

DOI 10.25991/VRHGA.2021.22.3.020

УДК 73.03(82). «1927/1950»+73.03(47+57) P.»1914/1917»  
+73.03(470)»1917/1926»+73.03(450)»1906/1914»

*Н. А. Розенберг\**

## **БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ С. ЭРЪЗИ (1876–1958). ИТАЛИЯ, РОССИЯ, АРГЕНТИНА\*\***

К библейской проблематике мастер обращался в сложных социокультурных и личностных ситуациях. Образы Спасителя, Иоанна Крестителя, Пророка Моисея и Праматери Евы стали лейтмотивом в творчестве Эрзы. В статье делается попытка соотнести появление этих произведений с определенными периодами в художественной культуре Италии, России и Аргентины, с духовными поисками не только художников, но и писателей. Творчество Эрзы впервые рассматривается в контексте христианских ценностей в их толстовском понимании и в аспекте архетипов, присущих художественному сознанию аргентинцев — Х. Борхеса, О. Кироги, Х. Л. Пагано, А. Кана, Х. де ла Мены, К. Скеноне и Л. Орсетти, с которыми Эрзя неоднократно встречался в период жизни в Аргентине.

**Ключевые слова:** православие, толстовство, канон, иконография, классика, импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, иррационализм, виоленсия.

*N. A. Rozenberg*

*BIBLICAL IMAGES IN ART S. ERZI (1876–1958). ITALY, RUSSIA, ARGENTINA*

The master turned to biblical issues in complex socio-cultural and personal situations. The images of the Savior, John the Baptist, the Prophet Moses and the Foremother Eve became the leitmotif in Erzya's work. The article makes an attempt to correlate the appearance of these works with certain periods in the artistic culture of Italy, Russia and Argentina, with the spiritual searches of not only artists, but also writers. For the first time, Erzya's work is considered in the context of Christian values in their Tolstoyan understanding and in the aspect of archetypes inherent in the artistic consciousness of the Argentines — J. Borges,

---

\* Розенберг Наталия Абрамовна, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор, консультант, Общероссийская общественная организация «Ассоциация искусствоведов»; nat-rozenberg@yandex.ru

\*\* Статья подготовлена при поддержке РФФИ, проект 20012–00428 «Искусство Степана Эрзы в диалоге культур Аргентины и России 20–21 века».

O. Quiroga, J. L. Pagano, A. Kahn, J. de la Mena, C. Scenone and L. Orsetti, with whom Erzya met several times during his life in Argentina.

**Keywords:** Orthodoxy, Tolstoyanism, canon, iconography, classic, impressionism, expressionism, futurism, irrationalism, violencia.

Существенным аспектом восприятия и понимания творчества Эрзы являются созданные им библейские образы. Знакомство скульптора с канонами православной живописи произошло в юношеском возрасте. Подростком он работал в иконописных артелях в Симбирской и Казанской губерниях. Именно тогда в сознании Эрзы возникает явное противоречие между смыслом евангельских заповедей и реалиями быта, с которыми он постоянно сталкивался. Речь идет об отношении к своему ремеслу хозяина артели и художников. Он задумывается о кричащих социальных противоречиях между имущими слоями населения волжских городов и низами, бывшими крестьянами, которых Реформа 1861 г. вытолкнула в город на заработки. Жизнь этого слоя была хорошо знакома Эрзе. Вспоминая Родину в Аргентине, он рассказывал друзьям о невероятной силе отца, с весны уходившего на заработки в бурлацкие артели. Личность Эрзы сформировалась в общении с людьми разных сословий и национальностей. Он помнил родные эрзянские предания и впитал веками бытовавшие на Волге легенды о волжской вольнице — казаках, разбойниках, атаманах. Их образы и портреты мордовских крестьян скульптор запечатлел в своих произведениях, продолжив, по сути дела, тему, открытую замечательным живописцем Н. И. Фешиным (1881–1995), который создал целый ряд психологических портретов и тематических композиций из жизни марийского и чувашского крестьянства, выходящих за рамки передвижнического понимания. Особым знаком времени стало появление в русском искусстве великого певца Ф. И. Шаляпина, в исполнении которого бурлацкая «Дубинушка» звучала не просто как артельная песня, но и как призыв к воле всего народа. Встреча в Италии двух земляков — знаменитого Шаляпина и приобретающего известность скульптора, была не случайной. Шаляпин, узнав о материальных проблемах Эрзы, предложил ему свою помощь.

Очевидно наиболее значимое влияние на мировоззрение скульптора оказало учение Л. Толстого. Вероятно, это произошло в период учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, когда толстовство уже стало общественным движением. Мучительные размышления писателя о смысле жизни и предназначении человека, обращенные к разным слоям населения, были изложены в «Исповеди», а затем в трактате «В чем моя вера» ясным, образным языком. Преследование толстовцев полицией, а затем и отлучение писателя от церкви в 1901 г., вызвали в России громкий резонанс. Революционеры относились к Толстому с уважением. Его отрицание частной собственности, в т. ч. на землю, существующих форм принуждения и церковных институтов по существу подрывало основы империи. Вера Толстого в то, что вся полнота истины в Боге и что идея Бога заложена Природой в каждого человека изначально, были для писателя основаниями достаточными, чтобы считать себя христианином.

Личность Толстого середины 70-х годов и до конца его жизни вызывала огромный интерес и уважение художников. Лучшие художники писали его



*Рис. 1. С. Эрзя. Автопортрет. 1908. Цемент тонированный. МРМИИ.*

портреты, иногда не по разу. Было выполнено несколько скульптур. Эрзя, лично познакомившийся с Толстым в 1902 г., создал в 1909 г. «Философа», скульптуру в рост, в 1930 г. в Аргентине — бюст Толстого, ставший широко известным [8, с. 405, 536]. Когда Эрзя в Италии получил известие о смерти писателя, он воспринял его кончину как личное горе.

Знакомые, близко знавшие скульптора по дореволюционным годам в Москве и в эмиграции, находили в его облике сходство с Христом [16, с. 48] (рис. 1). Неизменный аскетизм в жизненном укладе и привычках отмечают все. Так, он годами носил очень дешевую одежду — обычного кроя рубаху навыпуск, брюки из самой простой материи, недорогие штиблеты. Светлые волосы до плеч дополняли его облик. Приветливый в общении, Эрзя никогда не отказывал просящим у него в долг и никогда не требовал, чтобы долг вернули.

Идея пророческого служения художника народу, укоренившаяся в русской культуре, была близка Эрзе. Изменения, которые с годами происходят в русском искусстве в трактовке образа Спасителя, с особой остротой проявились в искусстве таких мастеров, как Н. Ге и М. Врубель. Перед «Голгофой» Ге на персональной выставке художника зрители испытали настоящий шок (рис. 2).

В нарочито простонародном образе Сына Божия, с ужасом ждущего казни, толстовец Ге показал абсолютно человеческие чувства. Разбеленный колорит, пастозная живопись, композиция, при которой зритель почти лицом к лицу



*Рис. 2. Н. Ге. Голгофа. 1893. Холст, масло. ГТГ.*

сталкивался со Спасителем, — вся совокупность художественных средств не соответствовала православному канону. Цикл по мотивам Страстной недели и в наши дни на персональной выставке Н. Ге в Центральном доме художника в Москве стал главным событием, заставлявшим склониться перед гением мастера (ретроспективная выставка «Что есть истина?», посвященная 180-летию со дня со дня рождения Н. Ге, проходила 19 октября 2011 г. — 5 февраля 2012 г. [12]. О мистико-романтических настроениях в творчестве М. Врубеля пишет Д. В. Сарабьянов, рассматривая его произведения библейской проблематики. Это «Пророк», «Голова Пророка», «Видение Пророка Иезекииля», «Иоанн Креститель» — в них, как считает исследователь, в экстатическом состоянии Пророков воплощено предчувствие Первой русской революции [7, с. 210]. Отметим, что пророческая тема оказалась значима и для Эрьзи. Личностные переживания революционных событий стали для него отправной точкой в творчестве. Еще в Москве, будучи фотографом еженедельника «Искры», приложения к известной газете «Русское слово», он делал фотографии во время революционных событий, был и на баррикадах [8, с. 403; I, л. 243]. Позднее, когда по всей стране начались полицейские расправы с участниками революции, полевые суды и ссылки, Эрьзя бежит из России в Италию. В Милане он создает произведения, которые принесли ему мировую известность. Среди них «Распятый Христос» и бюст «Кричащий Христос». Оба произведения были показаны на международных выставках в 1911 г. Очевидна смысловая



*Рис. 3. С. Эрзя. Христос распятый. 1910. Цемент.  
Местонахождение неизвестно.*

и эмоциональная связь между ними. Мотив страдания и предсмертных мук воплощен в Распятии в крайнем физическом напряжении обнаженного тела Христа (рис. 3).

Это состояние передано настолько достоверно, что кажется, будто из раскрытого рта Спасителя доносится крик «Боже мой, Боже мой! Для чего ты меня оставил?» (Мф. 27: 46). От скрюченных пальцев и запрокинутой головы к впалому животу и беспомощно поджатым коленям проходит конвульсия боли. В лице «Кричащего Христа» основное внимание приковывает широко открытый рот (рис. 4).

Последние силы, крик отчаянного страдания воплощен скульптором в осунувшемся лице Христа с его полузакрытыми глазами, в которых уже гаснет свет жизни. Публикой и критикой оба эти произведения воспринимались как отзвук кровавых событий русской революции. Проблематика и стилистика произведений явно вырывались из общей атмосферы выставок. Еще ранее, в 1908 г., Эрзя сделал бюст Христа и автопортрет, сходство между которыми, несомненно. Схожи они и по композиции — легкий наклон головы вперед, импрессионистическая, мягкая моделировка черт лица, — все отличает эти произведения от работ 1911 г. и свидетельствует о напряженном поиске в решении столь значимой для скульптора темы. Дерзким по меркам православного канона является придание облику Христа собственных черт художника. Возможно, так воплотил скульптор свои представления о богочеловеческом начале в личности. Через три года он создал произведения гораздо более экспрессивные по своей выразительности.



Рис 4. С. Эрзя. Христос кричащий. 1910. Гипс тонированный. МРМИИ.

За годы жизни в Италии Эрзя впитал влияния европейской скульптуры разных эпох, он изучал приемы мастерства скульпторов, начиная от античности и до современности. И считал, что тема произведения диктует мастеру выразительные средства, а не наоборот. В первой книге о творчестве Эрзи, написанной в Аргентине А. Каном к 60-летию скульптора, автор отмечает, что к 1910 г. он стал уже зрелым мастером [16, с. 54, 56]. Успешное участие Эрзи в Парижских салонах 1910–1913 гг. и персональная выставка в галерее Жоржа Пти подтверждает оценку Кана [16, р. 128].

О том, что происходит на Родине, скульптор узнавал, общаясь с русскими эмигрантами. Среди них были писатели, актеры, певцы, революционеры. Анархист кн. П. Кропоткин считал, что «желающему ознакомиться с надеждами той части общества, которая создает историю (надо. — Н. Р.) обращаться не к официальным источникам, не к передовым статьям, а к произведениям русского искусства» [13, с. 7]. В знаменитом сборнике «Вехи» оценки значения русской интеллигенции в Революции 1905–1907 гг. и в культуре страны в целом противоречивы. Как противоречиво и само понимание категории «интеллигенция». М. О Гершензон в статье «Творческое самосознание» пишет в частности:

...Силу художественного гения у нас почти безошибочно можно было измерить степенью его ненависти к интеллигенции: достаточно назвать гениальнейших Толстого и Достоевского. В самый разгар гражданственности Толстой славил мудрую «глупость» Карагаева и Кутузова, Достоевский изучал «подполье», Тютчев пел о первозданном хаосе, Фет о любви и вечности [2, с. 83–84].

Приходит мысль: мог бы человек таких крайних взглядов стать персонажем «Бесов» Достоевского? В окружении Эрзи были и еще будут верующие люди и атеисты, но его нравственно-этические принципы в течение жизни не менялись. Близкий друг Эрзи в Италии А. В. Амфитеатров, неоднократно писавший о нем в эмигрантской и собственно российской прессе, был извест-

ным публицистом. Он стал также автором нескольких исторических романов, написанных на документальной основе. В эпопее «Концы и начала» он делит революционный процесс в России с начала народнического движения по десятилетиям и анализирует специфику каждого из них. Такое деление утвердилось впоследствии и в советской исторической науке [1].

Жизнь за границей Эрзя вынужден был прервать из-за начала Первой мировой войны. После Октябрьской революции Эрзя много сделал для реализации Плана монументальной пропаганды, участвовал в создании мемориальных комплексов в честь героев революции в Екатеринбурге, Баку и Батуми. Он подвижнически работал для организации профессионального образования и обучения скульптуре в этих городах.

Библейские мотивы, вместе с тем, не исчезли из его творчества. В 1917–1919 гг., остро ощутив духание Гражданской войны, скульптор создал произведения, в которых темы жизни и смерти находят полное воплощение именно в библейских образах. Война застала его в небольшом поселке, Мраморском заводе на Урале. Именно здесь он нашел материал, не уступавший по своим качествам знаменитым мраморам Каррары. Несмотря на крайнюю нужду и холод, он создает здесь в 1917 г. «Еву», одно из самых известных своих произведений (рис. 5).

Круглящиеся формы Праматери отличаются полновесностью и мощностью, их очерчивают мягкие, струящиеся контуры. Склонив прекрасную голову на правое плечо, она погружена в грезу, ее глаза полуприкрыты. Мотив грезы и загадочности, столь присущий искусству модерна, воплощен со впечатляющей полнотой. В спокойствии Евы ощущается ожидание появления новой жизни, зреющей в ее плоти. Телесность Евы абсолютно не классична, но в целостности



Рис. 5. С. Эрзя. Ева. 1919. Мрамор. МРМИИ. Поступила в 1960 г. из ГРМ.



*Рис. 6. Хосе Индеец. Христос Смиренный и Терпеливый. XVIII в. Дерево.  
Местонахождение неизвестно.*

этого образа есть особая притягательность. Скульптор только отшлифовал поверхность мрамора, солнечный свет, проникая в материал, дает ощущение живой плоти. Ева Эрзи совсем иная, чем Ева Микеланджело из фрески «Изгнание из рая» или Ева Родена — согбенные кающиеся грешницы, закрывающие лицо руками. Силу властных законов Природы, их созидательное начало, скульптор ставил выше бушующих в мире ненависти и злобы.

В 1919 г. после преждевременной смерти племянника Василия, которого он очень любил, Эрзя создает надгробие на его могилу. Это фигура юного Христа, облаченного в длинные одежды, исполненного грусти и спокойствия. Никакого надрыва — только смирение перед неизбежностью.

Эти библейские образы, созданные в годы Гражданской войны, оказались наиболее значимыми для воплощения самых глубоких и интимных переживаний скульптора. Двенадцатилетний период жизни Эрзи на Родине заканчивался его полным разочарованием в надеждах быть востребованным в новых социальных условиях. Творчество мастера оказалось чуждым представителям левых течений, определявшим культурную политику в стране. Особенно в провинции левые обнаруживали такую степень «социальной неменяемости (выражение И. Волгина), которая и есть бесовство». Свое спасение Эрзя видит в эмиграции. После успешной выставки в Париже он едет в Аргентину, где и остается на 23 года. В аргентинской прессе приезд скульптора был встречен с большим интересом. В статьях и интервью доминировали две идеи —



Эрзя — мастера с европейской известностью и — он не принял революцию. Цитировалось высказывание скульптора, что доминирование футуристов в сфере искусства не стало для искусства благом. Даже десятилетия спустя он рассказывал своему другу и биографу Луису Орсетти, что только чудом уцелел, переезжая из одного конца страны в другой и попадая под перестрелки. Он продолжил «Меня подавила революция, я согнулся под ее тяжестью... Наконец я закончил борьбу» [19, л. 14].

В отличие от СССР, где культурная революция проводилась под знаком не только борьбы с неграмотностью, но и искоренения религии, разрушения храмов, репрессий священников, в Аргентине католичество оставалось одним из краеугольных камней культуры. Рядом с роскошными храмами латиноамериканского свехбарокко здесь было немало скромных деревенских церквей. Аргентинское искусство, как считали его исследователи, началось с изваяния «Христа Смиренного и Терпеливого (Yesus de la Humildad y Patencia), созданного индейским мастером Хосе Индейцем (Hose Indio) [20, p. 83–85] (рис. 7). В этом единодушны искусствоведы всех поколений, от Х. Л. Пагано и до наших современников [15].

Удивительно сходство композиции этого изваяния с т. н. пермскими Христами из России. Выставка под названием «Спас Полунощный» прошла в Манеже в Санкт-Петербурге 16 января 2019 г. — 10 февраля 2020 г. и продемонстрировала, что множество аналогичных пермским Спасов имелось в храмах всей Центральной России [11], и это несмотря на запрет Синода иметь в церквях скульптуры Христа. Стремление к созданию деревянной культовой пластики, отвечающей представлениям верующих о жизни Спасителя, свидетельствует о глубокой набожности крестьянства. Сопереживание верующих страданиям Христа воплотилось в способе их создания и иконографии изваяний. У Хосе Индейца сидящий на куске деревянного блока Христос грустно подпирает щеку правой рукой. Его тело покрыто следами бичевания, на конечностях стигматы, на голове терновый венец. Он явился верующим после казни, чтобы вечно беседовать с ними. В России Спас изображался в темнице в ночь перед казнью, и поэтому стигматов на нем нет. Здесь эмоциональной доминантой является момент ожидания. И в Аргентине, и в России Христу приданы черты коренных народов, индейских или финно-угорских, принявших крещение только в XVIII в.

Многое в Аргентине было непривычным, новым для Эрзи. Не только язык и природная среда, но и культурные традиции населения [4, с. 106–107]. Между тем, Аргентина в первой половине XX в. была динамично развивающейся страной, с очень крепкими связями в Старом Свете. Непрерывающийся поток эмигрантов превратил аргентинское общество в полиэтническое. Буэнос-Айрес довоенного времени стал культурным центром континента, местом притяжения писателей, художников, поэтов. Ко времени появления в Буэнос-Айресе Эрзи там работали десятки скульпторов — от приверженцев классики до импрессионистов, символистов, кубистов. В «Истории искусства аргентинцев» Х. Л. Пагано описывает произведения 51 скульптора [20, t 1, p. 230].

Европеизация страны, провозглашенная правительством, привела к кровавым столкновениям власти сначала с гаучо, потомками креолов, свободными



Рис. 7. С. Эрьзя. Иоанн Креститель. 1928. Кебрачо. МРМИИ.

землевладельцами, а в 1879–1886 гг. на севере Аргентины прошла самая кровавая в истории Южной Америки война — Завоевание пустыни, в результате которой погиб каждый десятый представитель коренного населения Патагонии и провинции Чако [6]. На землях индейцев, которые вовсе не были пустыней, появились новые владельцы. Индейцы же продолжали кочевать между Аргентиной, Бразилией и Уругваем, сохраняя социальную изоляцию.

С культурой Чако Эрьзя познакомился во время длительных поездок в провинцию. Он многие месяцы проводил в сельве, подбирая подходящие для работы дерева — кебрачо, альгарробо, урундай. Для обработки этих пород Эрьзе пришлось конструировать специальные инструменты. И он стал единственным в мире мастером, освоившим твердые породы дерева аргентинских лесов. С историей и легендами края его познакомили художники столицы Чако, Ресистенсии, его друзья. Подружился Эрьзя и с известным писателем О. Кирогой, погрузившим его в мистику сельвы [18].

На первой персональной выставке в Буэнос-Айресе в 1927 г. Эрьзя предстал во всем многообразии своего творчества. Его жанровое многообразие удивляло зрителей и публику. Так, с фигурами уральских рабочих соседствовали композиции на античную тему, «Ева» и «Иоанн Креститель», различные портретные бюсты. В Аргентине Эрьзя создал несколько очень известных произведений библейской тематики. Особого внимания заслуживает эволюция образа Иоанна Крестителя. Скульптор всегда придавал его лицу классические, правильные черты. Это барельеф из мрамора, созданный в 1917 г. и горельеф 1919 г., на обоих отсеченная голова Иоанна вписана в округлый фон, символизирующий блюдо. В горельефе максимально усилено ощущение соскальзывания головы с поверхности, композиционной шаткости. В Аргентине в 1928 г. образ Иоанна приобретает наибольшую экспрессию (рис. 8).

Энергичный профиль Пророка выступает из блока темного кебрачо, и кажется, что он устремлен навстречу порыву ветра, откинувшего копну волос назад. Жесткие аскетичные черты лица, глаза запали, тонкий с горбинкой нос заострен, губы плотно сжаты. Иоанн весь воля и решимость. Скульптор ма-

стерски использовал материал. Удивительно соответствуют замыслу сложные природные оттенки кебрачо — от золотисто-коричневых прядей волос до темно-коричневого, переходящего в почти черный на контуре носа, усах и бороде. На фотографии, сделанной с этого произведения для своей ученицы, он написал: «Айцемик, милая! Вот Вам посылаю образец, как можно мало трогая дерево, получить законченную скульптуру. Нужно пользоваться готовыми формами. Как можно меньше рубить» [8, с. 135]. Голова Иоанна была выполнена почти в натуральный размер. Все аргентинские друзья Эрзы, присутствовавшие при его работе, видели, как он чувствует материал, словно извлекая скульптуру из блока. И не случайно в Аргентине его называли Покоритель кебрачо.

В культурном сознании латиноамериканцев мотив насилия (*violencia*) и мотив принесения себя в жертву осмыслены как взаимодополняющие начала бытия, и это исторически обусловлено [5, с. 271, 274] — христианство утверждалось на земле континента в условиях, не имеющих ничего общего с мирной проповедью. Очевидно, приблизившись к латиноамериканскому пониманию законов миропорядка, Эрзя создает своего Иоанна в новой ипостаси.

Особую известность получил монументальный бюст Пророка Моисея, существующий в двух вариантах — 1932 и 1937 гг. Оба бюста выполнены из альгарробо. Образом библейской мощи называли это произведение и аргентинцы [19, р. 43] (рис. 9). Данное в фас лицо с характерными крупными чертами отмечено силой интеллекта и глубоким внутренним волнением. Подвижна его мимика, сложен диагональный ритм прядей волос головы и бороды. Время сконцентрировано в этом образе предводителя народа, ждущего от него чуда преобразования жизни по заповедям, полученным от Господа. Моисей Эрзи, как и Моисей Микеланджело, борется с мучительными сомнениями.

В 1945 г. в темном кебрачо Эрзя дважды воплотил образ встревоженного и страдающего Сына Божия. В одном из этих произведений голова Христа выступает из блока дерева более чем на три четверти объема, с легким наклоном вперед (рис. 10). Ощущение взгляда дают глубоко промоделированные глазные впадины, глубоко сжатые губы завершают образ. Отношения фон — голова созданы за счет того, что часть необработанного блока сзади головы скульптор оставляет для обозначения пространственных связей. Второе произведение — это горельеф, асимметрично выступающий из толщи блока. Здесь повторен мотив крика и снова мы видим запавшие глаза Христа,



Рис. 8. С. Эрзя. Моисей. 1932.  
Альгарробо. МРМИИ.



*Рис. 9. С. Эрзя. Христос. 1945. Кебрачо. МРМИИ.*

но это ушедший в себя крик. Этот образ отличается большей экспрессией. Можно утверждать, что регистр высоких переживаний, мук и жертвенности связан в искусстве Эрзя с образами Спасителя, Иоанна Предтечи и Моисея. Новые художественные средства, отличающие эти произведения, такие как фактурно-цветовая выразительность материала, особый композиционный динамизм — проявление эмоциональной сверхнормативности, присущей латиноамериканскому художественному сознанию.

Писатель и журналист О. Виньоль, некоторое время бравший уроки скульптуры у Эрзя, пишет:

В ежедневном общении я ощутил, как работает Стефан Эрзя и как вникает в суть таинственного мира деревьев. Как они за кулисами жизни нечто планируют, спорят с воздухом и почвой. Деревья даже ссорятся как люди. Плотность земли, случайный камень, изгибы травы, через два-три столетия воплощаются в причудливой изменчивости запавших глаз Моисея, его лба, его усов... Эта голова, сотворенная его гением и есть выходка Господа Бога, плод его фантазий, с которой он, Бог, может играть с художником [22, р. 13, 15–16].

Это иррациональное объяснение творческого процесса, интуитивное постижение самого произведения — принципиальны для латиноамериканского мировосприятия. У Борхеса мы читаем: «Жизнь, это сон, снящийся Богу» [14, р. 15]. Эрзя, не любивший говорить о том, как он создает свои произведения, обронил однажды: «Это не мое, я это присвоил у Бога» [23, р. 2].

В многообразной культурной жизни Буэнос-Айреса с начала 1940-х гг. довольно заметным становится присутствие художников провинции Чако. Это Х. де ла Мена и К. Скеноне, оба жили в столице провинции, городе Ресистенсия,



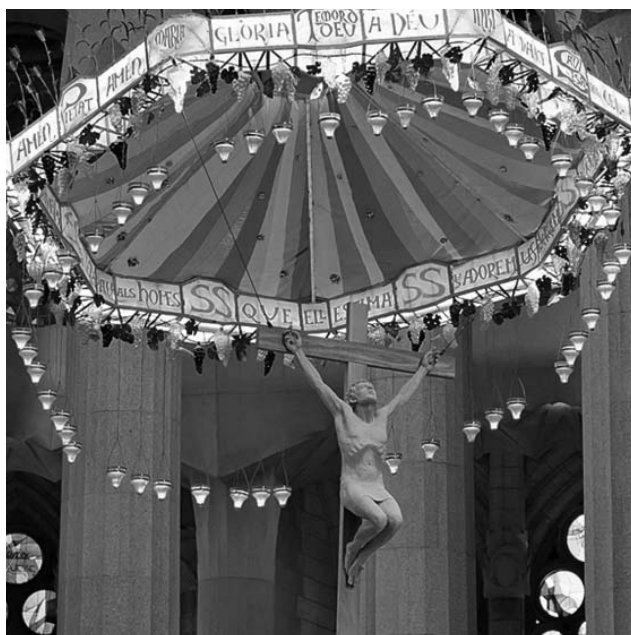
*Рис. 10. Х. де ла Мена. Христос. 1943. Частное собрание. Аргентина.*

и оба были дружны с Эрзьей. Мена прославился своими курупи, небольшими фигурками из раскрашенного дерева [21]. Его персонажи — характерные народные типы в самых различных ситуациях, часто юмористических. Главной темой творчества Скеноне стало героическое прошлое Чако, портреты индейцев, предводителей народа и простых воинов. Живя некоторое время в Буэнос-Айресе, он учился у Эрзи. В Ресистенсии скульптора всегда ждал теплый прием. Он жил там в культурном центре «El Fogon de los Arrieros» (Приют пастухов), куда приезжали очень многие известные художники, писатели, музыканты из Аргентины и других стран. Здесь происходили жаркие дискуссии об искусстве и его современных проблемах. Здесь мистик и экзистенциалист Борхес спорил с атеистом Меной о смысле творчества. Присутствие Мены с его остроумием всегда оживляло споры [17].

Как случилось, что именно Мена создавал Распятия для деревенских церквей провинции? Возможно потому, что он был гаучо и никогда не забывал об этом. Его земляки помнили Мену и доверяли ему. А кроме того, Ватикан постепенно смягчил требования к вероисповеданию художников, работавших для церкви. После Второй мировой войны даже крупные заказы могли выполнять атеисты [9, с. 273, 275].

Распятия, выполненные Меной, наверняка были известны Эрзье. Христос в этих Распятиях всегда имеет отчетливо выраженные индейские черты (рис. 11).

Голова Спасителя нарочито увеличена относительно туловища, всегда приоткрыт, а иногда широко открыт в последнем крике рот. Нарочито укрупнены ступни и кисти рук, приколотенные ко кресту массивными гвоздями.



*Рис. 11. А. Гауди. Собор Саграда Фамилия. Ф. Фажула. Распятие. Глина. Барселона. Испания.*

Акцентируя признаки физических мук, Мена показывает ноги Христа прижатыми к животу. Этот прием использован в Распятии Главного алтаря Саграда Фамилия скульптор Ф. Фажула (рис. 12).

Писатели Латинской Америки неоднократно обращаются к сюжету, в котором говорится, как простые крестьяне, считая распятие слишком жестокой казнью, укрывают Христа вдалеке от церкви, спасая его таким образом. В простонародной вере Эрзье открывались новые, неизвестные ему дотоле смыслы.

Как же Эрзья говорил друзьям о своих религиозных взглядах? Номо viator, бунтарь и странник, как называли его в Аргентине, в жизни он превыше всего ценил творческую свободу. Отрицая церковные институты, он именно с возвышением человеческого духа связывал возможность прогресса в социальных отношениях.

Луис Орсетти записал беседу между Эрзьей и монахом-францисканцем, свидетелем которой он был.

Думаю, что только в поиске добра и понимании добра утверждается акт веры. Он в праведной жизни и в отношении ко всем ее существам, как имеющим в себе Бога... Как утверждают теологи Бог один для всех, различаются образ жизни, воспитание и природная среда, от которых зависят нормы морали [19, р. 233–234].

Был ли Эрзья идеалистом? Несомненно! Но вряд ли можно отнести его взгляды к какой-то определенной теологической системе. О его подвижническом служении добру убеждает творчество скульптора.

## ИСТОЧНИКИ

I. МИИРМ. — Рукописный фонд Orsetti Luis. Apuntes para una biografia dei Escultor Stefan Erzia.

II. ГРМ. — Ф. 102. — Ед. хр. 47, 57.

III. ЦГАРМ ФР. 1689. — Ед. хр. 326, 421.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Амфитеатров А. В. Концы и начала. — СПб: Просвящение, 1907–1914.

2. Гершензон М. О. Творческое самосознание // Вехи. — М.: Тип. Саблина, 1909. — С. 70–97.

3. Иникова С. А. Газета «Русское слово и цензура» (1897–1917 гг.). — URL: <http://vivovoco/vv/THEMF/STOP/1543.su/R4ssword.htm> (дата обращения: 16.03.2020).

4. Кириченко Е. И. Три века искусства Латинской Америки. — М.: Искусство, 1972.

5. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. — М., Наследие, 1997.

6. Окончательное решение индейского вопроса. Аргентина, 1871–1884. — М., ИЛА РАН. — URL: <https://Oper-1974.livejournal.com/602199> (дата обращения: 18.04.2019).

7. Сарабьянов Д. В. Русская живопись среди европейских школ. — М.: Советский художник, 1980.

8. Скульптор Эрзя: книга-альбом / сост. Баранова М. Н., Ионова В. С. — Саранск: Мордовское книжное изд-во, 2006.

9. Умштеттер-Мамедова Л. А. Образ Христа во французской религиозной скульптуре 1950-х годов. // Искусство скульптуры в XX в.: проблемы, тенденции, мастера / отв. ред. О. В. Калугина. — М.: Галарт, 2010.

10. ЦГАРМ. — Ф. 1689. — Ед. хр. 326. — Л. 61–62.

11. Центральный выставочный зал «Манеж». Выставочный проект «Христос в темнице» — URL: <https://artsandculture.google.com/exhibit/HgKSXuQ34ligJg?hl=ru>

12. Что есть истина? Николай Ге. К 180-летию со дня рождения. — URL [https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20111014\\_press\\_release\\_gae\\_short.html?page=132](https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20111014_press_release_gae_short.html?page=132) (дата обращения: 10.01.2020).

13. Эткинд А. М. Содом и Психея. — СПб: Медуза, 1993.

14. Borhes H. L. Fissiones. — Buenos Aires: Alianza Editorial, 1944.

15. Bruggetti R. Historia de arte en Argentina. — Mexico: Coleccion Pormaca, 1965.

16. Cahn A. Stefan Erzia. — Buenos Aires: Ediciones Culturales argentinas, 1967.

17. Giordano M. Sudar-Klappenbach Luciana. El patrimonio artistico de los Arrieros: primera parte. — Recidencia: Instituto de Investigaciones Geohistoricas, 2018.

18. Kiroga O. Cuentos de la selva. — Madrid: EDAF, 2008.

19. Orsetti L. Apuntes para una biografia del Escultor Stefan Erzia // МИИРМ. — Рукописный фонд.

20. Pagano J. L. El arte de los argentinos. — Buenos Aires: Editon del Autor, 1937.

21. Torres Varela H. Historia del Fogon de los Arrieros. — URL: [fogondelosarrieros.com.ar/historia](http://fogondelosarrieros.com.ar/historia).

22. Vinol O. Las obras escodidas de Stefan Erzia // ГРМ. — Ф. 102. — Ед. хр. 57.

23. Zaldivar J. G. Erzia. — Buenos Aires: Zurbaran Ediciones, 2003.