ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2026. Том 19. Выпуск 5 | 2026. Volume 19. Issue 5
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Ю. А. Кун в портретном творчестве С. Д. Эрьзи

Клюева И. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление созданных С. Д. Эрьзей в 1927-1932 гг. скульптурных изображений Ю. А. Кун (выехавшей с ним в зарубежную командировку во Францию и затем в Аргентину). В статье рассматривается каждое из этих изображений, определяются их формально-стилистические особенности, прослеживаются трансформация авторского отношения к модели и эволюция ее художественного образа (от лирической идеализации и психологической достоверности до гротескного заострения). Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые атрибутируются изображения Ю. А. Кун, созданные С. Д. Эрьзей, а также вводятся в научный оборот неизвестные архивные документы (в том числе фотографии модели и фоторепродукции портретов), материалы аргентинской прессы конца 1920-х – начала 1930-х гг. (позволяющие, в частности, уточнить время и обстоятельства создания скульптурных произведений). В результате исследования установлено, что кроме известного портрета Ю. А. Кун (1928, мрамор), хранящегося в Государственном Русском музее, С. Д. Эрьзя выполнил целый ряд других ее изображений: «Женский портрет» (1927, кебрачо); «Мать с ребенком» (1929, кебрачо); «Обнаженная» (1930, альгарробо (?)), «Боярышня» (1932, кебрачо). Все они вместе могут рассматриваться как единый цикл.

EN

Yu. A. Kun in the portrait art of S. D. Erzia

I. V. Klyueva

Abstract. The purpose of the study is to identify the sculptural depictions of Yu. A. Kun created by S. D. Erzia between 1927 and 1931 (she had traveled abroad with the artist on a work assignment – first to France and subsequently to Argentina). The article examines each of these works, defines their formal and stylistic characteristics, and traces the evolution of the artist's attitude toward his subject, as well as the development of her artistic image – ranging from lyrical idealization and psychological authenticity to grotesque stylization. The scholarly novelty of this research lies in the first-ever attribution of these depictions of Yu. A. Kun by S. D. Erzia, alongside the introduction of previously unknown archival documents – including photographs of the subject and reproductions of the portraits – and materials from the Argentine press of the late 1920s and early 1930s, which help clarify the timing and circumstances surrounding the creation of these sculptures. The study establishes that, in addition to the well-known portrait of Yu. A. Kun (1928, marble) held in the State Russian Museum, S. D. Erzia created several other depictions of her: "Female Portrait" (1927, quebracho), "Mother with Child" (1929, quebracho), "Nude" (1930, algarrobo (?)), and "Boyaryshnya" ("Young Noblewoman", 1932, quebracho). Taken together, they can be viewed as a single cycle.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью научного изучения биографии и творчества С. Д. Эрьзи – скульптора, 150-летие со дня рождения которого отмечается в ноябре 2026 г. Проблема заключается в том, что, несмотря на огромный интерес к его личности, многочисленные публикации о нем, как правило, основаны на недостоверных, не верифицированных наукой фактах, многие аспекты его искусства остаются неизученными. На международных художественных аукционах нередко за произведения С. Д. Эрьзи выдаются подделки; подлинники его работ атрибутированы лишь частично: сотрудники аукционных домов, даже если они верно определяют авторство мастера и материал скульптур, не могут установить даты их создания и персон, ставших их моделями (вплоть до того, что женские портреты атрибутируются как мужские и наоборот).

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие конкретные задачи:

– уточнить историко-биографический контекст создания анализируемых произведений;

– рассмотреть в хронологическом порядке (по времени создания) созданные С. Д. Эрьзей изображения Ю. А. Кун («Женский портрет» (1927, кебрачо); «Юлия Альбертовна Кун» (1928, мрамор); «Мать с ребенком» (1929, кебрачо); «Обнаженная» (1930, альгарробо (?)); «Боярышня» (1932)), выявив их формально-стилистические

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20260297

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

особенности, последовательно проследив трансформацию авторского отношения к модели и эволюцию ее художественного образа;

– провести сопоставительный анализ архивных фоторепродукций костюмированного портрета Ю. А. Кун «Боярышня» (1932) и скульптуры «Мужская голова», представленной на международных аукционных торгах (Metayer-Mermoz / Drouot) в 2015 и 2025 гг., для установления тождества этих произведений.

При проведении исследования применяются историко-биографический метод (позволивший реконструировать точную хронологию создания скульптурных изображений на основе впервые вводимых в научный оборот архивных документов и материалов аргентинской периодики, а также проследить влияние эволюции взаимоотношений С. Д. Эрьзи и модели на образный строй его произведений); метод стилистического анализа (для определения формально-стилистических особенностей скульптурных произведений); метод иконографического сравнения (проведение сравнительно-лицевого анализа произведений С. Д. Эрьзи и фотографий Ю. А. Кун).

Теоретической основой работы послужили фундаментальные труды отечественных искусствоведов и культурологов.

Положения Е. Я. Басина (2010, с. 129-159) о художественно-психологических границах портретного образа и природе «гротесковости» (понимаемой как заостренное преувеличение черт реального облика, при котором ироническое или критическое начало перерастает в драматизм и трагизм) позволили обосновать экспрессивное заострение пластических характеристик модели в произведениях С. Д. Эрьзи, отражающих драматическую эволюцию его взаимоотношений с портретируемой.

Концепция Б. Р. Виппера (1970, с. 342-351) о портрете как диалоге автора и модели (которая может проявляться как «рознь, почти враждебность двух несогласных мировоззрений», «двух враждебных воль» в представлении о «сходстве» портрета с оригиналом), раскрывающая диалектику внешнего (документального) подобия и художественного обобщения – положение о том, что портретный образ рождается не в механическом копировании натуры, а в творческом преображении и интерпретации личности модели художником, – помогла осмыслить степень художественной условности и принципы авторской переработки натурного облика Ю. А. Кун.

Опора на концепцию Л. С. Зингера (1986, с. 7-48) о природе станкового портрета, диалектике индивидуального и типического, а также о «нельстящем портрете» как форме художественного познания (соединяющей внешнее сходство с бескомпромиссным психологическим анализом) позволила осмыслить жанровую вариативность цикла изображений Ю. А. Кун и проследить процесс углубления психологизма в работах С. Д. Эрьзи.

Семиотический подход Ю. М. Лотмана к анализу портрета как сложного текста культуры, функционирующего на границе между документальной фиксацией личности и символическим «переодеванием» (ролевым, костюмированным образом) (2002, с. 361-362), позволил раскрыть, как изменение атрибутов и знаков костюма трансформирует семантику скульптурных образов; его положения о решающей роли внетекстовой реальности и биографического контекста в адекватном прочтении произведения (2002, с. 374-375) легли в основу сопоставительного изучения фоторепродукций, атрибуции произведений скульптора и исправления ошибочной идентификации его работы 1932 г., выставленной на парижском аукционе.

Обращение к концепции Н. М. Тарабукина (1928, с. 159-178), рассматривавшего портрет как проблему стиля, а также к его наблюдениям о соотношении натурной достоверности и художественной условности, роли пластической деформации и выразительности материала в раскрытии внутреннего мира портретируемого, дало инструментарий для формально-стилистического анализа; это позволило показать, каким образом физиономические черты модели подчиняются у С. Д. Эрьзи единому пластическому ритму и природной фактуре мрамора и кебрачо.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в практике преподавания, при разработке и чтении теоретических и практических курсов по истории культуры и искусства (в том числе советского периода и русского зарубежья). Кроме того, представленный в статье опыт *распознавания портретируемых лиц открывает новые возможности для* атрибуции произведений С. Д. Эрьзи.

Обсуждение и результаты

Имя Юлии Альбертовны Кун (1894-1980) *(в ряде музейных каталогов годом ее рождения ошибочно указан 1896 г. – И. К.)* фигурирует во многих публикациях о Степане Дмитриевиче Эрьзе (1876-1959), имеющих биографический характер. Являясь членами Общества русских скульпторов (ОРС), они впервые встретились весной 1926 г.: оба участвовали в знаменитой выставке современной скульптуры в Москве в марте-апреле 1926 г. В ноябре того же года Кун вместе с Эрьзей в качестве его секретаря и переводчицы выезжает в зарубежную командировку (для участия в выставках) во Францию, затем в Аргентину (Иллюстрация 1). В начале 1928 г. Кун уехала на родину, однако по просьбе Эрьзи вновь приехала в Буэнос-Айрес. Под руководством Эрьзи она овладела навыками работы в субтропических породах дерева. Однако их непросто складывавшиеся отношения завершились полным разрывом к началу 1930 г. Весной 1932 г. Кун окончательно вернулась в СССР. Эрьзя оставался в Аргентине до 6 сентября 1950 г. (Эрьзя, с. 31).

Безусловно, присутствие Ю. А. Кун, владевшей тремя иностранными языками, было необходимо С. Д. Эрьзе в чужой стране. В январе 1930 г. немецкоязычная газета “Deutsche La Plata Zeitung” писала о скульпторе: «Целыми днями он не покидает своей мастерской, редко бывает в городе <…>. Его спутница жизни и любимая ученица, хорошо говорившая по-немецки, была единственным звеном между ним и внешним миром <…>» (Atelier…, 1930).

Обладавшая эффектной внешностью Ю. А. Кун оставила значительный след и в творчестве С. Д. Эрьзи – мастер запечатлел ее в целом ряде своих произведений аргентинского периода.



Иллюстрация 1. *Ю. А. Кун в доме-мастерской С. Д. Эрьзи в Буэнос-Айресе. 1927-1928 гг. (фрагмент фотографии). Источник: Центральный государственный архив Республики Мордовия (ЦГА РМ)*

«Женский портрет» (1927, кебрачо, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С. Д. Эрьзи (МРМИИ), Иллюстрация 2) можно рассматривать как первый подступ к созданию портрета Ю. А. Кун. Это одна из первых работ С. Д. Эрьзи, выполненных в кебрачо; в аргентинской прессе она иногда воспроизводилась под названием «Голова русской женщины» (de Lusarreta, 1928).



Иллюстрация 2. *С. Д. Эрьзя. Женский портрет. 1927, кебрачо. Источник: https://stepan-erzia.ru/art/st4.html#/art/st4.html*

Изображение можно отнести к круглой скульптуре, и все же оно тяготеет к горельефности: на затылке и темени мы видим ровный прямоугольный распил дерева. В глазах намечены зрачки – так, что взгляд сразу получает направленность, в то время как манере мастера в целом была присуща подчеркнутая условность в изображении глаз (кроме работ позднего московского периода). Как часто у С. Д. Эрьзи, гладкая отполированность лица здесь контрастирует с обрамляющими его прядями волос, «выгравированными» самой природой (скульптор лишь придал их движению определенную направленность). Живописное взаимодействие разных фактур создает прихотливую игру света на их поверхности.

Художник сумел сообщить образу определенную психологическую глубину, неоднозначность, насытить его внешними и внутренними контрастами, противоречиями: неровная поверхность лба, нахмуренные брови придают лицу женщины некоторую суровость, смягчаемую изысканной женственностью линии носа, щек, небольшого волевого подбородка, красивой формой чуть приоткрытого рта. Выражение лица заметно меняется в зависимости от ракурса восприятия, становясь то более драматичным, то более лиричным.

Скульптор не стремится к протокольному воспроизведению черт модели, иллюстрируя тезис Н. М. Тарабукина о том, что *«портрет – не слепок с натуры и не ее протокольная фиксация, а художественное произведение, в котором индивидуальные черты модели претворены в категорию стиля и подчинены единому пластическому ритму»* (1928, с. 160-163). Мягкая светотеневая моделировка лица органично вырастает из необработанного массива твердого субтропического дерева, благодаря чему лирический портрет конкретной женщины обретает черты поэтизированного, почти символического видения.

По композиционному решению эта скульптура близка к портретному изображению «Юлия Альбертовна Кун» («Портрет скульптора Ю. Кун». 1928, мрамор, Государственный Русский музей (ГРМ), Иллюстрация 3),

выполненному в круглой форме головы. У модели практически та же прическа, украшенная модным аксессуаром – ободком, так же сдвинуты к переносице брови, сходны черты лица (в «Женском портрете» 1927 г. они несколько трансформированы: увеличены глаза, сделаны более пухлыми губы, изменена форма носа (что наиболее очевидно в профильном ракурсе)).



Иллюстрация 3. *С. Д. Эрьзя. Юлия Альбертовна Кун. 1928. Мрамор.*
Источник: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/so_507/index.php

В портрете 1928 г. С. Д. Эрьзя передает все особенности лица модели, отличавшегося своеобразной выразительностью: скуластого, с четко очерченным контуром, небольшим твердо сжатым ртом, коротким широким носом, широко расставленными узкими глазами. Как в целом ряде других женских изображений, скульптор добивается здесь эффекта «открытых/закрытых» глаз (в зависимости от освещения они кажутся то закрытыми, то открытыми).

Абсолютно достоверно изображена прическа – с тем же модным ободком. Юлия Альбертовна неизменно носила ее на протяжении всей своей жизни – с юности до последних лет: волосы заплетались в две косы (или скручивались в жгуты) и симметрично укладывались по бокам головы в виде округлых дисков («баранок», «розанчиков»), закрывающих уши. Подобное оформление волос, напоминавшее большие накладные наушники связистов, было на пике популярности в 1910-х – начале 1920-х гг. Девушки и молодые женщины, которые стремились выглядеть современно, но не хотели расставаться с длинными волосами, прятали их в эти боковые пучки, создавая иллюзию стремительно входившей в моду короткой стрижки. Такие «наушники» можно увидеть на графическом портрете балерины Е. П. Эдуардовой, созданном художником С. А. Сориным в 1910 г. и помещенном, в частности, на обложке журнала «Солнце России» в начале 1914 г. (Сорин, 1914). Подобную прическу носила сестра Л. Д. Троцкого и жена Л. Б. Каменева, председатель *Всесоюзного общества культурной связи с заграницей* О. Д. Каменева, портрет которой С. Д. Эрьзя создал незадолго до своего отъезда во Францию и Аргентину (что, вероятно, способствовало получению им заграничной командировки).

В работе присутствует явный налет эстетики столь любимого С. Д. Эрьзей стиля модерн. В частности, работая с белым мрамором, он использует прием полихромии: волосы покрывает тонировкой бежевого цвета, губы подкрашивает красным (следы краски сохранились по сей день, хотя, вероятно, изначально цвета здесь были более яркими). Младший современник Эрьзи – искусствовед Н. М. Тарабукин (1928, с. 187) – утверждал, что декоративность является антиподом портрета. Эрьзя парадоксальным образом сочетает в рассматриваемой скульптуре декоративность и портретность. Несмотря на подчеркнуто декоративный характер, это одно из наиболее сильных и реалистичных произведений скульптора, сумевшего максимально точно передать не только внешний облик, но и незаурядный характер своей модели – волевой, твердый, даже жесткий. В этой работе С. Д. Эрьзя выступает как портретист субъективного склада, вкладывающий в пластику собственное переживание личности, однако не подавляющий ее: напротив, через предельно честное раскрытие неповторимого характера конкретной женщины скульптор создает выразительный образ современной ему творческой личности.

Образ Ю. А. Кун, несомненно, вдохновил С. Д. Эрьзю на создание скульптурной группы «Мать с ребенком» (1929, кебрачо, МРМИИ, Иллюстрация 4), являющейся своего рода эмблемой материнской любви и заботы (Клюева, 2019, с. 141). Молодая женщина тосковала в Аргентине по остававшемуся в Москве сыну-подростку (позже приехавшему к ней). Лицо модели очень похоже на мраморный портрет 1928 г., лишь волосы здесь убраны по-другому. Произведение демонстрирует характерную для пластики С. Д. Эрьзи подвижность границ между станковым портретом и образом-типом. Портретная узнаваемость здесь не исчезает, но намеренно подчиняется монументальной обобщенности силуэта и мягкой ритмике пластических масс.

Ю. А. Кун стала моделью и знаменитой «Обнаженной» 1930 г. (альгарробо (?), МРМИИ, Иллюстрация 5), в которой портретное начало органично сплавлено с жанром ню. Скульптор акцентирует пластическую певучесть линий и гармонию пропорций, реализуя принцип, сформулированный Н. М. Тарабукиным (1928, с. 168-172): х*удожник не копирует внешность, он строит форму в соответствии с законами избранного материала и собственной стилистической системы, допуская ту меру заострения и деформации натуры, которая необходима для раскрытия художественного образа*. Индивидуальные особенности облика модели преобразуются здесь в пластический знак, освобожденный от бытовой конкретики.



Иллюстрация 4. *С. Д. Эрьзя. Мать с ребенком. 1929, кебрачо.*
Источник: https://stepan-erzia.ru/art/st4.html#/art/st4.html

Композиция статуи отличается от многих других работ, созданных Эрьзей в Аргентине. А. С. Шатских пишет: «Художник счел необходимым полностью обуздать в этой статуе своевольность древесного кряжа – он укрощен шлифовкой до возникновения гладких монолитных объемов, впечатлявших цельностью, плотностью, сгущенным блеском» (Шатских, 1991, с. 46). На наш взгляд, более прав аргентинский автор, скрывавшийся под псевдонимом Хулио-Агосто, который считал, что скульптор и в данном случае следует за природой: «Эрьзя превзошел себя в этом году (работа впервые выставлялась в 1931 г. – *И. К.*) в необыкновенной фигуре обнаженной женщины. Для этого он должен был отказаться от сотрудничества с природой. В этом женском изображении нет ни символизма, ни украшений, подсказанных грубой корой <…>. Но Эрьзя, который не умеет и не хочет уклоняться от воли дерева, добился моделировки анатомических деталей этой обнаженной фигуры, уважая с любовной послушностью капризы дерева, фактура которого сама подчеркивает и соединяет в необыкновенное целое форму груди и плеч. Самые великие скульпторы всех времен и народов, работавшие в дереве, видели в нем только первичный материал для своих произведений. Эрьзя пошел дальше и превзошел их. Дерево в руках великого русского ваятеля – более чем первичный материал, оно является направляющим элементом его вдохновения. Он повинуется впечатлениям, полученным от него; он уважает его прихотливость и повинуется его воле. Эрьзя преобразует дерево, не меняя его. Каким бы сильным ни был интеллект человека, он знает, что в этом создании веков, соединенных с природными стихиями, заключено самое глубокое и самое искреннее вдохновение искусства. Эрьзя украшает дерево и придает ему человеческое, а не искажает…» (Julio-Agosto, 1931).

Сомнительную версию идентификации модели выдвигал в свое время Н. И. Шибаков: «“Обнаженная” очень точна по своему этническому истолкованию. Конечно же, это – мордовка, юная, сильная, очень женственная и полная трепетного ожидания, она идет спокойно и гордо, даже величественно» (Шибаков, 1976, с. 138). Ни на чем не основано и утверждение мордовского писателя К. Г. Абрамова (1979, с. 91), согласно которому скульптору позировала девушка-аргентинка, которую он вынужден был взять для того, чтобы она присматривала за хозяйством и готовила пищу, из-за чего произошел его окончательный разрыв с Юлией Кун.

А. С. Шатских (1991, с. 46) считает, что это изображение самой Юлии Кун. То, что это у «Обнаженной» – лицо Юлии Кун, становится особенно очевидным при сопоставлении статуи с мраморным портретом 1928 г. Однако, в отличие от беспощадной психологической глубины последнего, это изображение не психологично, черты и общее выражение лица женщины заметно смягчены, идеализированы. Не исключено, что перед нами своего рода изображение-гибрид: лицо Ю. А. Кун соединено с «чужим» телом. Подобный прием использовался С. Д. Эрьзей в известной по фоторепродукциям статуе «Баба» (1915, гипс), где с «чужим» телом соединена голова балерины Софьи Федоровой 2-й (Клюева, 2020, с. 124-125).

Считается, что произведение выполнено в кебрачо (Рункова, 2021, с. 75; Степан Дмитриевич Эрьзя (Нефедов), 1981, с. 209; Julio-Agosto, 1931). В альбоме, изданном МРМИИ в 1987 г., говорится, что это кебрачо (Степан Дмитриевич Эрьзя… 1987, с. 222), в английском варианте представленного в альбоме каталога уточняется: «красное кебрачо» (Степан Дмитриевич Эрьзя, 1987, с. 232). В. С. Дворецкая указывала, что это белое кебрачо (Степан Дмитриевич Эрьзя (1876-2001), 2001, с. 199).

Нам удалось найти в латиноамериканской прессе целый ряд публикаций, в которых указано, что материал данной работы – альгарробо (Desnudo (algarrobo)… 1931). Критик Й. Франце в буэнос-айресской немецкоязычной газете “Deutsche La Plata Zeitung”, также утверждавший, что скульптура выполнена в альгарробо, писал: «…Это шедевр, замечательное произведение, возможно, немного мрачноватое из-за блестящего коричневого цвета, которого добился художник (хотя настоящий цвет дерева – желтый <…>)» (Fr<anze J.>, 1931). Таким образом, вопрос о материале скульптуры остается открытым.



Иллюстрация 5. *С. Д. Эрьзя. Обнаженная. 1930, кебрачо (?). Источник: Эрьзя на родине, 1996, с. 103*

Скульптура внесюжетна: лишая образ внешней повествовательной канвы, ваятель открывает глубокое и многогранное содержание в самой пластической сути скульптурной формы. Стоящая модель запечатлена в спокойной позе. Общий вертикально ориентированный объем идеально найден в большом блоке могучего древесного ствола. Ритмы молодого женского тела с заметно вытянутыми пропорциями наиболее четко воспринимаются во фронтальном ракурсе, подчеркивающем прямизну и напряженность длинных ног, стройность торса, не заслоняемого отведенными назад руками, плавную линию шеи. Склоненная к плечу голова и согнутая в колене нога не сбивают вертикального устремления пластических масс. Сохраняя выразительность силуэта в круговом восприятии, художник подчиняет плавно скользящие, перетекающие объемы женского тела не столько анатомии физической, сколько «духовной анатомии» опоэтизированного образа. В этом легко обнаружить своеобразную связь с античностью, идеализирующей природную телесность и подчиняющей ее рукотворной гармонии. Однако, впитав в себя античное отношение к натуре, С. Д. Эрьзя создает собственный идеал женской красоты, несколько «простонародной» – запястья и щиколотки женщины не отличаются особым изяществом, они слишком широки, при этом, как всегда у его женских изображений, у нее длинные изящные пальцы. Замедленное движение, плавные развороты пластических объемов в пространстве, томное, маскоподобное выражение лица, полуприкрытые глаза – все таит в себе женственное, эротическое начало. А. С. Шатских называет работу «сладостно-элегичной» (1991, с. 46).

Временны*е* параметры образа обозначены стильным головным убором – «сеткой» (такой же, как в «Портрете балерины Федоровой 2-й» (мрамор, 1915) и скульптуре «Утро» (гипс, 1926)). Авторский автограф на головном уборе можно рассматривать как еще один аргумент в пользу того, что это лицо Ю. А. Кун: подобный прием не встречается в других работах С. Д. Эрьзи за исключением одного ее изображения – костюмированного портрета, известного под названием «Боярышня» (“Una boyar”, 1932, кебрачо, Иллюстрации 6-8).



Иллюстрация 6. *Фотография, на которой представлены две скульптуры С. Д. Эрьзи: «Боярышня» (белое кебрачо, 1932) и «Юлия Альбертовна Кун» (1928, мрамор). Источник: ЦГА РМ*

В личном архиве С. Д. Эрьзи в ЦГА РМ сохранилась фотография (вероятно, сделанная самим художником), на которой «Боярышня» представлена рядом с мраморным портретом «Юлия Альбертовна Кун», что позволяет сопоставить две разные концепции образа в рамках портретного жанра.

Обе скульптуры можно отнести, используя терминологию Л. С. Зингера, к «нельстящим портретам» (1986, с. 31-35). Портрет 1928 г. фиксирует анатомическую точность лица модели, реальные приметы времени (характерная прическа с модным аксессуаром – ободком). В изображении 1932 г. ее облик в целом узнаваем, однако в нем заметен налет «гротесковости». Е. Я. Басин понимает под «гротесковостью» портрета «необычайное, до уродливости резкое преувеличение реального облика модели», когда «сатирически-ироническое или юмористическое порою вырастает до значения драматического и даже трагического» (2010, с. 144). В данном случае скульптор балансирует на грани «гротесковости», сообщая образу повышенную экспрессивность, драматизм – мы видим некоторое (не доходящее до карикатурного уродства) нарушение анатомических пропорций: увеличиваются провалы «открытых-закрытых» глаз, удлиняются овал лица и нос (хотя форма ноздрей в целом не меняется), рот растягивается по горизонтали, что придает лицу суровое и злое выражение. Слегка поступаясь внешним сходством, скульптор стремится подчеркнуть неприятные для него черты характера модели (портрет создан после их разрыва). Возможно, таким образом автор пытается эмоционально преодолеть личную драму через перевод реального лица в гротескно-масочный исторический типаж.

Как отмечает Ю. М. Лотман (2002, с. 370-371), в костюмированном («переодетом») портрете смена знаков костюма и атрибутов переводит изображение из плана бытовой достоверности в план культурно-исторической и символической условности, формируя новый смысловой код личности. Модный в 1920-х гг. ободок, который мы видим на портретах 1927 и 1928 гг., здесь сменяет древнерусский кокошник, скульптор также моделирует крупные серьги. Изменена прическа: длинные волосы разделены на прямой пробор. Впереди кокошник не закрывает их полностью; сзади, под вуалью, угадываются очертания косы – следовательно, художник изображает свою модель в образе незамужней девушки. Важная особенность скульптуры (как и портрета 1928 г.) – полихромность: лицо оставлено светлым (натуральный цвет дерева), губы окрашены в глубокий красный цвет, кокошник и волосы покрыты темной тонировкой.

«Боярышня» была создана как парная к скульптуре «Старый боярин» (1931) – своеобразному автопортрету С. Д. Эрьзи. Осенью 1932 г. (когда Ю. А. Кун уже покинула Южную Америку) обе работы (а также «Обнаженная» 1930 г.) были представлены на выставке в редакции газеты “El Dia” в Ла Плате. Известный в городе журналист, публицист Хосе Мария Рей писал, что «Старый боярин» («русский феодал») вместе с «Боярышней» «образует целую трагическую поэму о деспотизме, крови и страдании. В семье бояр – феодалов Древней Руси – господствуют традиции привилегий и несправедливости, характерные для феодализма. Жестокость в выражении лица “Старого боярина” … раздутые ноздри. “Боярышня” – должно быть, его дочь, показывает под украшающей ее лоб гордой диадемой инстинктивную жестокость. Сжатые губы, чувственная жестокость, напряженная мускулатура лица, беспокойный взгляд – кажется, что она бесстрашно присутствует при экзекуции, совершаемой по ее приказу» (Rey, 1932).



Иллюстрация 7. *Слева: С. Д. Эрьзя. Боярышня. 1932, кебрачо. Источник: ЦГА РМ.*
Справа: С. Д. Эрьзя. Мужская голова. Лот, представленный на международном аукционе Друо (фас).
Источник: https://www.metayer-auction.com/lot/169621/30793308-stepan-dmitrievitch-erzia-1876-1959-tete-dhomme-sculpture-en



Иллюстрация 8. *Слева: С. Д. Эрьзя. Боярышня. 1932, кебрачо. Источник: ЦГА РМ.*
Справа: С. Д. Эрьзя. Мужская голова. Лот, представленный на международном аукционе Друо (профиль).
Источник: https://www.metayer-auction.com/lot/169621/30793308-stepan-dmitrievitch-erzia-1876-1959-tete-dhomme-sculpture-en

Вероятно, «Боярышню» С. Д. Эрьзя вскоре продал или подарил кому-то. Оставшийся без пары «Старый боярин» во время Великой Отечественной войны был переименован: патриотично настроенный скульптор дал своей работе новое название – «Александр Невский» – и в 1950 г. привез ее в СССР.

Судьба «Боярышни» долгое время оставалась неизвестной, однако в середине 2010-х гг. она неожиданно появилась на международном аукционе Metayer-Mermoz (на площадке Drouot в Париже) под названием «Мужская голова» (“Tête d'homme”, высота 42 см, на постаменте из травертина). Изначально полихромный портрет полностью покрыт тонировкой (возможно, спустя некоторое время после его создания это сделал сам автор). Скульптура была продана 11 декабря 2015 г. при предварительной оценочной стоимости 8 000-10 000 евро, а спустя десять лет, 26 октября 2025 г., она вновь была выставлена тем же аукционным домом Metayer-Mermoz на торгах в Антибе (Лот № 46) с указанием на наличие повреждений (“accidents”) и значительно сниженным эстимейтом в 300-400 евро. На фоторепродукциях, представленных на сайте аукциона, видно, что произведение сильно повреждено: на поверхности имеются трещины, отбита часть носа, нет кокошника и серег.

Гротескная заостренность черт в сочетании с утратой провенанса стала причиной курьезной атрибуционной ошибки на аукционе. Данный казус наглядно иллюстрирует тезис Ю. М. Лотмана (2002, с. 349-350, 370-371), согласно которому портрет *требует от зрителя двойного восприятия: как самостоятельного художественного текста и как знака, отсылающего к внетекстовой реальности – конкретной человеческой личности и ее биографии*. Восстановление биографического контекста и сопоставление фоторепродукций конца из личного архива С. Д. Эрьзи позволяют вернуть этому произведению его подлинное авторское наименование и иконографическую принадлежность.

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Ю. А. Кун вошла в историю отечественной культуры не только как мастер скульптуры, но и как муза С. Д. Эрьзи, занимавшая немалое место в его творческом сознании. Нами выявлено пять произведений мастера, созданных в 1927-1932 гг., моделью которых она стала (из них четыре выполнены в субтропическом дереве, одно – в мраморе). Представленный корпус произведений можно рассматривать как отдельный цикл, демонстрирующий подвижность жанровых границ в пластике мастера: от станкового психологического портрета («Юлия Альбертовна Кун», 1928) к пограничным формам, где конкретная натура становится основой для создания обобщенного образа-типа – лирического ню («Обнаженная», 1930), аллегорической группы («Мать с ребенком», 1929) и костюмной композиции («Боярышня», 1932).

Портретные изображения Ю. А. Кун, выполненные С. Д. Эрьзей, наглядно иллюстрируют понимание портрета как «диалога» автора и модели, в котором решающую роль играет эмоционально-оценочная позиция художника. В них отчетливо выражено его личное отношение к модели, менявшееся в разных жизненных ситуациях. В «Женском портрете» (1927) и «Обнаженной» (1930) ее образ идеализирован, представлен в лирическом ключе; в работе «Мать с ребенком» (1929) она выступает символом материнской любви и заботы; в портрете «Юлия Альбертовна Кун» (1928) мастер, с одной стороны, любуется своей моделью, с другой – честно и беспристрастно передает особенности ее твердого характера; и, наконец, в костюмном портрете «Боярышня», созданном после окончательного разрыва личных отношений, скульптор балансирует на грани гротеска, изображая ее в образе жестокосердной дочери средневекового феодала.

Проведенный сопоставительный иконографический анализ произведений С. Д. Эрьзи подтвердил справедливость подхода к портрету Ю. М. Лотмана, согласно которому адекватное прочтение образа невозможно вне биографического и культурного контекста. Отсутствие сведений о модели и истории создания скульптуры «Боярышня» стало причиной того, что она была ошибочно атрибутирована на парижских аукционах под названием «Мужская голова».

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление и анализ других изображений Ю. А. Кун, созданных С. Д. Эрьзей, и шире – проведение комплексной иконографической атрибуции его произведений, в том числе представленных на международных аукционах (проверка их подлинности, восстановление биографического контекста и установление персон, ставших их моделями).

Материалы исследования | Research materials

1. Сорин С. А. Портрет артистки Императорских театров балерины Е. П. Эдуардовой [репродукция на обложке] // Солнце России. 1914. № 2 (205).
2. Степан Дмитриевич Эрьзя (1876-2001): Переписка. Статьи о творчестве. Воспоминания. Каталог произведений / сост. В. С. Дворецкая. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001.
3. Степан Дмитриевич Эрьзя (Нефедов): альбом / сост. и авт. вступ. статьи М. Н. Баранова; сост. каталога: Т. Б. Мантурова (по Гос. Русскому музею) и Н. А. Сисина (по Мордов. респ. музею изобраз. искусств). Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981.
4. Степан Дмитриевич Эрьзя / авт.-сост. альбома М. Н. Баранова; сост. каталога: Т. Б. Мантурова и Н. А. Косинец. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1987.

5. Эрьзя С. Д. Автобиография. Начало 1950-х гг. // Центральный государственный архив Республики Мордовия. Ф. Р-1689. Оп. 1. Д. 421.
6. Эрьзя на родине: альбом. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1996.
7. Atelier: Stúnde bei Stephan Erzia. Das nue Über: Leo Tolstoi. Bildmerf ans Algarrobo // Déutsche La Plata Zeitung. 1930. 24 Enero.
8. Desnudo (algarrobo) de Stephan Erzia // Republica Argentina. 1931. № 6. Agosto.
9. Fr<anze J.> Ausfellung Stephan Erzia. Salon Müller // Deutsche La Plata Zeitung. 1931. 24 Mai.
10. Julio-Agosto. Las Tallas de Stephan Erzia // El Mundo. 1931. 1 Junio.
11. Lusarreta P. de. Exposición Estepan Erzia // El Hogar. 1928. 3 Agosto.
12. Rey J. M. Las maderas de Erzia // El Dia. 1932. 5 Octubre.

Источники | References

1. Абрамов К. Г. Степан Дмитриевич Эрьзя: биографический очерк. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1979.
2. Басин Е. Я. Портрет и личность (об эволюции портрета в западноевропейской живописи конца XIX – XX вв.) // Басин Е. Я. Статьи об искусстве. М.: БФРГТЗ «СЛОВО», 2010.
3. Виппер Б. Р. Проблема сходства в портрете // Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970.
4. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразительное искусство, 1986.
5. Клюева И. В. Балерина Софья Федорова 2-я в русской скульптуре Серебряного века (С. Д. Эрьзя, М. Д. Рындзюнская, Н. Я. Данько) // Наследие веков. 2020. № 2. https://doi.org/10.36343/SB.2020.22.2.011
6. Клюева И. В. Материнство как антропологическая и культурная ценность в творчестве С. Д. Эрьзи // Ежегодник финно-угорских исследований. 2019. Т. 13. № 1.
7. Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.
8. Рункова А. В. Степан Эрьзя – скульптор мира // Центр и периферия. 2021. № 4.
9. Тарабукин Н. М. Портрет как проблема стиля // Искусство портрета: сборник статей. М., 1928.
10. Шатских А. С. Степан Эрьзя. Триумф и трагедия // Наше наследие. 1991. № 5.
11. Шибаков Н. И. Степан Дмитриевич Эрьзя. Проблемы творчества. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1976.

Информация об авторах | Author information

RU **Клюева Ирина Васильевна**[1], к. филос. н., доц.
[1] Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева

EN **Irina Vasilievna Klyueva**[1], PhD
[1] N. P. Ogarev National Research Mordovia State University

[1] *klyueva_irina@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 20.10.2026; опубликовано online (published online): 25.11.2026.

Ключевые слова (keywords): русская скульптура первой трети XX в; скульптурный портрет; костюмный портрет; С. Д. Эрьзя; модели С. Д. Эрьзи; Ю. А. Кун; Russian sculpture of the first third of the 20th century; sculptural portrait; portrait in costume; S. D. Erzia; S. D. Erzia's models; Yu. A. Kun.