



Образ прародительницы Евы в творчестве С. Д. Эрзя

Ирина Васильевна Ключева

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет
им. Н. П. Огарева, г. Саранск, Россия*

klyueva_irina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0392-3228>

Аннотация. Цель статьи — анализ художественных особенностей статуи «Ева» (мрамор, 1919), созданной С. Д. Эрзей. Для ее достижения использованы формально-стилистический и сравнительно-стилистический методы. Автор сопоставляет работу С. Д. Эрзя с трактовками образа библейской прародительницы в произведениях его предшественников и современников (Г. Климт, Б. М. Кустодиев, О. Роден) и выявляет особенности ее интерпретации российским скульптором.

Ключевые слова: С. Д. Эрзя, «Ева», русская скульптура, неклассическое искусство

Original article

The image of the Foremother Eve in the Work of S. D. Erzia

Irina V. Klyueva

National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk, Russia

klyueva_irina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0392-3228>

Abstract. The purpose of the article is to analyse the artistic features of the statue “Eve” (marble, 1919) created by S. D. Erzia. To achieve this goal, formal-stylistic and comparative-stylistic approaches were used. The author compares Erzia’s work with interpretations of the image of the biblical foremother in the works of his predecessors and contemporaries (G. Klimt, B. M. Kustodiev, A. Rodin) and identifies the specifics of the Russian sculptor’s interpretation.

Keywords: S. D. Erzia, “Eve”, Russian sculpture, non-classical art

Ева — популярный персонаж христианского искусства — становится одним из знаковых образов живописи и скульптуры конца XIX — начала XX в., пронизанных влиянием модерна и символизма: библейская первая женщина выступает (наряду с Ледой, Саломеей, Юдифью и т. д.) как символ Женщины вообще. К этому образу обращались представители ведущих европейских школ: О. Роден, Г. Климт и др. Каждый из мастеров дал его собственную неповторимую интерпретацию.

Степан Дмитриевич Эрзя (1876–1959) создал свою «Еву» (вариант названия «Женщина со змеей») в 1919 г., находясь на Урале. Скульптурная композиция на подставке неправильной формы представляет собой обнаженную женскую фигуру высотой в натуральный человеческий рост, прислонившуюся к условно изображенному дереву. Она выполнена из крупного цельного блока белого крупнозернистого уральского мрамора (вес — ок. 1200 кг) с изначальным дефектом — большой серо-голубой прожилкой. Организуя природу каменной глыбы, мастер удачно обыгрывает этот дефект камня: темную часть использует как постамент, стилизует ее под кору древесного ствола и под массу льющихся тяжелыми потоками

волос Евы, прорабатывает ленту змеи, скользящую вверх по правой ноге женщины; в беломраморной части изваяно ее роскошное тело.

Образ змеи возникает в творческом сознании С. Д. Эрзи неслучайно: в искусстве модерна и символизма он имеет эротический смысл и связан с чувственной страстью. Змея, как и Лебедь в композициях с Ледой [см.: 1], выступает в искусстве модерна и символизма в целом и в творчестве Эрзи в частности как символ сексуального соблазна.

Основной пластический мотив статуи — монолитность нерасчленимой формы — взаимодействует с пространством благодаря силуэту, образованному плавными, соединяющимися в одну непрерывную параболу линиями ноги, торса, шеи женщины. Ее покатые плечи, склоненная голова,



Ил. 1. С. Д. Эрзя. Ева. 1919. Мрамор. 152 × 71 × 55 см. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрзи, Саранск

архаически умиротворенная маска лица, мягкое движение рук, тончайшая, обобщенная моделировка тела усиливают ощущение гармоничности образа.

Особенностью композиционного решения статуи является ее фронтальность, что характерно для многих работ С. Д. Эрзи. Скульптура своеобразно рельефна (элементы горельефа — с правой стороны), и самый выразительный ракурс изображения, фокусирующий композиционно-ритмические особенности — ее фас. Тылный и особенно боковые ракурсы не дают адекватного представления о произведении: слева «Еву» закрывают «волосы», с противоположной стороны она — в неестественном, абсолютно «нереалистичном» наклоне — предстает как фигура без головы и без шеи. Здесь ярко проявляется свободная деформация натуры, характерная для неклассического искусства.

Свет оживляет поверхность, словно проникая внутрь отполированной статуи, загорается и гаснет в

крупных кристаллах мрамора, придавая ему особую лучистость, вибрирует, подчеркивая живописную бугристость грубо обработанных струящихся «волос» и постамента, создает «мерцающий эффект», обволакивая скульптуру своеобразной «дымкой». Мраморная «Ева» — размягченная, податливая, как бы теплая. Производимое ею впечатление определяется не только узнаваемостью героини, но и широким диапазоном эмоциональных оттенков, исходящих от авторского решения образа. Эрзинская «Вечная Женственность» предстает одновременно целомудренной и соблазнительной, сдержанной и готовой к чувственному порыву, незащищенной и опасной.

Размеренная ритмика круглящихся певучих линий и объемов утверждает особый идеал женской красоты, эротический канон, который противоречит наиболее распространенному эталону модерна — изящному, утонченному, вертикально вытянутому, «подростковому» силуэту. Здоровая, пышная, с округлыми формами, со спокойным, круглым животом «Ева» С. Д. Эрзи грациозна и неуклюжа, мягка, воздушна и в то же время статично тяжела. Поза женщины — оригинальная, индивидуализированная стилизация классического хиазма: тяжесть тела перенесена на одну ногу (опорную); поднявшемуся из-за этого бедру соответствует опущенное плечо, а другому, опущенному бедру — поднятое плечо. Яркая примета «неклассичности» — характерная для эрзинских фигур «косолапость».

Во время чествования С. Д. Эрзи в Центральном Доме литераторов в Москве в 1955 г. ученый и писатель Ю. К. Ефремов в своем выступлении утверждал, что скульптор изваял «Еву», «соребнуясь» с О. Роденом [2, с. 133], имея в виду роде-новскую фигуру 1881 г.

Предназначавшаяся для ансамбля «Врата Ада», «Ева» О. Родена была выполнена в разных материалах (гипс, бронза, терракота), затем повторена учеником мастера Э. А. Бурделем в мраморе. Образ, созданный французским скульптором, глубоко драматичен: библейская героиня изображена им после грехопадения: охваченная стыдом, отчаянием, раскаянием, она сгорбилась словно под тяжестью греха, сильно наклонив голову вниз и пытаясь закрыть лицо и грудь руками. В. В. Стародубова подчеркивает предельную реалистичность трактовки образа французским скульптором, который не пытается «сгладить» особенности строения тела позировавшей ему натурщицы: «Он внимательно и бережно передает ее тяжеловатые, массивные бедра, крепкие голени, крупную ступню, сильные мускулистые руки, выпуклость живота. Художник утверждает красоту сильного, здорового тела и показывает его таким, каким его создала природа, не сообразуясь с классическими канонами» [3, с. 82].

Образ эрзинской Евы идеализирован. Он далек от социальной реальности и от реализма как художественного метода. Улавливая «Отзвуки Родена» в иконографической «партитуре» С. Д. Эрзи, Е. В. Орлова считает, что российский художник здесь «отчасти повторяет композицию и постановку фигуры» из скульптуры О. Родена «Внутренний голос», однако



Ил. 2. О. Роден. Ева. 1881. Мрамор. 78 × 23,5 × 27 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва (уменьшенное повторение терракотовой скульптуры из Музея Родена в Париже, выполненное Э. А. Бурделем)

при этом демонстрирует принципиально иную трактовку образа, используя другие художественные приемы: «Вместо роденовской динамики у Эрзи в скульптуре явлен гротеск пластической формы, продемонстрированный через преувеличенно округлый абрис фигуры: состояние покоя сопряжено с ощущением скрытой силы». Кроме того, исследовательница находит у Эрзи собственные источники творчества: «средневековое искусство народов России и Мордовии, ... наследие древних внеевропейских культур» [4, с. 132; 133–134].

И. М. Шмидт рассматривал «Еву» как «своеобразную интерпретацию Эрзей кустодиевских «Русских Венер» [5, с. 46], (однако «Русская Венера» («Деревенская Венера») Б. М. Кустодиева была написана спустя несколько лет после создания эрзинской скульптуры). А. С. Шатских, называя «Еву» «художественной удачей» С. Д. Эрзи, также отмечает переключку произведения с женскими образами Б. М. Кустодиева: «Изваянная в мраморе библейская пышнотелая прародительница не скрывала, как и обольстительные кустодиевские “Венеры”, близкого родства с дебелыми деревенскими молодками, и этот любовно-комический оттенок по-своему обогащал полнокровный образ, с его откровенной эротичностью, дерзкой чувственностью» [6, с. 45]. На наш взгляд, этот образ, как практически все работы С. Д. Эрзи, абсолютно лишен комического оттенка. Работа Кустодиева относится к бытовому жанру (хотя в изображении идеализированной фигуры на реалистическую основу здесь наслаиваются элементы модерна), ее героиня — вполне реальная русская женщина (крестьянка или купчиха). «Ева» С. Д. Эрзи — подчеркнуто символический, мифологизированный



Ил. 3. Б. М. Кустодиев. Русская Венера. 1926–1927. Холст, масло. 200 × 175 см. Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород

образ (хотя и представляющий народный (простонародный) идеал красоты).

Абсолютно неприемлемо данное М. Н. Барановой определение эрзинской «Евы» как «женщины-труженицы» [7, с. 9]. Ю. Н. Папоров также увидел здесь «сильные, ласковые руки труженицы» [8, с. 125]. Пухлые руки Евы — отнюдь не «руки труженицы», их трудно назвать сильными — они мягки и расслаблены, как и все ее тело. В их решении заметна непропорциональность: правая рука значительно больше левой, у нее длиннее кисть, крупнее пальцы, шире запястье.

Обращает на себя внимание своеобразная переключка скульптуры с Евой на картине «Адам и Ева» Г. Климта — одного из ярких представителей модерна, которого, как и С. Д. Эрзю, называли художником-эротоманом. Полотно, над которым Г. Климт работал в Вене в 1917–1918 гг., осталось незавершенным, и Эрзя вряд ли мог в 1919 г. знать о нем. Идентичны позы двух Ев — со склоненной вправо головой (у эрзинской этот наклон гораздо интенсивней). Сходны пропорции фигур: характерная для ряда работ Эрзи (прежде всего, уральского периода), но обычно не свойственная произведениям Г. Климта пышность форм. «Евы» представлены в почти одинаковых позах (с опорой на правую ногу), с одинаково поднятой к плечу левой рукой (у них практически одинаково положение кисти руки). Однако если у Г. Климта важную роль играет лицо Евы с наивным и загадочным выражением широко раскрытых «русалочьих» глаз, то у С. Д. Эрзи зрительское внимание привлекает, прежде всего, ее фигура. Горельефно изображенное лицо женщины с полужакрытыми глазами, пухлым ртом — маска, выражающая состояние транса, забытья.



Ил. 4. Г. Климт. Адам и Ева.
1917–1918. Холст, масло.
173 × 60 см. Галерея Бельведер,
Вена

Выводы

Итак, анализ «Евы» С. Д. Эрзи и ее сравнение с произведениями других мастеров, представляющих неклассическое искусство конца XIX — начала XX в. (одноименной скульптурой О. Родена, полотном Г. Климта «Адам и Ева», «Деревенской Венерой» Б. М. Кустодиева) выявляет как некоторую близость ее к созданным ими образам «Вечной Женственности», так и своеобразие творческой индивидуальности российского скульптора. Надбытовой, символический характер образа Евы у Эрзи

сближает его с работами О. Родена и Г. Климта, воплощенный в нем «народный» идеал красоты — с «Венерой» Б. М. Кустодиева. В отличие от роденовского изображения, созданного в «домодерновский» период, Эрзя (как Климт и Кустодиев) акцентирует в своей работе волосы — один из главных «фетишей» женской привлекательности в искусстве модерна. Все вышеназванные произведения отличает эротизм, однако у Эрзи он особенно подчеркнут — образом змеи, имеющим здесь откровенно сексуальный смысл. В «Еве» проявляются формально-стилистические особенности, характерные для целого ряда работ скульптора: некоторая гротесковость образа, свободная деформация натуры, фронтальность скульптур, их своеобразная рельефность (элементы горельефа), а также выраженное любование природным материалом, его красотой. В том, как Эрзя «освобождает» словно бы изначально живущие в мраморе образы, обнаруживает себя его способность раскрыть художественный потенциал материала, впоследствии ярко проявившаяся в его работе с деревом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ключева И. В. «Леда и «Лебедь» С. Д. Эрзи (1922, 1929) в контексте изобразительной традиции // *Russian Studies in Culture and Society*. 2023. Т. 7. № 3. С. 117–132.
2. Ефремов Ю. К. Встреча скульптора с писателями // *Воспоминания о скульпторе С. Д. Эрзе: сб. / сост. Г. С. Горина*. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1972. С. 110–144.
3. Стародубова В. В. Огюст Роден: Жизнь и творчество. М.: НИИ теории изобраз. искусств Рос. акад. художеств, 1998. 154 с.
4. Орлова Е. В. Творческий наследник Родена или эрзянский самородок? // *Искусство Евразии*. 2018. № 3 (10). С. 130–141.
5. Шмидт И. М. Степан Дмитриевич Эрзя // *Степан Дмитриевич Эрзя (1876–2001): Переписка. Статьи о творчестве. Воспоминания. Каталог произведений / сост. В. С. Дворецкая*. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. С. 41–48.
6. Шатских А. С. Степан Эрзя. Триумф и трагедия // *Наше наследие*. 1991. № 5. С. 39–46.
7. Баранова М. Н. Величие образа // *Эрзя на родине: альбом / сост.: М. Н. Баранова, В. С. Ионова*. Саранск, 1996. С. 61–82.
8. Папоров Ю. Н. Великий Эрзя. Признание и трагедия: лит.-док. повесть. Степан Эрзя: биография в документах. Саранск: [Респ. тип. «Красный Октябрь»], 2006. 424 с.

Статья поступила в редакцию 27.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 09.12.2025.

The article was submitted 27.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 09.12.2025.

Информация об авторе:

И. В. Ключева — кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов.

Information about the Author:

I. V. Klyueva — Candidate of Sciences (Philosophy), associate professor at the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources.