчеркивалось в газете “La Nacion” [10]. Таким образом, «диалог», сотрудничество скульптора с деревом и природой в целом – это далеко не просто особенность его индивидуальной художественной манеры, принцип формообразования, но и глубоко осмысленная эстетическая, мировоззренческая позиция.

Для искусства начала XX в., прежде всего модерн и символизм, характерно духовно-эстетическое осмысление опыта отношений в системах «человек – природа», «человек-художник – Мировой Художник», их отличают панистическое чувство, эстетический пантеизм, анимистическое понимание мира, признание всеобщей одушевленности. Духовно-эстетическое осмысление опыта отношений в системе «чело-

век – природа» предстает в творчестве Эрзи как романтическая мифопоэтика, позволяющая, говоря словами М. М. Бахтина, «в дереве провидеть дриаду, ореаду в камне» [1, 22]. Именно поэтому Эрзе до конца его жизни остается близким стиль модерн, подчеркивающий связь человека с природой, часто апеллирующий к национальному, этническому колориту, и остаются чуждыми более поздние, авангардные направления в искусстве, пренебрегающие данными факторами.

Подобный принцип создания художественного произведения, оказавшийся в целом неприемлемым для искусства социалистического реализма, был определен в СССР как «упаднический» и объявлен допустимым лишь в изображении «леших и прочих фольклорных персонажей». А. Кибальников писал: «Ни внешняя живописность материала, причуды дикой, стихийной формы, ни мастерство отделки и блеск полировки не могут скрыть внутренней неполноценности многих произведений Эрзи... Следовать... за капризами лесной природы, за причудами *бездушной материи* (курсив мой. – И. К.) при создании образов живых, мыслящих людей вряд ли нужно в наше время. В искусстве мы ценим прежде всего глубину идейного содержания, а не изыски формы» [2]. Однако широкая общественность страны восприняла эти работы Эрзи совсем иначе: они были трактованы как своеобразный манифест подчеркнутого внимания не к «бездушной материи», а к живой Природе-Художнику, имевший в дальнейшем широкий резонанс в отечественной культуре.

Поступила 18.05.2015

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК BIBLIOGRAPHY

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Кибальников, А. Путь скульптора // Литературная газета. – 1954. – 3 июля.
3. Ключева, И. В. «Дорогой друг Матильда Давидовна...» : Письма С. Д. Эрзи к М. Д. Рындзюнской как источник изучения его биографии и творчества // Центр и периферия. – 2014. – № 4. – С. 36–42.
1. Bakhtin, M. M. (1986), Aesthetics of verbal creativity, Moscow: Iskustvo.
2. Kibalnikov, A. (1954), The way of a sculptor, Literary newspaper, 3 July.
3. Klyueva, I. V. (2014), “Dear friend Matilda Davidovna...” in Letters of S. Erzia to M. D. Ryndzyunskaya as a source of study of his biography and work, The center and the periphery, 4, p. 36–42.
4. Klyuyeva, I. V. (2013), Louis Orsetti about Stepan Erzya: ethnical ethics of Mordovians

4. Ключева, И. В. Луис Орсетти о Степане Эрзе : этноэтика мордвы как основа мировосприятия скульптора // Финно-угорский мир. – 2013. – № 2. – С. 32–33.
5. Ключева, И. В. Степан Эрзя : интерпретации творческого псевдонима скульптора (аналитический обзор) // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. – С. 822.
6. Масленников, Н. Из быта мордвы села Кученяева, Алатырского уезда Симбирской губернии / Н. Масленников. – Казань, 1915. – 8 с. – (Отд. оттиск из 4-го вып. XXIX т. «Известий О-ва археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете»).
7. Орсетти, Л. Скульптор Степан Эрзя. Биографические заметки и очерки. 1950 г. : машиноп. копия : пер. с исп. / Л. Орсетти. – ЦГА РМ. Ф. 1689. Оп. 1. Д. 562. 375 л.
8. Сутеев, Г. Скульптор Эрзя. Биографические заметки и воспоминания / Г. Сутеев ; сост. Г. Горина ; ред. В. Сутеев. – Саранск : Мордовское книжное издательство, 1968. – 176 с.
9. Casariego, J. E. 20 anos después de estar en el país, Stephan Erzia padece el mal de los portenos: no encuentra caso // El Hogar [Buenos Aires]. – 1947. – № 958, Avr. – P. 24–25.
10. Exposición Stephan Erzia // La Nacion [Buenos Aires]. – 1928. – Jul., 10.
11. Exposición Stephan Erzia en Muller // Tribuna Libre [Buenos Aires]. – 1931. – Jun., 1.
12. Exposición de veinte esculturas de Omar Viñole. Setiembre de 1945 [Buenos Aires]. – 4 p.
13. Fernan, Felix de Amador. Stephan Erzia // Gran Exposición y Feria del Arte y Comercio. Buenos Aires, 1935–1936. – Buenos Aires, 1935. – 182 p.
14. Fr[anzenz, I.] Neue Plastifen von Stephan Erzia. Galerie Fridrih Muller // Deutsche La Plata Zeitung [Buenos Aires]. – 1934. – Jul., 19.
15. Julio-Agosto. Las Tallas de Stephan Erzia // El Mundo [Buenos Aires]. – 1931. – Jun., 1.
16. Lussarreta, P. de. S. Erzia. Cuatro exposiciones interesantes // El Hogar [Buenos Aires]. – 1932. – Ag., 19. – P. 31.
17. Maffei, A. El escultore ruso Stephan Erzia mata su nostalgia con la amistad de los Gatos. Su posible viaje a Londres // Mundo Argentino [Buenos Aires]. – 1934. – Mayo, 16. – P. 59, 64.
18. Martelli, Sixto C. Stephan Erzia. Vida y arte de un Gran sculptor // America Nueva [Buenos Aires]. – 1933. – № 4, Jul. y Ag. – P. 74.
19. Stephan Erzia // El Hogar [Buenos Aires]. – 1931. – Mayo, 29.
20. Vinole, O. Vida y obra de Stefan Erzia, Buenos Aires: Tanke.
- as the fundamentals of the sculptor's world-view, Finno-Ugric world, 2, p. 32– 33.
5. Klyueva, I. V. (2014), Stepan Erzia: interpretation of the creative pseudonym of the sculptor (analytical review), Modern problems of science and education, 5, p. 822.
6. Maslennikov, N. (2015), From the village life of the Mordovians from Kuchenyayeva village, Alatyr County of Simbirsk province, Kazan. (Reprint of the 4th issue, Vol. XXIX News of the Society of archeology, history and ethnography of the Imperial University of Kazan).
7. Orsetti, L. (1950), Sculptor Stepan Erzia. Biographical notes and essays, Typed copy, Central State Archive of the Republic of Mordovia. F. 1689. Op. 1. D. 562.
8. Suteev, G., ed. (1968), Sculptor Erzia. Biographical notes and memories, Saransk: Mordovia Press.
9. Casariego, J. E. (1947), 20 anos después de estar en el país, Stephan Erzia padece el mal de los portenos: no encuentra caso, El Hogar [Buenos Aires], № 958, Avr., p. 24–25.
10. Exposición Stephan Erzia (1928), La Nacion [Buenos Aires], Jul., 10.
11. Exposición Stephan Erzia en Muller (1931), Tribuna Libre [Buenos Aires], Jun., 1.
12. Exposición de veinte esculturas de Omar Viñole. Setiembre de 1945 [Buenos Aires].
13. Fernan Felix de Amador (1935), Stephan Erzia, Gran Exposición y Feria del Arte y Comercio, Buenos Aires, 1935–1936, Buenos Aires.
14. Fr[anzenz, I.] (1934), Neue Plastifen von Stephan Erzia, Galerie Fridrih Muller, Deutsche La Plata Zeitung [Buenos Aires], Jul., 19.
15. Julio-Agosto (1931), Las Tallas de Stephan Erzia, El Mundo [Buenos Aires], Jun., 1.
16. Lussarreta, P. de. S. (1932), Erzia. Cuatro exposiciones interesantes, El Hogar [Buenos Aires], Ag., 19, p. 31.
17. Maffei, A. (1934), El escultore ruso Stephan Erzia mata su nostalgia con la amistad de los Gatos. Su posible viaje a Londres, Mundo Argentino [Buenos Aires], Mayo, 16, p. 59, 64.
18. Martelli, Sixto C. (1933), Stephan Erzia. Vida y arte de un Gran sculptor, America Nueva [Buenos Aires], № 4, Jul. y Ag., p. 74.
19. Stephan Erzia (1931), El Hogar [Buenos Aires], Mayo, 29.
20. Vinole O. (1940), Vida y obra de Stefan Erzia, Buenos Aires: Tanke.