ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



Обложка журнала «Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда» в 2009–2019 гг.

М.А. БУРГАНОВА

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой монументально-декоративной скульптуры РГХПУ им. С.Г. Строганова, действительный член РАХ
e-mail: dom.text@gmail.com

M.A. BURGANOVA

Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Full Member of the Russian Academy of Arts
e-mail: dom.text@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_239_247

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

MONUMENTAL SCULPTURE AS A SEMANTIC TEXT

Статья рассматривает скульптуру как особый вид нелингвистического текста, несущего многоуровневую информацию — мемориальную, идеологическую, сакральную, биографическую. Опираясь на семиотическую традицию (Р. Барт, У. Эко, Ю.М. Лотман), иконологию Э. Панофского и концепцию «расширенного поля» Р. Краусс, автор анализирует механизмы кодирования и считывания пластических сообщений в монументальном, храмовом и камерном пространствах. Специальное внимание уделяется проблеме «читателя» скульптуры и феномену частичного или полного непонимания ее художественного текста.

This article examines sculpture as a special type of non-linguistic text that carries multi-layered information — memorial, ideological, sacred, and biographical. Drawing on the semiotic tradition (R. Barthes, U. Eco, Y.M. Lotman), E. Panofsky's iconology, and R. Krauss's concept of the “extended field”, the author analyzes the mechanisms of encoding and reading plastic messages in monumental, ecclesias-

tical, and private spaces. Special attention is given to the problem of the "reader" of sculpture and the phenomenon of partial or complete misunderstanding of its artistic text.

Ключевые слова: скульптура, семиотика, визуальный текст, памятник, сакральная пластика, иконология, мемориальная функция, Э.Панофский, Ю.М. Лотман, Р.Барт, У. Эко, Р.Краусс.
Keywords: sculpture, semiotics, visual text, monument, sacred sculpture, iconology, memorial function, E. Panofsky, Yu. M. Lotman, R. Barthes, U. Eco, R. Krauss.

Принято считать, что текст существует лишь там, где есть слово — записанное или произнесенное. Между тем семиотика второй половины XX века убедительно продемонстрировала условность этой границы: текстом может быть любая знаковая система, обладающая внутренней структурой и способностью транслировать значение от отправителя к получателю. В этом расширенном понимании скульптура — один из наиболее архаичных и семантически насыщенных текстов, которые человечество когда-либо создавало. Проблема прочтения скульптуры как текста имеет принципиальное значение как для теории искусства, так и для практики его функционирования в обществе. Памятник на городской площади, рельеф на стене собора, надгробие на кладбище, скульптура в интерьере — каждый из этих объектов является носителем специфической информации, существующей в историческом контексте и обращённой к конкретной аудитории в определенном пространстве. Сложность состоит в том, что скульптурный текст, в отличие от вербального, не имеет однозначной «грамматики». Каждый зритель «читает» его в меру своей культурной компетентности, иконографической образованности и личного эмоционального опыта. Место презентации произведения скульптуры также существенно влияет на восприятие. В храмовом пространстве приоритетным будет сакральный смысл. Вполне возможно, что для многих зрителей пластическое и композиционное решение будут не столь значимы. Монументальная скульптура на площади несет идеологическую нагрузку, затрагивая общественно значимые темы. Образы и пластические решения в этом случае трансформируются в связи со спецификой этого вида скульптуры. Этот разрыв между закодированным и считанным сообщением составляет одну из центральных проблем современной теории скульптуры.

Понятие «текст» в современном прочтении стало многогранным. На формирование понятийного словаря-лексикона скульптуры оказали влияние выдающиеся ученые философы и культурологи, специалисты по семиотике и лингвисты, искусствоведы и скульпторы. Ю.М. Лотман определял текст как «замкнутое и внутренне организованное знаковое пространство, противостоящее внетекстовой реальности» [9, с. 11–22]. Для него любое художественное произведение является текстом, поскольку обладает выраженностью (воплощенностью в знаках) и отграниченностью (наличием границы, отделяющей его от нехудожественной реальности). Скульптура в высшей мере отвечает обоим критериям: ее физический объем одновременно является смысловой границей, за которой начинается принципиально иной способ существования формы.

Э. Панофский, разработав трехуровневую иконологическую методологию, предложил инструментарий, вполне применимый к скульптуре [10, с. 57]. Первый уровень — доиконографическое описание — фиксирует чисто пластические факты: объем, фактуру, пропорции, движение — все то, что в «очищеной формуле» квинтэссенции, предъявляет лишенную всякой избыточности концентрированную суть. Второй — иконографический анализ — идентифицирует темы и мотивы. Третий — иконологическая интерпретация — вскрывает внутренний смысл произведения как рефлексии мировоззрения эпохи. Эта трехступенчатая модель описывает именно то, что происходит при чтении «скульптурного текста»: от первичного восприятия — через культурную идентификацию — к постижению смыслов, ценностей, культуры.

Р. Краусс предложила исследовать скульптуру в контексте окружающей среды, признав при этом что ряд художественно интерпретированных пространств являются самостоятельными пластическими текстами. Концепция Р. Краусс о «расширенном поле» скульптуры показала, что в XX веке скульптура перестала быть замкнутым автономным объектом и позиционирует себя как отношение между объектом и местом, между архитектурой и ландшафтом [8].

Изыскания этих исследователей легли с основу осознания скульптуры как особого вида нелингвистического текста, несущего многоуровневую информацию — мемориальную, идеологическую, сакральную, биографическую.

Наиболее очевидным и социально значимым типом скульптурного текста является монументальная и монументально-декора-

тивная скульптура в городском пространстве. Памятник обладает двойственной природой: с одной стороны, он является художественным произведением, воплощающим пластическую идею скульптора; с другой — официальным высказыванием общества о себе самом. Я. Ассман, разрабатывая концепцию культурной памяти, указывал на то, что мемориальные объекты выступают «топосами памяти» [3, с. 73]. Памятник есть не просто изображение исторической личности, но точка кристаллизации коллективной идентичности, узел символических значений, связывающий настоящее с прошлым.



Рис. 1. Э.М. Фальконе. Памятник императору Петру I

Обращаясь к конкретным примерам, можно рассмотреть ряд общеизвестных монументов. «Медный всадник» Э.-М. Фальконе (1782) являет собой классический пример многоуровневого мемориального текста (рис. 1). Следуя классификации Панофского, на доиконографическом уровне — это динамичная конная статуя: взмывающий на дыбы конь, попирающий змею, и властная фигура всадника, простирающего руку над городом [10, с. 50–57]. На иконографическом — это образ Петра I, основателя Петербурга. На иконологическом — манифест просвещенного абсолютизма, утверждение государственной воли, преодолевающей хаос природы и истории, олицетворенные вздыбленным конем. Неслучайно именно этот памятник стал центральным образом пушкинской поэмы: скульптурный «текст» Фальконе получил второй, литературный слой интерпретации и превратился в символ трагического противоречия между государственной мощью и человеческой судьбой.

Скульптурная группа В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937) — образец принципиально иного скульптурного «текста» (рис. 2). Созданная для советского павильона на Всемирной выставке в Париже, работа воплощает идеологический нарратив сталинской эпохи с предельной концентрацией: два тела в едином порыве, серп и молот, поднятые над головами. Динамика группы, восходящая к традиции ники, вписывает советский проект в череду известных символических образов запад-

ной цивилизации и провозглашает его высшей точкой. Это стремительное движение вперед и взлетевший крыльями шарф аккумулирует воспоминания о Нике Самофракийской, об аллегорической фигуре Свободы (Ф. Рюд, «Марсельеза», 1792) на Триумфальной арке в Париже, об образе Ники как аллегории победы России над Наполеоном (1828) на Арке Главного штаба в Санкт-Петербурге и др. Семиотическая плотность произведения столь велика, что спустя восемь десятилетий оно продолжает функционировать как активный мемориальный текст, как манифест, декларация, культурный код.



Рис. 2. В. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937

Уникальный опыт семиотического переосмысления скульптуры как текста представляет статуя Давид Микеланджело, которая является высказыванием о теле, духе, политике и Боге, где каждый формальный элемент этого «текста» давно разобран на цитаты: «глаз», «нос», «кисть руки», «стопа»..., знакомы каждому учащемуся художественной школы (рис. 3). Статуя Давида, трактованная в терминах классической нормы: контрапост, идеальные пропорции, ясное членение масс, пластический язык классической скульптуры, стала идеальным учебным текстом на века. Как известно, изначально скульптура предназначалась для одного из контрфорсов флорентийского собора как одна из двенадцати статуй пророков, что традиционно для храмового убранства. Образ библейского царя часто фигурировал среди персонажей праотеческого ряда, символизировавшего Ветхий завет. Однако произведение Микеланджело, поразившее современников своей мощью и художественной выразительностью, было установлено на площади Синьории перед Палаццо Веккьо перед резиденцией городского правительства Флоренции и стало гражданским символом Флорентийской республики, ее свободы и стойкости перед «великанами» — внешни-



Рис. 3. Микеланджело. Давид. 1504

ми и внутренними врагами. Налицо важная перемена смысла — общество «читает» эту статую не как ветхозаветный текст о юности царя-пророка, а как политическую декларацию свободного города Флоренции. Так текст скульптуры расширяется от религиозного нарратива к гражданскому и моральному: от «Господь спасает праведного» к «гражданская доблесть и свобода сильнее тирании».

Семиотическое переосмысление скульптуры часто имеет и негативные примеры, выразившиеся в перемещении и сносе памятников деятелям истории и культуры. Один и тот же объект, перенесенный из городского пространства в музейное, приобретает принципиально иное значение: из утверждения превращается в свидетельство, из живого высказывания — в исторический документ. Скульптура, установленная в общественном пространстве, функционирует в рамках определенного культурного кода — системы конвенциональных значений, разделяемых сообществом и позволяющих членам этого сообщества «читать» памятник. Нравственной проблемой современного общества стало насильственное политическое изменение кодов и переписывание текстов истории. Яркой иллюстрацией стал снос или перенос военных памятников в ряде стран постсоветского пространства: Украине, Грузии, Прибалтике; странах Восточной и Западной Европы. Многие из разрушенных памятников являлись выдающимися произведениями искусства. Их утрату можно отнести к невосполнимым потерям. «К сожалению, “война с памятью” нанесла огромный ущерб всему военно-мемориальному наследию освободительной миссии СССР и государств-союзников по антигитлеровской коалиции. По состоянию на 1 декабря 2023 г. в странах Евросоюза снесено более 3 тыс. памятников советским воинам-освободителям» [12, с. 83]. Налицо пример насильственного политического переписывания кодов и смыслов истории. Только в некоторых случаях памятники были сохранены и перенесены в другие места. Музеефикация неразрушенных военных памятников, конечно, сохраняет их, но меняет их концептуальный кодовый «текст» с декларации государства и общества на музейный объект. Именно здесь открывается возможность «перекодирования»: новое общество наделяет старую форму новыми смыслами. Художественный проекты последних десятилетий активно эксплуатирует эту возможность. Например, один из четырех постаментов ансамбля военным героям Трафальгарской площади, созданных в 1841 году по проекту архитектора Ч. Бэрри, отдан для пластических высказываний современным скульпторам

— на пустующий постамент помещается через определенный временной интервал новый объект (самых разных художественных высказываний), который сразу оказывается в историческом контексте трех статуй: короля Георга IV (1843, ск. Ф.Л. Чантри), генерала Ч. Д. Нейпира (1856, ск. Дж. Г. Адамс) и генерала-майора Г. Хэвлока (1861, ск. У. Бенес). Аналогичная ситуация, связанная с вхождением новых произведений скульптуры в исторические ансамбли произошла на площади Ватерлоо, центральным памятником которой является 37-метровапя Колонна герцога Йоркского (1832. ск. Б.Д. Уайет). Рядом расположен Мемориал Крымской войны (1861, ск. Дж. Белл) и статуи участников военных компаний. В апреле 2026 года на этом месте возникла новая статуя, представляющая фигуру шагающего с постамента человека в деловом костюме. Его лицо скрыто развивающимся знаменем (ск. Бэнкси). Неприкосновенность исторических «текстов» военных ансамблей Трафальгарской площади и площади Ватерлоо нарушены. Город как постоянно развивающаяся система, через которую текут миграционные потоки, забывает свои коды. И здесь возникает важная тема — насколько зритель как читатель согласен с новым расширением прочтения исторического текста, представленного скульптурным ансамблем?

Любой текст предполагает читателя, и вопрос о том, кто именно читает скульптурный текст и как читает, является одним из ключевых в теории пластического искусства. Панофский заметил, что полноценное иконологическое прочтение произведения требует специальных знаний, недоступных рядовому зрителю [10, с. 50–57]. Означает ли это, что большинство людей читают скульптуру «неправильно»? Ответ зависит от того, какой уровень «чтения» считать необходимым. Посетитель храма, не имеющий искусствоведческих знаний, безошибочно считывает сакральную тематику — присутствие высокого, освященного смысла, «читает» иконографическую программу рельефов, но, возможно, не оценит мастерства пластического решения. Памятник в городе воспринимается как знак власти и официальной памяти. Таким образом, «чтение» скульптуры происходит на нескольких параллельных уровнях.

Кризис «читаемости», обозначившийся в искусстве XX века, поставил принципиальный вопрос: является ли непрочитанный текст текстом? Ответ Лотмана был однозначным: текст существует не в сознании автора и не в сознании читателя, но в пространстве между ними — в акте коммуникации [9, с. 11–22]. Если коммуникация не состоялась, текст не

перестал существовать — он просто не был прочитан в данном конкретном случае. Это снимает с художника ответственность за гарантированное понимание, но не освобождает от ответственности за создание текста, потенциально доступного хотя бы частичному прочтению.

В заключение следует отметить, что скульптура во всем многообразии своих исторических форм является полноправным и семантически богатым текстом, обладающим специфическими свойствами. Эта специфика — в ее трехмерности, существовании в реальном пространстве и времени и способности непосредственно вовлекать зрителя в свою среду. Скульптура является носителем коллективной памяти — мемориальным текстом, утверждающим определенную версию исторического нарратива. В сакральном пространстве она выступает проводником между человеком и трансцендентным — иконографическим текстом, кодирующим богословское содержание в визуально-пластической форме, доступной зрителям разного уровня образованности. В камерном, личном пространстве скульптура становится биографическим нарративом — текстом идентичности и социальной принадлежности. Принципиальное свойство скульптурного текста — его полифоничность. В отличие от вербального высказывания, скульптура не может быть «прочитана» однозначно и окончательно: каждый новый зритель, каждый новый исторический контекст открывает в ней новые смысловые слои. Семиотическая плотность пластического произведения гарантирует его актуальность на протяжении столетий и тысячелетий. Мы продолжаем «читать» скульптуры Фидия и Праксителя, хотя большинство иконографических кодов, в которых они были написаны, давно утрачено, потому что на доиконографическом, перцептивном уровне эти произведения продолжают говорить с нами на языке, не требующем перевода. Скульптурный текст принципиально открыт: он не требует от зрителя специальной подготовки для того, чтобы быть воспринятым, — но вознаграждает подготовленного зрителя несравненно большей глубиной смысла. В этом отношении скульптура ничем не отличается от любого великого текста: она говорит со всеми — но каждому открывается по мере его готовности слушать.

Список литературы:

1. *Burganova M.A.* Monument as a cultural code // Texts. — 2019. — № 1. — С. 6–10.

2. *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой / перевод с немецкого Бориса Хлебникова. — Москва: Новое литературное обозрение, 2016. — 223 с.

3. *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / перевод с немецкого М.М. Сокольской. — Москва: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.

4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / перевод с французского. — Москва: Прогресс, 1994. — 616 с.

5. *Булычева Е.И.* Миф как культурный код в западноевропейской скульптуре рубежа XX–XXI веков // Международный журнал исследований культуры. — 2019. — № 2 (35). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mif-kak-kulturnyi-kod-v-zapadnoevropei-skoi-skulpture-rubezha-xx-xxi-vekov (дата обращения: 16.05.2026).

6. *Бурганова М.А., Смоленкова Ю.А.* Александр Бурганов: новый код времени и пространства // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 1. — С. 19–37.

7. *Касаткина С.С.* Семиотический подход к исследованию города как системы // Философская мысль. — 2017. — № 6. — С. 101–110.

8. *Краусс Р.* Скульптура в расширенном поле // October. — 1979. — Vol. 8. — P. 30–44.

9. *Лотман Ю.М.* Три функции текста // Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. — Москва: Языки русской культуры, 1999. — С. 11–22.

10. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / перевод с английского В.В. Симонова. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. — 394 с.

11. *Полякова Т.А.* Текст как смыслопорождающее устройство в концепции Ю.М. Лотмана // Гуманитарные и социальные науки. — 2013. — № 3. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-kak-smysloporozhdayuschee-ustroystvo-v-kontseptsii-yu-m-lotmana (дата обращения: 01.06.2026).

12. *Ужанов А.Е.* Решение проблемы сбережения военно-мемориального наследия в едином пространстве памяти Второй мировой войны: взаимодействие социальной памяти и народной дипломатии // Пространство науки. — 2025. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/reshenie-problemy-sberezheniya-voenno-memorialnogo-naslediya-v-edinom-prostranstve-pamyati-vtoroy-mirovoy-voyny-vzaimodeystvie (дата обращения: 17.05.2026).

13. *Шалаева Н.В.* Трансформация города в пространственно-временном континууме: социокультурный анализ // Общество: философия, история, культура. — 2021. — № 8. — С. 111–114. https://doi.org/10.24158/fik.2021.8.18.

14. *Эко У.* Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / перевод с итальянского А.П. Шурбелёва. — Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004. — 384 с.