

Мирлас Иоанна Антониевна, культуролог, литературный работник. Россия, Москва, Тверской бульвар, 25. 123104. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, cultural expert, literary worker. Tverskoi bul., 25, 123104 Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

АВТОРСКИЙ МЕТОД В РАБОТЕ НАД ИСТОРИЧЕСКИМИ И ЛИТЕРАТУРНЫМИ СЮЖЕТАМИ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА КСЕНИИ АНУФРИЕВОЙ-МИРЛАС

THE AUTHOR'S METHOD IN WORKING ON HISTORICAL AND LITERARY SUBJECTS IN THE WORK OF THE SCULPTOR KSENIA ANUFRIEVA-MIRLAS

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из ярких современных представителей Московской школы ваяния — Ксении Ануфриевой-Мирлас. На сегодняшний день работы К. Ануфриевой-Мирлас находятся в собраниях ведущих республиканских музеев в России и за рубежом. Являясь представителем классической школы ваяния, она умело сочетает в своих творениях истоки и новые веяния пластического искусства, привнося в каждую работу свое видение этих вездесущих основ. Будучи мастером монументальной скульптуры, она наполняет свои работы мощностью, ментально-смысловой нагрузкой, отточённостью форм и глубиной собственной авторской рецепции. Именно такие самозабвенные мастера, как Ксения Ануфриева-Мирлас, обладают скрупулезным, доскональным погружением в исходный материал своих работ, рождая не только уникальные по мощи замысла творения, но и новые течения в искусстве, одно из которых — явление декоративизма в русской скульптуре. Будучи его создателем, скульптор, в первую очередь, активно наполняет этим явлением свои работы. Проследить истоки зарождения авторства, многоаспектность и вариативность явления декоративизма, феномен “*Liberales conservatism*” в скульптуре и его принципы взаимодействия с декоративизмом и является нашей первоочередной задачей. Автор приходит к выводу, что присущая мастеру специфика внедрения декоративизма заключается в умении математически выверено совмещать классику и новаторство, создавать баланс, базирующийся на внешних основах и внутренних личных мотивах, что в общем итоге приводит к исключительно новому видению искусства скульптуры в современном художественном мире.

Ключевые слова: Ксения Ануфриева-Мирлас; скульптура; декоративизм; явление декоративизма в современности; Московская школа ваяния.

Abstract. The author of the study investigated the work of one of the brightest modern representatives of the Moscow school of sculpture — Ksenia Anufrieva-Mirlas. Nowadays, the works of K. Anufrieva-Mirlas are in the collections of leading republican museums in Russia and abroad. Being a representative of the classical school of sculpture, she skillfully combines the origins and new trends of plastic art, bringing her vision of them to each work. Being a master of monumental sculpture, she fills her work with power, mental and semantic load, neat forms and the depth of her own author's reception. It is such devoted masters, like Ksenia Anufrieva-Mirlas, who have meticulous, thorough immersion in the material of their works. They give rise not only to unique and powerful in design creations but also new trends in art, one of which is the phenomenon of decorativism in Russian sculpture. Being its creator, the sculptor, first of all, gives her work this trait. To trace the origins of the authorship, the multidimensionality and variability of the phenomenon of decorativism, the phenomenon of “*Liberales conservatism*” in sculpture and its principles of interaction with decorativism was our first priority. The author concluded that the inherent to the master introduction of decorativism is in the ability to calibrate mathematically classics and innovation, to create a balance based on external fundamentals and internal personal motives, which in general leads to an exceptionally new vision of the art of sculpture in the modern art world.

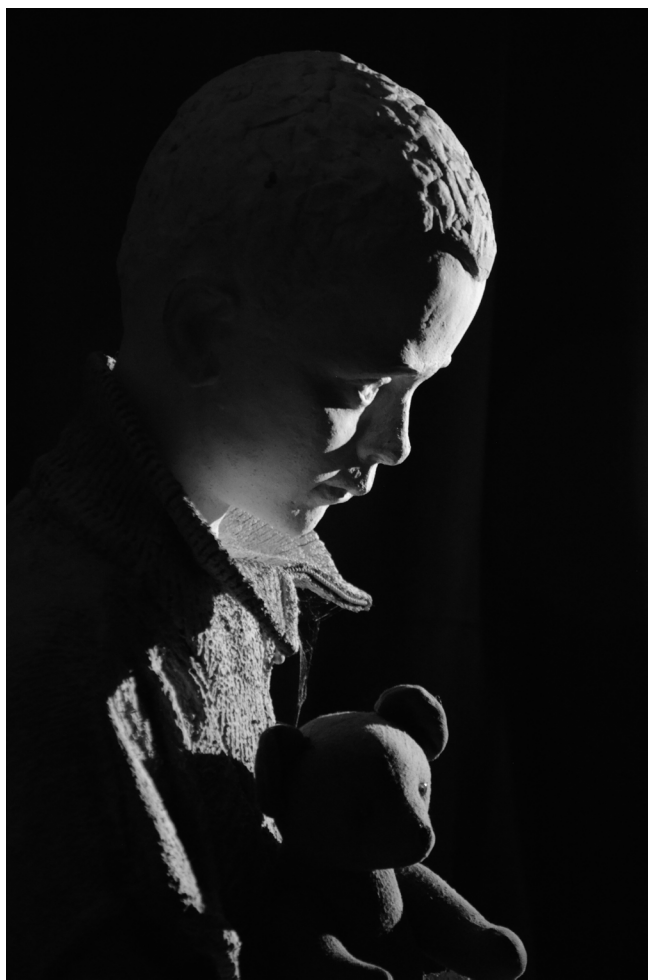
Keywords: Ksenia Anufrieva-Mirlas; sculpture; decoration; the phenomenon of decoration in modern times; Moscow school of sculpture.

Современное русское искусство представляет собой многоплановую и многоконцептную структуру, в которой скульптура, несомненно, занимает высшую ступень. Характерно, что в пластическом искусстве с каждым годом открывается все больше граней. Одной из таких граней является движение внедрения декоративизма, крупнейшим представителем которого является московский художник-скульптор Ксения Ануфриева-Мирлас. Предложенная на научное рассмотрение тема «Авторский метод в работе над историческими и литературными сюжетами в творчестве скульптора Ксении Ануфриевой-Мирлас» затрагивает проблематику актуальности декоративизма в современном искусстве и, в частности, повествует об одном из аспектов жанрового разнообразия московского скульптора [5, с. 2–8; 2, с. 94–96].

Для осмысления этого явления в полной мере необходимо прежде всего обозначить феномен “*Liberales conservatism*” в скульптуре и его принципы взаимодействия с декоративизмом. Подобно тому, как в начале нового культурного явления лежат какие-либо целеполагания и целеустремления, истоки данного

направления обеспечивают две ключевые мотивировки: личностная заинтересованность автора [18, с. 4] в совокупности с явными мотивами кратковременного, но ярчайшего итальянского направления середины прошлого века, которое нам известно как *arte povera* или «бедное искусство». Либеральный консерватизм в работах автора не мог миновать подобного. Задачей скульптора было воссоздание направления *arte povera* в XXI в. с сохранением его эстетики, дополненной реминисценциями к советской эпохе. Наиболее яркое и гармоничное воплощение авторского направления наравне с историческим жанром мы можем увидеть в инсталляции 2014 г. «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство» (Илл. 1). Немаловажно, что само название прямоком отсылает к тексту [15, с. 3] одноименной песни, исполненной в 1934 г. детским хором дома пионеров города Москвы. Кардинально разнящийся с инсталляцией текст служит катализатором восприятия запечатленной ситуации.

В инсталляции 2014 г., выполненной из шмота, акрила и дерева, мы видим затравленного подростка, для которого больше не существует жизненной окружающей среды. Он при-



Илл. 1–2. Ксения Ануфриева-Мирлас. Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство. 2014. Шамот, акрил, дерево.
www.kseniya-mir.com

жимает к сердцу мишку, последний подарок арестованного по сфабрикованному обвинению отца. Вакуум его внутреннего пространства — воспоминания о далеком безоблачном детстве, превратившиеся в мираж (Илл. 2). Шамот здесь — символ плоти и костей, противостоящих пожирающему пламени человеческой ненависти и интриг.

Необходимо вспомнить, что движение *arte povera* зародилось в Италии в начале 1960-х гг. В то время страна претерпевала крупные политические потрясения, превращаясь из аграрного общества в промышленное. Художники *arte povera* считали себя политическими художниками и верили в серьезную социальную роль искусства. Главнейшим акцентом были разнообразные выразительные средства, по большей части бытовые, априорные классическому пониманию искусства. Они интегрировались в жизнь искусства, раздвигая его границы.

Говоря же о причастности инсталляции к направлению *arte povera*, нужно упомянуть о том, что особое место в ней занимают детали: стул и мишка, набитый соломой. Это реальные, обиходные вещи 1930-х гг: деревянный стул был атрибутом домашней мебели в квартире на Малой Бронной, где проживала семья, а набитый соломой мишка был подарком сыну от отца, которого вскоре заберёт ГУЛАГ. Таким образом, являясь второстепенными, детали не теряют своей акцентности. Наоборот, они дополняют образ и наполняют инсталляцию энергетикой времени и места действия, положительно усиливая тем самым подачу [13].

В книге «Обнаженная скульптура. Пять тысяч лет» [20, р. 5] в своем эссе Вики Голдберг говорит о свете и тени, имеющих непосредственное влияние на взаимосвязь скульптуры с окружающим пространством. То же самое можно сказать и об инсталляции: геометрически грамотное распределение тонов и оттенков, которых автор добивается с помощью шамота и акри-

ла, создают определенную цветосветовую гамму, полностью погружающую зрителя в тот страшный, отчужденный и абсолютно одинокий мир.

Несмотря на тематическую специфику, которая, безусловно, определяет настроение инсталляции, стоит отметить, что автор, будучи, бесспорно, вдохновлен при создании данной работы личностью Лембрука, все же избегает его ментальной искаренности, особенно прослеживающейся в последних работах [10, с. 113]. Являясь примером сурового, концептуального искусства, инсталляция «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство» остается с вопросом потенциала будущности внутри себя, в то время как у лембруковских героев будущности определено нет.

Не менее исторической мотивировкой обладает скульптура всенародно любимого царевича Дмитрия Углицкого [14, с. 34] (Илл. 3). Выполненный из дерева, ткани и шамота, он предстает перед нами не просто царским ребенком, с трагической историей которого знаком весь мир, он является символом Древней Руси, особой «истории и культуры» [цит. по: 19, р. 8]. Возвышенный и отдаленный, как и положено властителю, он вместе с тем близок народу. Этот двойственный эффект запараллеленного «присутствия-отсутствия» создает ряд важнейших элементов, наполняющих образ. Прежде всего — форма фигуры царевича. По словам Ксении Ануфриевой-Мирлас, она стремилась передать его фигурой, устремленной вверх, символ центрального шатра каменной Успенской церкви в Угличе, прозванной за свое необыкновенное изящество и небесное устремление «Дивной». Как известно, «шатровая каменная церковь — явление для Углича исключительное: до «Дивной» и после нее подобных сооружений здесь не было... Известно, что шатровые постройки, возникшие в Ярославском крае в 16 веке, связаны с традициями московской архитектуры. Архитектура Успенской церкви отличается простотой и монументальностью» [14, с. 34].



Илл 3. Ксения Ануфриева-Мирлас. Царевич Дмитрий Углицкий. 2017–2018. Шамот, терракота, ангобы, дерево, фанера, левкас, темпера, текстиль, скульптурная резьба, золочение. www.kseniya-mir.com

тальностью — высокий подклет, большая одностолпная трапезная палата во втором этаже, завершение церкви тремя шатрами. Сдержанность и простота декора, почти отсутствующего на белоснежных фасадах, придают древнему сооружению ту скульптурность форм, что была присуща раннемосковскому зодчеству» [цит. по: 12, с. 53]. Архитектурная скульптурность форм церкви переходит в пластическое искусство, позволяя говорить о скульптурной архитектуре. Бессменные атрибуты власти, отдаляющие царя от народа, сконцентрированы в державе, которую царевич держит в своих хрупких руках. Именно эта детская хрупкость и тонкость рук, кротость, простота и любовь во взгляде царевича сближает его с народом. Историческая и религиозная основа скульптуры облекается в архитектурно-декоративные сплетения, которые оттеняют первоначально жесткие рамки источника образа.

Но вернемся к истокам, без которых невозможно было бы существование современного искусства. Рассмотрим классический пример современной скульптуры. Им служит портрет многоименной и загадочной дамы Розенгрюншен, по просьбе барона Претекстатуса фон Мондшейна переименовавшей себя в Фею Розабельверде и в конечной вариации назвавшейся фрейлин фон Розеншён, сейчас иногда в адаптированном сокращении известной как фея Розалинда (Илл. 4).

Во избежание недоразумений следует сразу пояснить, что ее единоличное представление без прославленного подопечного Циннобера вполне оправдано, прежде всего, самим литературным источником. Если мы вспомним, о фее в романе говорится неоднократно, и если разложить роман на пазлы для процентного соотношения, то речи о канониссе больше, чем о ком бы то ни было другом, — она является центростремительной фигурой повествования. Таким образом, мы, равноценно роману, вычленим ее пластическую значимость в современности.

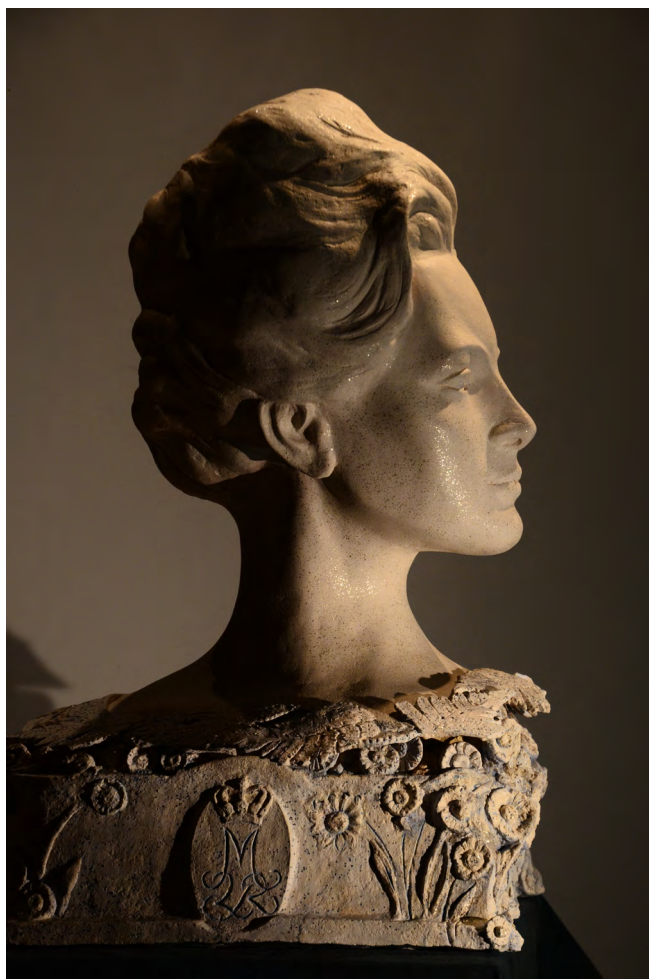
В данном скульптурном портрете фрейлин фон Розеншён представлена весьма своеобразно. В первую очередь, в глаза бросается ее волевое, целеустремленное лицо. Движение ее головы и плеч, подобно корабельным скульптурам, отражает натиск стихий. Крупные и округлые части лицевой маски (широкие, рельефные скулы, высокий лоб, слегка выдающийся вперед подбородок) гармонично соразмеряются с большими миндалевидными глазами, аристократически тонким носом и выразительными губами. Ее выражение лица волевое и надмирное, но в то же время весьма притягательное и располагающее. Здесь уместно для сопоставления привести описание фрейлин, составленное самим Эрнстом Теодором Амадеем Гофманом: «Фрейлин фон Розеншён была высокого роста, наделена благородной, величественной осанкой и несколько горделивой властью. Её лицо, хотя его и можно было назвать совершенно прекрасным, особенно когда она, по своему обыкновению, устремляла вперед строгий, неподвижный взор, все же производило какое-то странное, почти зловещее впечатление, что следовало прежде всего приписать необычной странной складке между бровей, относительно чего толком неизвестно, дозвоительно ли канониссам носить на челе нечто подобное; но при том часто в ее взоре, преимущественно в ту пору, когда цветут розы и стоит ясная погода, светилась такая приветливость и благоволенье, что каждый чувствовал себя во власти сладостного, непреодолимого очарования...» [цит. по: 3, с. 350].

Очевидно, что описание очень похоже, если не сказать идентично со скульптурой. Тем удивительнее тот факт, что скульптор не прибегал к тексту в качестве подспорья для создания образа. Только при сравнительно-описательной характеристике выявилась эта закономерность.

Другая, не менее очевидная деталь: фрейлин напрочь лишена каких-либо видимых элементов декоративности. Однако если посмотреть повнимательнее, мы их все же заметим. Речь идет о ее прическе, представляющей собой не только искусство куфре, но и многогранный символ, который нам предстоит разгадать. Плавные линии волос, обрамляющих ее подобно короне, сглаживают резкость ее взгляда, одновременно придавая образу величественность и особый статус. Изыщно высокий вертекс подчеркнут небольшим центральным коком и двумя боковыми. Это неслучайно. Подобная лаконичная и вместе с тем довольно сложная прическа избавляет от необходимости дополнять голову элементами флоры и фауны или обрамлять ее диадемой, так как сама по себе она является произведением искусства. Ее неоднородность, совмещенная с текучими линиями, позволяет нам рассмотреть прическу как поля, склоны и равнины, окаймленные водами. Нам становятся не нужны иные действующие лица или предметы: все события мы можем развернуть на ее голове путем домысливания, что дает необычный и довольно интересный эффект абстрактно-мыслительной вовлеченности субъекта в созерцаемый им предмет путем обратного отстранения и минимализации.

Главная отличительная черта работ мастера, его находка, своего рода открытие — введение в скульптуру элементов декоративно-прикладного искусства. Прекрасная няня Арина Родионовна, ставшая всенародной любимицей, яркий тому пример (Илл. 5). Ее мужественное лицо обрамлено расписным платком.

Уместно будет привести отрывок из письма Александра Сергеевича Пушкина, адресованного П. А. Вяземскому (9 ноября 1826 г., из Михайловского в Москву): «Вот я в деревне. Доехал я благополучно без всяких замечательных пассажей; самый неприятный анекдот было то, что сломались у меня колеса, разряженные в Москве другом и благоприятелем моим г. Соболевским. Деревня мне пришлось как-то по сердцу. Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму. Ты знаешь, что я не корчу чувствительность, но встреча моей дворни, хамов и моей няни — ей-Богу приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и пр. Няня моя уморительна. Вообрази, что 70-ти лет она выучила наизусть новую молитву о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости, молитвы, вероятно, сочиненной при царе Иване. Теперь у ней попы дерут молебен и мешают мне заниматься делом...» [цит. по: 16, с. 216].



Илл. 4. Ксения Ануфриева-Мирлас. Фрейлин фон Розеншен. 2018. Терракота, ангобы. www.kseniya-mir.com

Не будем рассуждать о сложнейшем и трагическом периоде в жизни поэта — периоде одиночества и тоски. И только волевой и притягательный образ няни, который нам дает в письме ее воспитанник, удерживает, ободряет и не лишает его здоровой саркастичности. Такой она и изображена: собранной, жесткой, рассудительной, с бескрайним запасом энергии. Хотя черты лица напряжены, о чем свидетельствует взгляд и мимические складки на лбу и в уголках рта, она не выглядит умученной, сломленной, дряхлой старушкой, но предстает статной, мудрой и цепкой женщиной.

Ангобы придают бархатистость, матовость лицу и, поскольку производятся из так называемых «земляных» красок, еще больше подчеркивают народное происхождение Арины Родионовны. В то же время, жемчужно-голубая рубашка, выдержанная в тонах холодного северного неба, с словно распыленной звездной пылью платиновых частиц мерцающего ангоба, предопределяет ее геолокацию, подчеркивает поэтическое служение, а соответственно и предназначение. Примечателен выбор и сочетание цветов. В XVII в. мы бы определили цветовую гамму как таусинную [9, с. 5], с осиновым, сахарным и лазоревыми цветами в доминации и брусничными вкраплениями, сейчас же мы охарактеризуем ее иначе. Холодный, космически синий цвет платка располагает на своем фоне классические и символические орнаменты с кардинальной цветовой диоптрией. Классические русские огурцы переключаются телесно-жемчужными оттенками с лицом и рубашкой героини, выдерживая стиль, а лимонно-васильковые тона с лососевыми вкраплениями придают образу экзотичности, заставляя взглянуть по-новому на лицо народной поэзии. Непременным дополнением служат и персонажи самых знаменитых сказок Пушкина — Золотая Рыбка и три пряжи-девицы, представляющие собой подражание античности [17, с. 106]. Несмотря на то, что они выдержаны в ярких

красках (фиалковый, золотой, салатный), их обобщенность и особая сухость, присущая разве что фрескам, позволяет им оставаться нейтральными, не оспаривая превосходства с Ариной Родионовной. Складки ее платка, как и он сам, полимерны: в них можно усмотреть и складки русской истории, запечатленной ее великим воспитанником, и подводное царство с лазурной водой, где девицы превращаются в русалок, и все равно каждый раз будет усматриваться новая трактовка, свидетельствующая о безусловном мастерстве исполнителя. Превращаясь в невиданных птиц-лиан, огурцы также меняют свой первоначальный образ. Очень важно подчеркнуть, что автор совершает это разграничение классического образа-символа настолько тонко и профессионально, что вместо искаленного или размытого образа мы получаем или свежий взгляд на классику, или новый вид художественной работы, имеющий под собой неоспоримую классическую основу.

Взгляд скульптора на цветовую гамму иной: в нем преобладают всевозможные оттенки земли, неба и всего живого, воплотившегося в знаменитых фресках Ферапонтова монастыря и Нередицы. Именно под их впечатлением, с устремлением к максимальной приближенности, покрывался убор Арины Родионовны. Одновременно с этим очевидно неоспоримое влияние фресок знаменитой Георгиевской церкви. «Вполне естественно, что мастера, проявлявшие столь повышенный интерес к линии, должны были любить орнамент. Как раз это мы и наблюдаем в росписи Георгиевской церкви. К орнаменту они прибегают всюду, где только имеется для этого малейшая возможность. Невольно создается такое впечатление, что между их орнаментальными плетениями и сильно стилизованными высветлениями на лицах есть глубокое внутреннее сродство. Это, строго говоря, явление одного порядка — столь ценное древнерусскими людьми «узорчье»» [цит. по: 8, с. 67]. Подобно мастерам-расписчикам



Илл. 5. Ксения Ануфриева-Мирлас. Арина Родионовна. 2017. Терракота, ангобы. www.kseniya-mir.com

Георгиевской церкви, автор активно вводит орнаментальную основу в скульптуру и определенную топонимику с помощью сдержанных тонов рубахи, напоминающей, кроме того, «лесные массивы» и «заболоченные места» [цит. по: 6, с. 107; 4, с. 23–24].

В середине эпохи Эллинизма скульпторы раскрашивали свои творения. Целью скульптора было соединение древних истоков — скульптуры и живописи в эталонном понимании. Известно, что некоторые статуи Праксителя раскрашивал знаменитый живописец Никий, и скульптор ценил эти работы более всего. Такое сотрудничество с живописцем, несомненно, много дало скульптору. Пракситель не только умел удачно поместить яркое пятно драпировок, но и с редким искусством передать тончайшую игру светотени на поверхности мрамора. Хотя портрет Арины Родионовны имеет иную технику и задачи, главное вычлняется: автор, находясь под бесспорным влиянием великого древнегреческого ваятеля, не только возрождает в работе соединение пластического и художественного искусства, но и единолично совмещает их, что также является важнейшим примером авторского новаторства в современном пластическом искусстве.

Подобно многим исследователям «постепенного развития истории стилей» [цит. по: 7, с. 34] изящных искусств, мы можем сказать, что наша задача окончена. Но жизнь искусства не кончается после великого греко-римского периода. Искусство — одно из самых могучих средств выражения, в которое все времена и народы облекали свое мышление, свои чувства и стремления. Оно, в силу необходимости, должно постоянно возрождаться, должно быть всегда ново и современно. Однако до наших дней ни одно искусство не может обойтись без греческого: всюду мы слышим, громко или

тихо, его голос. Греческое искусство стало живой составной частью всего позднейшего искусства и является нерушимой классической базой-ориентиром данного мастера. Здесь не обходится и без нововведений и авторских интерпретаций: эллинистические мотивы тесно переплетаются с личностными, мерила древнерусской росписи и зодчества облекаются в новые формы. Мировое прошлое истории воплощается в конкретной фигуре-идее, а скульптура приобретает глобальный смысл лингвознака, золотой середины между недостижимым субординирующим монументализмом благородных металлов и утрированностью натурализма, призывая воспринимать себя как равноправную, необособленную единицу культурного социума. Именно по этим пунктам мы и предполагаем видение авторского метода в работе над историческими и литературными сюжетами. Разумеется, в силу незаконченности процесса, говоря об авторе-современнике, невозможно выносить каких-либо определенных характеристик, тем самым косвенно подводя черту его мастерства. Возможно лишь отметить авторскую рецепцию и выявить авторский метод, однако, все же допустимо утверждать, что впоследствии, при глобальном изучении творческого наследия скульптора Ксении Ануфриевой-Мирлас, этот многолетний и плодотворный этап ее творческого пути займет свое место как один из основополагающих.

Подведя итог, следует добавить, что на примере анализа современной скульптуры с ее удивительными образами [11, с. 107], базирующимися на классической школе [1], можно вести разговор о продолжении искусства скульптуры в новом веке, который принесет, без сомнения, свое основанное на классике, но все же новое эталонное бессмертие.

Список литературы:

1. Алексеева Т. Вступительная статья // Байкальская палитра. Каталог международного арт-форума. Из собрания Национального музея Республики Бурятия. Улан-Удэ: Издательство Национального музея им. Ц. Сампилова, 2014. С. 40.
2. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. Август 2014. С. 96.
3. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения в 3 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1962. 590 с.
4. Граве Г. Л. Сообщение обществу изучения Смоленской губернии из области орнитофауны: Отчет общества изучения Смоленской губернии по 1 января 1912, г. Смоленск. 1912. С. 29.
5. Дозорец Ю. Застывшие во времени: интервью со скульптором Ксенией Ануфриевой-Мирлас // Культурно-просветительский журнал «Северная жемчужина». 2010. № 3 (13). С. 48.
6. Калмыкова Л. Э. Материалы по народному искусству 19 – начала 20 века. Древнерусское и народное искусство. М.: «Наука», 1990. 144 с.
7. Кон-Винер Э. История стилей изящных искусств. М.: Книгоиздательство «Космос», 1916. 308 с.
8. Лазарев В. Н. Фрески старой Ладogi. Институт истории искусств АН СССР. М.: «Искусство», 1960. 216 с.
9. Макаровская Г. А. «Русские шали». М.: Советская Россия, 1986. 184 с.
10. Маркин Ю. П., Бугуева Ю. В. Вильгельм Лембрук. Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия. М.: Искусство, 1989. 238 с.
11. Муратов П. П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. 592 с.
12. Новиков С. Е. Углич. Памятники архитектуры и искусства. М.: Советская Россия, 1988. 192 с.
13. Официальный сайт Ксении Ануфриевой-Мирлас. URL: www.kseniya-mir.com (дата обращения 20.07.2019).
14. Плещанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского Музея. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
15. Половинкин Л., Добровольский И. Спасибо Великому Сталину. М.: Детский хор дома пионеров, 1937. 5 с.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. Письма. М.: Издательство АН СССР, 1958. 910 с.
17. Райс Д. Т. Искусство Византии. М.: Слово, 2002. 256 с.
18. Таратута Ю. Молодые вспомнили про ГУЛАГ. Коммерсант. 2002. №118(2487). С. 24.
19. Gagarina E. Y. Foreword. Gifts to the Tsars. 1500–1700. New York: Harry N. Abrams Inc., 2001. 340 p.
20. Goldberg V., Finn D. Nude sculpture 5.000 years. Photographs by David Finn. Essay by Vici Goldberg. Pleasures of the stone body. Sight and Touch by Vici Goldberg. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000. 208 p.

References:

- Alekseeva T. Vstupitel'nai'a stat'ia (Introduction). *Baikal'skaia palitra. Katalog mezhdunarodnogo art-foruma. Iz sobraniia Natsional'nogo muzeia Respubliki Buriatii (Baikal Palette. Catalogue of the International Art Forum. From the Collection of the National Museum of the Republic of Buryatia)*. Ulan-Ude, Izdatel'stvo Natsional'nogo muzeia imeni Ts. Sampilova Publ., 2014, p. 40. (in Russian)
- Anufrieva T. Dinastiia (The Dynasty). *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, August 2014, p. 96. (in Russian)
- Dozoret's Iu. Zastyvshie vo vremeni: interv'iu so skul'ptorom Kseniei Anufrievoi-Mirlas (Frozen in Time: an Interview with the Sculptor Ksenia Anufrieva-Mirlas). *Kul'turno-prosvetitel'skii zhurnal "Severnaia zhemchuzhina" (Cultural and Educational Magazine "Northern Pearl")*, 2010, no. 3 (13), p. 48. (in Russian)
- Gagarina E. Y. *Foreword. Gifts to the Tsars. 1500–1700*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publ., 2001. 340 p.

- Gofman E. T. A. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. In 3 vol. Vol. 1. Moscow, GIKhL Publ., 1962. 590 p. (in Russian)
- Goldberg V.; Finn D. *Nude sculpture 5.000 years. Photographs by David Finn. Essay by Vici Goldberg. Pleasures of the stone body. Sight and Touch by Vici Goldberg*. New York, Harry N. Abrams Inc. Publ., 2000. 208 p.
- Grave G. L. *Soobshchenie obshchestvu izucheniia Smolenskoï gubernii iz oblasti ornitofauny: Otchet obshchestva izucheniia Smolenskoï gubernii po 1 ianvaria 1912 (Report to the Society of the Study of the Smolensk Province from the Avifauna Area: Report of the Society of the Study of the Smolensk Province on January 1st, 1912)*. Smolensk, 1912, p. 29. (in Russian)
- Kalmykova L. E. *Materialy po narodnomu iskusstvu 19 – nachala 20 veka. Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo (Materials on Folk Art of the 19th – the early 20th Century. Ancient Russian and Folk Art)*. Moscow, Nauka Publ., 1990. 144 p. (in Russian)
- Kon-Viner E. *Istoriia stilei iziashchnykh iskusstv (History of Fine Arts Styles)*. Moscow, Knigoizdatel'stvo "Kosmos" Publ., 1916. 308 p. (in Russian)
- Lazarev V. N. *Freski staroi Ladogi (The Frescoes of the Old Ladoga)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 216 p. (in Russian)
- Makarovskaia G. A. *Russkie shali (Russian Printed Shawls)*. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1986. 184 p. (in Russian)
- Markin Iu. P.; Bugueva Iu. V. *Viġel'm Lembruk. Skul'ptura. Grafika. Zhivopis'. Poeziia (Wilhelm Lembruck. Sculpture. Graphics. Painting. Poetry)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 238 p. (in Russian)
- Muratov P. P. *Obrazy Italii (Images of Italy)*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 592 p. (in Russian)
- Novikov S. E. *Uglich. Pamiatniki arkhitektury i iskusstva (Uglich. Monuments of Architecture and Fine Arts)*. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1988. 192 p. (in Russian)
- Ofitsial'nyi sait Ksenii Anufrievoi-Mirlas (The Official Site of Ksenia Anufrieva-Mirlas)*. Available at: www.kseniya-mir.com (accessed: 20.07.2019). (in Russian)
- Pleshanova I. I.; Likhacheva L. D. *Drevnerusskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo Muzeia (Old Russian Decorative and Applied Arts in the Collection of the State Russian Museum)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985. 224 p. (in Russian)
- Polovinkin L.; Dobvol'skii I. *Spasibo Velikomu Stalinu (Thanks to Great Stalin)*. Moscow, Detskii khor doma pionerov Publ., 1937. 5 p. (in Russian)
- Pushkin A. S. *Polnoe sobranie sochinenii v desiati tomakh (Selected Works in 10 Volumes). Vol. 10. Pis'ma (Letters)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1958. 910 p. (in Russian)
- Rais D. T. *Iskusstvo Vizantii (The Art of Byzantium)*. Moscow, Slovo Publ., 2002. 256 p. (in Russian)
- Taratuta Iu. *Molodye vspomnili pro GULAG (The Young Remembered the GULAG)*. Newspaper "Kommersant", 2002, no. 118(2487), p. 24. (in Russian)