

Мирлас Иоанна Антониевна, культуролог, литературный работник, член ЕТАНГ (Germany). Россия, Москва, Тверской бульвар, 25, 123104. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, cultural expert, literary worker, member of ETANG (Germany). Tverskoi boulevard, 25, 123104 Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

ОТ ИМПЕРИИ К COVID-19: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СКУЛЬПТУРЕ И ЖИВОПИСИ КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

FROM EMPIRE TO COVID-19: HISTORICAL PROJECTION AND INTERPRETATION IN SCULPTURE AND PAINTING BY KSENIJA ANUFRIEVA-MIRLAS

Аннотация. Современный российский скульптор Ксения Ануфриева-Мирлас, на протяжении своего авторского пути, во многих своих произведениях обращается к теме истории и личности, анализируя взаимодействие или же противостояние этих сторон. Выводы и заключения, к которым приходит и которые отображает автор в работах, зачастую неожиданны, но всегда закономерны и обоснованы. Им невозможно противиться, поскольку за практическим «исполнением» задачи мастера скрывается скрупулезное изучение фактического материала, любая часть которого, действительная или абстрактная, — собственно-авторская, тщательно выверена и включена в пространство рабочего действия. В данной статье анализируются работы, представляющие собой сюжетно-историческую линию событий от революции 1917 г. до наших дней. При этом акцентное внимание уделяется произведениям — опорным «точкам» событий заявленного исторического промежутка. Переосмысление исторических и культурных событий, трансформация национального и культурного характеров нашей страны, итоги, последовавшие за свержением монархии, память о событиях, которые мы вспоминали не так давно, и новый исторический этап в жизни всего мира, безусловно, перечеркивающий и в определенном смысле «обнуляющий» человеческие чувства, эмоции, личную историческую и культурную память, — все это становится предметом пристального и тщательного анализа и работы скульптора. Свои личные итоги и мыслительные выводы, скрытые под художественными знаками, она предлагает на рассмотрение нам, своим зрителям. Автор статьи в попытке дешифровки приходит к выводу о том, что специфика авторского видения заключается в необыкновенной духовной вовлеченности эмоционально переживаемых им событий и одновременной рациональности и беспристрастности восприятия, позволяющих сделать каждый образ более многомерным и, следовательно, включающих в себя множество интерпретаций, каждую из которых зритель выявит сам и одну из которых удалось обнаружить в данном исследовании.

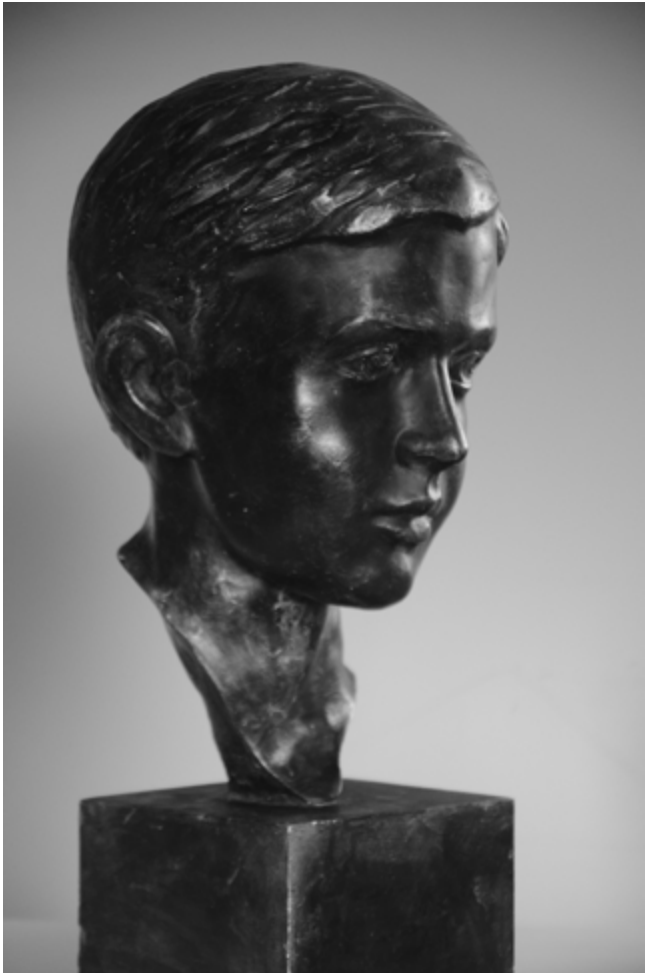
Ключевые слова: Ксения Ануфриева-Мирлас; скульптура; живопись; современное искусство; историческая живопись; Московская школа ваяния.

Abstract. The modern Russian sculptor Kseniya Anufrieva-Mirlas, throughout her artistic career, in many of her works turns to the theme of history and personality, analyzing the interaction or opposition of these parties. The conclusions that the author comes to and reflects in her works are often unexpected, but always logical and reasonable. It is impossible to resist them since the scrupulous study of factual material is hidden behind the practical “fulfillment” of the master’s task, any part of which, real or abstract, the author’s own, is carefully verified and included in the space of work. In this article, we analyzed works that represent the storyline of events from the 1917 Revolution to the present day. The emphasis was on works-reference “points” of events of the declared historical period. Rethinking historical and cultural events, the transformation of the national and cultural character of Russia, the results that followed the overthrow of the monarchy, the memory of the events that we remembered not so long ago, and a new historical stage in the life of the whole world, of course, crossing out and in a certain sense “resetting to zero” human feelings, emotions, personal historical, and cultural memory — all these become the subject of close and careful analysis of the sculptor. She offers her personal results and judgements, hidden under artistic signs, to her viewer’s consideration. The author of the article, in an attempt to decipher senses, concluded that the specificity of the artist’s vision is in the extraordinary spiritual involvement of the events emotionally experienced by her, and the simultaneous rationality and impartiality of perception, which made it possible to create each image more multidimensional. Therefore, they include many interpretations, which the viewer identifies and one of which is presented in this study.

Keywords: Kseniya Anufrieva-Mirlas; sculpture; painting; modern art; historical painting; Moscow School of Sculpture.

Русское искусство последних двух десятилетий представляет собой красочный, зачастую стремительно сменяющийся калейдоскоп жанров и течений, большинство из которых расположилось на «карте искусства» благодаря влиянию или же непосредственному участию искусства Запада. В условиях подобных культурно-временных трансформаций очень сложно выбрать и четко представить в авторской «канве» путь «индивидуального сюжета» [14, с. 65]. Однако в современном художественном пространстве такой пример все же существует. Объектом этого «индивидуального сюжета» является трансформация

и интерпретация российской истории с момента предреволюционного и до наших дней. Важнейшие вехи данного художественного пути наиболее логично рассматривать «от истоков», поэтому началом этой галереи художественных образов является портрет последнего представителя и наследника династии русского имперского дома — Алексея Николаевича Романова (Илл. 1). Портрет был создан в 2002 г., когда Ксения Ануфриева-Мирлас была еще студенткой Российской академии живописи, ваяния и зодчества [1, с. 91]. Эта работа по своей тематике не была первой в одном из «эпизодов» профессиональной жизни,



Илл. 1. Ксения Ануфриева-Мирлас. Портрет Царевича Алексея. 2002. Гипс, тон. Источник: www.kseniya-mir.com

но она как нельзя более уместно открывает смысловую галерею заявленной в теме исторической проекции [11, с. 11]. Весь его образ — лаконичный и скупой на какие-либо смысловые детали и дополнения, направлен на беседу, где главный «механизм» — устремленный на зрителя взгляд, который как-бы вопрошает, входит в диалог: глаза в глаза. [17, раздел «История»]. В этом смысле скульптурный портрет Царевича Алексея — это портрет-душа, ведь глаза — ее зеркало. Зеркала души Цесаревича чисты, ясны, наполнены мудростью и историей своих предков и своего народа, покорным и всепрощающим предвидением будущего [15, с. 181]. Его внешний облик идеален: в нем золотое сечение и выверенная гармония. Лицо, уже сформированное и взрослое, такое, которое помнят фотографии, запечатлевшие последние дни, дает представление о серьезном, но веселом и добром характере. Портрет Царевича — это образ ребенка и в то же время образ завершенности Империи.

Изначально композиция была задумана как закрытая створками раковины жемчужина или спрятавшаяся в листе капля росы. Для этого в портрет был введен фрагмент матроски с как бы колышущимся на ветру воротом. Однако во время практического воплощения стало ясно, что подобные элементы разрушают образ, ворот закрывает части лица и разрушает целостность восприятия. Поэтому впоследствии портрет был освобожден от излишних деталей, приняв ту лаконичную форму, которую мы видим сегодня. При этом начальная авторская мысль, безусловно, сохранилась. Освобожденный от излишних деталей портрет создает образ «скрытой морской драгоценности»: форма головы и общий силуэт скульптуры вызывают ассоциацию со складчатой и искрящейся барочной жемчужиной.

Продолжает пластически оформленную идею предренности и законченности Империи образ Великих Княжон.

Данная терракотовая композиция на сегодняшний день является первым рондическим тетраптихом в галерее пластических работ (Илл. 2). Терракота — материал, удивительно подходящий по своим пластическим свойствам для фиксации непосредственных наблюдений и авторских образов, она открывает перед портретистом большие возможности, тем более, когда речь идет о конкретном историческом образе, подразумеваемом определенными реалистическими рамками, и одновременно высвобождающим его творческий потенциал [12, с. 10].

Особенная тщательность и тонкость отделки явно рассчитана на достаточно близкое рассматривание, позволяющее оценить завершенность скульптурной формы, мягкость светотеневых нюансов.

Эксперимент Ануфриевой-Мирлас по созданию новой для себя скульптурной композиции связан с идеей общности целого, соединенного родственными и духовными узами образа. Скульптор хорошо чувствует целостность, монолитность генеалогического ствола [5, с. 10], соседствующую с предстоящим физическим разрушением. Это подтверждается технически — основа композиции одна, и четыре фигуры, как четыре ветви из одного ствола, «вырастают» из одной общей для всех основы. Каждый из образов-портретов индивидуален. Признаком этого является четкое попадание во внешние черты и в ключевые составляющие характера каждой. Великая Княжна Ольга (Илл. 3), представлена наиболее отдаленно и обособленно от своих сестер. При более длительном взгляде на ее портрет может и вовсе показаться, что она абсолютно центрична и не вписывается в идейное пространство общего образа. Это видение ошибочно, но лишь отчасти. Она действительно отдалена от всего происходящего и погружена в свой неведомый никому мир, но при этом она — несомненная часть мира действительного, часть той Империи, которую воплощает ее семья. Как старшая из всех сестер, Ольга наиболее ясно и четко понимает весь ужас и неотвратимость грядущих событий, более живо и эмоционально воспринимает их, и именно поэтому ее лицо, спокойное и волевое, единственно из всех других лиц выражает немой, всепоглощающий ужас будущего.

Татьяна (Илл. 4), чей оплечный портрет чуть более выдается вперед, в противоположность своей сестре смотрит на мир полуопущенными глазами, как бы «погружая» зрителя в прошлое, которое с такой живостью и ясностью буквально просматривается в ее взгляде. Кажется, что ее тонкие, благородные черты лица сказочны, а весь образ эфемерен.

Мария, склонив голову в сторону левого плеча, мягко и чарующе улыбается, как улыбаются и ее огромные, выразительные глаза. Она словно вслушивается в мысли своих сестер, а младшая, Анастасия (Илл. 5), нежно прижавшись «голова к голове», пытается удержать, восстановить и разделить с миром ту радость юности, которая еще в ней не угасла.

В подтверждение этой мысли уместно будет привести описание внешности Великих Княжон, данное фрейлиной Императрицы, баронессой Софией фон Буксгевден: «Все девочки были очень привлекательны. Старшая, великая княжна Ольга Николаевна, была высокой и светловолосой, с ясными голубыми глазами, с немного коротковатым носом, который она сама называла “мой маленький обрубок”, и чудесными зубами. <...> Ольга Николаевна была по-настоящему предана своему отцу. Ужас революции сказался на ней более сильно, чем на ком-либо другом из императорской семьи. Она полностью изменилась, и вся ее живость куда-то пропала. <...>

Татьяна Николаевна была, на мой взгляд, самой привлекательной из всех сестер. Она была очень высокой — даже выше, чем императрица, но ее рост несколько скрадывался благодаря стройной и пропорциональной фигуре. Ее тонкие, правильные черты лица напоминали изображения ее прародительниц, отличавшихся редкой красотой. У нее были темные волосы, бледный цвет лица и широко расставленные светло-карие глаза, благодаря которым ее взгляд казался поэтически-мечтательным (что совершенно не соответствовало ее характеру).

Цветом волос и чертами лица Мария Николаевна была похожа на Ольгу Николаевну, но младшая сестра казалась более яркой и живой. У нее была та же чарующая улыбка, та же форма лица, но ее прекрасные глаза — “Мариины блюдца”, как их называли ее кузины — были глубокого синего цвета. Ее волосы



Илл. 2. Ксения Ануфриева-Мирлас. ОТМА. 2020. Терракота, ангобы. Источник: www.kseniya-mir.com

славилась своим золотистым оттенком; когда же в 1917 году их пришлось остричь после болезни, то, отрастая, они начали виться по всей голове. <...>

Вполне возможно, что Анастасия Николаевна со временем стала бы самой привлекательной из всех сестер. У нее были правильные и тонкие черты лица, светлые волосы, чудесные глаза, в глубине которых мелькали искорки смеха, и темные, почти сросшиеся на переносице брови. Все это делало младшую из великих княжон совершенно не похожей ни на одну из сестер. Внешностью она скорее пошла не по отцовской, а по материнской линии» [3, с. 127].

То физиономическое сходство с прототипами, которое мы видим в работе, в действительности потрясающим образом переплетается со сходством характера и души каждой из сестер. Не руководствуясь воспоминаниями и описаниями их современников, Ксения Ануфриева-Мирлас в очередной раз демонстрирует нам поразительную способность ментального погружения и проживания образа жизни и мысли отображаемых героинь.

В сентябре 2009 г., в Москве, в Государственном историческом музее проходила выставка «Последние дни Романовых. Фотографии Пьера Жильера». Одна из представленных на выставке фотографий (фотография из музея д'Элизе в Лозанне), сделанная Жильером во время пребывания с Царской Семьей в тобольской ссылке, на которой все сестры изображены в березовом пролеске, послужила мотивом для создания общей скульптурной композиции. В качестве исходного источника автором была выбрана фотография улыбающихся, жизнерадостных и веселых сестер, скульптору захотелось сделать круговую композицию, в которой наряду с физической и анатомической достоверностью, фигурирует одно важное объединяющее звено — семейный взгляд. Именно он с совокупностью четырех разных характеров выражает то, что одна отдельно взятая семья, олицетворяющая собой Империю, должна погибнуть. И предопределенность, и закономерный исход трансформации образа этой семьи из образа и символа Империи в символ упадка,

разрушения и даже мирового зла (в понимании отдельно взятой страны) на много десятилетий [7, с. 23]. Рондическая композиция и общая форма скульптуры не только подчеркивают единение сестер, но и выражают их общее переживание за то, что они абсолютно бессильны и не могут ничего предпринять для предотвращения случившегося.

Предрешенность разрушения Империи и развертывание постимперских событий продолжает монументальная скульптура «Серебряный век». Оплечный бюст девушки с крыльями содержит в своем образе символы и аллюзии, исторические действия и реминисценции, каждая из которых заслуживает отдельного упоминания.

«Серебряный век» создавался более двух лет — с весны 2016 по лето 2018 г. и является примером ведущего для автора жанра пластики как скульптурного портрета в технике лепки из глины с последующим обжигом, начавшегося в 2014 г. со станковой скульптуры «Мать-Земля», созданной для Национального художественного музея Республики Бурятия имени Ц. С. Сампилова.

Выполненная из дерева и шамота, прошедшая первичный высокотемпературный обжиг и последующие обжиги, эта скульптура — наглядный пример того, как автор, подобно Синьяку или Сёра, разрешает проблему единства работы в архитектуре света, мягко вводит светоотражающие светящиеся частички ангобной крошки, создающие эффект вибрирующей поверхности и свечения ореола [21, S. 45].

Покрытие ангобами поддерживает мысль о том, что искусство скульптуры требует особого внимания к поверхности и осязательным качествам материала. Как писали эстетики XVIII–XIX вв., строившие теории о прекрасном на примерах античного ваяния, пластика — это искусство осязания [19, с. 38].

С помощью мерцающих ангобов и дисперсного распыления красящего вещества от зеленовато-белого к голубому и синему создается оптический эффект преобразования воздуха как движущегося «материала» в состояние льда, с сохранением присутствия особого, символически замерзающего и алеющего солнца.



**Илл. 3. Ксения Ануфриева-Мирлас.
ОТМА (Великая Княжна Ольга)**



**Илл. 4. Ксения Ануфриева-Мирлас.
ОТМА (Великая Княжна Татьяна)**

Сама позиция крыльев — нечто среднее между последними секундами перед завершением полета и окончательным «торможением», когда крылья отягощены силой гравитации и тянутся вниз к земле. В скульптурной композиции характерно равновесие массы крыльев и свободное развитие объемной портретной формы в пространстве, при том что скульптура остается замкнутой, сосредоточенной в себе.

В книге «Живопись в Венеции», в аналитической статье о живописи XX в., анализируя работу Казимира Малевича, Филипп Райландс говорит о фигурах, как о скоплении геометрических форм в бледно-сером, жемчужно-инеющем фоне визуального поля, имеющего собственную динамическую жизнь, в которой взаимодействие между формами и их гравитационная нестабильность создают впечатление бурлящей жизни [22, р. 556], тем самым как бы дублируя и перенося данный смысл и на скульптуру «Серебряный век», в которой множество фигур, вовлеченных

в объемное пространство крыльев-треугольников, словно на мгновение заморожены прикосновением творца скульптуры. Форма равнобедренного треугольника, которую принимает скульптура, — одна из возможных вариаций расположения в пространстве, так как скульптура является «трансформером», в которой крылья — подвижные части, композиционно-техническое составление их разнообразно (Илл. 6).

Правое крыло (Илл. 7) рассказывает о последней наступательной операции Восточного фронта Русской армии под предводительством адмирала А. В. Колчака против сил РККА. Бои между двумя сторонами велись с 1 сентября по 2 октября 1919 г. в междуречье Тобола и Ишима. «Тобольский прорыв» стал последней победой Русской армии в истории сопротивления белых и красных. Временная протяженность и изнурительная динамика этих действий демонстрируется автором в низком рельефе внешней поверхности правого крыла.



**Илл. 5. Ксения Ануфриева-Мирлас.
ОТМА (Великие Княжны Мария и Анастасия)**



Илл. 6. Ксения Ануфриева-Мирлас. Серебряный век (Вариант трансформации крыльев). 2016–2018. Шамот, пропильное дерево, ангобы, темпера. Источник: www.kseniya-mir.com

Победа и последующее разгромное поражение схематично, аллегорично и обобщенно разворачиваются в батальной сцене «тобольского прорыва», совмещенного с последующим Великим Сибирским Ледяным походом, итогом которого стал провал попыток окружения Красной армией частей генерала Каппеля.

На левом крыле (Илл. 8) пара всадников Красной армии двулика: буденовец соседствует с древнеязыческим образом чудовища с телом человека и головой птицы — сапсана. Навершие крыла оканчивается головой грифона или змеяда, объединяющего добро и зло. Под клювом птицы свернулась пантера, формообразность которой дуально повторяет образ хищного зверя-пантеры из знаменитого «золота скифов» и остатков разграбленного в древности тувинского кургана Аржаан, в обнаруженных сравнительно немногочисленных предметах которого присутствуют почти все основные образы складывающегося «звериного стиля». Характерно, что образ пантеры «рельефной» соединяет в себе два территориальных направления «звериного стиля»: тувинский и пермский.

Сюжеты с животными первоначально, видимо, были связаны с почитанием родовых предков-тотемов, позднее являлись изображениями души-тени, которая, по представлениям хантов и манси, после смерти следует за умершим человеком. Самые поздние из них служили личными амулетами-оберегами, входили в состав украшений одежды шаманов, а еще позднее превратились в обычные украшения [20, с. 31].

Среди разнообразия пермского звериного стиля наиболее распространены сюжеты с изображением медведя или разными видами птиц: хищных и водоплавающих с плавно опущенными крыльями. В наскальных росписях Писаного камня на Вишере появляется рисунок человеко-птицы, очевидно, связанный с представлением о способности души — вымышленного двойника человека — превращаться в птицу и улетать в загробный мир [16, с. 25].

Таким образом подчеркивается та общая для народа константа древности и безусловной двузнаковой «животности», которая в данном контексте воспринимается как нечто духовно питающее, способствующее единению и одновременно пожирающее всех и вся.



Илл. 7. Ксения Ануфриева-Мирлас. Серебряный век (Правое крыло)



**Илл. 8. Ксения Ануфриева-Мирлас.
Серебряный век (Левое крыло)**

**Илл. 9. Ксения Ануфриева Мирлас.
Серебряный век (Общий вид)**

Исполинское чудовище, сопровождающее красноармейца, словно сошло со страниц легенд о скифах. Как в насмешку, оборот крыла покрывают солярные символы круга и надпись “Noli tangere circulos meos” («Не тронь моих кругов»), отсылающая к символике одноименного произведения и значению автора, как одной из пред- и постшествующих линий в культурной истории страны и Серебряного века как такового. Еще раз подчеркивается, что «Серебряный век» — не массово распространенный и утрированный образ некоего богемно-экзальтированного общества, а квинтэссенция времени духовной и политической борьбы, ставшая образом.

Антагонистом хищному левому крылу является правое крыло — образ беззащитного и белоснежного лебедя, на внешней стороне которого расположилась Белая армия. Ее просецированное отображение от момента наступления до гибели показано группами силуэтов, плывущих в лодках, которые медленно и поступательно проваливаются под лед. Здесь очень важен образ льда и его физические свойства в контексте символической трактовки скульптуры. Способность воздуха конденсироваться в воду, а затем, если температура окружающей среды ниже нуля, преобразовываться в лед доказывает с позиции точной науки то, что сам лед как фактически производная воздуха, вещества, напрямую способствующего непрерывной циркуляции и поддержке жизни, в данном случае становится дихотомией отображенного скульптором процесса, разделяя саму жизнь на этапы движения и вечной статики.

На правом плече имеется вмятина — след от иного крыла, на поверхности которой расположилась авторская подпись. Удлиненная шея как характерная авторская черта при создании женского образа (живописного или пластического) присутствует и в данной работе.

«Серебряный век» — изображение молодой суровой и жестокой девушки, чей образ многосмысловой (Илл. 9). Одним из смыслов является отсутствие зрачков в глазах. Такая подача зрачка — характерная черта искусства архаики, к которой впоследствии периодически обращались скульпторы различных эпох.



Ее образ отсылает к хтоническим чудовищам и беспредельной бездне без главного религиозного начала — души, ведь ей не в чем отражаться. Лицо — квинтэссенция безличности и психологической застылости, также присущей скульптуре периода архаики [4, с. 160].

Безэмоциональность и некоторая апатичность по отношению ко всему происходящему делает героиню ацентричной средоточию безразличия и зла, поскольку в облике нет ничего лишнего и личного — это не портрет, а монументальный тип.

Мера обобщения: нежелательность более пристальной детализации черт лица, мускулатуры здесь такова, как если бы мы видели перед собой не реальную статую, а образ, данный нам как воспоминание, не доведенное до полноты чувственно-осознаемого бытия.

Неся на своих крыльях, на своих плечах два разных миропорядка — монархическую эволюцию и социальную революцию, она становится тем «полем», на котором разворачиваются события, результаты которых будут запечатлены в мировой истории. «Серебряный век» — молодость, принявшая на себя влияние этих полярных политических стихий; образ людей, вынужденных не-

сти в себе и в своем поколении память и восприятие двух страшных и великих миров, столкновение которых они наблюдали.

Конница, сопровождающая Красную и Белую армии, переключается с узорами и резными «замочными скважинами» деревянного скульптурного постамента. Выполненные в технике пропиленного дерева, эти кони напоминают о том, что скульптура из дерева восходит ко времени язычества: многочисленные архивные документы, свидетельства иностранцев, посещавших Россию, дают представление о большом количестве не дошедших до нас скульптурных произведений, некогда украшавших русскую архитектуру [10, с. 70]. Передавая из поколения в поколение художественные навыки и мастерство резьбы по дереву, русские умельцы на протяжении веков хранили национальные традиции самобытной деревянной пластики [13, с. 122]. Почитание святых, пришедшее на Русь из Византии на ранней поре своего существования, встретилось с идолопоклонством, с крепко укоренившимся поклонением природе, с языческими праздниками и обрядами [8, с. 138].

Русская деревянная скульптура — искусство торжественное, выразительное, наделенное огромной эмоциональной силой. Светлый мир деревянной пластики, отличающийся, как и древнерусская икона, яркостью красок, многообразием форм, оригинальностью образов, эпическим характером языка, выражает заветные мысли и чувства народа и его глубокие патриотические переживания в связи с историческими событиями, происходившими на Русской земле [18, с. 17].

Само название «Серебряный век» первоначально вызывает общепринятые ассоциации с веком русской культуры, чья протяженность традиционно насчитывает несколько десятилетий: с 1890-х гг. до конца 1920-х. Однако данной работой скульптор как переосмысливает хронологические рамки данного художественного и отчасти социального явления, подчеркивая, что Серебряный век заканчивается годом свержения монархии и приходом революционного диктата, так и разграничивает само понятие, включая в него всех выдающихся деятелей, известных и неизвестных людей, от поэта до солдата Русской армии.

По своему замыслу эта работа вышла из перестройки, когда в СМИ объявили о том, что последний символ Серебряного века — Ирина Одоевцева — возвращается на Родину. Очевидно, что память об этом времени присутствовала в пространстве художественной мысли автора всегда и приобрела тактильную, вещественную форму в положенный ей час. Насколько это образ-мысль, настолько это и образ-человек: слепой с бельмами. Если из Золотого вышел Серебряный век, то можно догадаться, что будет после века Серебряного. На своих крыльях он еще какое-то время по завершении несет остаточную культуру и историческую постразверстку, но все имеет свое логическое завершение, не минует сего и эта века. И девушка, смотрящая невидящим взором в темную глубину будущего, видит все. Как околумифическое существо, она распадается на миллиарды ледяных осколков, рассыплется снежной пылью. Она не феникс и не возродится вновь.

Тема Серебряного века как общекультурного явления страны в разное время интересовала скульптора, вдохновляя на создание ряда монументальных и станковых скульптур, посвященных его ярким представителям. Среди них скульптура Анны Павловой и ряд работ, посвященных Зинаиде Серебряковой.

Впоследствии тема эмиграции и ухода Серебряного века как культурного явления была представлена рядом скульптурных портретов: Велимира Хлебникова, Анны Ахматовой, Саши Черного, Ирины Одоевцевой.

Тема разных волн политических репрессий, последовавших за постреволюционным преобразованием политической власти, отражена в ряде живописных работ и скульптурных инсталляций, среди которых можно отметить инсталляцию, посвященную репрессиям первой волны 30-х гг.: «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство»; аллегорическое полотно «Река воспоминаний», входящее в собрание Государственного музея изобразительных искусств Республики Ингушетия, созданное в память о жертвах операции «Чечевица», проведенной советскими властями в период с 23 февраля по 9 марта 1944 г.

Образ русских религиозных деятелей нового времени, сохранивших в послевоенное время наследие и память о погибшем духовенстве, воплотился в картине «Посвящение Анне Патрикеевой» (из собрания Национальной галереи Республики Коми).

Продолжение темы сохранения наследия и памяти о погибшем духовенстве в живописном полотне «Пасха», находящемся в собрании Ивановского областного художественного музея, являющегося своеобразным обобщенным посвящением новомученикам и исповедникам Российским, чья канонизация произошла в августе 2000 г. на юбилейном Архиерейском Соборе.

Итоговое для заданного исторического промежутка и близкое нам по времени живописное произведение 2020 г. — «Все проходит, пройдет и это» (Илл. 10).

Созданное за два месяца, с апреля по май 2020 г., оно отражает состояние ожидания, в котором находился весь мир во время эпидемии. Выполнено в технике темперной живописи. Несмотря на множество слоев, работа не создает визуального ощущения плотности и безвоздушности. Наоборот, в ней находит техническое продолжение авторская идея о возможности создания воздухопроницаемости и свечения в художественно-пластических работах.

Ключевые фигуры здесь — девушка и собака. Вся композиция и идейно-смысловое пространство разворачиваются вокруг них, как бы образуя непрерывный цветущий круг.

Поскольку существенную роль в проявлении и присутствии символов и создании «символического поля» играют флоральные мотивы, необходимо рассмотреть в общих чертах каждый.

По обе стороны от головы девушки, в зоне пространственной позиции неба, расположены ветви жемчужно-розовых, нежных, полураскрытых соцветий вишни. Как дерево, приносящее цветы раньше, чем листья, вишня символизирует, что человек рождается в этом мире нагим и нагим же его принимает земля.

Из-за вишневых «шапок» виднеются султаны сирени, символы весны и месяца любви — мая.

Голубые ливни воздуха и воды льются вниз, перетекая в цветы водосбора, или аквилегии, один из стеблей которой девушка держит в левой руке. До XVI в. этот цветок использовался в качестве христианского символа. На средневековых картинах аквилегия была атрибутом Девы Марии, что очень удачно подтверждалось формой самого цветка, напоминающей летящих голубей. Аквилегия — символ исцеления от алчности, символ Святого Духа. Семь лепестков и семь цветков на стебле — символ семи дней недельных, семи даров Святого Духа, о которых говорится: «И почиет на Нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух всеведения и благочестия» [2, с. 268].

Аквилегию «оттеняет» ветка цветущего миндаля, символ многих народов и культур.

Наиболее конкретно по отношению к сюжету картины, авторской мысли о бессмертии души, также заложенной в данную работу, проявляется его символика в древнееврейской традиции, согласно которой через корни миндального дерева можно попасть в подземный город Луз, обитель бессмертия, — такое же имя носил город, видение которого было Иакову, назвавшему его домом Бога.

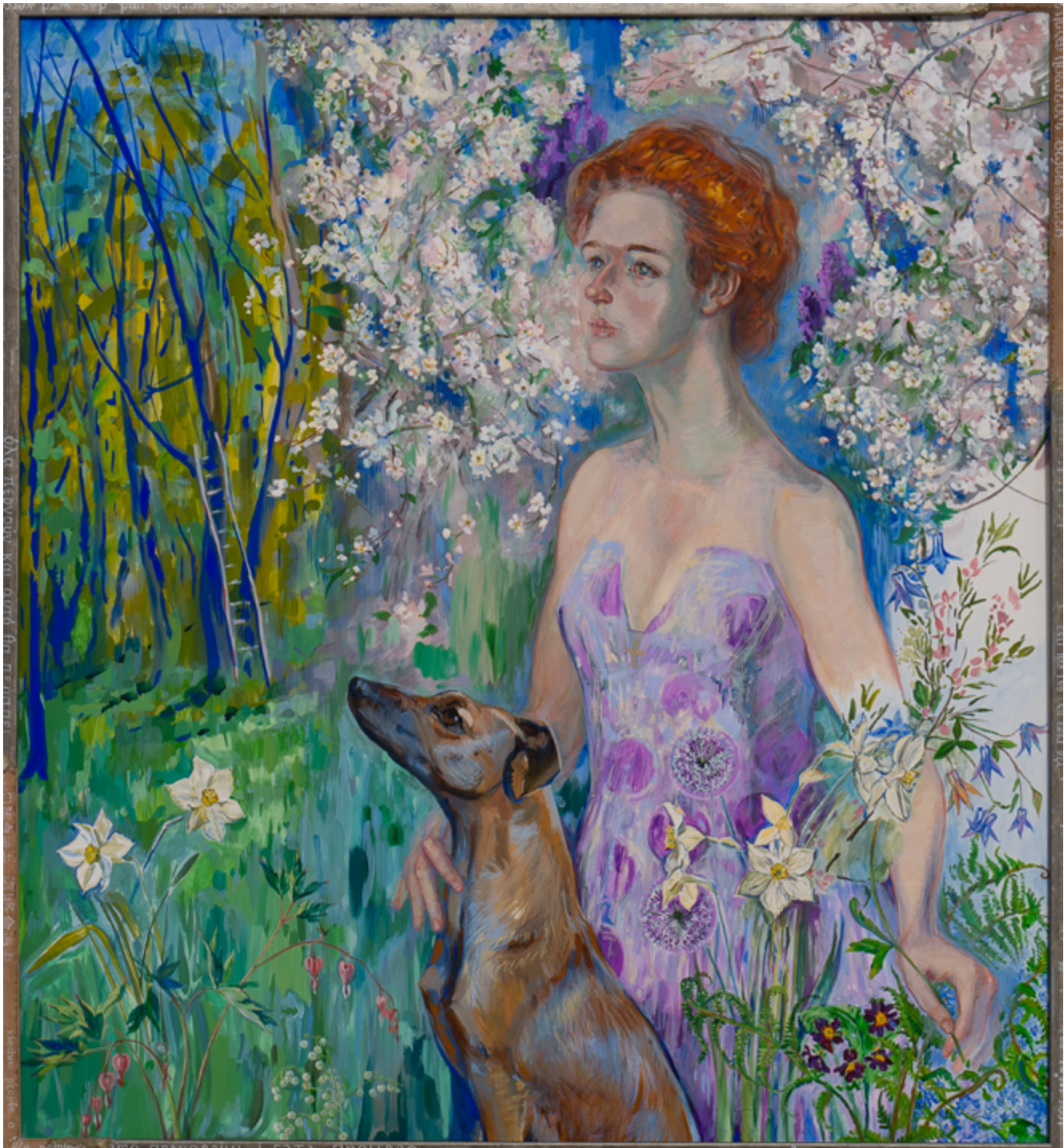
Нарциссы, расположенные по обе стороны от фигур, открывают передний план растений нижнего ряда. Их длинные, гладкие и упругие стебли, увенчанные шестилепестковыми звездами, олицетворяют собой победу Жизни над Смертью.

В ближайшем к собаке профилю нарциссе содержится наибольшее среди всех изображенных на картине цветов, деревьев и кустарников количество темперных слоев — тридцать восемь. Столько понадобилось автору для создания и отображения визуального трепетания и «дыхания жизни», квинтэссенцией которого стал этот цветок.

Ровно под ним, на среднем ярусе, располагается дицентра, напоминающая расколотое сердце, символизирующая верность и любовь.

В самом низу, смешиваясь с травяным покровом, затерялись хрупкие, с перламутровым налетом, стебли «нарцисса Саронского — лилии долин» — ландыша, вестника весны, обновления и новой жизни.

Но вот трава и солнце сменились полутенью, и вышел ее «житель» — символ славянских народов, напоминающий о язычестве, на расположении листьев которого основана резьба маори. Его русское название дано по сходству листа с птичьим крылом. Это папоротник. Тесно связанный с символикой спи-



Илл. 10. Ксения Ануфриева-Мирлас. Все проходит, пройдет и это. 2020. Холст, темпера, дерево. Источник: www.kseniya-mir.com

рали, он олицетворяет одиночество, искренность и смирение. В общеславянской легенде напоминает о чудо-цветке или чудо-ягоде, помогающей узнать все тайны света, остаться навсегда молодым. Языческая традиция здесь в очередной раз тесно переплетается с христианской, как перешлетаются на картине стебли папоротника и примулы. Этот первоцвет напрямую связан с религиозной символикой, напоминая легенду о том, как однажды апостолу Петру, у которого были ключи от рая, рассказали, что кто-то, раздобыв поддельные ключи, собирается проникнуть туда без его ведома и разрешения. Пораженный ужасным известием апостол выронил из рук связку золотых ключей, и она, падая от звезды к звезде, полетела на землю. На месте отпечатка связки выросли цветы, своей формой напоминающие ключи апостола.

В данном случае цветы первоцвета не только открывают дверь к теплой погоде и лету, но и напоминают, что сама память о рае, как бы приобретает тактильные и зримые формы, всегда будет с каждым человеком.

В левом нижнем углу скромно и незаметно расположились миниатюрные незабудки, чья символика проявилась наиболее характерно во времена Первой мировой войны. Солдаты, уходившие на фронт, дарили своим любимым букетики этих нежных, неярких цветов с просьбой о «незабвении». Так мизотис стал незабудкой, символом бесстрашия перед смертью и бессмертия человеческой памяти. Во Франции незабудка считается символом жертв Первой мировой войны. Именно между изогнутых спиралей папоротника и цветов незабудки автор своей подписью «Ануфриева-Мирлас 20» подтверждает, что ни

она, ни весь мир, аллегорично отображенный в ограниченном пространстве одного полотна, не забудут жертв мировой пандемии, начавшейся в 2020 г.

Смещенные фигуры дают возможность более внимательно присмотреться к другому действующему на полотне сюжету: аллея цветущих, уходящих в небо кленовых деревьев со стволами символической V-образной формы, завершается бытийной лестницей Иакова.

«И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; и будет потомство твое, как песок земной; и распространишься к морю и к востоку, и к северу и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоём все племена земные; и вот Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе» [6, 28: 12–16].

Библейский подтекст, скрытый за символом лестницы, подтверждает гуманистическую идею, заложенную в самом образе картины. Ее суть проста и сводится к тому, что пока мир не исполнит своего первостепенного предназначения, сохраняются и распространяются по земле все народы.

По замыслу автора картина не только отражает, как шит, мировую эпидемию, но и закономерно приближает выход из нее. Собака и человек — это образ всего мира, образ не только смысловой, духовный, но поэтический и практический, в котором человек для себя и для каждого последующего является помощником. Сдерживая себя в общем пространстве, соблюдая ограничения по перемещению и контакту с другими людьми, каждый сдерживает развитие и прогрессию мора. Создавая общемировой образ, автор тем самым создает образ заклинания и заведомо благополучного проецирования выхода из эпидемии, приближая ее окончание. Единение человека и животного общностью жизни и практической мысли, помогающей заведомо продолжить и стабилизировать эту жизнь, как нельзя более наглядно демонстрирует взгляд каждого героя. В нем нет выразительной преференции. Нельзя отметить, чей взгляд осмысленнее или сильнее. Их взгляд — это взгляд природы и человека, а они как никогда едины.

Собака — друг, который всегда рядом с человеком, он готов разделить с ним все. Если собака считает, что человек — ее хозяин, то в стужу и зной, не привязываясь ни к какому месту, она будет следовать тенью за ним. Поэтому животное повторяет позу человека, своей спиной полностью чувствуя хозяйку. Скрытая динамика и золотистость меха подчеркнуты кобальтово-ультрамариновым абрисом силуэта.

Девушка выбрана в качестве главного повествующего лица в картине для ясности понимания мысли о том, что мир еще слишком молод для окончания своего земного существования. Символ девушки во все времена более распространен и логичен с точки зрения физиологии как символ непрерывности жизни и продолжения рода во всем мире. Ее глаза — отражение всего мира, двух его полушарий. Именно поэтому их радужка разного цвета — синего и зеленого. Ее взгляд — ожидание и напряженность. Единение с природой геометрически подчеркнута множеством кругов-«горошин» фиолетовых оттенков, расположенных на поверхности платья, дублирующих своей формой и цветом растущий впереди афлатунский лук.

Цвет ее волос намеренно рыжий, как самый способный к выживанию, по авторской идее — цвет мудрости, хотя в общем понимании юность и мудрость — вещи практически несовместимые.

Одновременно эти фигуры — молодость, стремительность, неудержимость силы и мысли, которая разрезает пространство Вселенной. Их предназначение и сущность — динамика как естественное подтверждение мира и жизни.

Но сейчас они вынуждены остановиться, замереть. Силуэты статичны и вместе с тем плавно, как тетива, изогнуты. Они в любую секунду готовы возобновить свое стремительное движение в пространстве и ждут своего часа, который непременно наступит.

«Ведь если арбалет не обладает сильным натяжением, то движение выпущенного им снаряда будет коротким или вовсе никаким, ибо там, где нет разрешения напряжения, там нет и движения, а где нет напряжения, там оно не может и разрешиться; поэтому лук, не имеющий напряжения, не может произвести движения, если он не получит этого напряжения, а получив его, он от себя [может] отбросить» [9, с. 162].

Невозможность и тотальная ошибочность выхода «за рамки», пределы условного пространства, подчеркивается рамой произведения. Здесь она — сдерживатель возможного действия и своеобразный оберег, также напоминающий о всепланетном историческом этапе язычества и сопряженной с ним символической образности. Сама фраза, дублирующая название работы, расположена на поверхности рамы и максимально, почти полностью покрывает ее металлически-древесное пространство. Языки более тридцати пяти народов мира расположились на ней. Изречение повторяется на русском, родном языке автора картины, иврите — языке-оригинале, латыни — языке, объединяющем европейские культуры, греческом, французском, английском, итальянском, португальском, немецком, нидерландском, датском, норвежском, финском, латышском, польском, украинском, белорусском, чешском, словацком, словенском, македонском, болгарском, китайском, суахили, японском, казахском, амхарском, грузинском, татарском, венгерском, уйгурском, кхмерском, идише, боснийском, суданском, эсперанто.

Лица объектов картины открыты, они не боятся будущего и абсолютно уверены в благополучном исходе. Положение фигур в пространственной координате живописного полотна, взгляд по диагонали влево и вверх определен автором в соответствии с символикой. Устремив взоры на Восток, они ждут положенного часа, когда можно будет попасть в настоящий, прекрасный и живой сад, который непременно наступит. Но до этого необходимо сохранить спокойствие духа, ограничить себя и выждать время.

Подводя итоги, следует отметить, что, показывая жизнь человека через призму исторических событий, зачастую сопряженных с мифологическими, автор в первую очередь демонстрирует проекцию человеческого существования как безусловной доминанты проекции исторической.

Приведенная галерея художественных работ свидетельствует о некоторой линейности и даже закономерности происходящих событий. Начиная свое художественное повествование от исторических сюжетов вековой давности отдельно взятой страны, скульптор переходит к действиям современным нам, еще не оконченным, а потому переживаемым сильнее, чем какое-либо прошлое воздействие, подчеркивая глубинную взаимосвязь народов друг с другом, их вовлеченность вне зависимости от участия и желания в процессы жизнедеятельности друг друга.

Под первосмыслом художественного развертывания событий одного века и одного года скрывается глубинная мысль о мире, исчисляемом более чем двумя тысячами лет, о его предназначении, трансформациях, о тяготах и невзгодах людей, о катаклизмах, войнах и эпидемиях, об их непрерывной закономерности и непременном разрешении, предвиденном мудрым правителем Израильского Царства.

В этих работах наиболее глубоко и проникновенно проявилась гуманистическая идея автора, опорной базой которой определенно стали ветхозаветные тексты, схоластика и идеи деятелей эпохи Просвещения; основа которой заключается в исторической закономерности событий и их непременной переходящести, быть может, оставляющей кровавые следы на теле и в душе человечества, но способствующей возобновлению и новому расцвету человеческой жизни.

Список литературы:

1. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. 2014. Август. С. 96.
2. Никифор, архимандрит. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. М.: Типография А. И. Снегиревой, 1891. 902 с.

3. Буксгевден С. Ф. Венценосная мученица. Жизнь и трагедия Александры Федоровны, императрицы всероссийской. М.: Русский Хронограф, 2017. 528 с.
4. Борисова З. Г. Лувр. Париж. Скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1984. 160 с.
5. Бороньева Т. А., Комов О. К., Соктоева И. И., Хабарова М. В. Геннадий Васильев. Скульптура и декоративно-прикладное искусство. Улан-Удэ: Издательство Республиканского художественного музея имени Ц. С. Сампилова, 2010. 84 с.
6. Бытия книга // Еврейская Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. Т. 5: Брессюир–Гадасси. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1910. 966 с.
7. Голицынский музей на Волхонке. Каталог выставки. М.: Художник и книга, 2004. 299 с.
8. Гречухин В. А. По реке Сить. М.: Искусство, 1990. 151 с.
9. Губер А. А., Шилейко В. К. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора флорентинского. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. 383 с.
10. Гунн Г. П. Каргополье — Онега. М.: Искусство, 1974. 143 с.
11. Дербина Г. В., Мазуренко Н. Н. Юрий Орехов. Скульптура. М.: Фонд содействия скульпторам России «Скульптор», 1998. 64 с.
12. Карпова Е. Иван Мартос. Известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора. Альманах. Вып. 122. СПб.: Palace Editions, 2005. 48 с.
13. Костина Е. М., Макаревич В. М. История искусства народов СССР. Т. 5: Искусство первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1978. 461 с.
14. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М.: Республика, 2003. 432 с.
15. Мирлас И. А. Вода как инструмент ирреальности в работах Ксении Ануфриевой-Мирлас // Шестые казанские искусствоведческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI в. / В авт. ред. Казань: Логос, 2019. 189 с.
16. Оборин В. А., Чагин Г. Н. Искусство Прикамья. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. Пермь: Пермское книжное издательство, 1988. 181 с.
17. Официальный сайт Ксении Ануфриевой-Мирлас. URL: www.kseniya-mir.com (дата обращения 22.01.2021).
18. Померанцев Н. Н. Русская деревянная скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1994. 327 с.
19. Силина М. Музей Акрополя. М.: Директ Медиа, 2013. 95 с.
20. Чагин Г. Н. На древней пермской земле. М.: Искусство, 1988. 175 с.
21. Weinhold R. Sammlung kulturgeschichte. Ton in vielerlei gestalt. Eine kultur-geschichte der keramik. Leipzig: Edition Leipzig, 1982. 250 S.
22. Gentili A., Nepi Scire G., Romanelli G., Rylands P. Paintings in Venice. Boston; New York; London: Bulfinch press, AOL Time Warner Book Group, Inc., 2002. 607 p.

References:

- Anufrieva T. The Dynasty. *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, 2014, August, p. 96. (in Russian)
- Nikifor, Archimandrite. *Illustrirovannaia polnaia populiarnaia Bibleiskaia ehntsiklopediia (The Complete Popular Illustrated Bible Encyclopedia)*. Moscow, A. I. Snegireva Publ., 1891. 981 p. (in Russian)
- Buksgevdn S. K. *Ventsenosnaia muchenitsa. Zhizn' i tragediia Aleksandry Fedorovny, imperatritsy userossiiskoi (Crowned Martyr. The Life and Tragedy of Alexandra Feodorovna, the Empress of Russia)*. Moscow, Russkii Khronograf Publ., 2017. 528 p. (in Russian)
- Borisova Z. G. *Luvr. Parizh. Skulptura (Louvre. Paris. Sculpture)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. 160 p. (in Russian)
- Boronoeva T. A.; Komov O. K.; Soktoeva I. I.; Khabarova M. V. *Gennadii Vasil'ev. Skul'ptura i dekorativno-prikladnoe iskusstvo (Gennady Vasiliev. Sculpture and Arts and Crafts)*. Ulan-Ude, Izdatel'stvo Respublikanskogo khudozhestvennogo muzeia imeni Ts. S. Sampilova Publ., 2010. 84 p. (in Russian)
- Kniga Bytiia (Genesis). *Evreiskaia Ehntsiklopediia Brokgauza i Efrona (Jewish Encyclopedia of Brockhaus and Efron)*. Vol 5: Bressuir–Gadassi. Saint Petersburg, Brockhaus-Efron Publ., 1910. 966 p. (in Russian)
- Chagin G. N. *Na drevnei permskoi zemle (On the Ancient Perm Land)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 175 p. (in Russian)
- Derbina G. V.; Mazurenko N. N. *Iurii Orekhov. Skul'ptura (Yuri Orekhov. Sculpture)*. Moscow, Fond sodeistviia skul'ptoram Rossii "Skul'ptor" Publ., 1998. 64 p. (in Russian)
- Gentili A.; Nepi Scire G.; Romanelli G.; Rylands P. *Paintings in Venice*. Boston; New York; London, Bulfinch press, AOL Time Warner Book Group, Inc. Publ., 2002. 607 p.
- Golitsynskii muzei na Volkhonke. Katalog vystavki (Golitsyn Museum on Volkhonka. Exhibition Catalog)*. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2004. 299 p. (in Russian)
- Grechukhin V. A. *Po reke Sit' (On the River Sit)*. Moscow. Iskusstvo Publ., 1990. 151 p. (in Russian)
- Guber A. A.; Shileiko V. K. *Kniga o zhivopisi мастера Leonardo da Vinchi zhivopitsa i skul'ptora florentinskogo (Book about Painting by Master Leonardo da Vinci, the Painter and Sculptor of Florence)*. Moscow, OGIZOGIZ Publ., 1935. 383 p. (in Russian)
- Gunn G. P. *Kargopol'e – Onega*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 143 p. (in Russian)
- Karpova E. *Ivan Martos. Izvestnyi i neizvestnyi... Portret v tvorchestve skul'ptora (Ivan Martos: Famous and Unknown. Portrait in the Work of the Sculptor)*. Saint Petersburg, Palace Editions, 2005. 48 p.
- Kostina E. M.; Makarevich V. M. *Istoriia iskusstva narodov SSSR (History of Art of the Peoples of the USSR)*. Vol. 5: *Iskusstvo pervoi poloviny 19 veka (The Art of the First Part of the 19th Century)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978. 461 p. (in Russian)
- Mirlas J. A. Water as an Instrument of Unreality in the Works of K. Anufrieva-Mirlas. *Shesty kazanskii iskusstvedcheskie chteniia. Problemy realizma v izobrazitel'nom iskusstve 20–21 vv. (Sixth Kazan Art Criticism Readings: Problems of Realism in the 20th – 21st-Century Fine Arts)*. Kazan, Logos Publ., 189 p. (in Russian)
- Oborin V. A.; Chagin G. N. *Iskusstvo Prikam'ia. Chudskie drevnosti Rifeia. Permskii zverinyi stil' (Art of Prikamye. Chud Antiquities of Riphean. Perm Animal Style)*. Perm', Permskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1988. 181 p. (in Russian)
- Ofitsial'nyi sait Ksenii Anufrievoi-Mirlas (The Official Site of Kseniya Anufrieva-Mirlas)*. Available at: www.kseniya-mir.com (accessed: 22 January 2021). (in Russian)
- Pomerantsev N. N. *Russkaia derevyannaia skul'ptura (Russian Wooden Sculpture)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 327 p. (in Russian)
- Richard L. *Encyclopedie de l'Expressionnisme. Peinture et Gravure. Sculpture. Architecture. Litterature. La Scene expressionniste. Theatre. Cinema. Musique*. Paris, Aimery Somogy Publ., 1978. 432 p. (in French)
- Silina M. *Muzei Akropolia (Acropolis Museums)*. Moscow, Direkt Media Publ., 2013. 95 p. (in Russian)
- Weinhold R. *Sammlung kulturgeschichte. Ton in vielerlei gestalt. Eine kultur-geschichte der keramik (Collection of Cultural History. Sound in Many Forms. A Culture of Ceramics)*. Leipzig, Edition Leipzig Publ., 1982. 250 p. (in German)