

Мирлас Иоанна Антониевна, публицист, независимый исследователь, член ЕТАНГ (Germany). Россия, Москва. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, publicist, independent researcher, member of ETANG (Germany). Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПУТЬ ЕВДОКИИ АНУФРИЕВОЙ: ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИЯ РАЗВИТИЯ

THE ARTISTIC PATH OF EVDOKIA ANUFRIEVA: THE ORIGINS AND TRANSFORMATION OF DEVELOPMENT

Аннотация. Статья рассматривает основные этапы профессиональной деятельности представителя советского декоративно-прикладного искусства, художника по тканям, первой заведующей художественной мастерской Шелковского хлопчатобумажного комбината Евдокии Михайловны Ануфриевой (1904–1981). На сегодняшний день деятельность этого выдающегося мастера художественного дизайна в научном пространстве не представлена в должном объеме, хотя многообразие ее «обращений» к первоисточникам в различные годы жизни позволяет характеризовать Ануфриеву как яркого, многосторонне изучающего прикладное искусство практика, не боящегося применения различных стилей и глобальных экспериментов в своей работе. На основании ее работ разных периодов предпринимается выводной анализ частного художественного пути. В статье приведены подробные биографические сведения о Е. М. Ануфриевой, в контексте которых проанализированы концепции ряда ее произведений. Статья проиллюстрирована работами из отечественных и зарубежных частных коллекций, большая часть которых публикуется впервые и представляет интерес как для специалистов, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: Евдокия Ануфриева; советский текстиль; декоративно-прикладное искусство; оп-арт; путь художника; расколдовывание мира.

Abstract. The author examined the main parts of the professional activity of a representative of the Soviet arts and crafts, an artist on fabrics of the 1st category, the first head of the art workshop of the Shchelkovo cotton mill Evdokia Mikhailovna Anufrieva (1904–1981). To date, the activities of this outstanding master of artistic design in the scientific space are not represented in the proper volume, although the variety of her “appeals” to primary sources in different years of her life makes it possible to characterize Anufrieva as a bright practitioner who studied applied art in many ways, who was not afraid of using various styles and global experiments in her work. On the basis of her works from different periods, the author analyzed an individual artistic path. The article provides detailed biographical information about E. M. Anufrieva, in the context of which the concepts of some of her works are analyzed. The article is illustrated with works from Russian and foreign private collections, most of which are published for the first time and are of interest to both specialists and a wide range of readers.

Keywords: Evdokia Anufrieva; Soviet textiles; arts and crafts; op-art; the artist’s way; disenchantment of the world.

Искусство украшения тканей — одно из древнейших искусств, которые когда-либо знало человечество. Первые зачатки ткацких узоров встречаются уже в эпоху первобытной культуры. Наибогатейший рисунок тканей появляется в классическом обществе, начиная с самых древних консорциумов античного мира и Древнего Востока. Затем, по мнению ряда историкографов (в том числе изобразительного искусства), социум попадает в колеи первозданного примитивизма, в последующие столетия в лучшем случае варьируя и незначительно видоизменяя достижения эпохи Античности. Как бы то ни было, время меняется: каждый новый век, своими социально-политическими особенностями значительно влияет на декоративно-прикладное искусство. Эволюционный скачок промышленного производства Нового времени вкупе с геополитическими событиями в истории нашего государства также существенно изменили как взгляд на декоративно-прикладное искусство, так и собственно практический подход к нему. Освоение новых форм подачи и интерпретаций художественного материала всегда интересно и продуктивно рассматривать на конкретных персоналиях. Одним из таких примеров является деятельность выдающегося декоративиста, художника по тканям — Евдокии Михайловны Ануфриевой, чье сорокалетие со дня смерти исполняется 13 октября 2021 г.

Она родилась 8 марта 1904 г. в Москве в семье управляющего Интернациональным театром. Ее отец, Михаил Андреевич, незаконнорожденный сын князя Степана Долгорукова, воспитывался в княжеском доме и получил блестящее образование.

Любовь к искусству, языкам и литературе он привил Евдокии, с детства любившей заниматься конструированием одежды. В 1919 г. она поступила на рабфак искусств, где получила начальное художественное образование, в сентябре 1923 г. — во ВХУТЕМАС на отделение дизайна тканей. Обучалась у И. И. Машкова, Н. Н. Соболева, Н. П. Крымова, А. В. Куприна и др., посещая также занятия Л. С. Поповой. Тогда же, во время учебы, она познакомилась с Давидом Мирлас, студентом отделения монументальной живописи. В мае 1924 г. Евдокия Михайловна выходит за него замуж и переезжает к мужу в общежитие на Мясницкой. 10 мая 1925 г. в семье Мирлас рождается сын Вацлав, а в 1928 г. Евдокия заканчивает ВХУТЕМАС [2, с. 89]. В этот же период начинается плодотворная работа на комбинате «Красная Роза», на котором она будет трудиться до 1936 г., после чего перейдет на «Трехгорку» (Трехгорную мануфактуру им. Ф. Э. Дзержинского) (Илл. 1).

В 1929 г. с вышивкой полотенца (тема — красная звезда) и платком для деревни машинной набойки (тема — военнизация

женщин) принимает участие в выставке «Искусство в массы» (в текстильной секции ОМАХРР) в Москве.

В декабре 1931 г. Евдокия Михайловна становится членом Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). 10 мая 1933 г. принимает участие в Первой Московской выставке тканей. 20 мая семья переехала в первый кооперативный дом художников на Масловке. 30 мая того же года Евдокия Михайловна побеждает в конкурсе Ленинградской выходной базы Главленхлоппрома [3], участвует в первых выставках Ассоциации художников революции – «Бытовой Советский текстиль», «Искусство в массы».

Безусловной задачей административного порядка периода 1930–1940-х гг. было строгое соответствие тканей нормам единого промышленного стандарта, что возлагало на художников ответственность перед отчетной комиссией, заставляя удерживать воображение в определенных допустимых рамках. Целью всех отраслей легкой промышленности (совместно со средствами печати) как в довоенное, так и в послевоенное время было создание подходящих (в том числе и в визуально-эстетическом смысле) тканей, из которых впоследствии можно будет создать прочную, удобную, красивую одежду [8, с. 7]. Даже журналы 1930-х гг., знакомившие с моделями одежды, брали за эталон лучшие западные образцы, но руководствовались при отборе задачей демонстрации фасонов, наиболее созвучных советским условиям и стилю. Достаточно будет вспомнить фразу ответственного редактора журнала «Костюм и пальто» Г. М. Соколинского, из предварения карманного выпуска за 1937 г.: «Наша цель — помочь потребителю в выборе фасона верхней одежды. Несмотря на “карманный” формат журнала, редакция стремилась показать модели с достаточной четкостью, позволяющей по их зарисовкам шить. Если эта цель достигнута, редакция может считать свою задачу разрешенной» [16, с. 5]. Хотя речь идет о фасонах, это же применимо и к эскизам, и к крокам тканей, выпускаемых в тираж. Рисунок требовал безусловной согласованности с принимающей комиссией, что требовало определенного подчинения и нередко ущемления художественного интереса и оригинальности автора.

Отметим, что наравне с редким чувством стиля и художественного (а значит, по умолчанию и эстетического) вкуса Евдокия Михайловна в достаточной мере обладала искусством риторической аргументации, умея тактично, но настойчиво лоббировать как собственно-авторские интересы, так и впоследствии, уже заведя художественной мастерской, интересы своего творческого коллектива. Опираясь на ряды атрибутированных экземпляров, можно с уверенностью констатировать, что большинство работ принималось худсоветами главка на отлично без изменений (судя по штампам и пометам на ряде эскизов). Однако случались и категорические «забраковки» или отказы с условиями конкретных изменений, продиктованных комиссией. Такой случай как раз будет любопытно рассмотреть. Эскиз с человечками и цветами хлопка (Илл. 2), выполненный с использованием трех цветов (лафитно-вишневого, малахитового и ляпис-лазурного) на фоне оттенка само, представляет собой вертикальную композицию из попеременно чередующихся столбов-полос, геометрически соединяющих в себе четкие и расплывчатые формы: шиповидные лафитно-вишневые полосы и волнообразные нити цвета само, окаймляющие центральную композицию. Трехцветье фона геометрически стыкуется между собой, напоминая пазы в старинной мебели. Если лафитно-вишневый можно отнести к влиянию искусства Закарпатья и Грузии, в чьих работах этот цвет используется как один из основных, то остальные два (малахитовый и ляпис-лазурный) — дань искусству Японии и Китая. Тона прочно ассоциируются с эпохой дайцин гурунь, в которой наравне с цветом грейпфрута и желтой хризантемы преобладали именно эти тона. Достаточно вспомнить флаг Империи Великая Цин: так называемый «Флаг Желтого Дракона», в котором чешуйчатый «панцирь» дракона — ляпис-лазурного цвета, его «окантовка», когти, пасть и растительность (брови, вибриссы, чуб) — белые, а гребенно-плавниковые части — малахитовые.

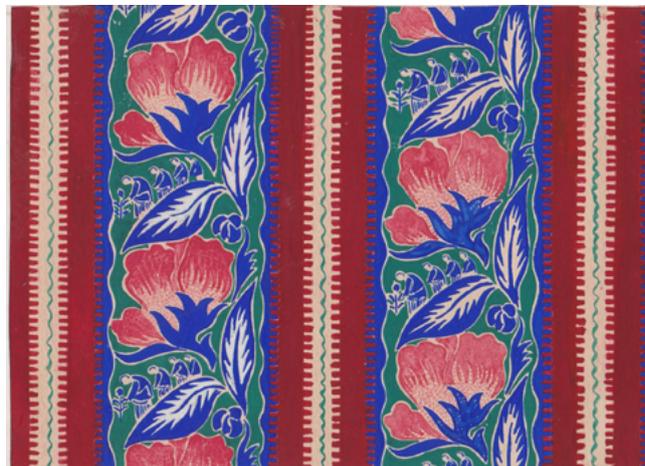
В эскизе Ануфриевой малахитовый цвет служит фоном в центральной композиции и накладывается тонкой волнистой линией на белую часть составных полос. Ляпис-лазурный пред-



Илл. 1. Фотография Евдокии Ануфриевой с подписью мужа (Д. В. Мирлас) на обороте: «Дуся на Трехгорке в 1936 году». Частный архив

ставлен в меньшем виде в «междурядье» белой окантровки малахитового и лафитно-вишневого, в большем виде — в цвете листьев, миниатюрных «бутонов» хлопка, цветоножках больших чаш цветов, фигурах человечков.

Проведем краткий обзор центральной композиции: следующие друг за другом (вернее друг над другом) раскрытые цветы и листья хлопка перемежаются бутонами того же растения на тонких, длинных, слегка изогнутых стеблях с полураскрытыми листьями. Последовательная расположенность элементов с легким диагональным уклоном создает эффект ступенчатости, пре-



Илл. 2. Евдокия Ануфриева. Эскиз с человечками и цветами хлопка. Первая половина 1930-х. Бумага, гуашь. Частный архив



Илл. 3. Евдокия Ануфриева. Образец платья и купонной ткани. Вторая половина 1930-х. Бумага, гуашь. Частный архив

образуя линию в подобие цветочной лестницы. Более мягкий оттенок лафитно-вишневого в сочетании и в градиенте с само создают ощущение костра, где лепестки — языки пламени с летящими тлеющими углями, а цветоножка — факел. Добавление белого на поверхность листа для создания прожилок создает эффект гладкой, глянцевой поверхности, по которой друг за другом спускаются четыре человечка в одеяниях, своими отдаленными очертаниями напоминающих одежды народов Древнего Китая. Каждый предыдущий держится за край одежды последующего. У крайнего цветок в руке. Их непрерывное движение в наклоненной плоскости создает ощущение скатывания, таким образом превращая фигуры в капли росы, накопившиеся в цветке, от меньшей к большей, но еще не упавшие на землю. Тем самым автор задает время суток в своей работе — промежуток между зияющей ночью, когда видны фонтаны искр и пламени огня, и предрасветными часами, когда на поверхность трав и цветов выступает роса.

На обороте рисунка можно различить такой текст (некоторые замечания комиссии): «Примут с изменениями: бутоны маленькие в розовом цвете. Дать пико и меньше белого. Разрывы и человечков убрать.<...> За узкую белую полосу дать узкую темную с черной прокладкой.<...> Белый убрать». Из отрывков замечаний ясно, что от идеи автора не остается ничего и «изменения» будут уже носить характер коллективной работы комиссии.

Для тканей этого периода в творчестве Ануфриевой характерны легкие, полупрозрачные тона, тонко очерченные геометрические фигуры, квадраты-сетки, пунктирные линии и волнообразные пружины в сочетании с цветочной окантовкой, повторяющейся, как правило, основной цвет с добавлением близких к нему по гамме одного или двух. Таким примером могут быть два эскиза ткани (ситец и купон), созданные в период 1932–1936 гг. (Илл. 3–4).

При этом в эскизах заметно влияние украинского народного искусства, преемственного от труда ткачих, создавших

на простом переборном станке знаменитую украинскую ткань — плахту — впечатляющую глаз оригинальным узором. Замысловатый геометризированный орнамент этой ткани рождается за счет перебираемых ниток, которые, переплетаясь, образуют своеобразный орнамент в виде квадратов и прямоугольников со вписанным внутрь орнаментом. Плахты большею частью яркие, квадраты на них расположены всегда в строгом порядке, образуя также законченный своеобразный рисунок. Для каждой области Украины характерна своя плахта, отличающаяся размером квадратов, орнаментом и расцветкой, излюбленными в данной местности [13, с. 5].

Безусловно, Ануфриева испытывала влияние декоративного искусства как Средней Азии, так и стран Кавказа, ближних славянских стран и, несомненно, Древней Руси.

В искусстве украшения тканей русский народ проявил большую самобытность и исключительный художественный вкус. Наряду с ткаными и вышитыми узорами русские мастера применяли ручное нанесение рисунка на ткани способом набивки.

Украшение тканей набивным способом было известно на Руси уже в X в., когда с появлением городов они стали предметом торговли. Мастера-красильщики, заинтересованные в наибольшем сбыте товара, навели вручную узоры на тканях, заменяя этим способом медленные и трудоемкие процессы вышивания или узорного ткачества.

Ткань могла быть естественного цвета, например, неокрашенный холст, но узор можно было нанести и на окрашенную ткань — крашенину, киндяк и т. п. В тканях, набитых одной доской, часто приходится видеть, что расцветка узора нанесена кистью от руки. Самыми простыми и в то же время распространенными украшениями набивных тканей являлись различные виды орнамента большей или меньшей сложности.

Геометрический орнамент, уходящий своими корнями в глубокую древность, позволяет простыми узорами создавать своеобразную ритмику чередования кругов, клеток, розеток, звезд и прочего.

Другой излюбленной областью, давшей большой простор для творческого воображения мастера, являлся растительный орнамент. Здесь формы рисунка подсказывала окружающая природа: на ткань переходили травы, стилизованные цветы родных полей, плоды деревьев. Иногда среди этих изображений мы видим необычные для нашей флоры растения вроде ананаса или граната. Но, будучи слиты в одном рисунке с другими формами, свойственными нашей природе, они не кажутся чуждыми и случайными [18, с. 8].

Одновременно с созданием орнаментов под влиянием ближнеславянских и древнерусских мотивов Ануфриева проводит своеобразный эксперимент: создавая вылетающиеся друг в друга узоры, (преимущественно двутоновые), она разрабатывает паттерны и паркетки, характерной чертой которых является непрерывно меняющийся узор, т. е. паттерны, способность которых заключается в создании разных образов у рассматривающего его человека независимо от усилий последнего [17, с. 27]. Или паркетки, представляющие заполнение плоскости одинаковыми фигурами (элементами паркета), которые не перекрывают друг друга и не оставляют на плоскости пустого пространства. Позже это было идентифицировано и включено, при активном участии Виктора Вазарели, в общее понятие оп-арт, использующее воздействие геометрических форм и цветовых контрастов на человеческий глаз, таким образом пробуждающих и зарождающих воображение.

Говоря о паркетке, стоит сказать о том, что в контексте художественного оформления ткани он появился по крайней мере в конце 1930-х гг. в Америке. В качестве произвольного примера, подтверждающего верность этого тезиса, можно вспомнить иллюстративный вкладыш (рекламную страницу) в августовском номере *Harpers Bazaar* 1938 г. Это реклама дома Валентины Саниной-Шлее с подписью: "Tamara Toumanova of a ballet Russe de Monte Carlo in a black and white silk print dress and lacquer-red apron by Valentina" [20, p. 81].

Родоначальник социологии, стремительно развивавшейся в последней четверти XIX — начале XX в., Максимилиан Карл Эмиль Вебер, вслед шиллеровской теме «расколдовывания мира», озвученной им в стихотворении «Боги Греции»,

ввел этот термин в научный оборот. Вебер считал, что «расколдовывание мира» будет, несомненно, приближать искусство к истине; именно научное знание позволит творцам постигать истинную природу вещей, как это делал Леонардо да Винчи: «Что же означала наука для этих людей, живших на пороге нового времени? Для художников-экспериментаторов типа Леонардо да Винчи и новаторов в области музыки она означала путь к истинному искусству, то есть, прежде всего, путь к истинной природе. Искусство тем самым возводилось в ранг особой науки, а художник в социальном отношении и по смыслу своей жизни — в ранг доктора. Именно такого рода честолюбие лежит в основе, например, "Книги о живописи" Леонардо да Винчи» [5, с. 717].

В этот же период первой половины 1930-х гг. Евдокией Михайловной создается кардинально иная по своему стилю, историко-художественным истокам и замыслам работа, содержащая в себе отсылки к иконописи. Стоит напомнить, что иконопись как вид живописи, задачей которого является создание священных образов, известна с ранних веков христианства. Постепенно развиваясь и видоизменяясь канонически в зависимости от доктрин и веяний внутри религиозных групп, в России и бывших советских республиках в период религиоборчества она была под запретом. Однако многие художники уммышленно или непроизвольно использовали многие иконописные сюжеты при создании своих произведений. Приведенная ниже работа «Чапаев» — пример такого первосюжета (Илл. 5).

Предполагалось, что этот рисунок будет впоследствии переведен на ткань для использования в качестве головного/шейного платка. Однако его не выпустили в потоковое производство. Нужно сказать, что изображения с человеческими фигурами нечасто встречаются на тканях. И это вполне понятно, если принять во внимание утилитарное назначение этих тканей



Илл. 4. Евдокия Ануфриева. Образец платья и купонной ткани. Вторая половина 1930-х . Бумага, гуашь. Частный архив



Илл. 5. Евдокия Ануфриева. Чапаев. 1936. Бумага, гуашь. Частный архив

и сложность изображения на них человеческих фигур. Поэтому в смысле плановой отчетности понятно вето, наложенное комиссией, которая не смогла оценить по достоинству смелый эксперимент художника. Но все же есть практический смысл рассмотреть его.

Композиция предполагаемого платка — круг в квадрате. За счет контурного узора — фона «внутри» и «за пределами» условной линии—рамы, нет разрозненности восприятия, несмотря на такую внушительную зрительную «помеху», как массивный яркий венок из цветов и злаков.

Центральный объект — Чапаев, чье изображение — образ, не претендующий на реалистические черты.

Характерно, что Чапаев — крайний справа т. е. самый ближний к зрителю из трех всадников. О действительном расположении последних в пространстве сюжета мы догадываемся по фрагментам тел всадников и коней (круп второй лошади, голова коня и нога первого всадника).

Создается своеобразный триколор, ассоциативно направляющий нас к триединству духов из неизвестной русской народной сказки о Василисе Прекрасной, художественно обработанной Александром Афанасьевым: направляясь к Бабе-яге за лучиной, она видит трех всадников: «Вдруг скачет мимо неё всадник: сам белый, одет в белом, конь под ним белый, и сбруя на коне белая, — на дворе стало рассветать. Идёт она дальше, как скачет другой всадник: сам красный, одет в красном и на красном коне, — стало всходить солнце. Василиса прошла всю ночь и весь день, только к следующему вечеру вышла на полянку, где стояла избушка яги-бабы<... > Вдруг едет опять всадник: сам чёрный, одет во всё чёрном и на чёрном коне; подскочил к воротам бабы-яги и исчез, как сквозь землю провалился, — настала ночь...» [4, с. 6].

Трио всадников, делящих время на пространство как таковое, подтверждает иконописное предшествование, представляя своеобразное, художественно переработанное (не без влияния политического времени) единство Святого Духа.

Интересно, что, исходя из данной трактовки, логически (при отсчете в любую сторону справа налево или слева направо) ночь последует дню, которому предшествует утро (так и наоборот). В любом случае утро как безусловный негласный символ возобновленных и новоприобретенных сил — нового, лучшего времени, представляет именно Чапаев, всадник на белом коне. Первенство светлого нового утра динамически усиливается в заданном пространстве. Герой впереди всех, его конь в запале. Сам всадник тоже в движении. Рассекая поле с колокольчиками (еще один из романтических «ключей» в прочтывании и идентификации русского символа), он летит навстречу врагу и своей смерти.

Расположенная по левую сторону от начдива водная гладь, соединенная индустриальными зданиями, словно цепью гор на горизонте, самолеты, птицами парящие в небе, символизируют лидерство будущего Союза и на суше, и в воздухе, соседствуют с реальной кончиной Чапаева, а значит, в переложении на антиимпериалистическую действительность — мученика и героя социализма. Таким образом, Чапаев становится еще и былинным героем — ведь садится «солнце красное», завершая телесную жизнь. В романе Василия Фурманова 1923 г. «Чапаев», увековечившем память о жизни и гибели легендарного начдива и отражающем действительное взаимодействие с ним автора (под именем комиссара Федора Клычкова) в 25-й стрелковой дивизии, описываются бои за Сломихинскую, Пилугино, Уфу и гибель Чапаева в бою у Лбищенска.

Благодаря произведению Фурманова, а впоследствии и одноименному художественному фильму, в общественном сознании верной стала версия гибели раненого Чапаева в волнах Урала. Эта версия возникла сразу после гибели начдива, исходя из того, что на европейском берегу Чапаева видели, но на азиатский («бухарский») берег он не приплыл, и его не нашли.

Как видим, работа Ануфриевой, хоть и без указательной конкретики, а скорее в общем смысле, но все же отражает версию, принятую современниками. Расположив параллельно сердцу бурный, но как бы готовый принять своей смертельной неподвижностью Урал, соединяя пыл и энергию жизни начдива Красной армии, автор предоставляет возможность увидеть и его конец.

Возвращаясь к вышесказанному, можно подтвердить, что работа является не пародией а скрытой аллюзией на определенную религиозную фигуру и носит характер, священный для лица его создающего. За начдивом читается фигура святого Георгия на коне, за саблей — копьё, попирающее змия, на этот раз невидимого. Эта работа — концентрация желания мира и стабильности в своей семье и в обществе того времени, уже испытывавшего первую волну репрессий тридцатых годов. Поэтому социалистический герой скрывает за собой молельный образ — единственный дарящий надежду.

Венок из алых гвоздик, колосьев ржи, пшеницы и клевера становится прямой отсылкой к храмовой флористике. Однако образ святого поглощает судьба реального прототипа, одновременно отобранная. Он погибает, как бы предвещая дальнейшее самому художнику, лишая современного ей Чуда о змие, предполагая скорые лишения и смерть близких, подтверждая, что будущее будет значительным, как и в сюжете, но цена, которым оно приобретется, — слишком высока.

28 марта 1938 г. арестовали мужа Евдокии Михайловны. Ее сын Вацлав Давидович пишет в своих воспоминаниях: «За отцом пришли ночью: иступленность ударов прикладов, потупленный взгляд управдома и обезумевший от страха дворник. Капитан “имеет проверить документы и произвести обыск”. Запахло сапогами: двое в васьильковых фуражках встали у двери, примкнули штывки:

- Так, кто ещё?
- Мужа нет, он в командировке.
- Когда вернется? Поднимите диван, шкаф.
- Послезавтра.

В открытую дверцу падала швейная машина. Капитан отскочил и выхватил маузер. Я засмеялся. Удар ноги в живот выключил из времени... Когда очнулся — дыбом одеяло, подушки, этюды отца; повсюду краски, одежда, книги.

- Как Мамай прошелся, — плакала мама.

Отец приехал на следующий день и сразу в НКВД район. Там ничего не знали. С Лубянки не вернулся. Если бы не пошел, остался жив...» [1, с. 24].

Евдокия Михайловна вынуждена была перейти работать ткачихой. Ее сняли с участия в выставках. В крошечную двухкомнатную квартирку, на постоянное проживание, для контроля за женой и сыном врага народа подсадили чекиста, который вынужденно уйдет только в разгар войны.

«Я решительно, абсолютно наивно не понимал, почему все наши друзья, многочисленные папины ученики отвернулись от нас. Никто не здоровался. Выходили мы из подъезда тихо и незаметно, как две серые тени, но все равно кто-нибудь начинал кричать о “гнилой семейке врага народа”. Летели камни. Мама всегда закрывала меня собой. Однажды тихо открылась входная дверь.

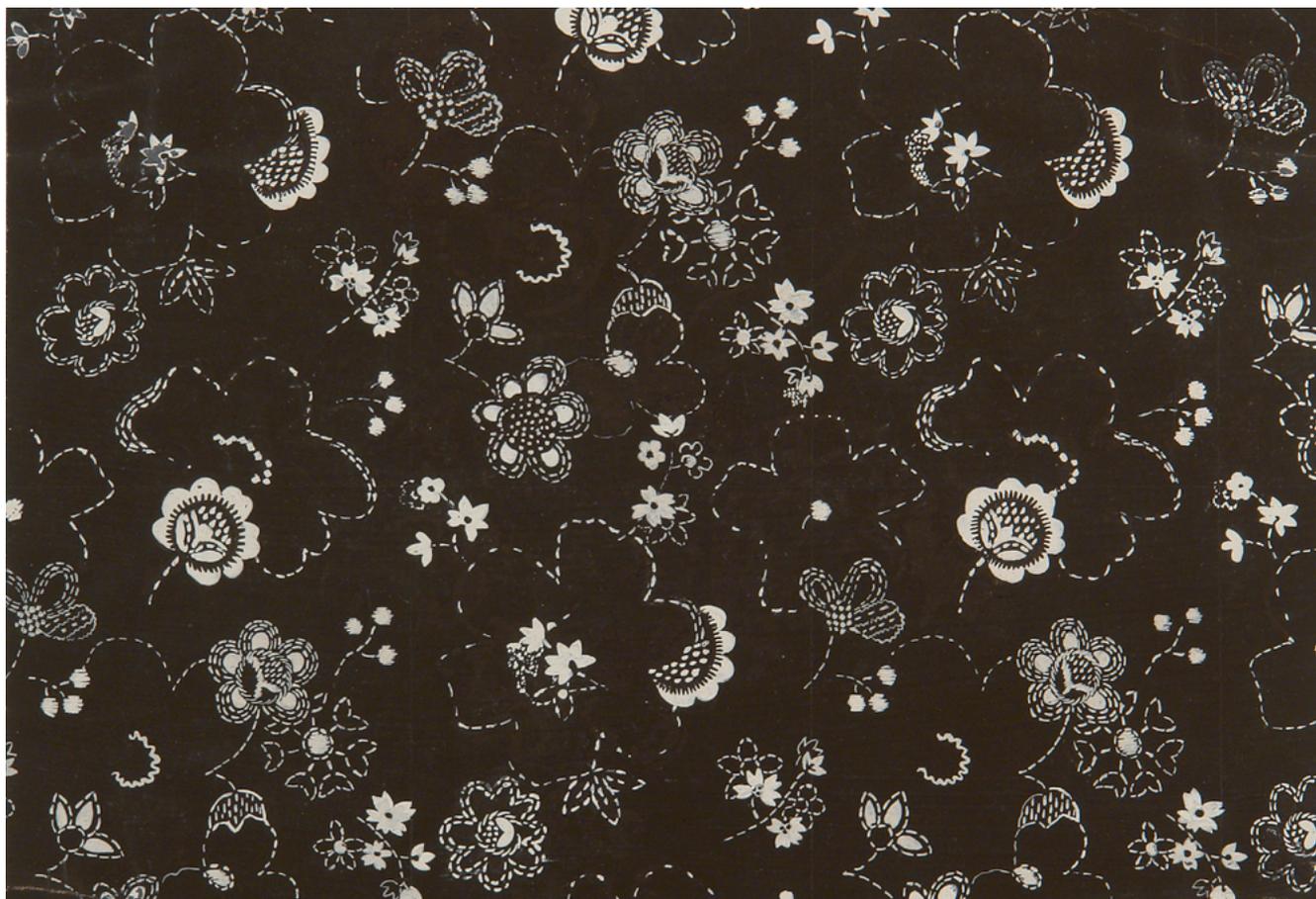
По стенке вползала мама. Тихо пройдя в свою комнату, села на пол, достала из-под кровати папины этюды, прижала к себе и начала целовать. Левый глаз надулся “красно-сизой звездочкой”, платье было порвано, на голове и теле ссадины. Она не плакала, даже не морщилась от боли — душевной и физической. Мне стало жутко» [1, с. 25].

Слово «хаос» как абстрактный символ используется для обозначения всего неупорядоченного, лишённого культуры, возврата к состоянию до целенаправленного упорядочивания мира Творцом. Эшер говорил о том, что мы обожаем хаос, потому что любим наводить порядок. Простота и порядок — если не основной, то, безусловно, самый важный принцип для человеческого существования в целом. Эшер утверждал, что порядок — это повторение элементов, а хаос — многообразие без ритма.

Применять это высказывание к художественному пониманию хаоса Ануфриевой можно с той правкой, что хаос — это ритмическое многообразие. Именно он переводит точку художественного видения на другой уровень, задавая новую слаженность и синхронность орнаментального ритма. Именно в этой «новой неразрозненности движений» рисунка — хаос. Он представляется Ануфриевой как величественный, трагический образ космического первоединства, где раславлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает; поэтому хаос есть универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления, при этом он — вечная смерть для всего живого. Это единовременная бесконечность и ноль.

Арест любимого мужа, подселение чекиста в крохотную квартиру и ряд последующих за этими событиями лишили Евдокию Михайловну потребности в красочности. Наступил новый этап ее деятельности. Непризнание и утрированно-нарочитый отказ как широкой общественности, так и коллегиального сообщества в наличии и сохранении за собой социальных прав и профессиональных достижений, уход с должности, снятие, а затем отказ в дальнейшем участии в выставках, полная социальная изоляция — все это привело к практически полному деколоризированию работ. Только в период с 1938 по 1941 г. Евдокия Михайловна создала более пятидесяти двуетночных произведений, где преобладающий цвет — черный. Но даже в таких жестких условиях, которые невольно поставила себе Ануфриева, мастерство автора не исчезло, о чем свидетельствует следующий варварский факт: из этих пяти десятков работ (а точнее из пятидесяти семи работ) сохранилось лишь девять. Остальные сорок восемь работ были изъяты чекистом-подселенцем в обмен на портрет сына Вацлава работы художника Давида Мирласа и на его подарок любимой жене к двенадцатой годовщине свадьбы: пять флаконов парфюма дома *Worth*, созданных в промежутке с 1924 по 1934 г.: *Dans la Nuit, Sans Adieu, Vers le Jour, Je Reviens, Vers Toi* — данные ароматы читаются одной поэтической строкой, приобретая символический и даже, пожалуй, в данном контексте сакральный смысл для женщины, несмотря ни на что надеющейся на возвращение любимого: «В ночи без прощания, ближе к утру я вернусь к тебе».

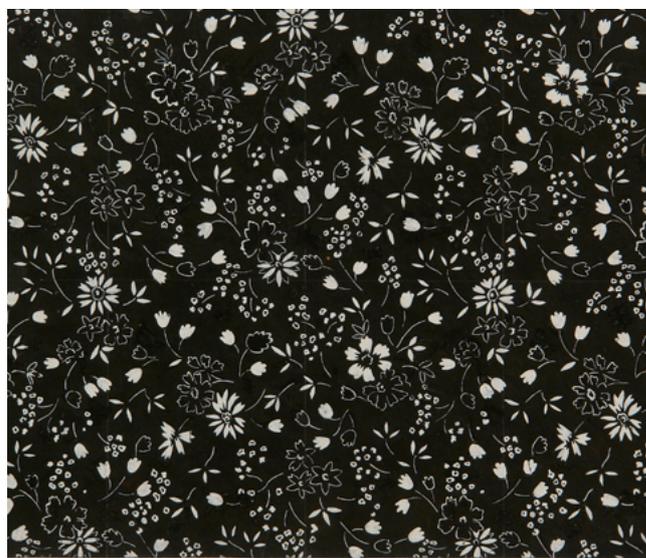
Просмотр сохранившихся рисунков, которые Евдокия Михайловна называла “septima chaos”, проводится в определенной последовательности (Илл. 6). Станным образом в этот период черноты и безвоздушности художник словно возвраща-



Илл. 6. Евдокия Ануфриева. *Septima chaos*. a, b, c, d, e, f, g. 1936–1938. Образцы тканей; бумага, гуашь. Частный архив



b



c

ется к мечте детства и преобразовывает моделирование в пространстве изобразительного покрытия ткани. Первый рисунок (a) привлекает гармоничным сочетанием цветов большого и малого размеров. Собранные в небольшие группы, они покрывают поверхность ткани особым внутренним ритмом расположения. Отдельные группы небольшого объема становятся центрами других, больших и черных цветов, чьи лепестки-контуры пунктирно очерчены и напоминают перевод линии кроя, также походя на тончайшие нити паутины, затягивающие смотрящего в беспредельную бездну. Многие цветы в данной композиции: с

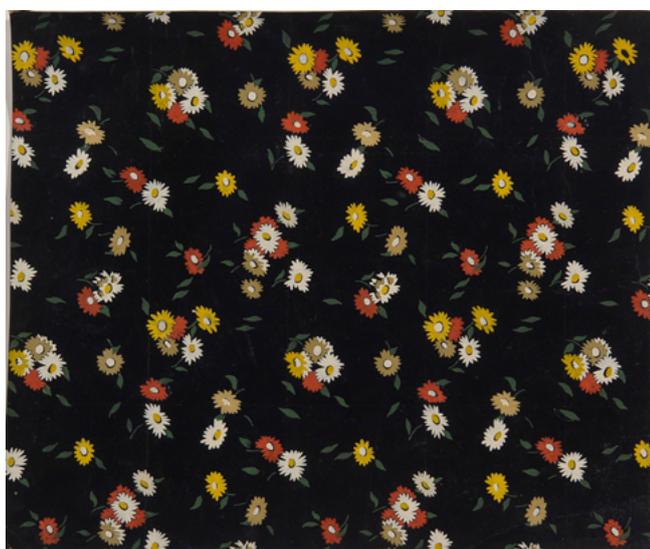
сердцевидными, звездчатыми соцветиями; “бубен” и полумесяц также выполнены пунктирно-пуантелно. Баланс объема и формы достигается за счет добавления белого цвета по нарастающей и попеременного заполнения от минимума к максимуму и наоборот. Следующие две ткани (b, c) — вариации одной темы: ландыши, колокольчики, ромашки, гелиотроп, гипсофилы, анемоны. Здесь уже достигается полный цветовой баланс черного и белого. В работе (d) первые шаги к цветовому типу: к черному и белому добавляется красный и бледно лимонный. Группы с выюнком, анемонами, плющом Пастухова чередуются единич-



d



e



f



g

ными зигзагообразно расположенными ромашками, жимолостью, гвоздиками. При этом тени от ромашек и ветви с листьями создают эффект вращения и головокружения при длительном просмотре. Черные, ершащиеся гвоздики с красными прожилками – тлеющие космические пылинки, в общем итоге, вкупе с попеременным фоновым “напылением” белого, красного, бледно-лимонного открывают “парение в невесомости”, создавая узор на поверхности того, что геологи называют “звездной раной”. Далее (e) вводится неяркая, но более разнообразная цветовая оттеночная гамма: с зеленым, лимонным, сине-розовым и малиновыми тонами на базе черного. Таким образом, все группы цветов просвечивают в пространстве мрака, будто бы обнажая прожилками узор каждого лепестка. Хаотическое кружение наконец сменяется аллюзией салюта (который можно понимать и как вихрь), с помощью введенной ранее цветовой, но уже более смело занимающей позиции в пространстве гаммы (f). Завершает все композиция в сине-алых тонах, где на фоне алого фона разворачиваются гигантские диковинные синие чаши цветов с листьями, похожими на каменных птиц, разделенными рядами разноцветных незабудок, миниатюрных шишек хмеля и космеями, своим названием символически обозначающими колоссальный и переломный переход автора от хаоса к космосу, от крушения к миропорядку (g).

В 1946 г. Евдокия Михайловна с эскизами плательной ткани для механической печати приняла участие в выставке декоративного искусства Московского Союза Советских художников, проходившей с 13 мая по 1 июня в залах МООСХ.

С января 1948 г. Евдокия Михайловна заведует художественной мастерской на хлопчато-бумажной фабрике им. М. И. Калинина в городе Щелкове (Илл. 7). После Великой Отечественной войны ей достается отдел огромного предприятия, целевым выпуском которого еще совсем недавно были ткани для гимнастерок, плащ-палаток, марля и бинты, а в механических мастерских производились противотанковые ежи, ручные гранаты и мины [16]. Ануфриевой удается создать яркий, творческий коллектив. Художественный почерк щелковцев всегда узнаваем: изобретательность рисунка, изощренная техника, выдержанный колорит. Художественное чутье и вкус никогда им не изменяют. Рисуют натуру и гипсы. В это же время она возобновляет участие в исследовательской деятельности по изучению фондов тканей СССР, начатой Наркомпросом еще в предвоенном 1939 г. (при личном разрешении А. Н. Косыгина). Работы в фондах музеев Грузии, Прибалтики, Украины, Закарпатья, Поволжья проходят по крайней мере в течение 10 лет — с 1939 по 1940 и с 1948 по 1956 г. В этот период художник посещает различные музеи. Только из небольшого альбома с зарисовками, сохранившегося в частной коллекции, можно сделать вывод о ее активном перемещении в географическом пространстве и невероятной усидчивости. Десятки метров зарисовок тканей и несколько сотен зарисовок-миниатюр: Львовский музей Станиславской области: Бугач, фрагменты вышивок XIX века; Полтавские плахты. Государственный музей изобразительных искусств Грузинской ССР: фрагменты мужского башлыка, вышитые полотенца, чапраки (вышивка XIX в.). Зарисовки эстон-



Илл. 7. Евдокия Михайловна в своей художественной мастерской с шелковцами. 1953. Фотография. Частный архив

ских костюмов середины и конца XIX в. из западной Эстонии (острова Муху, Хитумаа) и многое другое.

Во время командировки в Эстонскую ССР, в Этнографическом музее города Тарту автором была сделана зарисовка фрагмента плечевого платка середины XIX в. из северной Эстонии. В каталоге он значится как «Русский платок». Схожесть его цветовой гаммы, композиционно-геометрического расположения со знаменитым диптихом очевидна, и не вызывает сомнений то, что именно он послужил художественной инспирацией для создания «Космоса» и «Русского платка», каждый из которых «взял на себя» характерную часть прототипа: фон и базу цветовой гаммы или же пространственно-геометрическое расположение.

Первая часть диптиха — «Космос» (Илл. 8): изобилие рисунка с флоральным мотивом на иссиня-черном фоне. В цветовом отношении «наполняющей гаммой» являются три основных цвета (с последующими отходами в сторону оттеночности): красный, зеленый, синий. Посредством трех базовых цветов обыкновенной советской меловой гуаши Ануфриева добывается цветовой флюорисцентности, разбивая и соединяя узоры друг с другом с помощью непрерывной оттеночности, исчисляющейся десятками полутонов. Приведем лишь несколько из основной гаммы: золотисто-песчаный, амальфитанский мандарин, экрю, цвет сандалового дерева, мускатного ореха, палевый; рубиновый, фламинго, алый, фисташковый, травянистый, цвет резеды, изумрудный, миртовый; цвет гортензии, цвет незабудки, перванш, цвет лесной орхидеи, цвет персидской сирени и т. д. Интересно композиционное решение рисунка — большая часть орнамента сконцентрирована диагонально в левой части. При этом она опоясывает, как бы «окутывает» дикой лианой все, оставляя коническое пространство для отдельно расположенной круглой фигуры — солнца, которое в контексте художественного представления о космическом пространстве, располо-

женном в центре Вселенной, поддерживает связь и гармонию между планетами, вращая их вокруг себя силой притяжения, и потоки солнечных лучей приводят в движение весь космос. Расположенное с восточной стороны, это солнце — символ жизни и смерти одновременно, ведь желая достичь его в буквальном смысле — значит стремиться к смерти. Поскольку круг состоит из нескольких ярусов, расположенных друг в друге, рассматривать его нужно, постепенно двигаясь от центра к краям выхода в темное пространство.

Сам центр малиново-апельсинового цвета — раскаленное ядро, готовое лопнуть и выбросить в космическое пространство огненную лаву. Ажурность последующих «слоев» усиливает этот эффект. Очерченная полоса фиалкового цвета с последующими оттеночными перьями сдерживают этот жар своим холодом, своими восемью гранями. Следование за семеркой — совершенным числом, означает новое начало, восстановление (утраченного), возобновление, возрождение, переход на новый цикл или уровень. Восьмерка выступает математическим символом восьми ветров и сторон света: четырех основных и четырех промежуточных (юго-восток, юго-запад, северо-восток, северо-запад). Образующий восьмиугольник — роза ветров (под названием «восемь ветров» известна в разных традициях) — служит образным выражением всеобщности. Через удвоение четверки ($4 + 4 = 8$), символизирующей земной мир, восьмерка — соединение Неба и Земли или промежуточное между ними пространство, воплощает целостность, полноту космического проявления. Как первое кубическое число ($2 \times 2 \times 2 = 8$), она обозначает Землю, ее объем, трехмерность.

Общность лучей — десять схоластических предикатов (вещество, качество, количество, положение, место, время, соотношение, форма, действие, страсть). Их золотисто-песчаные междурядья отдаленно напоминают свастический символ, означая благоденствие, удачу, плодородие и возрождение жизни. Лучи

можно рассматривать как завершение, возвращение в исходную точку, контур зелено-красных листьев — как грань между растительным орнаментом и солнцем. Также он превращает солнце в центр огромного черного цветка с округлыми, заостренными на концах лепестками.

Все диковинные цветы тянутся к этому космическому цветку — пространству. Цветы представляют собой попеременное чередование форм. Листообразные с двумя рядами семян, они напоминают кофейные зерна. Округлые, как будто невесомые, с тончайшими иглообразными сферами находятся в непосредственной близости с солнцем и таким образом являются его своеобразным отражением. В самом низу — округлые двустворчатые цветы (трещотки) с семенами внутри. Соединением этих фигур и процессом соседства других друг с другом художник создает определенное звуковое поле, таким образом предоставляя возможность не только зрительного, но и звукового восприятия, создавая иллюзию звона и треска посредством этих растений. Несмотря на образную обобщенность рисунка, за ней скрывает-

ся прекрасное знание флоры Средней Азии. В данном случае по совокупности признаков и характеристик можно сказать о том, что более всего здесь видна флора Ирана — от астрагала стручкового и асафетиды до гармалы и смирновии иранской.

Само время в жизни художника, ознаменовавшееся таким резким переходом частной трагедии и последующей общенациональной, завершилось этим диптихом. Здесь очевидно желание автора, как и миллионов ее соотечественников, выйти из состояния хаоса к космосу — т. е. общему миропорядку — к целостной, упорядоченной, организованной в соответствии с определенным законом (принципом) Вселенной.

В трактровке славянских народов космос тождествен понятию мира, который своей идентичностью сохраняет представление о целостности, противопоставленной хаотической дезинтеграции. В работах Ануфриевой есть художественная традиция (известная еще со времен искусства шумеро-семитских племен), в которой космос всегда противопоставлен хаосу. В нем тьма преобразуется в свет, пустота — в наполненность, аморф-



Илл. 8. Евдокия Ануфриева. Космос. 1963. Бумага, гуашь. Частный архив

ность — в порядок, непрерывность — в дискретность, безвидность — в «видность».

Вторая часть диптиха — «Русский платок» (Илл. 9), представляет собой полотно квадратной формы. Неся в своем цвето-орнаментальном решении вполне очевидный смысл первенства советского человека в космосе (алый как символ Советского Союза, символ центричности и значимости солнца как планеты в жизни мира живого, и зубчатые, витиеватые «огурцы» как символ inferнального, космического), этот рисунок имеет как минимум еще одну трактовку. По монофону чревчато-кораллового цвета цеповидно расположены «бобы», или «огурцы», ставшие символами русского платка. Подобный узор в виде миндалевидной фигуры, или «боба», скрюченного «огурца», встречается на ситцах в двух видах. Один из видов этой фигуры всегда имеет ясно очерченный контур. Такие фигуры заполняют обычно средники платков или покрывают метровые ткани [11, с. 153]. Другие виды миндалевидных фигур расположены всегда на

концах шалей, иногда в средниках. Они представляют собой скомпонованные растительные и цветочные мотивы, контуры которых не очерчены. Различие в них, очевидно, объясняется неоднородными истоками этих двух видов. Элемент орнамента в виде «боба» встречается в узорах на предметах прикладного искусства Средней Азии, носит название «тус-туси» и является, по мнению некоторых исследователей, остатком изображения петуха, фазана, которые в отдаленные времена являлись культовыми птицами, а их схематические изображения служили раньше магическими символами — оберегами. Что, безусловно, наделяет изображение дополнительным символом. «Огурцы» данной ткани содержат внутри себя некую «цветочную цепь» или «цветочную последовательность», согласно которой внутри и около каждого цветка есть еще один, более мелкий. Сам первый, внешний кант как бы «омывается» всплесками ляпис-лазурных линий, четких у одной грани и противоположно размытых у другой, тем самым создающих именно эффект



Илл. 9. Евдокия Ануфриева. Русский платок. 1963. Бумага, гуашь. Частный архив



Илл. 10. Фотография Евдокии Ануфриевой с котом. Первая половина 1960-х, Москва. Частный архив

океанических брызг, среди которых боковые цветы — острова, а верхние — побеги, прорывающие своими молочными ростками-кракелюрами землю. Сама композиция диагональна и двоична: «пространство» художественной площади дважды ограждается — условным «морем» и пунктирами условных семян растений. Благодаря четырем основным цветам, мастерски преобразованным в оттенки, нет ощущения визуальной ряби и перенасыщенности, поскольку полутона создают эффект мягкого цветового перехода, глаз зрителя не только может долго удерживать фокус на объекте, но и сам становится участником художественной метаморфозы, призванной проявить множество ассоциаций.

Скрюченный «огурец», изогнутый полумесяцем с зубчатым окружением, по своей остаточной форме напоминающий как петуха, так и грифонов, устрашающих и внушающих почтительный трепет. Таким образом, «Русский платок» восстанавливает своей формой сасанидское искусство VII в. Типичным мотивом в рисунках тканей той эпохи являются изображения фантастических животных, которые восходят в своей основе к мифологическому творчеству древнего Вавилона. В Лондоне, в Кенсингтонском музее, и в Париже, в Музее декоративных искусств, имеются два куса одной и той же темно-зеленой шелковой ткани типа камки или дама. На ней в соприкасающихся кругах, диаметром 35,5 см, соединенных в местах касания овальными розетками с полумесяцем — гербом Сасанидов, изображены грифоны с раскрытой пастью, резко очерченными скулами, с кривыми когтями. Схожее изображение грифонов встречается также на кайме одежды царя Хозроя II в одном из рельефов Так-е-Бостана [14, с. 95].

Трактовка символа «петух» очень важна для понимания смыслов этого художественного произведения, поскольку эта

птица являлась священной как для древних религий (например, для зороастризма), так и для христианства. Так, на одной из тканей VII в. из собрания Sancta Sanctorum Латеранской церкви в Риме даны крупных размеров стилизованные петухи, нимб вокруг голов которых подчеркивает священное значение этого изображения.

Так, «Русский платок» свидетельствует не только о первенстве русского человека в космическом пространстве. «Русский платок» — это посвящение всем узникам, несправедливо осужденным и погибшим в лагерях; всем воинам, павшим во время Великой отечественной войны; семьям тех, от которых их современники, подобно новозаветному Петру, отреклись прежде, чем пропел петух.

В письме заместителя директора Государственного литературного музея по научной части А. Д. Тимрота от 12 марта 1963 г. адресат благодарит Ануфриеву за любезно представленный на экспонирование «Русский орнамент» («Русский платок»):

«Уважаемая Евдокия Михайловна!

Приносим Вам глубокую благодарность за Ваш «Русский орнамент», который Вы любезно предоставили для показа на юбилейной есенинской выставке.

Многочисленные посетители выставки по достоинству оценили Ваше высокое искусство.

Желаем Вам здоровья и полного счастья на Вашем благородном поприще.

Одновременно просим передать благодарность Вашему сыну В. Д. Ануфриеву за его консультации по истории русского орнамента и народного искусства» [1, с. 209].

В феврале 1964 г. Евдокия Михайловна была вынуждена оставить работу на фабрике. Она пробовала себя в росписи

мебели, иконописи. Ряд иконописных работ дарит друзьям. Например, для отца Дмитрия (Дудко) специально написала икону св. Дмитрия Прилуцкого. Также возобновляет свое художественное обращение к акварельным натюрмортам и цветочным композициям, начатым еще в 1936 г.

Выйдя на пенсию, Евдокия Михайловна, наконец, смогла исполнить мечту детства — завести питомца (Илл. 10). Каждую неделю (преимущественно в выходные дни) Евдокия Михайловна подолгу прогуливалась в Главном ботаническом саду им. Н. И. Цицина (ГБС РАН). Садовники очень хорошо знали ее и всякий раз перед приходом предварительно проводили небольшую обрезку разнообразных растений и цветов, лучшие экземпляры которых собирали в импровизированные букеты и подносили художнику. Их было так много, что домой она возвращалась с гигантским бумажным свертком.

Друг семьи Павел Юльевич Гольдштейн, после выезда из СССР (5 сентября 1971 г.) [10], зная о том, что Евдокия Михайловна прекрасно владеет английским языком и любит литературу, регулярно высылал ей книги разнообразных жанров. Хотя огромные посылки вскрывались таможенными службами и 99% содержимого «оседало» в теневой собственности госслужащих, оставляя лишь книги второстепенные по ценности, и все же Евдокия Михайловна была рада тем новинкам в литературе, дизайне — интерьере домов и участков, флористике, что доставались ей.

Летом 1976 г. впервые посетила усадьбу Флегонтовка и провела (в колхозной части бывшей усадьбы) две недели. История и богатая флора усадьбы вдохновили художника на серию зарисовок. Повторно Ануфриева посетила усадьбу в 1980 г. 13 октября 1981 г. — скончалась в родном городе — Москве.

При жизни вовлеченность работ художника в выставочный процесс была ничтожно мала: выставок с персонализированными работами художника состоялось лишь несколько, при том, что параллельно ее работы без ведома художника, анонимно, а по большей части и с присвоением другому лицу (или группе лиц) регулярно выставлялись не только в географическом пространстве Советского Союза, но и по всему миру. В качестве примера можно привести следующий эпизод: после смерти Сталина, в 1954 г. Евдокия Михайловна случайно узнала, что в 1937-м, после ареста мужа, снятия работ с выставок и лишения ее социально-имущественных прав (в число которых входило и право на работу по специальности), эскиз одной из тканей был направлен на международную выставку в Нью-Йорке, где занял I место. Невозможно догадаться, что вознаграждения автор не получила.

Только спустя десятилетия после смерти Евдокии Михайловны, а точнее с 2012 г., ее наследие стало активно внедряться в художественно-общественное пространство посредством проекта «Откуда я родом», открывающего незаслуженно забытых художников [12]. Ряд выставок, начавшийся с музеев Москвы [9], объединивший своей целью несколько регионов, позволил Е. М. Ануфриевой вновь вернуться в уже легальное пространство демонстрации авторских материалов. Одной

из последних выставочных площадок этого проекта стал Калужский музей изобразительных искусств [7], из-за пандемии последних двух лет, открывший выставку в июне 2020 г. в онлайн-формате [6].

Современный специалист в области моды и дизайна доктор Отто фон Буш — адъюнкт-профессор интегрированного отдела дизайна в Школе дизайна Парсонса, и Джей Хванг в своей совместной книге: «Ощущение моды: воплощенная игра нашей социальной оболочки» в главе «Игра с фантомами» говорят о том, что «социальная реальность моды наполнена желаемым, выдаваемым за действительное и воображаемым. Это усовершенствованная и идеализированная форма внешнего вида; это то, чем вещи кажутся, как все может быть, а также то, какими мы желаем быть и видеть (себя). Мода — это чувства, которые мы испытываем, когда воплощаем социальное воображение в воплощенную и переживаемую нами реальность» [19, р. 79]. Ткани Ануфриевой как раз воплощали как социальный взгляд и индивидуальное воображение, так и конкретно переживаемую реальность. Как прекрасный художник и ученица выдающегося историка декоративно-прикладного искусства Н. Н. Соболева, она обращалась к эталонным образцам прошлого для создания своего существующего в реальности материала. В условиях вызовов современной ей эпохи, конкуренции в поле художественного знания, огромного разнообразия продукции легкой промышленности и чрезвычайной скудости красок, значительно сужающей спектр ее профессиональных возможностей, она все же создала поражающие своей красочностью и разнообразием работы, совмещающая деятельность художника и наставника, заведующей, — она была скрупулезна и упорна в своем труде во всем: во время командировок сутками зарисовывала ткани, исчисляющиеся десятками метров; в художественной мастерской разрабатывала их оригинальные мотивы, в которые потом одевались жители Московского региона. Хотя Евдокия Михайловна не смогла стать модельером в обширном диапазоне понимания деятельности данного рода, для себя и своей сестры Ольги она самостоятельно шила платья, юбки, сарафаны, легкие пальто.

Знаменитый американский модельер Валентина Санина-Шлее сказала в конце 1940-х гг.: «Простота переживает изменения моды. Шикарные женщины теперь носят платья, которые они купили у меня в 1936 году. Вписывайтесь в столетие, забудьте о годе» [21]. Это глобальное видение своего труда (исключительно в аспекте массового, но эталонного пользования) очень близко художнику, цель которой заключалась именно в масштабировании авторской мысли, не обремененной условностью «временных рамок».

Художественный путь Евдокии Михайловны Ануфриевой разумно сопоставить с художественным методом, обозначающимся общим принципом творческого отношения автора к познаваемой действительности, т. е. к ее пересозданию. А при дословном понимании термина как «пути исследования», становится очевидно, что в жизни конкретного художника это непрерывный, более чем диапазонный процесс, остановить который может только физическое прерывание.

Список литературы:

1. Ануфриев В. Воспоминания. Частный архив. Москва; Рим, 1976–2006. 221 с.
2. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. 2014. № 8 (283). С. 87–97.
3. Ануфриева-Мирлас Т. С. Ануфриева Евдокия Михайловна // Масловка — городок художников. URL: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2828> (дата обращения: 02.09.2021).
4. Василиса Прекрасная (в иллюстрациях И. Я. Билибина). М.: Звонница-МГ, 2019. 16 с.
5. Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. 808 с.
6. Виртуальная выставка «Откуда я родом» // Официальный сайт Калужского музея изобразительных искусств. 4 июня 2020. URL: <http://artmuseum.kaluga.ru/news/?item=1237> (дата обращения: 10.10.2021).
7. Виртуальная выставка «Откуда я родом» // Официальный сайт Министерства Культуры Российской Федерации. 11 июня 2020. URL: https://culture.gov.ru/press/culture_life/virtualnaya_vystavka_otkuda_ya_rodom_20200611051112_5ee184b00be9f/ (дата обращения: 10.10.2021).
8. Воеводина В. Д., Дубинина П. Б. Одевайтесь со вкусом. М.: Московский рабочий, 1960. 187 с.
9. Выставка произведений московских художников семейной династии Ануфриевых-Мирлас «Откуда я родом» // Официальный сайт Мэра Москвы: Отдел Департамента культуры города Москвы. 31.03.2014. URL: <https://www.mos.ru/kultura/documents/arkhivnovostei/view/149296220/> (дата обращения: 10.10.2021).

10. Гольдштейн П. Ю. Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы // База данных Сахаровского центра. URL: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=13> (дата обращения: 10.10.2021).
11. Мирлас И. А. Имперский орнаментализм в советских тканях: преемственность и новаторство Евдокии Ануфриевой // Пространства Шехтеля. Коллективная монография. Саратов: КУБиК, 2021. С. 141–155.
12. Официальный сайт Ксении Ануфриевой-Мирлас. URL: www.kseniya-mir.com (дата обращения: 22.09.2021).
13. Полуянов П. А. Украинское народное искусство. Ковроделие. Ткачество. Вышивка. Роспись. Гончарные изделия. Альбом. М.; Л.: Искусство, 1938. 13 п. л.
14. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. М.; Л.: АCADEMIA, 1934. 433 с.
15. Соколинский Г. М. Костюм и пальто: карманный выпуск журнала модных фасонов треста Москвошвей. М.: Тип. изд-ва «Крестьян. газ.», 1937. 29 с.
16. Ткани из прошлого: выставка кроков комбината им. Калинина (Славия) и история погибшего предприятия Рабенеков // Интернет-журнал «Подмосковный краевед». 30.08.2014. URL: https://trojza.blogspot.com/2014/08/blog-post_30.html (дата обращения: 10.10.2021).
17. Цукарь А. Я. Уроки развития воображения. Новосибирск: РИФплюс, 1997. 166 с.
18. Якунина Л. И. Русские набивные ткани XVI–XVII вв. М.: Издание Государственного Исторического Музея, 1954. 23 с.
19. Busch O., Hwang D. *Feeling Fashion: The Embodied Gamble of Our Social Skin*. New York: Self Passage, 2018. 147 p.
20. *Harpers Bazaar*. 1938, August. 97 p.
21. *Obituary of Valentina Schlee* // *New York Times*. 1989, 15 September.

References:

- Anufriev V. *Vospominaniia. Chastnyi arkhiv. Moskva; Rim, 1976–2006 (Memories. Private Archive. Moscow; Rome, 1976–2006)*. 221 p. (in Russian)
- Anufrieva T. *The Dynasty. Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, 2014, no. 8 (283), pp. 87–97. (in Russian)
- Anufrieva-Mirlas T. S. Anufrieva Evdokia MiKhailovna. *Maslovka – the City of the Artists*. Available at: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2828> (accessed: 2 September 2021). (in Russian)
- Busch O.; Hwang D. *Feeling Fashion: the Embodied Gamble of Our Social Skin*. New York, Self Passage Publ., 2018. 147 p.
- Exhibition of Works by Moscow Artists of the Anufriev-Mirlas Family Dynasty “Where I Come From”. *The Official Portal of the Moscow Mayor and Moscow Government: the Department of Culture of the City of Moscow*. 31 March 2014. URL: <https://www.mos.ru/kultura/documents/arkhiv-novostei/view/149296220/> (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Fabrics from the Past: Exhibition of Crooks of the Kalinin Plant (Slavia) and the History of the Deceased Rabenek Enterprise. *Internet-magazine “Podmoskovny regional Historian”*. 30 August 2014. Available at: https://trojza.blogspot.com/2014/08/blog-post_30.html (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Goldstein P.Y. *Memories of the Gulag and Their Authors. Database of the Sakharov Center*. Available at: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=13> (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Harpers Bazaar*. August 1938. 97 p.
- Iakunina L. I. *Russkie nabivnye tkani 16–17 vv. (Russian Printed Fabrics of the 16th – 17th Centuries)*. Moscow, The State Historical Museum Publ., 1954. 23 p. (in Russian)
- Mastera illyustratsii. Vasilisa Prekrasnaia (skazka) (Masters of Illustration. Vasilisa the Beautiful (Fairy Tale))*. Moscow, Zvonitsa-MG Publ., 2019. 16 p. (in Russian)
- Mirlas J. A. *Imperial Ornamentalism in Soviet Fabrics: Continuity and Innovation of Evdokia Anufrieva. Prostranstva Shekhtelia. Kollektivnaia monografiia (Shekhtel's Spaces. Collective monograph)*. Saratov, KUBiK Publ., 2021, pp. 141–155. (in Russian)
- Obituary of Valentina Schlee. New York Times*. 15 September 1989.
- Official site of Ksenia Anufrieva-Mirlas*. URL: www.kseniya-mir.com (accessed: 22 September 2021). (in Russian)
- Poluianov P. A. *Ukrainskoe narodnoe iskusstvo. Kovrodellie. Tkachestvo. Vyshivka. Rospis'. Goncharye izdeliia. Al'bom (Ukrainian Folk Art. Carpet Weaving. Weaving. Embroidery. Painting. Pottery. Album)*. Moscow; Leningrad, Iskustvo Publ., 1938. 13 print sheets. (in Russian)
- Sobolev N. N. *Ocherki po istorii ukrasheniia tkanei (Essays on the History of Fabric Decoration)*. Moscow-Leningrad, ACADEMIA Publ., 1934. 433 p. (in Russian)
- Sokolinsky G. M. *Kostium i pal'to: karmannyi vypusk zhurnala modnykh fasonov tresta Moskvoshvei (Suit and Coat: Pocket Issue of the Fashion Style Magazine of the Moscow Seamstresses Trust)*. Moscow, Tipografiia izdatel'stva Krestianskaia gazeta Publ., 1937. 29 p. (in Russian)
- Tsukar A. Ia. *Uroki razvitiia voobrazheniia (Lessons in the Development of Imagination)*. Novosibirsk, ZAO RIFplus Publ., 1997. 176 p. (in Russian)
- Virtual Exhibition “Where I Come From”. *Official Site of the Ministry of Culture of the Russian Federation: Press service. The Cultural Life of the Regions. 11 June 2020*. Available at: https://culture.gov.ru/press/culture_life/virtualnaya_vystavka_otkuda_ia_rodom_2020061105112_5ee184b00be9f/ (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Virtual Exhibition “Where I Come From”. *Official Site of the Kaluga Museum of Fine Arts. 4 June 2020*. Available at: <http://artmuseum.kaluga.ru/news/?item=1237> (accessed: 10 October 2021) (in Russian)
- Voevodina V. D.; Dubinina R. B. *Odevaites' so vkusom (Dress Tastefully)*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1960. 187 p. (in Russian)
- Weber M. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. Moscow, Progress Publ., 1990. 808 p. (in Russian)