

Liu Jiexiu

Postgraduate student
Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov
of the Russian Academy of Arts
e-mail: 1140001542@qq.com
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-30-43

ON ONE DISTINCTIVE FEATURE OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF SCULPTORS A. Y. RUKAVISHNIKOV AND LI XIANGQUN: THE PRINCIPLE OF "LIU-BAI" AND ITS EMBODIMENT

Summary: This article examines the hieroglyphic sign of "emptiness" (liu-bai) as a shared conceptual framework within which two artistic approaches — incompleteness and suggestive understatement — are juxtaposed as two nuances of this sign. Such an approach makes it possible to trace cultural resonances and to reveal subtle distinctions in the logic of meaning formation.

By comparing the artistic practices of the Russian sculptor A. Y. Rukavishnikov and the Chinese sculptor Li Xiangqun, the study focuses on how "emptiness" functions as a mechanism for the generation of meaning in different cultural contexts. In easel sculpture — most notably in *Goddess Archer* (1979) and *Swimmers* (1986)—Rukavishnikov minimizes form, retaining only fragments of the body, key nodes of gesture, and vectors of movement. As a result, incompleteness is transformed into a driving force of narration. In two memorial ensembles — in Madrid and Moscow — the broken arch, the absence of lions, and the column of figures dissolving into perspective materialize historical rupture, turning the monument into a portal through which lived experience and collective memory enter the spatial field.

With the appearance of the ancient Greek sculpture *Venus de Milo* in the first half of the nineteenth century¹, [1] a form that had previously been regarded merely as damage to an archaeological artifact gradually entered the aesthetic system of sculpture: "emptiness" ceased to be perceived as a flaw and became an object of contemplation, in-

By contrast, in the easel works *Traveler* (Xingzhe) (2012) and *The Way* (Dao) (2013), Li Xiangqun creates an image open to interpretation: softened facial features, blurred gender attribution, and the mirror-like surface of stainless steel render meaning dependent on the viewer's gaze.

The study demonstrates that both sculptors seek to arrive at meaning through emptiness; however, at a certain stage their approaches acquire different tonalities. In the work of A. Y. Rukavishnikov, emptiness manifests itself as incompleteness of form, where rupture becomes a continuation of movement and history. In the practice of Li Xiangqun, emptiness operates as suggestive understatement — a philosophical space for the generation of meaning, in which significance arises not from form itself but from its deliberate silence. Thus, "emptiness" appears not as absence, but as an alternative mode of wholeness: incompleteness and understatement emerge as two artistic models of plenitude shaped by different cultural systems.

Keywords: *Sculpture of the 20th and 21st centuries, China, Russia, liu-bai, Rukavishnikov, Li Xiangqun.*

terpretation, and even admiration. This approach resonates with the tradition of Chinese painting, in which the principle of liu-bai (suggestive understatement) operates — an intentional use of emptiness, where meaning is generated through what is absent rather than what is depicted.

Shifting our perspective from the nineteenth century to the present, this study examines certain features in the work of two sculptors who belong to the same historical period but to different cultural

traditions: A. Y. Rukavishnikov and Li Xiangqun. Their comparison makes it possible to clarify how different national contexts and aesthetic orientations shape the understanding of "emptiness" as an artistic device that generates meaning through the absence of the "visible."

In this context, we first turn to *Goddess Archer* (1979)²(Ill. 1), [2] a work created by A. Y. Rukavishnikov in bronze and granite. The sculpture does not present a complete figure of a mounted archer, but rather a construction composed of selectively emphasized and compressed bodily fragments that capture a moment of taut force and the tension of facial muscles. As Rukavishnikov himself noted, "here I referred to the legend of the Amazons: the breast interferes with shooting, and therefore Amazons, as a rule, got rid of it."³[3] Within this context, the artist deliberately preserves only one female breast, minimizing the volume of anatomical information and thereby not only indicating the gender of the figure, but also referring to the image of the woman archer rooted in ancient mythological tradition. The right arm, extended for the shot, is rendered in full, with the lines of its musculature corresponding to the vector of movement, while the left arm holding the bow is truncated at shoulder level. The leg is also presented only partially — as a fragment of the thigh interacting with the saddle — yet it is precisely this minimized volume of plastic form that makes the image functionally complete: posture, trajectory of movement, and inner energy do not require an intact body and instead emerge through the incompleteness of form.

This logic of form-making finds a clear continuation in A. Y. Rukavishnikov's work *Swimmers* (1986)⁴(Ill. 2), [4] The sculpture is cast entirely in bronze, and through the treatment of the surface an expressive contrast emerges between rough, massive planes and smooth areas reminiscent of skin. The figure appears to be "sealed" within an incompletely worked metal block: only half of the head, the right side of the chest, a fragment of the torso, and partially released arms protrude from the monolith. In particular, the raised right arm, the slightly open mouth, and the barely perceptible expansion of the ribcage unmistakably point to the moment of a lateral breath taken by a female swimmer: lifted



Ill. 1. *Goddess Archer*. A. Y. Rukavishnikov. 1979. Bronze, granite. Photograph taken by the author of the article; taken in February 2020 at the exhibition "Sculptor Aleksandr Rukavishnikov" in the New Tretyakov Gallery



Ill. 2. *Swimmers*. A. Y. Rukavishnikov. 1986. Bronze. Photograph taken by the author of the article; taken in February 2020 at the exhibition "Sculptor Aleksandr Rukavishnikov" in the New Tretyakov Gallery

shoulders, the expansion of the chest, and the rotation of the body — these carefully preserved visual cues allow the viewer to mentally reconstruct the entire stroke and the rhythm of movement.

By contrast, those elements that do not play a key role in the "narrative of movement"—the legs, the full contour of the torso, and the other half of the head — are deliberately left by Rukavishnikov

1. *Venus de Milo*. Circa 130–100 BC. Marble. Louvre Museum, Paris. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277627> (Date of access: 23 Nov. 2025).

2. *Goddess Archer*. A. Y. Rukavishnikov. 1979. Bronze, granite.
3. Private conversation between the author and A. Y. Rukavishnikov. Moscow, December 2025.
4. *Swimmers*. A. Y. Rukavishnikov. 1986. Bronze.



Ill. 3. Monument to the Soviet Volunteers who Fought in Spain during the Civil War. A. Y. Rukavishnikov. 1986. Bronze, granite. Madrid, Spain. Photograph provided by the sculptor.



Ill. 4. Monument to Alexander II. A. Y. Rukavishnikov. 2005. Bronze, marble. Moscow, Vsekhsvyatsky Proyezd. Photograph taken by the author of the article; shot in June 2024.

within the rough bronze mass, as if the figure has not yet been fully released from the material. The artist “liberates” from the solid block only those nodes that are critically significant for the perception of gesture and, through a limited set of visual markers, creates a sense of dynamic wholeness and gender identification of the image. Thus emerges an aesthetic of incompleteness grounded in selective partiality.

In memorial projects with a more complex narrative structure, we likewise find A.Y. Rukavishnikov’s use of the device of incompleteness. The Monument to the Soviet Volunteers Who Fought in Spain during the Civil War (1886)⁵(Ill. 3),[5] located in Madrid, takes the form of an unfinished triumphal arch: the ruptured vault and broken edges create not so much the trace of an uncompleted intervention as a sense of a threshold — a passage from the material to the eternal. The figures of the volunteers, stretched into a line and gradually disappearing into the mass of the rock, can be read as a metaphor for departure into immortality and dissolution into history: they seem to become the very flesh of the stone, continuing their movement beyond the limits of the visible.

A similar ruptured structure can also be traced in the Moscow Monument to Alexander II (2005)⁶(Ill. 4),[6] yet here it points not to the incompleteness of an event, but to the fate of the monarch himself and the trajectory of state history. A.Y. Rukavishnikov noted: “One needs to know a great deal in order to understand all of this. For instance, in the monument to Alexander II there are sculptures of lions: usually they face the four cardinal directions, but only two are installed. The broken semicircular rotunda surrounding the monument was originally intended to be complete. Alexander II seems to be standing at the edge of an abyss, and the cut surfaces of the granite symbolize collapse.”⁷[7]

The four lions, which traditionally signify the four cardinal directions and stability, are reduced to only two; together with the fragmented rotunda, the exposed cuts of stone, and the barely perceptible inclination of the emperor’s figure, this creates a pronounced sense of incompleteness, as if Alexander II were standing on the brink of an epochal collapse.

I personally asked Rukavishnikov why there are only two lions in the monument, whereas in Western Europe — for example, at Nelson’s Column — there are four. He replied that the ruptured circle

5. Monument to the Soviet Volunteers who Fought in Spain during the Civil War. A.Y. Rukavishnikov. 1986. Bronze, granite. Madrid, Spain.
6. Monument to Alexander II. A.Y. Rukavishnikov. 2005. Bronze, marble. Moscow, Vsekhsvyatsky Proyezd.
7. Maryanovskaya O. The Archetypes of the Rukavishnikovs as the Hidden Meaning of Cuts: A Conversation with A.Y. Rukavishnikov [R] // Official website of A.Y. Rukavishnikov. August 2, 2021. URL: <https://rukavstore.ru/2021/08/02/arhetypy-rukavishnikovyh-kak-tajnyj-s/> (Date of access: 23 Nov. 2025).

of the colonnade, the stepped cuts of the pedestal, and the slight tilt of the figure reveal the fate of the ruler. Four lions usually symbolize all directions and stability, but here there are only two — and, in his understanding, after Alexander II Russia was only beginning its search for a correct and stable path of development⁸. [8]

As noted by Erika Doss, “since the late twentieth and early twenty-first centuries, memorials have functioned less as ‘official’ sites of political authority and more as repositories of public feeling, reflecting changing ideas about national identity and cultural values.”⁹[9] Proceeding from this observation, it can be seen that both the Monument to the Soviet Volunteers Who Fought in Spain during the Civil War (1889) and the Monument to Alexander II (2005) demonstrate how A.Y. Rukavishnikov employs incompleteness not as rupture, but as a metaphorical transition — from form to lived experience — where partiality becomes a mediator of the viewer’s emotional engagement. In this way, “incompleteness” emerges as a mechanism of affective co-presence, a mediator of collective memory, and a site in which the past re-enters the experience of the present.

As already mentioned, since antiquity China has cultivated an aesthetic orientation toward the deliberate understatement of form, which in traditional painting is defined by the concept of *liu-bai* (suggestive understatement)—a principle according to which meaning is generated not in the applied line, but in what is consciously left unrepresented and entrusted to the viewer’s imagination. In his easel sculptures, Li Xiangqun consistently develops this aesthetic tradition: rather than striving for exhaustive elaboration of form, he creates a space of meaning through the selective presentation of material and structure, a space that the viewer completes through perception. Thus, in the works *Traveler (Xingzhe)* (2012)¹⁰(Ill. 5)[10] and *The Way (Dao)* (2013)¹¹(Ill. 6) [11], the primary material is unpolychromed stainless steel; the facial features of human and animal figures, as well as chromatic and textural distinctions of the surface, are deliberately softened or

8. Private conversation between the author and A.Y. Rukavishnikov. Moscow, September 2025.
9. Doss E. *Memorial Mania: Public Feeling in America* [M]. — Chicago: University of Chicago Press, 2010. — p. 2.
10. *Traveler (Xingzhe)*. Li Xiangqun. 2012. Stainless steel. 行者》. 李象群. 2012. 不锈钢.
11. *The Way (Dao)*. Li Xiangqun. 2013. Stainless steel. 《道》. 李象群. 2013. 不锈钢.



Ill. 5. *Traveler (Xingzhe)*. Li Xiangqun. 2012. Stainless steel. Photograph provided by the sculptor.

eliminated. The reflective metallic surface and unfilled volumes generate an open narrative structure in which understatement becomes a condition for meaning-making.

Traveler (Xingzhe) (2012) takes as its prototype the image of Confucius. Li Xiangqun himself noted: “Making the image as feminine as possible was a conscious choice: the face is polished to an even softer finish, and the delicate hands, crossed and barely touching the chest — this is all connected with my intention to convey the image of the Teacher beyond gender boundaries. ‘Confucius’ is not a specific individual, but a spirit of aspiration endowed with time: it has a past, a present, and a future. This is the impression the spirit of Confucius made on me — as if a wayfarer who has come from history, is walking through the present day, and is oriented toward tomorrow.”¹²[12]

The scale of the figure is slightly smaller than that of an adult male; the eyes on the face are not delineated. However, the mirror-like surface of the

12. He Cai. “Li Xiangjun: Words Exhaust but Meaning Endless” [A] // *Contemporary Art*, 2012, No. 8. 贺彩.《李象群：言有尽而意无穷》[A] //《当代艺术》，2012, № 8.



Ill. 6. *The Way (Dao)*. Li Xiangqun. 2013. Stainless steel. Photograph taken by the author of the article; shot in August 2025 in Li Xiangqun's studio in Beijing.

stainless steel reflects the viewer's face, transforming the "gaze of Confucius" into the gaze of the beholder. In this way, an effect of the observer's self-projection into the image emerges, creating a subtle resonance with a thought from the Lunyu (Analects): "I examine myself three times daily,"¹³[13] where the act of looking is directed outward and inward simultaneously.

As He Cai aptly noted in the article Li Xiangqun: Words Are Finite, but Meaning Is Infinite: "A good poem is completed in words, yet inexhaustible in meaning. This aesthetic orientation is also evident in the work of Li Xiangqun: he understands that clarity excludes ambiguity — the more explicit the expression, the less space remains for suggestion. In poetry, what matters most is often what is not said directly, and it is precisely this that the attentive reader apprehends. Perhaps any image of Confucius should be elusive, and if we make it too

13. Confucius. *The Analects* [B]. Shandong Pictorial Publishing House, 2021, p. 11. 孔子.《论语》[B]. 山东画报出版社.2021:11.



Ill. 7. *"Our Old Rector"* Li Xiangqun. 2015. White bronze. Central Party School, Beijing

definite, we inevitably lose part of its inherent multilayered quality."¹⁴[14]

This commentary precisely reveals the author's strategy in *Traveler (Xingzhe)* (2012): Confucius is not "brought to completion" here, but is deliberately left in a state of suggestive understatement. The more indeterminate the form, the more multifaceted the meaning; the broader the interval of "emptiness," the freer the thought. Incompleteness thus becomes not a shortcoming, but a condition for the unfolding of a philosophical space in which the image exists not as a fixed figure, but as a field for the generation of meanings.

In *The Way (Dao)* (2013), Li Xiangqun translates the principle of liu-bai into another register of expressiveness. The figure riding a hybrid creature is deprived of a definite gender and individual specificity; the face is left entirely blank, allowing the image to be associated both with a his-

14. He Cai. "Li Xiangjun: Words Exhaust but Meaning Endless" [A] // *Contemporary Art*, 2012, No. 8. 贺彩.《李象群：言有尽而意无穷》[A] //《当代艺术》，2012, № 8.



Ill. 8. *"Flag"* Li Xiangqun. 2017. Bronze. Central Party School, Beijing. Photograph provided by the sculptor.

torical persona and with a person of any era. The creature beneath is equally ambiguous: it combines the wings of a bird, the head of a herbivore, and the body of a predator, yet is devoid of eyes — as if it gathers traits of multiple forms of life while simultaneously excluding any univocal reading. This "neither-man-nor-woman / neither-bird-nor-beast" structure embodies a mode of thinking that transcends species-based and classificatory boundaries.

A key role here is played by stainless steel. Its mirror-like surface reflects space, the viewer, and light, causing the image to change depending on its environment: the figure and the creature are not fixed, but are generated anew at the moment of observation. Such mutability resonates with the words of the *Dao De Jing*: "The Dao that can be spoken is not the constant Dao; the name that can be named is not the constant name,"¹⁵[15] suggesting that the path cannot be exhausted by naming and that form resists definitive fixation. The reflective surface releases the sculpture from a state of stasis, transforming it into a flow — a fluid, ever-changing vision.

15. Laozi. *The Dao De Jing* [B]. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 2025, p. 1. 老子.《道德经》[B]. 中国文联出版社.2025:1.

The absence of facial features, the blurring of gender, the hybridity of species, and the mirror-like optics together generate a state of suggestive understatement in which meaning is completed through the viewer's gaze. Li Xiangqun does not "carve" philosophy; rather, he allows it to manifest through the material itself: emptiness becomes a bearer of thought, and the Dao is not what is modeled, but what comes into being in the act of looking.

Sun Zhenhua once observed that prior to the period of Reform and Opening Up, modern Chinese sculpture can be provisionally divided into two stages: before 1949 it was largely oriented toward the French tradition, while after 1949 it turned toward the Soviet model. Subsequently, relations between China and the USSR deteriorated; nevertheless, the influence of the Soviet school in the field of sculpture continued to persist¹⁶. [16]

Within this context, the monumental practice of Li Xiangqun inevitably acquires a relatively stable visual

16. Sun Zhenhua. *The Influence of Soviet-style Sculpture on Chinese Sculpture* [A] // *Shenzhen News — Shenzhen Commercial Daily*. 18 June 2014. URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (Date of access: 23 Nov. 2025). 孙振华.《苏式雕塑对中国雕塑界的影响》[A] // 深圳新闻网-深圳商报. 18.06.2014. URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (дата обращения: 23.11.2025).



Ill. 9. Monument to Eduard Streltsov. A. Y. Rukavishnikov. 1998. Bronze. Moscow. Photograph courtesy of the sculptor.

character. Works such as *Our Old Rector* (2015)¹⁷(Ill. 7)[17], *Flag* (2017)¹⁸(Ill. 8)[18], and *The Soul of the Red Army* (2019)¹⁹[19] are distinguished by the integrity of form and clarity of narrative, possessing legibility and a symbolic structure close to that of monuments of Soviet socialist realism.

In contrast to his easel works — *Traveler* (Xingzhe) (2012) and *The Way* (Dao) (2013)—where openness, liu-bai (suggestive understatement), and the viewer's participation in meaning-making predominate, monuments in public space demonstrate a tendency toward visual closure and semantic definiteness. This difference is обусловлена not by a change in the artist's creative stance, but by the functional nature of the monument within Chinese public space: it is oriented toward collective perception, national memory, and state narrative, which necessitate a more unambiguous image and a stable semantic structure.

At the same time, both artists are distinguished by the multidimensionality of their artistic language, and the oeuvre of A. Y. Rukavishnikov likewise includes works that correspond to broader tendencies in the development of sculpture in the twentieth and twenty-first centuries. This is evident in his realistic and formally complete works — such as the monuments to Eduard Streltsov (1998)²⁰(Ill. 9)[20]

17. "Our Old Rector." Li Xiangqun. 2015. White bronze. Central Party School, Beijing. 《我们的老校长》. 李象群. 2015. 铜. 北京·中共中央党校.
18. "Flag." Li Xiangqun. 2017. Bronze. Central Party School, Beijing. 《旗帜》. 李象群. 2017. 铜. 北京·中共中央党校.
19. *The Soul of the Red Army*. Li Xiangqun. 2019. Bronze. Guangxi, China. 《红军魂》. 李象群. 2019. 铜. 中国广西.
20. Monument to Eduard Streltsov. A. Y. Rukavishnikov. 2015. Bronze. Moscow.



Ill. 10. Monument to Konstantin Rokossovsky. A. Y. Rukavishnikov. 2015. Bronze. Moscow. Photograph courtesy of the sculptor.

and Konstantin Rokossovsky (2015)²¹(Ill. 10)[21]—as well as in his easel sculpture, including *Woman with a Shovel* (1984)²²(Ill. 11)[22], the series *Summer in the City* (1975–1984), and other works in which the artist employs finished form and classical figuration.

Conclusion

Analyzing the *Venus de Milo*, Tessa Adams noted that "the fragmentation had been transformed as the agency of sufficiency, and thereby the agency of the sublime."²³[23] This insight provides a conceptual framework for understanding the artistic strategies of A. Y. Rukavishnikov and Li Xiangqun.

On the basis of the material examined, a preliminary conclusion may be drawn: both artists employ emptiness as a means of extending meaning — form is not brought to completion, narrative is not closed, and information is not carried to a final point. Absence, rupture, and silence thus become stimuli for the viewer's imagination, which completes the image independently. It may be suggested that, having inherited and practiced a realist manner, both artists subsequently turn toward the search for their own plastic intonation, in which recourse to "emptiness" becomes one of the key devices. However, when this device is transferred into different types of artistic practice and cultural contexts, the direction of its operation diverges significantly.

In easel sculpture, emptiness is read in opposing ways. In the work of A. Y. Rukavishnikov, it ac-

21. Monument to Konstantin Rokossovsky. A. Y. Rukavishnikov. 1998. Bronze. Moscow.
22. *Woman with a Shovel*. A. Y. Rukavishnikov. 1984. Bronze.
23. Tessa Adams. *The Threshold of the Real: Canalizing the Body as Object Art* [A] // *Interpreting Ceramics*, Issue 8. URL: <http://interpretingceramics.com/issue008/articles/01.htm> (Date of access: 6 Dec. 2025).

centuates corporeality, gender determination, and the dynamics of gesture: his works resemble a compact and compositionally lucid Western novella, in which character, action, and emotional impulse are clearly delineated, while the viewer reconstructs not identity, but the trajectory of effort, the logic of movement, and the tempo of unfolding action. Li Xiangqun, by contrast, deliberately blurs sexual attribution, allowing the image to oscillate between the masculine and the feminine. His conception is close to the Chinese taiji model of thought: yin contains yang, yang is embedded in yin, and opposites are fluid and mutually transformative. Like an ancient Chinese poem, such sculpture does not presuppose a single interpretation — meaning arises in the very process of perception.

In the memorial sphere, the distinction becomes even more pronounced — although it is not tied to an aesthetic opposition, but rather to differences in context and genre-specific demands. In the work of Li Xiangqun, the device of liu-bai (suggestive understatement), which he actively employs in easel sculpture, has not yet been integrated into the monumental format. Under conditions of state representativeness, public legibility, and a high degree of semantic determinacy, he favors a finished, figurative, and easily interpretable image that largely inherits the models of socialist realism. The situation with A. Y. Rukavishnikov is more complex: his memorial projects are diverse, and not all of them rely on the device of incompleteness. However, in a number of ensembles this strategy becomes a key expressive mechanism. Incompleteness

is transformed into a visualization of historical rupture: the broken arch, the absence of lions, and the column of figures dissolving into perspective form an open-ended temporal structure, within whose "cracks" the viewer encounters themes of fate, war, and collective memory. In such cases, incompleteness becomes an emotional point of entry, shifting the monument from narrative grandeur toward an experience that can be appropriated by society and embedded within national memory. Thus, the difference between the two artists is explained not by opposing creative attitudes, but by divergent memorial tasks: easel work allows for open interpretation, whereas the public image is often obliged to be unambiguous.

Thus, two artists operating within different cultural spaces demonstrate a structural convergence — both arrive at meaning through "emptiness," yet at a certain stage their trajectories diverge. One extends movement and history through rupture; the other reveals philosophy through emptiness. Emptiness is not equivalent to absence, nor is it an endpoint; rather, it represents different models of wholeness within different civilizational systems. Why and how emptiness becomes compelling admits of no single answer: what we encounter is not a completed line, but a branching path. Perhaps these differences arise not from sculptural form itself, but from context, institutional frameworks, and cultural logic. Emptiness is capable of becoming beauty — but when, why, and in what manner remains to be rethought across diverse social spaces.

REFERENCES

1. Confucius. 2021. *The Analects* [B], Shandong Pictorial Publishing House, China, p. 11. 孔子. 《论语》 [B]. 山东画报出版社. 2021 : 11.
2. Doss, E. 2010. *Memorial Mania: Public Feeling in America* [M], University of Chicago Press, Chicago, USA, p. 2.
3. He Cai. 2012. "Li Xiangjun: Words Exhaust but Meaning Endless" [A], *Contemporary Art*, no. 8. 贺彩. 《李象群：言有尽而意无穷》 [A] // 《当代艺术》, 2012, № 8.
4. Laozi. 2025. *The Dao De Jing* [B], China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, Beijing, China, p. 1. 老子. 《道德经》 [B]. 中国文联出版社. 2025 : 1.
5. Official website of A. Y. Rukavishnikov. 2 August 2021. "The Archetypes of the Rukavishnikovs as the Hidden Meaning of Cuts: A Conversation with A. Y. Rukavishnikov" by Maryanovskaya, O. [R] URL: <https://rukavstore.ru/2021/08/02/arhetipy-rukavishnikovyh-kak-tajnyj-s/> (Accessed 23 November 2025).
6. Shenzhen News — Shenzhen Commercial Daily. 18 June 2014. "The Influence of Soviet-style Sculpture on Chinese Sculpture" by Sun Zhenhua. [A] URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (Accessed 23 November 2025). 孙振华. 《苏式雕塑对中国雕塑界的影响》 [A] // 深圳新闻网-深圳商报. 18.06.2014. URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (Accessed 23 November 2025).
7. Adams, T. "The Threshold of the Real: Canalizing the Body as Object Art" [A], *Interpreting Ceramics*, issue 8. URL: <http://interpretingceramics.com/issue008/articles/01.htm> (Accessed 6 December 2025).

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-1-30-43

ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА СКУЛЬПТОРОВ А. И. РУКАВИШНИКОВА И ЛИ СЯНЬЦЗЮНЬ: ПРИНЦИП «ЛЮЙ-БАЙ» И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

Аннотация: В статье иероглифический знак «пустота» («люй-бай») рассматривается как общий концепт, в рамках которого сопоставлены два художественных подхода — незавершённость и недосказанность — как два оттенка этого знака, что позволяет увидеть переключку культур и выявить нюансы логики смыслообразования.

В сопоставлении опыта российского скульптора А. И. Рукавишников и китайского скульптора Ли Сяньцзюня акцент делается на то, как в различных культурных контекстах «пустота» становится механизмом генерации смысла. В станковой пластике — прежде всего в работах «Лучница» (1979) и «Пловцы» (1986) — Рукавишников минимизирует форму: оставляет лишь фрагменты тела, ключевые узлы жеста и направления движения, вследствие чего незавершённость превращается в двигатель повествования. В двух мемориальных ансамблях — в Мадриде и Москве — разорванная арка, отсутствие львов и растворяющаяся в перспективе колонна фигур материализуют исторический разрыв, превращая монумент в портал, через который в пространство проникает переживание и коллективная память.

С появлением в первой половине XIX века древнегреческой скульптуры «Венера Милосская»¹, [1] форма, которую прежде можно было бы рассматривать лишь как повреждение археологического артефакта, постепенно вошла в эстети-

В противоположность этому, в станковых работах «Путник (Синьчжэ)» (2012) и «Путь (Дао)» (2013) Ли Сяньцзюнь создаёт образ, открытый для интерпретации: ослабленные черты лица, размытая гендерная атрибуция и зеркальная поверхность нержавеющей стали делают смысл зависимым от взгляда наблюдателя.

Исследование показывает, что оба скульптора стремятся прийти к смыслу через пустоту, однако на определённом этапе их подходы приобретают разные оттенки. У А. И. Рукавишников пустота проявляется как незавершённость формы: разрыв становится продолжением движения и истории. У Ли Сяньцзюня же пустота действует как недосказанность — пространство философского порождения смысла, где значение возникает не из формы, а из её умолчания. Таким образом, «пустота» предстает не отсутствием, а альтернативной формой целостности: незавершённость и недосказанность становятся двумя художественными моделями полноты, формируемыми различными культурными системами.

Ключевые слова: Скульптура XX и XXI века, Китай, Россия, «люй-бай», Рукавишников, Ли Сяньцзюнь.

ческую систему скульптуры: «пустота» перестала восприниматься как изъян и стала объектом созерцания, интерпретации и даже восхищения. Этот подход переключается с традицией китайской живописи, в которой действует принцип «люй-бай (недосказанность)» — намеренной пустоты, создания смысла через отсутствующее, а не через изображённое.

Перенеся взгляд из XIX века в современность, в настоящей работе рассмотрим некоторые черты в творчестве двух скульпторов, принадлежащих одному историческому времени, но различным культурным традициям: А. И. Рукавишников и Ли Сяньцзюнь. Их сопоставление позволит прояснить, каким образом различные национальные контексты и эстетические установки формируют понимание «пустоты» — как художественного приёма, создающего смысл через отсутствие «видимого».

В этом плане мы прежде всего обращаемся к созданной А. И. Рукавишниковым из бронзы и гранита работе «Лучница» (1979)² (Рис. 1). [2] Скульптура представляет собой не целостную фигуру всадницы с луком, а конструкт из выборочно выделенных и сжатых фрагментов тела, фиксирующих мгновение натянутой силы и напряжения мимических мышц. Как отмечал сам А. И. Рукавишников, «здесь я обращался к преданию об амазонках: грудь мешает стрельбе, поэтому амазонки, как правило, от неё избавлялись»³. [3] В этом контексте художник сознательно сохраняет лишь одну женскую грудь, минимизируя объём анатомической информации и тем самым не только обозначая гендер фигуры, но и отсылая к образу женщины-лучницы, укоренённому в античной мифологической традиции. Правая, вытянутая для выстрела рука выполнена полностью, линии её мускулатуры соответствуют вектору движения, тогда как левая, держащая лук, обрывается на уровне плеча. Нога также дана частично — лишь фрагмент бедра, взаимодействующий с седлом, — однако именно минимизированный объём пластики делает образ функционально состоятельным: поза, траектория движения и внутренняя энергия не требуют целого тела и рождаются благодаря незавершённости формы.

Эта логика формообразования находит ясное продолжение в работе А. И. Рукавишников «Пловцы» (1986)⁴ (Рис. 2). [4] Скульптура целиком отлита из бронзы, и за счёт обработки поверхности возникает выразительный контраст между грубыми массивными плоскостями и гладкими участками, напоминающими кожу. Образ словно «запечатан» в не до конца разработанном метал-

лическом блоке: лишь половина головы, правая часть грудной клетки, фрагмент торса и частично высвобождённые руки выступают из монолита. Особенно приподнятая правая рука, чуть раскрытый рот и едва заметная амплитуда грудной клетки недвусмысленно указывают на момент бокового вдоха у женщины-пловца: приподнятые плечи, расширение грудной клетки, поворот корпуса — эти тщательно сохранённые зрительные признаки позволяют зрителю мысленно достроить весь гребок и ритм движения.

В противоположность этому элементы, не играющие ключевой роли в «нарративе движения»: ноги, полный контур торса, вторая половина головы, — Рукавишников намеренно оставляет в грубой бронзовой массе, словно фигура ещё не до конца освобождена от материала. Художник «высвобождает» из цельного блока только те узлы, которые критически значимы для восприятия жеста, и с помощью ограниченного набора визуальных маркеров формирует ощущение динамической целостности и гендерной идентификации образа. Так возникает эстетика незавершённости, основанная на выборочной неполноте.

В более сложных по повествовательной структуре мемориальных проектах мы также обнаруживаем применение А. И. Рукавишниковым приёма незавершённости. «Памятник советским добровольцам, воевавшим в Испании в годы гражданской войны» (1886)⁵ (Рис. 3), [5] расположенный в Мадриде, представляет собой недостроенную триумфальную арку: разорванный свод и обломанные края создают не столько след незавершённого воздействия, сколько ощущение порога — перехода из материального в вечное. Фигуры добровольцев, вытянутые в линию и постепенно исчезающие в массиве скалы, могут быть прочитаны как метафора ухода в бессмертие и растворения в истории: они словно становятся самой плотью камня, продолжая своё движение за предел видимого.

Аналогичная разорванная структура прослеживается и в московском «Памятнике Александру II» (2005)⁶ (Рис. 4), [6] однако здесь она указывает уже не на незавершённость события, а на судьбу самого монарха и траекторию госу-

1. «Венера Милосская». Около 130–100 гг. до н. э. Мрамор. Лувр, Париж. URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010277627> (дата обращения: 06.12.2025).

2. «Лучница». А. И. Рукавишников. 1979. Бронза, гранит.

3. Частная беседа автора с А. И. Рукавишниковым. Москва, декабрь 2025 года.

4. «Пловцы». А. И. Рукавишников. 1986. Бронза.

5. Памятник советским добровольцам, воевавшим в Испании в годы гражданской войны. А. И. Рукавишников. 1986. Бронза, гранит. Испания, Мадрид.

6. Памятник Александру II. А. И. Рукавишников. 2005. Бронза, мрамор. Москва, Всехсвятский проезд.

дарственной истории. А. И. Рукавишников отмечал: «Надо очень много знать, чтобы всё это понять. Скажем, памятник Александру II — там есть скульптуры львов, обычно они смотрят в четыре стороны света, но установлены только две. Окружающая памятник сломанная полукруглая ротонда первоначально должна была быть целой. Александр II как бы стоит у обрыва, срезы гранита символизируют обрушение.»⁷[7]

Четыре льва, традиционно означающие четыре стороны света и устойчивость, сведены лишь к двум; вместе с фрагментированной ротондой, открытыми срезами камня и едва заметным наклоном фигуры императора это формирует выраженную незавершённость, словно Александр II стоит на грани обвала эпохи.

Я лично спрашивал Рукавишникова: почему в памятнике только два льва, тогда как в Западной Европе — например, у Колонны Нельсона — их четыре? Он ответил, что разорванный круг колоннады, ступенчатые срезы постамента и лёгкий наклон фигуры раскрывают судьбу государя. Четыре льва обычно символизируют все направления и устойчивость, но здесь их лишь два — и, по его пониманию, после Александра II Россия только вступала на путь поиска верного и стабильного направления развития⁸. [8]

Как отмечает Эрика Досс, «начиная с конца XX — начала XXI века мемориальные объекты всё меньше функционируют как «официальные» знаки политической власти и всё больше — как «репозитории публичного аффекта», отражающие изменяющиеся представления о национальной идентичности и культурных ценностях общества»⁹. [9] Исходя из этого наблюдения, можно увидеть, что как «Памятник советским добровольцам, воевавшим в Испании в годы гражданской войны» (1889), так и «Памятник Александру II» (2005) демонстрируют, как А. И. Рукавишников использует незавершённость не как разрыв, а как метафорический переход — от формы к переживанию, где неполнота становится медиатором эмоционального включения зрителя. Таким образом, «незавершённость» становится меха-

низмом эмоционального соприсутствия зрителя, медиатором коллективной памяти и тем местом, где прошлое вновь вступает в опыт настоящего.

Как уже упоминалось, в Китае с древности укоренилась эстетическая установка на намеренную недосказанность формы, что в традиционной живописи определяется понятием «люй-бай» (недосказанность) — когда смысл рождается не в нанесённой линии, а в том, что сознательно не изображено и передано воображению зрителя. Ли Сяньцзюнь в своих станковых скульптурах последовательно развивает эту эстетическую традицию: он не стремится к исчерпывающей проработке формы, но с помощью выборочного предъявления материала и структуры создаёт пространство смысла, которое зритель завершает своим восприятием. Так, в работах «Путник (Синьчжэ)» (2012)¹⁰(Рис. 5)[10] и «Путь (Дао)» (2013)¹¹(Рис. 6)[11] основным материалом выступает нержавеющая сталь без полихромии, черты лиц фигур и животных, также как и цветовые и фактурные различия поверхности, намеренно ослаблены или устранены. Отражающая металлическая поверхность и незаполненные объёмы формируют открытую повествовательную структуру, где недосказанность становится условием смыслообразования.

«Путник (Синьчжэ)» (2012) имеет своим прототипом образ Конфуция. Сам Ли Сяньцзюнь отмечал: «Сделать образ максимально женственным — это был сознательный выбор: лицо будет отшлифовано ещё более мягко, а также тонкие руки, скрещённые и едва касающиеся груди, — всё это связано с тем, что я стремлюсь передать образ учителя вне гендерных границ. «Конфуций» — не конкретный человек, а дух стремления, обладающий временем: он имеет прошлое, настоящее и будущее. Это впечатление, которое дух Конфуция произвёл на меня — словно путник, пришедший из истории, идущий сквозь сегодняшний день и устремлённый в завтрашний»¹². [12]

Масштаб фигуры несколько меньше роста взрослого мужчины, глаза на лице не обозначены, однако зеркальная поверхность нержавеющей

стали отражает лицо зрителя, превращая «взор Конфуция» во взор смотрящего. Таким образом возникает эффект самопроекции наблюдателя внутрь образа, что образует тонкую перекличку с мыслью из «Лунь юй» — «я ежедневно трижды испытываю себя»¹³, [13] где акт взгляда направлен вовне и вовнутрь одновременно.

Как справедливо заметила Хэ Цай в статье «Ли Сяньцзюнь: слова конечны, но смысл бесконечен»: «Хорошее стихотворение завершено словами, но неисчерпаемо смыслом. Эта эстетическая установка просматривается и в творчестве Ли Сяньцзюня: он понимает, что ясность исключает многозначность — чем отчётливее выражение, тем меньше остается для намёка. В поэзии самое важное нередко то, что прямо не сказано, и именно это считывает внимательный читатель. Вероятно, любой образ Конфуция должен быть неуловим, и если мы сделаем его слишком определённым, то неизбежно утратим часть присущей ему многослойности»¹⁴. [14]

Этот комментарий точно раскрывает стратегию автора в «Путнике (Синьчжэ)» (2012): Конфуций здесь не «доведён до завершения», а сознательно оставлен в состоянии недосказанности. Чем более расплывчата форма, тем многообразнее смысл; чем шире интервал «пустота», тем свободнее мысль. Непроработанность становится не недостатком, а условием раскрытия философского пространства, в котором образ существует не как фиксированная фигура, а как поле для рождения смыслов.

В «Путь (Дао)» (2013) Ли Сяньцзюнь переводит принцип люй-бай на иной пласт выразительности. Фигура, едущая верхом на гибридном существе, лишена определённого пола и индивидуальной конкретности; лицо оставлено полностью пустым, благодаря чему образ может соотноситься как с историческим персонажем, так и с человеком любой эпохи. Существо под ним столь же двусмысленно: оно сочетает в себе крылья птицы, голову травоядного и корпус хищника, но лишено глаз — словно собирает признаки множества форм жизни и одновременно исключает однозначное прочтение. Эта «ни-мужчина-ни-женщина / ни-птица-ни-зверь» структура

воплощает мышление, выходящее за пределы видовых и классификационных границ.

Ключевую роль здесь играет нержавеющая сталь. Её зеркальная поверхность отражает пространство, зрителя и свет, благодаря чему образ меняется в зависимости от среды: фигура и животное не зафиксированы, а рождаются заново в момент наблюдения. Такая изменчивость созвучна словам из «Дао дэ цзина»: «道可道 · 非常道; 名可名 · 非常名»¹⁵[15] — путь нельзя исчерпать именем, форма не подлежит окончательной фиксации. Отражающая поверхность выводит скульптуру из состояния застылости, превращая её в поток — текучее, изменяемое видение.

Отсутствие черт лица, размытость гендера, гибридность вида и зеркальная оптика формируют состояние недосказанности, где смысл достраивается в взгляде наблюдателя. Ли Сяньцзюнь не «высекает» философию — он позволяет ей проявиться через материал: пустота становится носителем мысли, а «Дао» — не тем, что вылеплено, а тем, что рождается в акте смотрения.

Сунь Чжэнхуа однажды отмечал: до начала реформ и открытости современная китайская скульптура условно делится на два этапа — до 1949 года она в основном ориентировалась на французскую традицию, а после 1949 года — на советскую. Впоследствии отношения между Китаем и СССР ухудшились, однако влияние советской школы в области скульптуры продолжало сохраняться¹⁶. [16]

В этом контексте монументальная практика Ли Сяньцзюня неизбежно приобретает относительно устойчивый визуальный характер. Такие произведения, как «Наш старый ректор» (2015)¹⁷(Рис. 7), [17] 6 «Флаг» (2017)¹⁸(Рис. 8), [18] «Душа Красной армии» (2019)¹⁹, [19] отличаются целостностью формы и ясностью повество-

7. Марьяновская О. Архетипы Рукавишниковых как тайный смысл сечений: беседа с А. И. Рукавишниковым [R] // Официальный сайт А. И. Рукавишникова. 02.08.2021. URL: <https://rukavstore.ru/2021/08/02/arhetipy-rukavishnikovovyh-kak-tajnyj-s/> (дата обращения: 23.11.2025).

8. Частная беседа автора с А. И. Рукавишниковым. Москва, сентябрь 2025 года.

9. Doss E. Memorial Mania: Public Feeling in America [M]. — Chicago: University of Chicago Press, 2010. — p. 2.

10. «Путник (Синьчжэ)». Ли Сяньцзюнь. 2012. Нержавеющая сталь. 《行者》. 李象群. 2012. 不锈钢.

11. «Путь (Дао)». Ли Сяньцзюнь. 2013. Нержавеющая сталь. 《道》. 李象群. 2013. 不锈钢.

12. He Cai. «Li Xiangjun: Words Exhaust but Meaning Endless» [A] // Contemporary Art, 2012, No. 8. 贺彩. 《李象群: 言有尽而意无穷》 [A] // 《当代艺术》, 2012, № 8.

13. Confucius. The Analects [B]. Shandong Pictorial Publishing House, 2021, p. 11. 孔子. 《论语》 [B]. 山东画报出版社. 2021 : 11.

14. He Cai. «Li Xiangjun: Words Exhaust but Meaning Endless» [A] // Contemporary Art, 2012, No. 8. 贺彩. 《李象群: 言有尽而意无穷》 [A] // 《当代艺术》, 2012, № 8.

15. Laozi. The Dao De Jing [B]. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 2025, p. 1. 老子. 《道德经》 [B]. 中国文联出版社. 2025 : 1.

16. Sun Zhenhua. The Influence of Soviet-style Sculpture on Chinese Sculpture [A] // Shenzhen News — Shenzhen Commercial Daily. 18 June 2014. URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (Date of access: 23 Nov. 2025). 孙振华. 《苏式雕塑对中国雕塑界的影响》 [A] // 深圳新闻网-深圳商报. 18.06.2014. URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (дата обращения: 23.11.2025).

17. «Наш старый ректор». Ли Сяньцзюнь. 2015. Белая бронза. Центральная партийная школа, Пекин. 《我们的老校长》. 李象群. 2015. 铜. 北京·中共中央党校.

18. «Флаг». Ли Сяньцзюнь. 2017. Бронза. Центральная партийная школа, Пекин. 《旗帜》. 李象群. 2017. 铜. 北京·中共中央党校.

19. «Душа Красной армии». Ли Сяньцзюнь. 2019. Бронза. Гуанси, Китай. 《红军魂》. 李象群. 2019. 铜. 中国广西.

вания, обладая читаемостью и символической структурой, близкой к памятникам советского социалистического реализма.

В отличие от его станковых работ — «Путнике (Синьчжэ)» (2012) и «Путь (Дао)» (2013), где доминируют открытость, люй-бай (недосказанность) и участие зрителя в смыслостроении, монументы в публичном пространстве демонстрируют тенденцию к визуальной замкнутости и семантической определённости. Эта разница обусловлена не сменой авторской установки, а функциональной природой памятника в китайском общественном пространстве: он ориентирован на коллективное восприятие, национальную память и государственный нарратив, что требует более однозначного образа и стабильной смысловой конструкции.

С другой стороны, оба мастера отличаются многогранностью художественного языка, и творчество А. И. Рукавишникова также включает произведения, соответствующие общим тенденциям развития скульптуры XX–XXI веков. Это видно в его реалистических и целостно выполненных произведениях — таких, как памятники Эдуарду Стрельцову (1998)²⁰(Рис. 9)[20] и Константину Рокоссовскому (2015)²¹(Рис. 10),[21] а также в станковой пластике, включая «Женщину с лопатой» (1984)²²(Рис. 11)[22], серию «Лето в городе» (1975–1984) и другие работы, где мастер использует завершённую форму и классическую фигуративность.

Заключение

Тесса Адамс, анализируя «Венеру Милосскую», отмечала, что фрагментация была преобразована в механизм достаточности, а следовательно — в источник возвышенного²³. [23] Эта мысль задаёт понятийный каркас для понимания художественных стратегий А. И. Рукавишникова и Ли Сяньцзюня.

На основании рассмотренного материала можно сделать предварительный вывод: оба мастера используют пустоту как способ продолжения смысла — форма не доводится до полноты, повествование не замыкается, а информация

не доводится до конечной точки; отсутствие, разрыв и умолчание становятся стимулом для воображения зрителя, который достраивает образ сам. Можно предположить, что, унаследовав и практиковав реалистическую манеру, оба мастера затем переходят к поиску собственной пластической интонации, где одним из ключевых приёмов становится обращение к «пустоте». Однако при переносе этого приёма в разные типы художественной практики и культурные контексты вектор его действия заметно расходится. В станковой скульптуре пустота прочитывается противоположным образом. У А. И. Рукавишникова она подчёркивает телесность, гендерную определённость и динамику жеста: его произведения сродни компактной и композиционно ясной западной новелле — персонаж, действие и эмоциональный импульс обозначены чётко, а зритель воссоздаёт не идентичность, а траекторию усилия, логику движения и темп развития действия. Ли Сяньцзюнь, напротив, намеренно размывает половую атрибуцию, позволяя образу скользить между мужским и женским. Его концепция близка к китайской тайцзинской модели мышления: инь содержит ян, ян заключён в инь, противоположности текучи и взаимопревращаемы; подобно древнему китайскому стихотворению, такая скульптура не предполагает единственной интерпретации — смысл рождается в процессе восприятия.

В мемориальной сфере различие проявляется ещё отчётливее — хотя оно связано не с эстетической оппозицией, а с различием контекстов и требований жанра. У Ли Сяньцзюня приём люй-бай (недосказанность), активно используемый им в станковой пластике, пока не интегрирован в монументальный формат. В условиях государственной репрезентативности, публичного прочтения и высокой семантической определённости он предпочитает завершённый, фигуративный и легко интерпретируемый образ, во многом наследующий модели социалистического реализма. У А. И. Рукавишникова ситуация сложнее: его мемориальные проекты разнообразны, и не во всех из них он прибегает к приёму незавершённости. Однако в ряде ансамблей этот способ становится ключевым выразительным механизмом. Незавершёность превращается в визуализацию исторического разлома: расколотая арка, отсутствие львов и растворяющаяся в перспективе колонна фигур формируют незамкнутую временную

структуру, в «трещинах» которой зритель соприкасается с темами судьбы, войны и коллективной памяти. В таких случаях незавершённость становится эмоциональным входом, переводя монумент от повествовательной величавости к переживанию, которое может быть присвоено обществом и встроено в национальную память. Таким образом, различие между художниками объясняется не противоположностью творческих установок, а различием мемориальных задач: станковая работа допускает открытую интерпретацию, тогда как публичный образ часто обязан быть однозначен.

Итак, два художника, существующие в разных культурных пространствах, демонстрируют структурное совпадение — оба приходят к смыслу че-

рез «пустоту», однако на определённом этапе их траектории расходятся. Один продлевает движение и историю через разрыв, другой раскрывает философию через пустоту. Пустота не равна отсутствию и тем более не является концом; это разные модели целостности в разных цивилизационных системах. Почему и как она становится притягательной — не имеет единственного ответа: перед нами не завершённая линия, а разветвляющийся путь. Возможно, различия рождаются не из формы скульптуры, а из контекста, институциональной среды и культурной логики. Пустота способна быть красотой — но когда, почему и каким образом — ещё предстоит осмыслить в различных социальных пространствах.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Confucius. 2021. *The Analects* [B], Shandong Pictorial Publishing House, China, p. 11. 孔子.《论语》[B]. 山东画报出版社.2021 : 11.
2. Doss, E. 2010. *Memorial Mania: Public Feeling in America* [M], University of Chicago Press, Chicago, USA, p. 2.
3. He Cai. 2012. «Li Xiangjun: Words Exhaust but Meaning Endless» [A], *Contemporary Art*, no. 8. 贺彩.《李象群：言有尽而意无穷》[A] //《当代艺术》，2012, № 8.
4. Laozi. 2025. *The Dao De Jing* [B], China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, Beijing, China, p. 1. 老子.《道德经》[B]. 中国文联出版社.2025 : 1.
5. Архетипы Рукавишниковых как тайный смысл сечений: беседа с А. И. Рукавишниковым // Официальный сайт А. И. Рукавишникова URL: <https://rukavstore.ru/2021/08/02/arhetipy-rukavishnikovyh-kak-tajnyj-s/> (дата обращения: 02.08.2021).
6. Shenzhen News — Shenzhen Commercial Daily. 18 June 2014. «The Influence of Soviet-style Sculpture on Chinese Sculpture» by Sun Zhenhua. [A] URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (Accessed 23 November 2025).
7. 孙振华.《苏式雕塑对中国雕塑界的影响》[A] // 深圳新闻网-深圳商报. 18.06.2014. URL: <https://collection.sina.com.cn/plfx/20140618/1618155035.shtml> (дата обращения: 23.11.2025).
8. Adams, T. «The Threshold of the Real: Canalizing the Body as Object Art» [A], *Interpreting Ceramics*, issue 8. URL: <http://interpretingceramics.com/issue008/articles/01.htm> (Accessed 6 December 2025).

20. Памятник Эдуард Стрельцов. А. И. Рукавишников. 1998. Бронза. Москва.

21. Памятник Константин Рокоссовский. А. И. Рукавишников. 2015. Бронза. Москва.

22. «Женщина с лопатой». А. И. Рукавишников. 1984. Бронза.

23. Tessa Adams. The Threshold of the Real: Canalizing the Body as Object Art [A] // *Interpreting Ceramics*, Issue 8. URL: <http://interpretingceramics.com/issue008/articles/01.htm> (Date of access: 6 Dec. 2025).