

DOI: 10.12731/2576-9782-2023-3-117-132  
УДК 168.522



Научная статья | Теория и история культуры, искусства

## «ЛЕДА И ЛЕБЕДЬ» С.Д. ЭРЬЗИ (1922, 1929) В КОНТЕКСТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

*И.В. Клюева*

*Цель данной статьи – выявление особенностей интерпретации античного сюжета «Леда и лебедь» в творчестве скульптора Степана Дмитриевича Эрзы (1876–1959), обращавшегося к нему дважды – в 1922 г. на Кавказе (кавказский орех) и в 1929 г. в Аргентине (кебрачо). Для достижения поставленной цели использована методология культурологии и искусствоведения: сравнительно-исторический метод; иконографический метод, а также формально-стилистический анализ произведений скульптуры, включающий их интерпретацию (истолкование символики и смысла) и стилистическое определение. Источниками исследования являются подлинники обоих произведений скульптора на данную тему, находящиеся сегодня в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы, а также материалы отечественной и зарубежной прессы 1920-х гг., содержащие отзывы на них. Показано, что, находясь в поле притяжения стиля модерн и символизма, испытывавших особое тяготение к теме «Леда и лебедь», С.Д. Эрзя в ее интерпретации тяготел к индивидуальным решениям, иконографической нестандартности.*

**Ключевые слова:** С.Д. Эрзя; Леда и лебедь; античный миф; искусство XX в.; скульптура

**Для цитирования.** Клюева И.В. «Леда и Лебедь» С.Д. Эрзы (1922, 1929) в контексте изобразительной традиции // *Russian Studies in Culture and Society*. 2023. Т. 7, № 3. С. 117-132. DOI: 10.12731/2576-9782-2023-3-117-132

---

Original article | Theory and History of Culture and Art

## «LEDA AND THE SWAN» BY S.D. ERZIA (1922, 1929) IN THE CONTEXT OF ARTISTIC TRADITION

*I. V. Klyueva*

*The purpose of this study is to identify the peculiarities of the interpretation of the ancient myth of Leda and the Swan in the work of sculptor Stepan Dmitrievich Erzia (1876–1959), twice addressing this topic – in 1922 in the Caucasus (Caucasian walnut wood) and in 1929 in Argentina (quebracho). To achieve this goal, the methodology of culturology and art history was used: comparative historical method; iconographic method, as well as formal-stylistic analysis of works of sculpture, including their interpretation (symbols and meaning) and stylistic definition. The sources of the research are the original works on this topic created by the sculptor and now located in the Mordovia Republican Fine Arts Museum named after S.D. Erzia; materials from the Russian and foreign press of the 1920s, containing reviews of the sculptor's works. It is shown that, being in the field of attraction of the Art Nouveau style and symbolism, which had a special attraction to the theme of “Leda and the Swan”, in its interpretation the artist gravitated towards individual solutions and iconographic non-standardism.*

**Keywords:** *S.D. Erzia; Leda and the Swan; ancient myth; 20th century art; sculpture*

**For citation.** *Klyueva I. V. «Leda and the Swan» by S.D. Erzia (1922, 1929) in the Context of Artistic Tradition. Russian Studies in Culture and Society, 2023, vol. 7, no. 3, pp. 117-132. DOI: 10.12731/2576-9782-2023-3-117-132*

### **Введение**

Мифы о любовных похождениях Зевса – верховного бога Олимпа вдохновляли многих художников, прежде всего европейских. Героинями известных произведений мирового искусства стали возлюбленные божества Антиопа, Данаида, Европа, Каллисто, Фетида.

Однако самой привлекательной из них для художников оказалась Леда – прекрасная дочь царя Этолии Фестия, супруга царя Спарты Тиндарея, которой Зевс овладел, приняв облик лебеда. Как писал еще в 1850 г. крупный нумизмат и геральдист Российской империи, основатель и секретарь Русского археологического общества барон Б.В. Кёне, «... ни одна героиня не обессмерчена столькими произведениями искусств, как Леда» [4, с. 200].

Образ Леды воплощен в большом количестве античных скульптур. Наиболее известной из них является работа грека Тимофея «Леда с лебедем» (IV в. до н. э.). Кёне составил перечень наиболее значительных памятников античности с изображением царицы Леды (скульптура, живопись, глиптика – резьба на полудрагоценных камнях). Он систематизировал античную иконографию царицы Спарты, выявив ее основные особенности в разных видах искусства. В произведениях скульптуры Леда, как правило, одной рукой держит лебеда, а другой поднимает одежду (*ampechionion*); значительно реже встречаются изображения Леды сидящей или лежащей [4, с. 201–202]. В живописных произведениях иконография Леды в целом сходна со скульптурной: в большей их части женщина изображена стоящей и держащей лебеда одной рукой. Лишь на одной из картин Леда изображена лежащей и предлагающей лебедю пищу из фиала [4, с. 202]. На многочисленных глиптах Леда, намеревающаяся обнять лебеда, изображена в разных положениях: коленопреклоненной, лежащей и (реже) стоящей. Кёне заключает, что «древние художники любили избирать Леду предметом своих созданий», причем немалое количество этих произведений отличается «сладострастным стилем» – неслучайно живописцев, создававших работы в этом стиле, в древности называли порнографами – «*πορνογράφου*» [4, с. 203]. Кёне практически игнорирует тот факт, что античная иконография сюжета разделяется также по другому принципу: в одном типе изображения Леда либо борется с лебедем, либо побеждена им, в другом – Леда лежит и поддается объятиям лебеда.

Миф о Ледѣ стал «бродячим сюжетом» искусства эпохи Возрождения: в XV–XVI вв. к нему обращались Паоло Веронезе, До-

нателло, Антонио да Корреджо, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Тинторетто, Тициан, Бенвенуто Челлини и другие художники, трактуя его различным образом. Художники Возрождения, обращаясь к данному сюжету, предпочитали вариант «соития по согласию», трактуя его в контексте концепции божественной любви, сформулированной неоплатониками и изложенной философами круга Медичи (Марсилио Фичино, Пико делла Мирандолла и др.).

Согласно И. Тэну, в картине Леонардо отражена «тайна первобытных времен, глубокое родство между человеком и животным, смутное язычески-философское чутье единой и всемирной жизни...»; трагический гений Микеланджело увидел Леду «серьезной, почти суровой» – как «царицу колоссальной и воинственной расы» «с героическим торсом и неподвижным взглядом под нахмуренными бровями»; у Корреджо сцена превращается в купальню молодых девиц, где все «очаровывает и манит», прельщая «мечтой блаженства, пленительной грацией, полнейшим сладострастием»; сама Леда «увлеклась до того, что отдается с видимой радостью, улыбается, замирает от восторга, и роскошное, упоительное ощущение, веющее от всей этой сцены, достигает высшего своего предела в ее экстазе и в ее замирании» [13, с. 267–268]. Все три варианта трактовки сюжета («пленительная грация переполненного счастья, трагическое величие гордой энергии или глубина сметливой и утонченной симпатии», по мнению Тэна, оправданы, поскольку «все они отвечают какой-нибудь существенной стороне человеческой природы или какому-нибудь существенному моменту человеческого развития» [13, с. 268].

Следует отметить, что в эпоху Возрождения живописные произведения на эту тему в силу повышенного эротизма сюжета, встречали негативную реакцию со стороны наиболее ревностных последователей католической религии (так, была уничтожена картина Микеланджело, повреждена работа Корреджо и, вероятно, по той же причине утрачен шедевр Леонардо).

«Непристойный» сюжет сполна реабилитировали представители рококо (например, «Леда и Лебедь» Франсуа Буше, 1740–1741), неоклассицизма XVIII в. (например, «Нимфы, купающиеся с Ледой и

лебедем» Клодиона, ок. 1782), академизма XIX в. (например, «Леда и лебедь» Фредерика Лейтона (1862) [см.: 10], копиисты разных эпох.

Исследователи подчеркивают значимость античной мифологии в культуре и искусстве XX в. [см.: 9]. «Культура XX в., проникнутая духом революционных перемен и открытий... заряжена прямо-таки необоримым тяготением к мифу», – утверждает С.П. Батракова [2, с. 3]. С конца XIX в. в модерне и символизме тема «Леды и лебедя» стала наиболее распространенной метафорой духовности секса, эмблемой «торжествующей любви» [7, с. 158], а сама царица Спарты – одним из воплощений «Вечноженственного».

Символист Д.С. Мережковский в романе «*Воскресшие боги. Леонардо да Винчи*» (1900) и в стихотворении «Леда» (1894) подчеркивает, что сладострастная любовь «обнаженной» и «преступной» Леды порочна и прекрасна одновременно, как и результат этой связи – рождение Красоты (Елены Спартанской), «с невинной прелестью лица», но исполненной коварства и способной на измену, женщины, которая станет причиной трагедии (Троянской войны) [см.: 7, с. 158; 8, с. 131–132].

В произведениях европейской и североамериканской модернистской поэзии (У.Б. Йейтс («Леда и Лебедь», 1923), Р.М. Рильке («Леда», 1908), Д.Г. Лоуренс («Леда» и «Лебедь» 1928), ХД (НД – Хильда Дулитл) («Леда», 1919) сюжет трактуется как притча о божественном вдохновении – позитивном, порождающем влиянии, плодотворной встрече человеческой и божественной энергий, предлагая модель творчества, с одной стороны, утверждающую привилегированное положение поэта-визионера как посредника между божественной силой и человечеством, с другой стороны, в той или иной степени допуская его виктимизацию (насилие и доминирование божества) [см.: 19].

В живописи и графике наиболее известны работы Поля Сезанна (1880?1882), Макса Клингера (1912), Анри Матисса (1944–1946) и др. Многократно обращался к этому сюжету Густав Моро (акварели 1860-х – 1870-х гг.). Вдохновлял сюжет и скульпторов, которые изображали Леду как вместе с лебедем (Кай Нильсен (1918), Аюп Гюрджян (1922–1923), так и без него («Леда» Аристиды Майоля (ок.

1900), «Леда без лебедя» Кая Нильсена (1920)). Своеобразно интерпретирован сюжет в творчестве Сергея Коненкова: выполненные в дереве (березовые пни) «Леда» и «Лебедь» (1912–1914) представлены как отдельные фигуры, образующие единую композицию.

**Целью** данного исследования является выявление особенностей интерпретации античного мифа о Леде в творчестве скульптора Степана Дмитриевича Эрзы (1876–1959), дважды – в 1922 и в 1929 гг. – обращавшегося к этой теме. Нельзя сказать, что данный вопрос обойден вниманием исследователей, однако воплощение мифа о Леде в творчестве Эрзы рассматривается весьма кратко и вне контекста изобразительной традиции [см.: 14, 15].

### **Материалы и методы**

Для достижения поставленной цели использована методология культурологии и искусствоведения: сравнительно-исторический метод; иконографический метод, а также формально-стилистический анализ произведений скульптуры, включающий их интерпретацию (истолкование символики и смысла) и стилистическое определение. Источниками исследования являются подлинники обоих произведений скульптора на данную тему, находящиеся сегодня в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрзы (далее – МРМИИ), а также материалы отечественной и зарубежной прессы 1920-х гг., содержащие отзывы на них.

### **Результаты исследования**

Скульптор Степан Эрзя в своем творчестве неоднократно обращался к античной тематике. Среди его работ, созданных в разные годы, есть изображения исторических личностей и деятелей культуры, относящихся к этой эпохе. Им были созданы не менее трех портретов Сократа: первый – в гипсе (1911–1912, не сохранился), два других, выполненных в кебрачо (1940 и 1943), находятся в МРМИИ [см.: 5]. В 1914 г. в Италии, гостя на вилле известного беллетриста А.В. Амфитеатрова, под впечатлением от его романа «Зверь из бездны», он создает работу «Агриппина», мрамор, 1914, частная коллекция, Италия). Есть у

мастера работы, названия которых относят нас к античной мифологии («Калипсо» (стилизованый портрет балерины Марии Мроз, 1917, мрамор, МРМИИ; «Сфинкс», 1931, альгарробо, местонахождение неизвестно; «Голова Медузы», 1938, кебрачо и «Мельпомена», 1939, альгарробо, обе – Государственный Русский музей).

Несомненно, что Эрьзя был знаком с античными, ренессансными и более поздними изобразительными трактовками мифа – он знакомился с ними и во время учебы в Москве – в Строгановском училище и Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1901–1907), и в период пребывания в Италии и Франции (1907–1914). Вероятно, идея обратиться к рассматриваемому сюжету возникла у него в Европе. Не случайно вскоре после возвращения в Москву он создает небольшую скульптуру для камина, получившую условное название «Отдых» (1915, мрамор) [см.: 6]. По композиции она восходит к микеланджеловской «Ночи», трактуемой многими исследователями как изображение Леды (без лебедя) [см.: 1, с. 57].

Впервые работа под названием «Леда и Лебедь» (варианты: «Леда в объятиях Лебедя», «Леда») была создана Эрьзей в 1922 г. в Батуме. Материалом скульптурной группы размером 76×75×71 см стал кавказский орех.



Илл. 1. Слева: С.Д. Эрьзя. Леда и Лебедь. 1922, кавказский орех. МРМИИ; справа: С.Д. Эрьзя. Леда и Лебедь. 1929, кебрачо. МРМИИ

Оказавшись на Кавказе, ваятель пробует в качестве материала различные породы местных деревьев. Некоторые мемуаристы и исследователи биографии и творчества художника связывают это, прежде всего, с отсутствием мрамора [см., например: 3, с. 136]. Поправим, что в столице советского Аджаристана мастер работал в мраморе, но этот ценный материал использовался им лишь в произведениях, выполненных по заказу местного музея.



**Илл. 2.** С.Д. Эрзя в своей батумской мастерской.  
На переднем плане в центре – скульптура «Леда и Лебедь». 1922

На сохранившихся фотографиях того периода мы видим Эрзю в его батумской мастерской, где находятся заказанные музеем портреты вождей мирового пролетариата и деятелей культуры Грузии. На переднем плане – два произведения, созданные скульптором «для души» в дереве: «Обнаженная» и «Леда и лебедь».

Скульптурная группа «Леда и лебедь» представляет собой сложную нерасчлененную замкнутую форму, образованную телами лебедя и сидящей обнаженной женщины, соединившихся в любовной ласке. Во фронтальном ракурсе доминирует тело пти-



цы, сзади – спина Леды. Отполированная до блеска поверхность обнаженного женского тела отражает свет, а слегка проработанное резцом оперение лебедя задерживает его, создавая впечатление трепетания крыльев.

Композиция в основе своей асимметрична, насыщена декоративными эффектами, контрастами объемов, вертикалей и горизонталей, угловатых и закругленных изгибов. В сочетании подвижных, изломанных линий доминирует S-образная, что было свойственно как ренессансным образцам воплощения образа царицы Спарты (например, в картине Леонардо), так и произведениям модерна. Ритмические линейные рифмы – длинной изогнутой шеи лебедя и овала склоненной вправо головы Леды, крыльев птицы и покатых плеч женщины – повторяются в мягком, певучем силуэте скульптуры.

Лицо Леды, представленное горельефно в профильном ракурсе, портретно, оно напоминает этюд «Женский портрет», датированный 1922–1923 гг. (орех, МРМИИ). Выполненные в одном и том же материале женские головы идентичны в решении прически, глазных впадин (различие в том, что у находящейся в плену любовной истомы Леды глаза закрыты, в портрете – открыты), линий бровей, припухлых щек, подчеркивающих юный возраст. Не вызывает никаких сомнений, что эти две работы выполнялись параллельно.

На диспуте, посвященном творчеству Эрзы, состоявшемся в 1925 г. в Баку, звучали и такие мнения: «Нужно ли это пролетариату? Будет ли довольна женщина из рабочего класса, если ее обнимет лебедь?» [цит. по: 3, с. 136]. Журналист С.Г. Пирвердиев, публиковавшийся под псевдонимом ПИР, писал в отклике на диспут: «Недопустимо преподносить массе в качестве ИДЕАЛА... фигуру лебедя и женщины, которые сплелись в диком, неестественном половом экстазе. Это... скульптурное произведение, по-моему, слишком гладит и нежит зрителя, настраивает его так, чтобы он вывалился в пуху и вате и отдался во власть самой извращенной, болезненной, но отнюдь не здоровой любви» [11].



Илл. 3. С.Д. Эрзя. Женский портрет. 1922–1923, орех. МРМИИ

Совершенно иначе была воспринята эта скульптура на выставках в Париже (1926–1927). В прессе отмечались, прежде всего, особенности формы произведения. Анри Фриш Эстранжен (выступавший под псевдонимом Н.Ф.Е.) писал в британской газете «The Daily Mail», что это одна из лучших когда-либо виденных им интерпретаций известного мифа, привлекавшего так много мастеров [17]. Джордж Бэл в американской газете «The New York Herald» подчеркивал, что Эрзя выразителен в дереве: «Голова Леды, очень красиво обвитая шеей лебедя в изящном изгибе, заслуживает высокой оценки» [16]. Чуть позднее, в критике Аргентины, куда Эрзя приехал в 1927 г., также утверждалось, что в этом произведении «много оригинальности и красоты»; Леда падает в

объятья лебеда, шелковистые перья которого «словно душат ее страстью» [18].

В 1929 г. в Аргентине художник вновь обращается к «крамольному» для пролетарского сознания сюжету, используя декоративные и пластические возможности обнаруженного здесь материала – кебрачо. При сравнении нового произведения размером 120'100'90 см с работой 1922 г. становятся особенно очевидными преимущества уникального субтропического дерева, ставшего достойным «соавтором» большого художника – кавказский орех явно уступает ему в богатстве фактуры и текстуры.

Следует отметить, что эта работа также выполнена почти одновременно с изображением классиков марксизма-ленинизма (сразу после того, как был создан двойной портрет Маркса/Ленина). Подобное «соседство» столь несовместимых по тематике работ мастера ничуть не смущает.

Вторая скульптура, как и первая, рассчитана на круговой обход. В батумском варианте лебедь доминировал во фронтальном ракурсе, в аргентинском – в заднем, где он практически полностью закрывает тело Леды; зритель видит лишь верхнюю часть ее спины, на которую ниспадают намеченные резцом волосы. Фронтальный аспект композиции гораздо «смелее» батумского варианта: он открывает поколенное изображение обнаженной женской натуры. Повторив изгиб крупного древесного фрагмента, ваятель вписал в его глубокое лоно сидящую фигуру женщины, накрыв ее голову, спину и левую ногу лебединым телом. Леда представлена в сложной, откровенно эротичной позе: фигура низко наклонена вперед, колени широко разведены, правая рука закинута к голове и согнута в локте, левая опирается на крыло лебеда. Изящные кисти рук женщины выделяются на фоне оперения птицы.

Скульптор тщательно прорабатывает поверхность юного женского тела. Плавные движения фигуры Леды подчеркиваются круглящими линиями намеченного обобщенным резцом стилизованного тела лебеда. Ее ангелоподобное невинное лицо с широко открытыми глазами выражает состояние транса. Черты лица Леды, как и в

батумском варианте, явно портретны, но очевидно, что моделью в данном случае стала уже другая женщина.

На персональной выставке Эрьзи, проходившей в Москве летом 1954 г., после его возвращения на родину, не была представлена ни одна из «Лед». Общавшийся со скульптором профессор Московского университета Ю.К. Ефремов утверждал, что Эрьзя отказался их показывать, помня о критике, прозвучавшей в его адрес в Баку: «Степан Дмитриевич так болезненно воспринял это поругание, что отказался показывать “Леду” на... выставке в Москве» [3, с. 136].

Однако не исключено, что скульптуры не были представлены на выставке не только из-за многолетней обиды старого художника. Вполне вероятно, что эти работы были «забракованы» выставочной комиссией ввиду их полного несоответствия эстетическим принципам социалистического реализма. Даже один из главных защитников Эрьзи – писатель Борис Полевой увидел в обоих произведениях «признаки декаданса», отмечая, что в целом это не характерно для творчества мастера, который в данном случае «просто отдает... дань глубоко чуждым ему влияниям, дань моде, которую он не любил, но которой, по-видимому, не мог избегнуть» [12, с. 54]. С этой трактовкой невозможно согласиться: Эрьзя почти никогда не делал того, чего делать не хотел.

### **Заключение**

Произведения Эрьзи под названием «Леда и лебедь» типичны для искусства модерна – как по избранному характерному сюжету, предоставляющему возможность показать обнаженное женское тело, так и по особенностям композиционного решения (сложное переплетение S-образных линий). В его основе – утверждение витальной энергии, любование жизнью, стремление запечатлеть в одной композиции мгновение и вечность. Лирико-поэтическая интерпретация сюжета далека от повествовательности, пластически-выразительная авторская концепция подчеркивает символичность образов. В обеих работах Леда полностью покоряется воле Зевса, вместе с тем в них нет намека на ее «виктимизацию». Находясь в поле притяжения стиля модерн и символизма, испытывавших особое тяготение к теме «Леда

и лебедь», С.Д. Эрзя в ее интерпретации тяготел к индивидуальным решениям, иконографической нестандартности. Это проявилось в целом ряде черт, в частности, в оригинальности композиционных решений, в портретности облика героини (моделями обеих «Лед», безусловно, стали реальные женщины), в выборе ставшего «фирменным» для ваятеля материала – дерева, которое активно участвует в создании образа, подчеркивая связь человека с первозданной природной стихией, тождество природного и божественного.

### *Список литературы*

1. Баранов А.Н. К вопросу о программе скульптурного ансамбля капеллы Медичи // Микеланджело и его время: сб. статей. М.: Искусство, 1978. С. 51–63.
2. Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 215 с.
3. Ефремов Ю. Встреча скульптора с писателями // Воспоминания о скульпторе С.Д. Эрзе. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1972. С. 110–144.
4. Кёне Б.В. Описание двух древних серебряных ваз, хранящихся в императорском Эрмитажном Музее // Записки Санкт-Петербургского археологическо-нумизматического общества, 1850. Т. 2. С. 193–263.
5. Ключева И.В. Образ Сократа в творчестве Степана Эрзи (Интерпретация культурно-исторического прошлого в искусстве модерна и символизма) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2017. № 1–2 (62–63). С. 4–9. <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/ru/-pzn17-01/3280-a>
6. Ключева И.В. Работа С.Д. Эрзи «Отдых» в контексте скульптурной традиции // Наука и инновации в современном мире: сб. науч. статей / науч. ред. Е.Ю. Скляр. М.: Перо, 2020. С. 5–8.
7. Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 3. М.: Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1914. 362 с.
8. Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 22. М.: Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1914. 200 с.
9. Миф и художественное сознание XX века / [отв. ред. Н.А. Хренов]; Гос. ин-т искусствозн. М.: Изд-во «Канон+РООИ “Реабилитация”», 2011. 686 с.

10. Петровская Н.И. Миф о Зевсе и Леде в интерпретации Фредерика Лейтона // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. № 5. С. 201–205.
11. ПИР. О скульпторе Эрзя, котяхах и быте-кобыле // Пролетарское студенчество. 1925. – № 1, февраль.
12. Полевой Б. С. Эрзя (Степан Дмитриевич Нефедов). Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1969. 72 с.
13. Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.
14. Шибаков Н.И. Степан Дмитриевич Эрзя: проблемы творчества. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1976. 160 с.
15. Шпанкова Т.И. Своеобразие мифологических образов в творчестве С.Д. Эрзи // Вестник Чувашского университета. 2008. № 1. С. 322–325.
16. Bal G. Paris Art Notes // The New York Herald. [New York]. 1927. Febr, 4.
17. H.F.E. A great Russian sculptor // The Daily Mail [London]. 1927. Febr., 5.
18. Maffei A. El escultor Stephan Erzia inaugurará su exposición el sábado próximo en Amigos del Arte // La Epoca [Buenos Aires]. 1927. Jun., 29.
19. Sword H. Leda and the Modernists // Publications of the Modern Language Association of America. Vol. 107. N 2 (Mar. 1992), pp. 305–318.

### References

1. Baranov A.N. *K voprosu o programme skul'pturnogo ansamblya kapelly Medichi* [On the problem of the program of the Medici Chapel sculptural ensemble]. *Mikelandzhelo i ego vremya: sb. statej*. М.: Iskusstvo, 1978, pp. 51–63.
2. Batrakova S.P. *Iskusstvo i mif: Iz istorii zhivopisi XX veka* [Art and myth: From the history of twentieth-century painting]. М.: Nauka, 2002, 215 p.
3. Efremov YU. *Vospominaniya o skul'ptore S.D. Er'ze* [Memoirs of the sculptor S.D. Erze]. Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 1972, pp. 110–144.
4. Kyone B.V. *Zapiski Sankt-Peterburgskogo arheologicheskono- numizmaticheskogo obshchestva*, 1850, vol. 2, pp. 193–263.
5. Klyueva I.V. *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Poznanie*, 2017, no. 1–2 (62–63), pp. 4–9. <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/ru/-pzn17-01/3280-a>

6. Klyueva I.V. Rabota S.D. *Nauka i innovacii v sovremennom mire: sb. nauch. statej* [Science and innovation in the modern world: collection. scientific articles] / ed. E.YU. Sklyar. M.: Pero, 2020, pp. 5–8.
7. Merezhkovskij D.S. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works]: v 24 t. T. 3. M.: Tip. tovarishchestva I.D. Sytina, 1914, 362 p.
8. Merezhkovskij D.S. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works]: v 24 t. T. 22. M.: Tip. tovarishchestva I.D. Sytina, 1914, 200 p.
9. Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka [Myth and artistic consciousness of the 20th century] / [ed. N.A. Hrenov]; Gos. in-t iskusstvozn. M.: Izd-vo «Kanon+ROOI “Reabilitaciya”», 2011, 686 p.
10. Petrovskaya N.I. *Aktual’nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk*, 2011, no. 5, pp. 201–205.
11. *Proletarskoe studenchestvo* [Proletarian students]. 1925. № 1, February.
12. Polevoj B. S. *Er’zya (Stepan Dmitrievich Nefedov)* [Erzya (Stepan Dmitrievich Nefedov)]. Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 1969, 72 p.
13. Ten I. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. M.: Respublika, 1996, 351 p.
14. Shibakov N.I. *Stepan Dmitrievich Er’zya: problemy tvorchestva* [Stepan Dmitrievich Erzya: problems of creativity]. Saransk: Mordov. kn. izd-vo, 1976, 160 p.
15. Shpankova T.I. *Vestnik Chuvashskogo universiteta*, 2008, no. 1, pp. 322–325.
16. Bal G. Paris Art Notes. *The New York Herald*. [New York]. 1927. Febr, 4.
17. H.F.E. A great Russian sculptor. *The Daily Mail* [London]. 1927. Febr., 5.
18. Maffei A. El escultor Stephan Erzia inaugurará su exposición el sábado próximo en Amigos del Arte. *La Epoca* [Buenos Aires]. 1927. Jun., 29.
19. Sword H. Leda and the Modernists. *Publications of the Modern Language Association of America*, 1992, vol. 107, no. 2, pp. 305–318.

### ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ

**Клюева Ирина Васильевна**, кандидат философских наук, доцент, кафедра культурологии и библиотечно-информационных ресурсов

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева  
ул. Большевикская, 68, г. Саранск, Республика Мордовия,  
430005, Российская Федерация  
klyueva\_irina@mail.ru*

#### **DATA ABOUT THE AUTHOR**

**Irina V. Klyueva**, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Culturology and Library Information resources  
*N.P. Ogarev National Research Mordovia State University  
68, Bolshevistskaya Str., Saransk, Republic of Mordovia, 430005,  
Russian Federation  
klyueva\_irina@mail.ru  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0392-3228>*

Поступила 02.09.2023

После рецензирования 15.09.2023

Принята 22.09.2023

Received 02.09.2023

Revised 15.09.2023

Accepted 22.09.2023