

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL
BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной
комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации
журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов
и изданий, в которых должны быть опубликованы основные
научные результаты диссертации на соискание научной степени
доктора и кандидата наук»

ISSN 2071-6818 (print)
ISSN 2618-7965 (online)

5.2026

Москва/Moscow
2026

The Editorial Board:

Aristova Ulyana V. (Russia)	Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at the School of Design Faculty of Creative Industries, National Research University Higher School of Economics
Bowlt John Ellis (USA)	Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
Burganov Alexander N. (Russia)	Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
Burganova Maria A. (Russia)	Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
Cao Xiong (China)	Associate Professor, School of Humanities and Arts, Tianjin University; Director, Cultural and Arts Research Center, School of Humanities and Arts, Tianjin University
Gao Meng (China)	Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
Glanc Tomáš (Germany)	Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
Ignatiev Sergey E. (Russia)	Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Moscow City Pedagogical University, Institute of Culture and Arts
Ikonnikov Alexander I. (Russia)	Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Fine Arts, the Faculty of Arts of the Pedagogical Institute, Pacific National University
Kravetsky Alexander G. (Russia)	Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
Kojo Sano (Japan)	Professor of Toho Gakuyen University of Music
Lavrentiev Alexander N. (Russia)	Doctor of Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art
Misler Nicoletta (Italy)	Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale
Pan Yaochang (China)	Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
Pavlova Irina B. (Russia)	Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Perelshtein Roman M. (Russia)	Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
Pletneva Alexandra A. (Russia)	Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
Pruzhinin Boris I. (Russia)	Doctor of Philosophy, Professor, editor-in-chief of the Journal Problems of Philosophy
Revzina Yulia E. (Russia)	Doctor in Art History, Professor of the Moscow Architectural Institute (State Academy)
Ryzhinsky Alexander S. (Russia)	Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
Sahno Irina M. (Russia)	Doctor of Sciences, Professor of Peoples’ Friendship University of Russia
Shabanov Grigory A. (Russia)	Doctor of Pedagogical Sciences, Vice-Rector for Academic Affairs, Professor of the Russian New University
Shvidkovsky Dmitry O. (Russia)	Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
Smolenkov Anatoly P. (Russia)	Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, Academician of the Russian Academy of Arts
Smolenkova Julia A. (Russia)	Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Art, corresponding member of the Russia Academy of Arts.
Tanehisa Otabe (Japan)	Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art, The University of Tokyo
Tsivian Yuri G. (USA)	Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
Editor	Smolenkova Julia A. (Russia)

LETTER FROM THE EDITOR	6
MARIA A. BURGANOVA SCULPTURE IN THE SYSTEM OF NON-VERBAL TEXTS OF CULTURE: MEMORIAL, SACRED, AND BIOGRAPHICAL ASPECTS	10
JULIA A. SMOLENKOVA THE SARUQ AL HADID RING: FROM AN IRON AGE ORNAMENT TO THE SYMBOL OF EXPO 2020 DUBAI	26
KONG JINXIN THE ORIGINS AND CHINESE ADAPTATION OF THE IMAGE OF FLYING APSARAS IN THE ART OF THE NORTHERN DYNASTIES: THE SCULPTURES FROM LONGXING TEMPLE IN QINGZHOU	38
MIKHAIL S. MOLOGIN ON SACRED TEXT AND MUSIC INTERACTION IN LITURGICAL CHANTS BY A. KASTALSKY AND FATHER VASILY ZINOVIEV	49
TATIANA V. PORTNOVA THEATRICAL PHOTOGRAPHY OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES	58
ZHANG JINGWEN AWAKENING AND TRANSFORMATION: SOCIO-CULTURAL BACKGROUND AND THE EVOLUTION OF ARTISTIC IDEAS IN CHINA FROM 1978 TO 1984	68
DMITRY V. PEREVOSHCHIKOV HUMANIZATION IN CONTEMPORARY MEDICAL EQUIPMENT DESIGN	80
NATALIA S. BAGLEY METHODS OF EMBODYING IMAGES OF NATURE IN ART GLASS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH TO THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: THE DIALECTIC OF FORM AND MATERIAL	88

Редакционный совет:

Аристова Ульяна Викторовна
(Россия)

Боулт Джон Эллис
(США)

Бурганов Александр Николаевич
(Россия)

Бурганова Мария Александровна
(Россия)

Гао Мэн (Китай)

Гланц Томаш
(Германия)

Игнатьев Сергей Евгеньевич
(Россия)

Иконников Александр Иванович
(Россия)

Кравецкий Александр Геннадиевич
(Россия)

Койо Сано (Япония)

Лаврентьев Александр Николаевич
(Россия)

Мислер Nicoletta (Италия)

Пан Яочанг
(Китай)

Павлова Ирина Борисовна
(Россия)

Перельштейн Роман Максович
(Россия)

Плетнева Александра Андреевна
(Россия)

Пружинин Борис Исаевич
(Россия)

Ревзина Юлия Евгеньевна
(Россия)

Рыжинский Александр Сергеевич (Россия)

Сахно Ирина Михайловна
(Россия)

Смоленков Анатолий Петрович
(Россия)

Смоленкова Юлия Анатольевна
(Россия)

Цао Сюн
(Китай)

Танехиса Отабе
(Япония)

Цивьян Юрий Гаврилович
(США)

Шабанов Григорий Александрович
(Россия)

Швидковский Дмитрий Олегович
(Россия)

Редактор

доктор педагогических наук, профессор Школы дизайна факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова

доктор наук, профессор Академии изящных искусств Гуанчжоу

доктор наук, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета (Германия), профессор Карлова Университета (Чехия)

доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета, института культуры и искусств

доктор педагогических наук, профессор Педагогического института Тихоокеанского государственного университета

кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук профессор Университета Музыки Тохо Гакуэн

доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

профессор Университета Востока (Неаполь)

профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета

доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы Российской академии наук

доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова

кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук

доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»

доктор искусствоведения, профессор Московского архитектурного института (Государственная академия)

доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов

кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, академик Российской академии художеств

кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова, член-корреспондент Российской академии художеств

доцент Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета; директор Научно-исследовательского центра культуры и искусства Школы гуманитарных наук и искусств Тяньцзиньского университета

доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета

доктор наук, профессор Чикагского Университета кафедры кино и медиа исследований и кафедры славянских языков и литературы доктор педагогических наук, профессор АНО ВО «Российский новый университет»

доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СЛОВО
РЕДАКТОРА

8

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА БУРГАНОВА
СКУЛЬПТУРА В СИСТЕМЕ НЕВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ
КУЛЬТУРЫ: МЕМОРИАЛЬНЫЙ, САКРАЛЬНЫЙ
И БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

19

ЮЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА СМОЛЕНКОВА
КОЛЬЦО САРУК АЛЬ-ХАДИД: ОТ УКРАШЕНИЯ ЖЕЛЕЗНОГО
ВЕКА К СИМВОЛУ EXPO 2020 DUBAI

33

КУН ЦЗИНЬСИНЬ
ИСТОКИ И КИТАЙСКАЯ АДАПТАЦИЯ ОБРАЗА ЛЕТАЩИХ
АПСАР В ИСКУССТВЕ СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ НА ПРИМЕРЕ
СКУЛЬПТУР ИЗ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН-СЫ В ЦИНЧЖОУ

45

МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ МОЛОГИН
О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ САКРАЛЬНОГО СЛОВА И МУЗЫКИ
В БОГОСЛУЖЕБНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ А.Д. КАСТАЛЬСКОГО
И СВЯЩЕННИКА ВАСИЛИЯ ЗИНОВЬЕВА

54

ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА ПОРТНОВА
ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX –
НАЧАЛА XX ВВ.

63

ЧЖАН ЦЗИНВЭНЬ
ПРОБУЖДЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ:
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФОН И ЭВОЛЮЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ В КИТАЕ В 1978–1984 ГГ.

74

ДМИТРИЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ ПЕРЕВОЩИКОВ
ГУМАНИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ
МЕДИЦИНСКОГО ОБОРУДОВАНИЯ

84

НАТАЛИЯ СЕРГЕЕВНА БАГЛЕЙ
МЕТОДЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗОВ ПРИРОДЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА:
ДИАЛЕКТИКА ФОРМЫ И МАТЕРИАЛА

94

LETTER FROM THE EDITOR

Dear Friends!

We are pleased to present Issue No. 5/2026 of the scientific and analytical journal "Burganov House. The Space of Culture".

On the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission (VAK), the journal has been included in the List of leading peer-reviewed scientific journals and publications in which the main scientific results of dissertations for the degrees of Doctor and Candidate of Sciences should be published. The journal has been assigned category K2.

The journal publishes scholarly articles by leading specialists in various fields of the humanities, as well as by doctoral and postgraduate students. The research addresses topical issues in culture, art, philology, and pedagogy. This breadth of subject matter reflects the journal's defining feature: it presents the current state of the space of culture.

The issue opens with an article by Maria A. Burganova, "Sculpture in the System of Non-Verbal Texts of Culture: Memorial, Sacred, and Biographical Aspects", which examines sculpture as a full-fledged text of culture conveying multi-layered information. The author analyses the mechanisms of encoding and reading plastic messages in monumental, ecclesiastical, and intimate spaces, with particular attention to the problem of the "reader" of sculpture.

Julia A. Smolenkova's article "The Saruq Al Hadid Ring: From an Iron Age Ornament to the Symbol of Expo 2020 Dubai" traces the artistic life of a gold ring that was found at an Iron Age site in the Dubai desert and, three thousand years later, became the emblem of Expo 2020 Dubai and the basis for the dome of Al Wasl Plaza. The author shows that the power of this image as a symbol lies in its artistic structure, a closed, rhythmic, and open contour capable of carrying meaning at any scale. The ancient form is presented as a vehicle of cultural continuity: reinterpreted in a graphic emblem and in architecture, it reveals a link with tradition in which the future is understood as a continuation of the past rather than a break with it.

In the article "The Origins and Chinese Adaptation of the Image of Flying Apsaras in the Art of the Northern Dynasties: The Sculptures from Longxing Temple in Qingzhou", Kong Jinxin follows the image of flying apsaras from Indian mythology to China along the Silk Road. The study analyses the forms and composition of the Qingzhou sculptures and

their connection with music and dance, and interprets the adaptation of the image to the Chinese artistic tradition as a significant example of intercultural dialogue.

Mikhail S. Mologin's article "On Sacred Text and Music Interaction in Liturgical Chants by A. Kastalsky and Father Vasily Zinoviev" examines two harmonizations of the chant "Thou hast entered the church" by composers working at the turn of the 19th and 20th centuries. The author compares their treatment of the sacred text and seeks to establish why His Holiness Patriarch Tikhon (Bellavin) did not accept A. Kastalsky's harmonization of the chant.

Tatiana V. Portnova's article "Theatrical Photography of the Late 19th and Early 20th Centuries" examines the technical side of theatrical photography, systematizes the techniques used by photographers, and assesses the influence of theatrical photography on other arts. The author concludes that it made accessible what had once been open only to a select few: contact with the stage and with great figures of the theatre.

In the article "Awakening and Transformation: Socio-Cultural Background and the Evolution of Artistic Ideas in China from 1978 to 1984", Zhang Jingwen examines the early years of the Reform and Opening-Up policy as the period that prepared the ground for the '85 New Wave Art Movement. The author shows how changes in art policy and institutions, the liberation of thought, and the public's growing openness to new forms transformed Chinese art, and concludes that this period marked the starting point of its modernization.

In Dmitry V. Perevoshchikov's article "Humanization in Contemporary Medical Equipment Design", humanization is defined as a comprehensive design strategy intended to resolve the problem of the dual user audience characteristic of medical devices. The author interprets it as a shift from a technically autonomous product to a human-centred sociotechnical system that addresses the cognitive, emotional, and ethical needs of the patient as well as the professional tasks of medical staff. The article distinguishes formal, ergonomic, cognitive, emotional, and ethical levels of humanization and outlines its natural limits, determined by the requirements of safety, sterility, and functional effectiveness.

The issue concludes with an article by Natalia S. Bagley, "Methods of Embodying Images of Nature in Art Glass of the Second Half of the 20th to

the First Quarter of the 21st Century: The Dialectic of Form and Material". The author examines the creative methods of glass artists who turn to the theme of nature, identifies the relationship between their approaches to the material and the imagery of their works, and reveals the role of glass as a meaning-forming element.

The issue is intended for specialists in the theory and practice of the visual arts and philology, as well as for all readers interested in art and culture.

Дорогие друзья!

Мы рады представить Вам № 5/2026 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Журналу присвоена категория К2.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и педагогики. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Номер открывает статья М. А. Бургановой «Скульптура в системе невербальных текстов культуры: мемориальный, сакральный и биографический аспекты», в которой скульптура рассматривается как полноправный текст культуры, несущий многоуровневую информацию. Автор анализирует механизмы кодирования и считывания пластических сообщений в монументальном, храмовом и камерном пространствах и уделяет особое внимание проблеме «читателя» скульптуры.

В статье Ю. А. Смоленковой «Кольцо Сарук аль-Хадид: от украшения железного века к символу Expo 2020 Dubai» прослеживается художественная судьба золотого кольца, найденного на памятнике железного века в пустыне Дубая и спустя три тысячи лет ставшего эмблемой Expo 2020 Dubai и основой купола Al Wasl Plaza. Автор показывает, что сила этого образа как символа заключена в его художественной структуре — замкнутом, ритмичном и открытом контуре, способном нести значение в любом масштабе. Древняя форма рассматривается как носитель культурной преемственности: её актуализация в графическом знаке и архитектуре раскрывает связь с традицией, в которой будущее мыслится как продолжение исторического опыта, а не разрыв с ним.

Кун Цзиньсинь в статье «Истоки и китайская адаптация образа летящих апсар в искусстве Северных династий на примере скульптур из мона-

стыря Лунсин-сы в Цинчжоу» прослеживает путь образа летящих апсар из индийской мифологии в Китай по Шелковому пути. Анализируются особенности форм и композиции цинчжоуских скульптур, их связь с музыкой и танцем, а адаптация образа к китайской художественной традиции рассматривается как ценный пример межкультурного диалога.

Статья М. С. Мологина «О взаимодействии сакрального слова и музыки в богослужебных песнопениях А.Д. Кастальского и священника Василия Зиновьева» посвящена двум гармонизациям песнопения «Восшел еси во церковь», выполненным композиторами рубежа XIX–XX веков. Автор сопоставляет их отношение к сакральному слову и стремится установить причины, по которым Святейший Патриарх Тихон (Беллавин) не принял вариант песнопения в гармонизации А. Кастальского.

В статье Т. В. Портновой «Театральная фотография конца XIX – начала XX вв.» рассматривается технический аспект театральной фотографии, систематизированы приёмы, которыми пользовались фотографы, и оценено её влияние на другие виды искусства. Автор приходит к выводу, что театральная фотография сделала доступным то, что прежде было открыто лишь избранным, — прикосновение к сцене и к великим театральным деятелям.

Чжан Цзиньвэнь в статье «Пробуждение и трансформация: социально-культурный фон и эволюция художественных идей в Китае в 1978–1984 гг.» исследует первые годы политики реформ и открытости как время, подготовившее движение «Новая волна '85». Автор показывает, как изменения художественной политики и институтов, освобождение мышления и растущая готовность публики принимать новые формы преобразили китайское искусство, и приходит к выводу, что этот период стал отправной точкой его модернизации.

В статье Д. В. Перевощикова «Гуманизация в современном дизайне медицинского оборудования» гуманизация определяется как комплексная проектная стратегия, призванная разрешить проблему двойственности пользовательской аудитории, характерную для медицинских устройств. Гуманизация понимается автором как переход от технически автономного изделия к человекоцентричной социотехнической системе, учитывающей когнитивные, эмоциональные и этические потребности пациента наряду с профессиональными задачами медицинского персонала. Автор

выделяет формальный, эргономический, когнитивный, эмоциональный и этический уровни гуманизации и показывает её естественные границы, заданные требованиями безопасности, стерильности и функциональной эффективности.

Завершает выпуск статья Н. С. Баглей «Методы воплощения образов природы в художественном стекле второй половины XX – первой четверти XXI века: диалектика формы и материала». Автор рассматривает творческие методы художников по стеклу, обращающихся к теме природы, выявляет связь между подходами к работе с материалом и образным строем произведений и раскрывает роль стекла как смыслообразующего элемента.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Maria A. Burganova

Deputy Director for Research, Burganov House Moscow State Museum

Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture

Doctor of Art History

Professor of the Stroganov Russian State University of Art and Industry

Full Member of the Russian Academy of Arts

e-mail: dom.text@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-8695-9743

Researcher ID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-10-25

SCULPTURE IN THE SYSTEM OF NON-VERBAL TEXTS OF CULTURE: MEMORIAL, SACRED, AND BIOGRAPHICAL ASPECTS

Summary: *The article examines sculpture within the system of non-verbal texts of culture that carry multi-layered information: memorial, ideological, sacred, and biographical. The author analyses the mechanisms of encoding and reading plastic messages in monumental, ecclesiastical, and intimate spaces. Particular attention is paid to the problem of the “reader” of sculpture and to the phenomenon of the partial or complete incomprehension of its artistic text. Every text presupposes a reader, and the question of who exactly reads the sculptural text and how it is read is one of the key issues in the theory of plastic art.*

The author emphasises that sculpture, in all the diversity of its historical forms, is a full-fledged and semantically

rich text possessing specific properties. This specificity lies in its three-dimensionality, its existence in real space and time, and its capacity to draw the viewer directly into its environment. Sculpture serves as a bearer of collective memory — a memorial text that affirms a particular version of the historical narrative. In sacred space it acts as a mediator between the human being and the transcendent — an iconographic text that encodes theological content in a visual-plastic form accessible to viewers of different levels of education. In an intimate, personal space, sculpture becomes a biographical narrative — a text of identity and social belonging.

Keywords: *sculpture, semiotics, visual text, monument, sacred plastic art, iconology, memorial function.*

It is commonly believed that a text exists only where there is a word, either written or spoken. Meanwhile, the semiotics of the second half of the twentieth century has convincingly demonstrated the conventionality of this boundary: a text may be any sign system that possesses an internal structure and the capacity to transmit meaning from a sender to a receiver. In this broadened understanding, sculpture is one of the most archaic and semantically saturated texts that humankind has ever created. The problem of reading sculpture as a text is of fundamental importance both for the theory of art and for its actual functioning in society. A monument in a city square, a relief on the wall of a cathedral, a gravestone in a cemetery, a

sculpture in an interior — each of these objects is a bearer of specific information that exists within a historical context and is addressed to a specific audience in a particular space. The difficulty lies in the fact that the sculptural text, unlike the verbal one, has no unambiguous “grammar”. Each viewer “reads” it in accordance with his or her cultural competence, iconographic learning, and personal emotional experience. The site at which a work of sculpture is presented also substantially influences its perception. In an ecclesiastical space the sacred meaning will be primary. It is quite possible that for many viewers the plastic and compositional treatment will matter less. A monumental sculpture on a public square carries an ideological charge, ad-

ressing socially significant themes. The imagery and plastic treatment in this case are transformed according to the specific character of this kind of sculpture. This gap between the encoded and the decoded message constitutes one of the central problems of the contemporary theory of sculpture.

The notion of “text” in its contemporary reading has become multi-faceted. The formation of the conceptual vocabulary and lexicon of sculpture has been shaped by outstanding scholars — philosophers and cultural theorists, specialists in semiotics and linguists, art historians and sculptors.

Yu. M. Lotman defined a text as “a closed and internally organised sign space” (Lotman, 1970). For him, any work of art is a text, since it possesses expressedness (embodiment in signs) and boundedness (the presence of a boundary that separates it from non-artistic reality). Sculpture fully meets both criteria: its physical volume is at the same time the semantic boundary beyond which a fundamentally different mode of the existence of form begins.

E. Panofsky, having elaborated a three-level iconological methodology, offered a set of tools fully applicable to sculpture (Panofsky, 1999). The first level, pre-iconographic description, records purely plastic facts: volume, texture, proportions, movement — all that, in a “purified formula” of quintessence, presents the concentrated essence stripped of any redundancy. The second, iconographic analysis, identifies themes and motifs. The third, iconological interpretation, uncovers the inner meaning of the work as a reflection of the worldview of an epoch. This three-stage model describes precisely what takes place in the reading of a “sculptural text”: from primary perception, through cultural identification, to the apprehension of meanings, values, and culture.

The proposal to study sculpture in the context of its surrounding environment, while recognising that a number of artistically interpreted spaces are independent plastic texts in their own right, was put forward by R. Krauss. Her conception of the “expanded field” of sculpture showed that in the twentieth century sculpture ceased to be a closed autonomous object and positioned itself as a relation between the object and the site, between architecture and landscape (Krauss, 1979). This at once multiplied the textual possibilities of sculpture: now the text is constituted not only by the object itself but also by its spatial connections with the surrounding environment and with the history of a particular place.

The investigations of these scholars laid the foundation for the understanding of sculpture as a particular kind of non-linguistic text that carries multi-layered information — memorial, ideological, sacred, and biographical.

The most obvious and socially significant type of sculptural text is monumental and monumental-decorative sculpture in urban space. A monument possesses a twofold nature: on the one hand, it is a work of art that embodies the sculptor’s plastic idea; on the other, it is society’s official statement about itself. Turning to specific examples, one may consider several well-known monuments. E.-M. Falconet’s *Bronze Horseman* (1782) is a classic example of a multi-layered memorial text. Analysing it by means of Panofsky’s classification, one may note that at the pre-iconographic level it is a dynamic equestrian statue: a horse rearing up and trampling a serpent, and the imperious figure of a rider extending his arm over the city. At the iconographic level it is the image of Peter I, the founder of St Petersburg. At the iconological level it is a manifesto of enlightened absolutism, the affirmation of the sovereign will overcoming the chaos of nature and history, embodied by the rearing horse. It is not by chance that this very monument became the central image of Pushkin’s poem *The Bronze*



Mukhina, V.I. *Worker and Kolkhoz Woman*. 1937

Horseman: Falconet's sculptural "text" received a second, literary layer of interpretation.

V. I. Mukhina's sculptural group *Worker and Kolkhoz Woman* (1937) is an example of a fundamentally different sculptural "text". The dynamism of the group, which goes back to the tradition of Nike, places the Soviet project within a sequence of well-known symbolic images of world culture. This swift movement forward and the scarf that has taken flight like wings accumulate memories of the Nike of Samothrace, of the allegorical figure of Liberty (F. Rude, *La Marseillaise*, 1836) on the Arc de Triomphe in Paris, of the image of Nike as an allegory of Russia's victory over Napoleon (1828) on the Arch of the General Staff in St Petersburg, among others. The semiotic density of the work is so great that, almost nine decades later, it continues to function as an active memorial text.

A unique instance of the semiotic rethinking of sculpture as a text is presented by Michelangelo's *David* — a statement about the body, the spirit, politics, and God, in which every formal element of this "text" has long since been broken down into

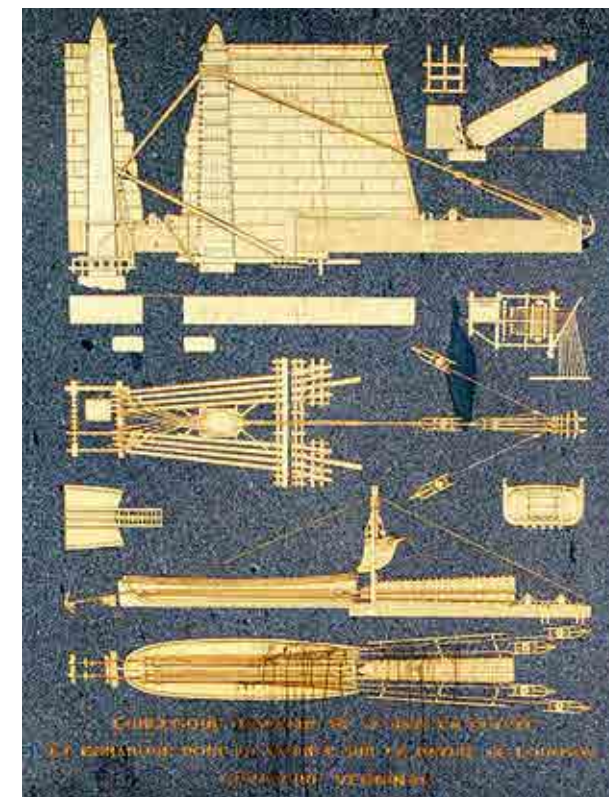


Michelangelo's David. 1504

quotations: "eye", "nose", "hand", "foot" — familiar to every pupil of an art school. The statue of David, treated in terms of the classical canon — contrapposto, ideal proportions, the clear articulation of masses, the plastic language of classical sculpture — has served as the ideal instructional text for centuries. Originally the sculpture was to enter the ecclesiastical space of the Florentine cathedral as one of the twelve statues of the prophets, as was traditional for church decoration. The image of the biblical king often appeared in the sequence of Old Testament forefathers. However, Michelangelo's work, which struck contemporaries with its power and artistic expressiveness, was placed on the Piazza della Signoria in front of the Palazzo Vecchio, the seat of the Florentine city government, and became the civic symbol of the Florentine Republic, of its freedom and its steadfastness before the "giants" — external and internal enemies. An important shift of meaning is evident here: society "reads" this statue not as an Old Testament text about the youth of the king-prophet, but as a political declaration of the free city of Florence. Thus the text of the sculpture expands from a religious narrative to a civic one.

There are also negative examples of the semiotic rethinking of sculpture, expressed in the relocation and demolition of monuments to historical and cultural figures. One and the same object, transferred from urban space to museum space, acquires a fundamentally different meaning: from an affirmation it turns into a testimony, from a living utterance into a historical document. Sculpture placed in public space functions within a particular cultural code, a system of conventional meanings shared by a community and allowing the members of that community to "read" the monument. U. Eco understood the code as a body of rules according to which a sign is correlated with content: the code is not given by nature but is the product of an agreement rooted in culture (Eco, 2004). Lotman specified: the code works only insofar as there exists a community that possesses it (Lotman, 1970). When the community disintegrates, the code falls silent, and the text that once sounded in full force becomes a mute object. The mechanisms by which the cultural code is lost are various. A change of ideology, the forgetting of history, and the loss of identity strip the monument of the system of values within which it was created and which it was called upon to affirm. Historical changes — revo-

lutions, conquests, demographic catastrophes — destroy the very community that was the bearer of the code. The cultural rupture between generations gradually erodes the semantic conventions: a statue intelligible to one generation becomes, for its grandchildren, a decorative element of the urban environment. Globalisation and the migration of populations create a fundamentally new situation: within a single urban space there coexist bearers of incompatible cultural codes, and a monument that is legitimate for one part of the city's inhabitants proves alien or hostile to another. For example, in the first quarter of the twenty-first century the United States saw a wave of demolitions of monuments to Confederate figures. The statues of Generals Robert E. Lee, Thomas "Stonewall" Jackson, and other military commanders, erected in the late nineteenth and early twentieth centuries, were interpreted by part of society as codes of racial domination and of the legitimation of slavery. Society rejected these codes publicly and ostentatiously. The demolition of a monument became a performative act of renunciation of a particular system of values. Society, meanwhile, took no account of the artistic value of the monuments. Sculpture in public space, once the bearer of a code-text that is no longer current, is more vulnerable to destruction than any other kind of art.

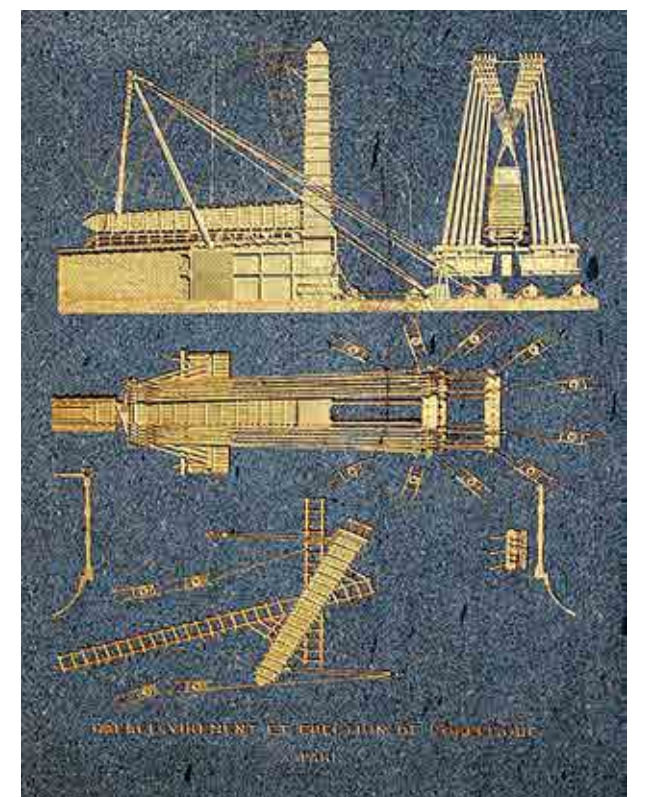


Detail of the obelisk of Place de la Concorde, Paris



Luxor Obelisk of the Place de la Concorde, Paris

A vivid illustration of the moral problem of the denial of history is the demolition or relocation of war memorials in a number of post-Soviet countries — Ukraine, Georgia, and the Baltic States — as well as in countries of Eastern and Western Europe.



Many of the destroyed monuments were outstanding works of art. Their loss must be counted among irretrievable losses. This is a clear example of the forcible political rewriting of the codes and meanings of history. Only in a few cases were the monuments preserved and relocated elsewhere. The musealisation of surviving war memorials does, of course, preserve them, but it changes their status from “living utterance” to “testimony”.

It should be noted that the process of the loss of the code is not always connected with political upheavals. The Egyptian obelisks transferred to the squares of Paris and London have undergone centuries of complete semiotic transformation. Covered with hieroglyphs that were once sacred texts, they have turned into elements of the urban ensemble, into decorative verticals whose semantic content has been reduced to the general idea of “antiquity” and “the exotic”. Their original code is now known only to a handful of specialists. Notably, the Luxor Obelisk, created in the reign of Ramesses II, is “annotated” with pictorial texts about how it was dismantled and transported out of Egypt and how it was brought to Paris. Numerous Greco-Roman statues in museum storerooms share the same fate: having lost their names, attributes, and contexts, they exist as formal objects — beautiful bodies deprived of biography. This condition may be designated by the notion of “semiotic emptiness”: the sculpture is reduced to a pure plastic form, deprived of its original content. Such a work loses its original text and becomes an occasion for a new reading.

It is here that the possibility of “recoding” opens up: a new society endows the old form with new meanings. The artistic projects of recent decades have actively exploited this possibility. For example, one of the four plinths of the Trafalgar Square ensemble, created in 1841 to the design of the architect C. Barry, has been given over to the plastic utterances of contemporary sculptors — at fixed intervals a new object is placed on the empty plinth; each new work immediately finds itself in the historical context of the three statues of King George IV (1843, sculptor F. L. Chantrey), General C. D. Napier (1856, sculptor J. G. Adams), and Major General H. Havelock (1861, sculptor W. Behnes), installed earlier on the other plinths. An analogous situation, connected with the entry of new works of sculpture into historic ensembles, arose in Waterloo Place, whose central monument is the 37-metre Duke of York Column (1832, architect B. D. Wyatt; the stat-

ue by the sculptor R. Westmacott, 1834). Nearby stand the Crimean War Memorial (1861, sculptor J. Bell) and statues of participants in military campaigns. In April 2026 a new statue appeared on this site, representing the figure of a man in a business suit stepping down from a plinth. His face is concealed by an unfurling banner (sculptor Banksy). And here an important question arises: to what extent does the viewer agree with such an expansion of the reading of the historical text carried by the sculptural ensemble?

Sculpture in sacred space — historically the primary environment of sculpture’s existence — is read differently. Long before the appearance of the public monument, sculpture served as the connecting link between the human being and the sacred: it embodied gods and represented the subjects of sacred history. Western European Gothic sculpture on cathedral portals is one of the most eloquent examples of the deliberate creation of a “readable” plastic text. The portals of Chartres Cathedral (twelfth–thirteenth centuries) and of Reims Cathedral (thirteenth century) constitute extensive iconographic programmes that embrace the whole history of Holy Scripture. Medieval theologians directly called the sculptural decoration of cathedrals “the Bible of the illiterate”. Amid the total illiteracy of the greater part of the population, the plastic image performed the function of a sacred text accessible to all without exception (Panofsky, 1999). The portals, iconostases, relief icons, and objects of personal devotion that bear sculptural images constituted an iconographic dictionary: every figure, every attribute, every combination of gestures was a conventional sign assimilated through the practice of worship. Russian ecclesiastical sculpture, from white-stone church reliefs to carved iconostases, is “read” in the same context. The relief decoration of the Cathedral of St Demetrius in Vladimir (1194–1197) exemplifies a specifically Russian tradition of the sacred plastic text. The façades of the cathedral are covered with a continuous carpet of white-stone carving: saints, griffins, centaurs, and vegetal ornaments come together into a complex iconographic programme that still gives rise to scholarly disputes. Here the principle of “semiotic density” is manifested with particular clarity: the plastic text is so saturated with signs that their decipherment and reading require specialised knowledge — and yet everyone who enters reads the main thing: this space is sacred, this is the place of God’s presence.

If monumental and sacred sculpture is addressed to a collective addressee, funerary sculpture bears a fundamentally different type of text: biographical, intimate, and status-bearing. Egyptian funerary statues, Greek gravestones, Renaissance tombs, and contemporary memorial complexes replete with sculptural imagery — all of them are texts that narrate an individual life and its place in the social order. These texts do not merely present the history of the funerary monument as a genre, but reflect the changes in the very way in which human presence is embodied after death. In one case the tombstone strives to preserve the person, to prolong his earthly visibility, to record his features, rank, station, and biographical distinctness; in another it begins to work as a text saturated with symbols, containing hidden, multiple meanings that require an attentive and knowing “reader”. The evolution of memorial plastic art from person to symbol, from portrait fidelity to metaphysical construction, defines one of the most important lines of the development of European memorial sculpture.

A remarkable example here is offered by the Medici tombs, in which the figures of the deceased have become the embodiment of philosophical ideas popular in the Renaissance. Having virtually lost their proper names, which their contemporaries had already begun to confuse, the dukes have become embodiments of two temperaments — the active and the contemplative. Michelangelo “rewrites” the traditional text by refusing to describe the person. The Medici Chapel is a lexicon of symbols outside any specific biography. The allegorical figures of *Dawn, Dusk, Day, and Night* unfold a plastic text about time, power, and immortality — one that admits of countless interpretations yet does not yield to an exhaustive reading.

Speaking of the personal sculptural text, one must dwell on the genre of the portrait, which functions as a biographical narrative. The verism of the Roman sculptural portrait, the principle of the merciless recording of physical features, turned the portrait into a document that preserved the bodily identity of a person after his death. The portraits of the Age of the Enlightenment are distinctive manifestos affirming the ideals of reason and freedom. Houdon’s busts — of Voltaire, Rousseau, and Franklin — are artistic utterances and iconographic documents, as well as conceptual statements about the values of the epoch. One such text was rewritten in a distinctive way. In 1776 J.-B. Pigalle created a statue



The Medici tomb

of the nude Voltaire (Paris, Institut de France) and presented his work at the Paris Salon. The naturalism that distinguished this work failed to impress the public. The sculpture, masterfully reproducing the aged and infirm body of the great seventy-six-year-old philosopher, became an object of ridicule. In 1781 Houdon rewrote this page of history by creating a “paraphrase” of Pigalle’s work. The sculptor concealed the nudity and infirmity of Voltaire in the ample folds of drapery, giving him the appearance of an ancient philosopher. In every case the sculptural portrait is a distinct text, situated within the larger theme of standing before eternity.

In the context of the study of sculpture as a text, cabinet sculpture and small-scale plastic art constitute a distinctive stratum. A collection of antique torsos in the library of a Renaissance humanist, bronze statuettes on the mantelpiece of an aristocratic mansion, porcelain figurines of peasants in the collection of a nineteenth-century patron of the arts, and small-scale sacred plastic pieces in the form of portable icons and folding triptychs — these are texts about social status and cultural identity, about aesthetic preferences and the personal piety of the owner. The very choice of sculptural objects for a personal space is a statement about oneself, addressed to a narrow circle of initiates and, over time, accreting personal connotations, family history, and layers of memory.



Constantin Brâncuși. *Bird in Space (L'Oiseau dans l'espace)*. 1932–1940

Particular difficulty is presented by the “readability” of contemporary abstract sculpture. The creators of such works deliberately move away from iconographic recognisability and turn to the plastic text of pure forms. Brâncuși, Hepworth, Gabo, and Pevsner excluded from their works everything that could be identified as mimesis, as likeness to reality, striving for the plastic embodiment of pure idea — for the plasticity of form. The result was a text of extreme conceptual complexity, accessible in its material-perceptual immediacy: any viewer feels the rhythm and the plasticity — but not everyone is capable of reading it as a philosophical statement about the fullness of form or about the transformation of space by means of sculpture.

A. Giacometti chose a different path: his elongated, disembodied figures create a dramatic text read at the level of bodily disintegration and metaphysical anxiety. This text addresses the archaic strata of perception, bypassing iconographic identification: it does not require special preparation, but it requires a readiness to confront human vulnerability.

H. Moore created a corpus of biomorphic forms in which the figures of the human body — the mother with child, or the reclining figure — gradually dissolve into organic articulations and break down into constituent parts. His sculptures are “read” as texts about corporeality, about the connection of the human being with nature — but this reading

takes place bypassing consciousness, at the level of bodily memory and the primary experience of form.

Every text presupposes a reader, and the question of who exactly reads the sculptural text and how it is read is one of the key issues in the theory of plastic art. Panofsky observed that a full iconological reading of a work requires specialised knowledge inaccessible to the ordinary viewer (Panofsky, 1999). Does this mean that the majority of people read sculpture “incorrectly”? The answer depends on which level of “reading” one considers necessary. A visitor to a church, having no art-historical knowledge, unfailingly reads the sacred theme — the presence of an elevated, consecrated meaning — and “reads” the iconographic programme of the reliefs, but perhaps does not appreciate the mastery of the plastic treatment. A monument in the city is perceived as a sign of power and of official memory. Thus the “reading” of sculpture takes place on several parallel levels. U. Eco called this the “openness” of the work: the artistic text addresses readers of varying competence and opens to each of them its own level of meaning (Eco, 2004).

The crisis of “readability” that emerged in the art of the twentieth century posed a fundamental question: is an unread text still a text? Lotman’s answer was unambiguous: the text exists neither in the consciousness of the author nor in the consciousness of the reader, but in the space between them — in the act of communication (Lotman, 1970). If communication has not taken place, the text has not ceased to exist. It has simply not been read in this particular case. This relieves the artist of responsibility for guaranteeing understanding, but it does not free him from the responsibility for creating a text potentially accessible to at least a partial reading.

In conclusion, it should be noted that sculpture, in all the diversity of its historical forms, is a full-fledged and semantically rich text possessing specific properties. This specificity lies in its three-dimensionality, its existence in real space and time, and its capacity to draw the viewer directly into its environment. Sculpture serves as a bearer of collective memory — a memorial text that affirms a particular version of the historical narrative. In sacred space it acts as a mediator between the human being and the transcendent — an iconographic text that encodes theological content in a visual-plastic form accessible to viewers of different levels of education. In an intimate, personal space, sculpture becomes a biographical narrative — a text of identity



Henry Moore. *Two Piece Reclining Figure No. 5*. 1963–1964

and social belonging. A fundamental property of the sculptural text is its polyphony. Unlike a verbal utterance, sculpture cannot be “read” unambiguously and definitively: each new viewer, each new historical context, opens up in it new semantic layers. The semiotic density of the plastic work guarantees its relevance over the course of centuries and millennia. We continue to “read” the sculptures of Phidias and Praxiteles, although the majority of the iconographic codes in which they were written have

long been lost, because at the pre-iconographic, perceptual level these works continue to speak to us in a language that does not require translation. The sculptural text is fundamentally open: it does not require the viewer to have special preparation in order to be perceived, but it rewards the prepared viewer with an incomparably greater depth of meaning. In this respect sculpture is no different from any great text: it speaks to all, but reveals itself to each to the measure of his readiness to listen.

REFERENCES:

1. Assmann, A. (2014) *The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and the Politics of History*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie. Available at: <https://tocit.ru/static/files/149eaf2013025b89d66c0734b63f8cbbcd3cd51f64006ae636e2c0336af87124.pdf> (Accessed: 20 January 2025). (in Russian)
2. Assmann, J. (2004) *Cultural Memory: Writing, Remembrance of the Past and Political Identity in Early High Cultures*. Translated from German by M. M. Sokolskaya. Moscow: Yazyki Slavyanskoi Kultury. (in Russian)
3. Barthes, R. (1994) *Selected Works: Semiotics. Poetics*. Translated from French. Moscow: Progress. (in Russian)
4. Bellentani, F. and Panico, M. (2016) ‘The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach’, *Punctum: International Journal of Semiotics*, 2(1), pp. 28–46. Available at: https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/96405/1/Bellentani_Panico_The%20meanings%20of%20monuments.pdf
5. Bulychева, E. I. (2019) ‘Myth as a cultural code in Western European sculpture at the turn of the 20th–21st centuries’, *International Journal of Cultural Research*, 2(35). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-kak-kulturnyi-kod-v-zapadnoevropei-skoiskulpture-rubezha-xx-xxi-vekov> (Accessed: 16 May 2026). (in Russian)
6. Burganova, M. A. (2019) ‘Monument as a cultural code’, *Texts*, 1, pp. 6–10.
7. Burganova, M. A. and Smolenkova, Yu. A. (2020) ‘Alexander Burganov: a new code of time and space’, *Burganov House. The Space of Culture*, 1, pp. 19–37. <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2020-16-1-19-37>
8. Eco, U. (2004) *The Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics*. Translated from Italian by A. P. Shurbelev. St Petersburg: Symposium. (in Russian)

9. Gell, A. (1998) Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press.

10. Kasatkina, S. S. (2017) 'A semiotic approach to the study of the city as a system', Philosophical Thought, 6, pp. 101–110. (in Russian)

11. Krauss, R. (1979) 'Sculpture in the Expanded Field', October, 8, pp. 30–44.

12. Lotman, Yu. M. (1970) The Structure of the Artistic Text. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)

13. Lotman, Yu. M. (1999) 'Three functions of the text', in Lotman, Yu. M. Within Thinking Worlds: Human — Text — Semiosphere — History. Moscow: Yazyki Russkoi Kultury, pp. 11–22. (in Russian)

14. Mitchell, W. J. T. (2005) 'What Sculpture Wants: Placing Antony Gormley', in Mitchell, W. J. T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, pp. 244–265.

15. Panofsky, E. (1939) Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Oxford University Press.

16. Panofsky, E. (1999) Meaning in the Visual Arts. Translated from English by V. V. Simonov. St Petersburg: Akademicheskii Proekt. (in Russian)

17. Polyakova, T. A. (2013) 'Text as a meaning-generating device in the conception of Yu. M. Lotman', Humanities and Social Sciences, 3. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-kak-smyslopороzhdayuschee-ustroystvo-v-kontseptsii-yu-m-lotmana> (Accessed: 1 June 2026). (in Russian)

18. Uzhanov, A. E. (2025) 'Solving the problem of preserving military-memorial heritage in a single space of memory of the Second World War: the interaction of social memory and popular diplomacy', The Space of Science, 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/reshenie-problemy-sberezheniya-voenno-memorialnogo-naslediya-v-edinom-prostranstve-pamyati-vtoroy-mirovoy-voyny-vzaimodeystvie> (Accessed: 17 May 2026). (in Russian)

Мария Александровна Бурганова

заместитель директора по науке Московского государственного музея «Дом Бурганова»
заведующий кафедрой монументально-декоративной скульптуры
доктор искусствоведения
профессор Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С.Г. Строганова
действительный член РАХ
e-mail: dom.text@gmail.com
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8695-9743
Researcher ID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-10-25

СКУЛЬПТУРА В СИСТЕМЕ НЕВЕРБАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ: МЕМОРИАЛЬНЫЙ, САКРАЛЬНЫЙ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Аннотация: Статья рассматривает скульптуру в системе невербальных текстов культуры, несущих многоуровневую информацию: мемориальную, идеологическую, сакральную, биографическую. 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 её художественного текста. Любой текст предполагает читателя, и вопрос о том, кто именно читает скульптурный текст и как читает, является одним из ключевых в теории пластического искусства. Автор подчёркивает, что скульптура во всём многообразии своих исторических форм является полноправным и семантически богатым текстом, обладающим специфическими свойствами. Эта

специфика — в её трёхмерности, существовании в реальном пространстве и времени и способности непосредственно вовлекать зрителя в свою среду. Скульптура является носителем коллективной памяти — мемориальным текстом, утверждающим определённую 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. **Ключевые слова:** скульптура, семиотика, визуальный текст, памятник, сакральная пластика, иконология, мемориальная функция.

Принято считать, что текст существует лишь там, где есть слово, записанное или произнесённое. 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 кон-

кретной аудитории в определённом 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 несёт 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 учёные — философы и культурологи, специалисты по семиотике и лингвистике, искусствоведы и скульпторы.

Ю.М. Лотман определял текст как «замкнутое и внутренне организованное знаковое пространство» (Лотман, 1970). Для него любое художественное произведение является текстом, поскольку обладает выраженностью (воплощённостью в знаках) и отграниченностью (наличием границы, отделяющей его от нехудожественной реальности). Скульптура в высшей мере отвечает обоим критериям: её физический объём одновременно является смысловой границей, за которой начинается принципиально иной способ существования формы.

Э. Панофский, разработав трёхуровневую иконологическую методологию, предложил инструментарий, вполне применимый к скульптуре (Панофский, 1999). Первый уровень, доиконографическое описание, фиксирует чисто пластические факты: объём, фактуру, пропорции, движение — всё то, что в «очищенной формуле» квинтэссенции предъявляет лишённую всякой избыточности концентрированную суть. Второй, иконографический анализ, идентифицирует темы и мотивы. Третий, иконологическая интерпретация, вскрывает внутренний смысл произведе-

ния как рефлексии мировоззрения эпохи. Эта трёхступенчатая модель описывает именно то, что происходит при чтении «скульптурного текста»: от первичного восприятия через культурную идентификацию к постижению смыслов, ценностей, культуры.

Исследовать скульптуру в контексте окружающей среды, признав при этом, что ряд художественно интерпретированных пространств является самостоятельными пластическими текстами, предложила Р. Краусс. Её концепция 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 (Краусс, 1979). Это одновременно умножило текстуальные возможности скульптуры: теперь текстом становятся не только сам объект, но и его пространственные связи с окружающей средой, с историей конкретного места.

Изыскания этих исследователей легли в 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-декоративная 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. Обращаясь к конкретным примерам, можно рассмотреть ряд общеизвестных монументов. «Медный всадник» Э.-М. Фальконе (1782) являет собой классический пример многоуровневого мемориального текста. Анализируя его с помощью классификации Панофского, можно отметить, что на доиконографическом уровне это динамичная конная статуя: взмывающий на дыбы конь, поднимающий змею, и властная фигура всадника, простирающего руку над городом. На иконографическом — это образ Петра I, основателя Петербурга. На иконологическом — манифест просвещённого абсолютизма, утверждение государственной воли, преодолевающей хаос природы и истории, олицетворённый вздыбленным конём. Не случайно именно этот памятник

стал центральным образом пушкинской поэмы «Медный всадник»: скульптурный «текст» Фальконе получил второй, литературный слой интерпретации.

Скульптурная группа В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937) — образец принципиально иного скульптурного «текста». Динамика группы, восходящая к традиции Ники, вписывает советский проект в череду известных символических образов мировой культуры. Это стремительное движение вперёд и взлетевший крыльями шарф аккумулируют воспоминания о Нике Самофракийской, об аллегорической фигуре Свободы (Ф. Рюд, «Марсельеза», 1836) на Триумфальной арке в Париже, об образе Ники как аллегии победы России над Наполеоном (1828) на Арке Главного штаба в Санкт-Петербурге и др. Семиотическая плотность произведения столь велика, что спустя почти девять десятилетий оно продолжает функционировать как активный мемориальный текст.

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»... — знакомые каждому учащемуся художественной школы. Статуя Давида, трактованная в терминах классической нормы: контрапост, идеальные пропорции, ясное членение масс, пластический язык классической скульптуры, — стала идеальным учебным текстом на века. Изначально скульптура должна была войти в храмовое пространство 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, резиденцией городского правительства Флоренции, и стало гражданским символом Флорентийской республики, её свободы и стойкости перед «великанами» — внешними и внутренними врагами. Налицо важная перемена смысла: общество «читает» эту статую не как ветхозаветный текст о юности царя-пророка, а как политическую декларацию свободного го-

рода Флоренции. Так текст скульптуры расширяется от религиозного нарратива к гражданскому.

Семиотическое переосмысление скульптуры часто имеет и негативные примеры, выразившиеся в перемещении и сносе памятников деятелям истории и культуры. Один и тот же объект, перенесённый 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 определённого культурного кода, системы конвенциональных значений, разделяемых сообществом и позволяющих членам этого сообщества «читать» памятник. У. Эко понимал код как совокупность правил, по которым знак соотносится с содержанием: код не дан от природы, но является продуктом договорённости, укоренённой в культуре (Эко, 2004). Лотман уточнял: код работает лишь постольку, поскольку существует сообщество, им владеющее (Лотман, 1970). Когда сообщество распадается, код умолкает, и текст, некогда звучавший в полную силу, превращается в немой объект. Механизмы утраты культурного кода многообразны. Смена идеологии, забвение истории, утрата идентичности лишают монумент той системы ценностей, в которой он был создан и которую был призван утверждать. Исторические перемены — революции, завоевания, демографические катастрофы — уничтожают само сообщество, бывшее носителем кода. Культурный разрыв между поколениями размывает смысловые конвенции постепенно: статуя, понятная дедам, превращается для внуков в декоративный элемент городской среды. Глобализация и миграция населения создают принципиально новую ситуацию: в одном городском пространстве сосуществуют носители несовместимых культурных кодов, и памятник, легитимный для одной части горожан, оказывается чужим или враждебным для другой. Например, в США в первой четверти XXI века прошла волна сносов монументов деятелей Конфедерации. Статуи генералов Роберта Ли, Томаса Джексона и других военачальников, возводившиеся в конце XIX — начале XX века, были осмыслены частью общества как коды расового господства и легитимации рабовладения. Общество отказалось от этих кодов публично и демонстративно. Снос монумента превратился в перформативный

акт отречения от определённой системы ценностей. При этом художественная ценность монументов не была принята обществом во внимание. Скульптура в публичном пространстве, являвшаяся некогда носителем уже не актуального кода-текста, в большей степени, чем другие виды искусства, подвергается разрушению.

Яркой иллюстрацией нравственной проблемы отрицания истории стал снос или перенос военных памятников в ряде стран постсоветского пространства (Украине, Грузии, Прибалтике), а также в странах Восточной и Западной Европы. Многие из разрушенных памятников являлись выдающимися произведениями искусства, и их утрату можно отнести к невосполнимым потерям. 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 статус с «живого высказывания» на «свидетельство».

Необходимо отметить, что процесс утраты кода не всегда связан с политическими потрясениями. Египетские обелиски, перенесённые на площади Парижа и Лондона, прошли многовековой путь полной семиотической трансформации. Покрытые иероглифами, некогда бывшими сакральными текстами, они превратились в элементы городского ансамбля, декоративные вертикали, смысловая наполненность которых свелась к общей идее «древности» и «экзотики». Их первоначальный код стал достоянием лишь немногих специалистов. Интересно, что Луксорский обелиск, созданный при Рамсесе II, «дополнен» картинками-текстами о том, как его демонтировали и вывозили из Египта, и как его привезли в Париж. Множество греко-римских статуй в музейных запасниках разделяют ту же судьбу: лишившись имён, атрибутов и контекстов, они существуют как формальные объекты — прекрасные тела, утратившие биографию. Это состояние можно обозначить понятием «семиотической пустоты»: скульптура превращается в чистую пластическую форму, лишённую первоначального содержания. Такое произведение утрачивает первоначальный текст и превращается в повод для нового прочтения.

Именно здесь открывается возможность «перекодирования»: новое общество наделяет старую форму новыми смыслами. Художественные

проекты последних десятилетий активно эксплуатируют эту возможность. Например, один из четырёх постаментов ансамбля Трафальгарской площади, созданных в 1841 году по проекту архитектора Ч. Бэрри, был отдан для пластических высказываний современным скульпторам: на пустующий постамент через определённый временной интервал помещается новый объект, который сразу оказывается в историческом контексте трёх статуй: короля Георга IV (1843, ск. Ф.Л. Чантри), генерала Ч. Д. Нейпира (1856, ск. Дж. Г. Адамс) и генерал-майора Г. Хэвлока (1861, ск. У. Бенес), установленных на других постаментах ранее. Аналогичная ситуация, связанная с вхождением новых произведений скульптуры в исторические ансамбли, произошла на площади Ватерлоо, центральным памятником которой является 37-метровая Колонна герцога Йоркского (1832, арх. Б.Д. Уайет; статуя — ск. Р. Уэстмакотт, 1834). Рядом расположены Мемориал Крымской войны (1861, ск. Дж. Белл) и статуи участников военных кампаний. В апреле 2026 года на этом месте возникла новая статуя, представляющая фигуру шагающего с постамента человека в деловом костюме. Его лицо скрыто развевающимся знаменем (ск. Бэнкси). И здесь возникает важная тема: насколько зритель согласен с таким расширением прочтения исторического текста, несомого скульптурным ансамблем?

Иное прочтение имеет **скульптура в сакральном пространстве**, которое исторически является первичной средой существования скульптуры. Задолго до появления публичного монумента скульптура служила связующим звеном между человеком и сакральным: воплощала богов, представляла сюжеты священной истории. Западно-европейская готическая скульптура соборных порталов — один из наиболее красноречивых примеров сознательного создания «читаемого» пластического текста. Порталы Шартрского собора (XII–XIII вв.) и Реймского собора (XIII в.) представляют собой разветвлённые иконографические программы, охватывающие всю историю Священного Писания. Средневековые теологи прямо называли скульптурное убранство соборов «Библией для неграмотных». В условиях тотальной неграмотности большинства населения пластический образ выполнял функцию священного текста, доступного всем без исключения (Панофский, 1999). Несущие скульптурные изображения порталы, иконостасы, рельефные

иконы, предметы личного благочестия являли собой иконографический словарь: каждая фигура, каждый атрибут, каждое жестовое сочетание было конвенциональным знаком, усваивавшимся через практику богослужения. В этом же контексте «читается» русская храмовая скульптура, от белокаменных храмовых рельефов до резных иконостасов. Рельефный декор Дмитриевского собора во Владимире (1194–1197) является специфически русскую традицию сакрального пластического текста. Фасады собора покрыты сплошным ковром белокаменной резьбы: святые, грифоны, кентавры, растительные орнаменты складываются в сложную иконографическую программу, до сих пор вызывающую научные споры. Здесь наглядно проявляется принцип «семиотической плотности»: пластический текст настолько насыщен знаками, что их расшифровка и прочтение требуют специальных знаний — и тем не менее каждый входящий считает главное: это пространство сакрально, здесь место присутствия Бога.

Если монументальная и сакральная скульптура обращена к коллективному адресату, то **надгробная скульптура** несёт принципиально иной тип текста: биографический, интимный, статусный. Египетские погребальные статуи, греческие надгробные стелы, ренессансные надгробия, современные мемориальные комплексы, изобилующие скульптурными образами, — все они суть тексты, повествующие об индивидуальной жизни и её месте в социальном порядке. Эти тексты не просто предъявляют историю погребального памятника как жанра, но отражают изменения самого способа воплощать человеческое присутствие после смерти. В одном случае надгробие стремится удержать личность, продлить её земную видимость, закрепить черты, сан, ранг, биографическую различимость; в другом — оно начинает работать как текст, наполненный символами, содержащий скрытые, множественные смыслы, требующие внимательного и знающего «читателя». Эволюция мемориальной пластики от персоны к символу, от портретной достоверности к метафизической конструкции и определяет одну из важнейших линий развития европейской мемориальной скульптуры.

Замечательным примером здесь могут служить надгробия Медичи, где персоны усопших стали воплощением популярных в эпоху Возрождения философских идей. Практически утра-

тив имена собственные, которые начали путать уже их современники, герцоги стали отражением характеров — действенного и созерцательного. Микеланджело «переписывает» традиционный текст, отказавшись от описания персоны. Капелла Медичи — это лексикон символов вне конкретной биографии. Аллегорические фигуры «Утра», «Вечера», «Дня» и «Ночи» разворачивают пластический текст о времени, власти и бессмертии, допускающий бесчисленные интерпретации, но не поддающийся исчерпывающему прочтению.

Говоря о персональном скульптурном тексте, необходимо остановиться на **жанре портрета**, который функционирует как биографический нарратив. Веризм римского скульптурного портрета, принцип безжалостной фиксации физических особенностей, превращал портрет в документ, сохранявший телесную идентичность человека после его смерти. Портреты эпохи Просвещения — своеобразные манифесты утверждения идеалов разума и свободы. Бюсты Гудона — Вольтера, Руссо, Франклина — художественные высказывания и иконографические документы, а также концептуальные высказывания о ценностях эпохи. Интересен эпизод со своеобразным переписыванием одного такого текста. В 1776 году Ж.-Б. Пигаль создал статую обнажённого Вольтера (Париж, Институт Франции) и представил своё произведение в парижском Салоне. Натурализм, отличающий это произведение, не восхитил зрителей. Скульптура, мастерски воспроизводящая старое немощное тело великого 76-летнего философа, стала объектом насмешек. В 1781 году Гудон переписал эту страницу, создав «парафразу» произведения Пигалья. Скульптор скрыл наготу и немощь Вольтера в широких складках облачения, придав ему образ античного философа. Во всех случаях скульптурный портрет — это особый текст, в контексте большой темы, раскрывающей идею предстояния перед вечностью.

В контексте исследования скульптуры как текста **кабинетная скульптура и мелкая пластика** составляют особый пласт. Коллекция античных торсов в библиотеке ренессансного гуманиста, бронзовые статуэтки на каминной полке аристократического особняка, фарфоровые фигурки крестьян в собрании мецената XIX века, сакральная мелкая пластика в виде путных икон и складней — это тексты о социальном статусе и культурной идентичности, эстетических предпо-

чтениях и личном благочестии владельца. Сам выбор скульптурных объектов для личного пространства является высказыванием о себе, обращённым к узкому кругу посвящённых и обрастающим со временем персональными коннотациями, семейной историей и слоями памяти.

Особую сложность представляет «читаемость» современной **абстрактной скульптуры**. Авторы таких произведений намеренно уходят от иконографической узнаваемости и обращаются к пластическому тексту чистых форм. Бранкузи, Хепуорт, Габо, Певзнер исключили из своих произведений всё, что могло быть идентифицировано как мимесис, подобие реальности, стремясь к пластическому воплощению чистой идеи — пластике формы. Результатом стал текст предельной концептуальной сложности, доступный в своей материально-перцептивной непосредственности: любой зритель чувствует ритм и пластику — но не каждый способен прочесть её как философское высказывание о полноте формы или трансформации пространства средствами скульптуры.

А. Джакометти избрал иной путь: его вытянутые, бестелесные фигуры¹ создают драматический текст, считываемый на уровне телесного разрушения и метафизической тревоги. Этот текст обращается к архаическим слоям восприятия, минуя иконографическую идентификацию: он не требует специальной подготовки, но требует готовности к встрече с человеческой уязвимостью.

Г. Мур создал корпус биоморфных форм, в которых фигуры человеческого тела — мать с ребёнком или лежащая — постепенно растворяются в органических сочленениях, размыкаются на составные части. Его скульптуры «читаются» как тексты о телесности, о связи человека с природой — но это чтение происходит в обход сознания, на уровне телесной памяти и первичного опыта формы.

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 (Панофский, 1999). 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, освящённого 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. У. Эко называл это «открытостью» произведения: художественный текст обращается к читателям разной компетентности и каждому открывает свой уровень смысла (Эко, 2004).

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 (Лотман, 1970). 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 всём многообразии своих исторических форм является полноправным и семантически богатым текстом, обладающим специфическими свойствами. Эта специфика — в её трёхмерности, существовании в реальном пространстве и времени и способности непосредственно вовлекать зрителя в свою среду. Скульптура является носителем коллективной памяти — мемориальным текстом, утверждающим определённую 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 до-иконографическом, 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.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. URL: <https://tocit.ru/static/files/149eaf2013025b89d66c0734b63f8cbbcd3cd51f64006ae636e2c0336af87124.pdf> (дата обращения: 20.01.2025).
2. Ассман, Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
3. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. — М.: Прогресс, 1994. — 616 с.
4. 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).
5. Бурганова М.А., Смоленкова Ю.А. Александр Бурганов: новый код времени и пространства // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 1. С. 19–37. DOI: 10.36340/2071-6818-2020-16-1-19-37
6. Касаткина С.С. Семиотический подход к исследованию города как системы // Философская мысль. 2017. № 6. С. 101–110.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
8. Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 11–22.
9. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. — СПб.: Академический проект, 1999. — 394 с.
10. 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).
11. 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).
12. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / пер. с ит. А. П. Шурбелёва. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 384 с.
13. Bellentani F., Panico M. The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach // Punctum: International Journal of Semiotics. 2016. Vol. 2, № 1. P. 28–46. URL: https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/96405/1/Bellentani_Panico_The%20meanings%20of%20monuments.pdf
14. Burganova M.A. Monument as a cultural code // Texts. 2019. № 1. P. 6–10.
15. Gell, A. Art and Agency: An Anthropological Theory. — Oxford: Clarendon Press, 1998. — 271 p.
16. Krauss, R. Sculpture in the Expanded Field // October. — 1979. — Vol. 8. — P. 30–44.
17. Mitchell, W.J.T. What Sculpture Wants: Placing Antony Gormley // Mitchell, W.J.T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. — Chicago: University of Chicago Press, 2005. — P. 244–265.
18. Panofsky, E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. — New York: Oxford University Press, 1939. — 262 p.

¹. А. Джакометти. "Идущий человек" 1960 г.

Julia A. Smolenkova

PhD in Art History,

Associate Professor, Stroganov Russian State University of Art and Industry,

Corresponding Member of the Russian Academy of Arts

e-mail: jsmolenkova@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-4746-7057

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-26-37

THE SARUQ AL HADID RING: FROM AN IRON AGE ORNAMENT TO THE SYMBOL OF EXPO 2020 DUBAI

Summary: *This article traces the artistic life of a single object: a gold ring one centimetre in diameter, found at the Iron Age archaeological site of Saruq Al Hadid in Dubai, which three thousand years later became the emblem of Expo 2020 Dubai and the basis of the Al Wasl Plaza dome. The ring is examined as a work of the jeweller's art: its form, rhythm, technique and the expressiveness of the miniature are analysed. The article then follows how this artistic image was read by the designers and architects of the twenty-first century, and what meanings the ancient form acquired in a graphic sign and in a structure of urban scale: connection, continuity and a turn towards*

the future. A comparison with other archaeological finds that have become modern symbols reveals what sets the Saruq Al Hadid ring apart: here the image did not remain a flat sign but was unfolded into architectural space. The author concludes that the power of the Saruq Al Hadid ring as a symbol lies in its artistic structure, a closed, rhythmic and open contour that proved capable of carrying meaning at any scale.

Keywords: *Saruq Al Hadid, gold ring, Arabian Iron Age, jeweller's art, granulation, Expo 2020 Dubai, Al Wasl Plaza, architectural form, cultural heritage, symbol.*

Among the thousands of objects recovered from the sands of Dubai's southern desert there is one whose role has extended far beyond the museum vitrine. Its diameter is little more than a centimetre, its age some three thousand years. On 27 March 2016 its outline, projected onto the façade of the Burj Khalifa, was unveiled as the emblem of Expo 2020 Dubai, a world exposition devoted to the future (Algethami 2016a; Gulf News 2016). Five years later the same outline became the dome of Al Wasl Plaza, the central square of the exposition and one of the largest structures in the contemporary Emirates (Adrian Smith + Gordon Gill Architecture n.d.).

The subject of this article is that path: from an ornament made in an Iron Age workshop to the sign under which a nation presented its vision of the future to the world. The question it raises belongs to the history of art: why was this particular form, of all others, able to cross three millennia and speak again in a new age? The answer is sought not in archaeological statistics but in the object itself, in

its composition, rhythm and expressiveness, qualities that today's designers read as clearly as the ancient master had set them down.

The site of Saruq Al Hadid ("the way of iron") was discovered in 2002 by Sheikh Mohammed bin Rashid Al Maktoum, Vice President and Prime Minister of the UAE and Ruler of Dubai, who noticed dark patches of metallurgical slag among the dunes while flying over the Al Marmoom desert some 70 to 80 kilometres south-west of the city (Dubai Municipality n.d.; Dubai Culture and Arts Authority n.d.). Over two decades the site was investigated by missions from Jordan, the Dubai Desert Survey, the Spanish Sanisera Archaeology Institute, the German team of Thomas Urban and Partners and the University of Warsaw; the largest project was that of the University of New England led by Lloyd Weeks (2014–2017) (Weeks et al. 2017; Polish Centre of Mediterranean Archaeology 2019). The bulk of the finds belongs to Iron Age II, 1100–600 BCE (Weeks et al. 2017; Magee 1996).



Saruq Al Hadid Archaeological Site, Dubai. Courtesy of Arabian Business

Saruq Al Hadid was more than a place where metal was smelted. Weapons, vessels, seals, ornaments and traces of craft production point to a meeting place: communities from different parts of the region came here to trade, to work and to perform rituals (Weeks 2023). The finds include some 450 gold objects together with the waste from their manufacture, evidence of the first archaeologically attested jewellery workshop on the Arabian Peninsula; its craftsmen were skilled in lost-wax casting, forging, filigree and granulation (Soriano et al. 2018). The granules of the Arabian pieces are flattened, deliberately irregular and joined with silver solder: this is the signature of an independent school, not a copy of Near Eastern models (Zieliński and Weker 2018; Soriano et al. 2018). The ring in question was found by the Dubai Desert Survey during the 2008–2009 seasons (The National 2016; Dubai Municipality n.d.). It was made by a craftsman working at a centre where people and ideas had already been meeting three thousand years ago, and it is precisely this circumstance that the ring's modern interpreters would make the basis of its new meaning.

The ring consists of two nested circles, each composed of twenty gold spheres; the piece is 1.02 cm

in diameter and 0.12 cm thick (Dubai Municipality n.d.). It is not a finger ring: such miniature rings were strung together into a chain, formed part of a necklace or served as pendants (Dubai Municipality n.d.). Yet a description of dimensions says nothing about what matters most: how the piece functions as a work of art.

Its composition rests on three principles. The first is the circle, a form without beginning or end, the oldest image of wholeness and return. The second is doubling: two rings set one inside the other turn a simple contour into a relationship, a dialogue between inner and outer, smaller and larger. The third is rhythm: the circle is not drawn as a continuous line but assembled from equal elements, and the eye reads it as a sequence, as movement around a circle. The gaps between the spheres admit light and air; the contour remains closed yet permeable. The expressiveness of the ring is determined not by a pictorial subject, of which there is none, but by the relationship between the whole and the repeated element, the same principle on which ornament, a row of columns and a musical phrase are built.

The technique of granulation heightens this effect. Gold gathered into minute spheres breaks light



LEFT: The Saruq Al Hadid gold ring. Courtesy of Expo 2020 Dubai. RIGHT: A replica of the Saruq Al Hadid ring. Photo: Mahmoud Khaled / Expo 2020 Dubai

into a multitude of highlights; a smooth surface would reflect it as a single spot, a granulated one shimmers. In the Arabian version of the technique, with its slightly irregular, flattened granules, geometric clarity is softened by the living imperfection of the handmade (Zieliński and Weker 2018; Soriano et al. 2018).

These properties (closure, doubling, rhythm, permeability) do not depend on size: the form retains them at any scale. This is what the designers and architects saw three thousand years later.

The emblem of Expo 2020 Dubai was developed by the Chicago agency Lippincott, which described the interlinked rings as “a universal symbol of trade and connectivity” that “symbolize the unity and collective strength of humanity across time” (Lippincott n.d.). The graphic work consisted not in copying the exhibit but in distilling its structure: the contour was reduced to a clean line of repeated elements, the colour to gold on a dark ground, and the form was turned into a sign equally legible on a flag, a façade, a ticket and a screen (Lippincott n.d.). What was taken from the object was a principle: the very thing that made it a work of art.

The meaning behind this principle was spelled out by the officials involved. Sheikh Mohammed bin Rashid Al Maktoum linked the emblem to the civilisation that had once existed across the lands of the present-day UAE, “in an area extending from Baynounah in Abu Dhabi to Sarouq Al Hadeed in Dubai and from Maliha Valley in Sharjah to the mountains of Ras Al Khaimah and Fujairah”, and called it evidence that Dubai had been a meeting place of cultures long before its present-day rise (Algethami 2016a; Dubai Municipality n.d.). Reem Ebrahim Al

Hashimy, UAE Minister of State for International Cooperation and Director General of the Dubai Expo 2020 Bureau, saw in the circle connectivity, resilience and strength, the three qualities on which the country’s international image was built (Algethami 2016b). She also stressed that, of the thousands of finds from the site, it was neither a weapon nor a vessel that had been chosen, but a tiny ornament (Algethami 2016b).

This choice is the central artistic gesture of the whole story. An exposition whose theme was “Connecting Minds, Creating the Future” received a sign that looked not to technology or skyscrapers but to the most ancient of crafts and to the most fragile of its creations. The future is presented here not as a break with the past but as its continuation: the closed circle of the ring reads as the continuity of time, in which three thousand years are not a distance but a link. Thus a miniature object became an argument in a conversation about tomorrow, and its antiquity became not a museum date but a source of trust in that conversation (Algethami 2016a; Dubai Municipality n.d.).

The image found its largest embodiment in architecture. Adrian Smith + Gordon Gill Architecture, the firm behind the Burj Khalifa (designed by Adrian Smith during his years at SOM) and the Jeddah Tower, won the 2016 competition for the exposition’s central square and based the design of its dome on the emblem (Adrian Smith + Gordon Gill Architecture n.d.; Ejaz 2021). The name Al Wasl derives from the Arabic for “connection”, a historical name for Dubai (Ejaz 2021). The steel trellis, 67.5 metres high and 130 metres in diameter, is woven from curvilinear members forming a system of in-



Al Wasl Plaza (aerial view) by Adrian Smith + Gordon Gill Architecture. Courtesy of Creative Technology (CT)

tersecting circles; the designers themselves describe the shell as a 3D visualisation of the Expo 2020 logo (Jeffery 2018; Mehta 2019; Selections Arts 2022). A form that fitted on a centimetre was scaled up to the size of a city square.

This enlargement is not mechanical. A piece of jewellery is viewed from outside and as a whole; the dome is seen by the viewer from within, standing at the centre of the composition, and its pattern is perceived in motion, in fragments, against the sky. The interlacing of circles ceases to be ornament and becomes a space in which a person stands: the rhythm of the granules turns into the rhythm of steel ribs, the permeability of the contour into the play of light and shadow on the square, the closure of the circle into the sense of a canopy gathering people beneath it. Like the great domes of world architecture, it is an image of the sky, yet its pattern is not an abstract grid but a specific ancient form, recognisable to anyone who has seen the emblem.

The lightness of the silhouette is underscored by the precision of the form and completed by a curved steel “crown” 22.5 metres high, positioned with a tolerance of three millimetres; the dome weighs 550 tonnes, or 830 tonnes together with the lifting structures (Global Construction Review 2019; Mehta 2019; Selections Arts 2022). The steel was sourced from the Czech Republic, Hungary and Poland, bent in Belgium, Germany and Spain and assembled by the Italian company Cimolai Rimond (Selections Arts 2022): the geography of its manufacture itself

became an embodiment of the theme of connection. The translucent infill forms the world’s largest 360-degree projection surface, visible from both outside and within (Ejaz 2021; Jeffery 2018). By day the dome reads as an openwork shell, by night as a screen on which images succeed one another; constant geometry and changing light form two layers of a single work. The ancient form, brought to urban scale, not only holds a volume but continues to transmit meaning, now by means of light and projection.

The square beneath the dome was conceived as a “grand urban room”, a vast civic room linking the three thematic districts of the exposition; shading, planting and water created a microclimate unlike anything else in Dubai (Adrian Smith + Gordon Gill Architecture n.d.; Mehta 2019; Selections Arts 2022). The idea of connection expressed in the emblem received a literal spatial embodiment: the dome physically joined the parts of the site and gathered beneath it the people who had come to speak about the future (Mehta 2019). Critics called the structure an “architectural marvel” (Mehta 2019), the project was longlisted for the Dezeen Awards 2022 (Dezeen 2022), and after the exposition closed the square remained the civic centre of Expo City Dubai (Adrian Smith + Gordon Gill Architecture n.d.); that is, it outlived the event for which it was created, just as the ring outlived its epoch.

Archaeological finds have more than once become modern symbols. The soapstone birds from



The dome of Al Wasl Plaza. Courtesy of START DXB (LEFT) and Open Space (MIDDLE and RIGHT)

Great Zimbabwe (eleventh to fifteenth centuries) appear on the country's flag and coat of arms (Embassy of Zimbabwe in Botswana n.d.). The sun from the gold larnax of the royal tomb at Vergina (fourth century BCE) was depicted on the flag of the Republic of Macedonia in 1992–1995 and became the subject of a dispute with Greece (Flags of the World n.d.). The Nebra Sky Disc (c. seventeenth century BCE) is inscribed on the UNESCO Memory of the World Register and has become the emblem of the state of Saxony-Anhalt and of the museum in Halle (Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt 2021; UNESCO n.d.). A replica of the Cyrus Cylinder (539 BCE), presented by Iran to the United Nations in 1971, is displayed at UN

Headquarters as a symbol of tolerance and freedom (United Nations n.d.).

In all these cases the ancient object became an image: on a flag, a coat of arms, a poster, in a display case. The Saruq Al Hadid ring differs in that its image did not remain a flat sign: it was unfolded into an architectural space that can be entered. The ring passed through three states (ornament, sign, structure) and retained its artistic structure in each. Such a complete path, from jewellery miniature to dome, has no parallel among the examples cited.

The grounds for the choice differ too. The bird, the sun, the disc and the cylinder are monumental objects or objects saturated with narrative and

text. The Saruq Al Hadid ring bears neither image nor inscription; it is pure form, and for that very reason it proved open to new content. The less an object says on its own, the more time can say through it.

Gold rings from Saruq Al Hadid, in several variants differing in the number of granules from three to twenty, are exhibited at the Saruq Al Hadid Archaeology Museum in the historic Al Shindagha district, in the house of Sheikh Juma bin Maktoum Al Maktoum; the museum was opened on 4 July 2016, three months after the unveiling of the emblem (WAM 2016; Visit Dubai n.d.). Here the image known from flags and from the dome returns to its source: alongside the other finds one sees the true size of the object, the colour of the metal and the hand of the maker.

The museum context also shows the ring's place in the history of the jeweller's art. Granulation was known throughout the ancient world: a gold scarab ring of the Twenty-second Dynasty in the British Museum (EA14345) has braid-style granulation on the rim of its scarab mount (British Museum n.d.), and an Etruscan jewellery set of the early fifth century BCE in the Metropolitan Museum of Art (40.11.7–.18) includes disc-shaped ornaments of fine granulation (The Metropolitan Museum of Art n.d.). The technique is shared; the composition is not. The double contour of twenty granules assem-

bled by an Arabian craftsman is the form that our own age chose above all others, and it was chosen not for the rarity of its technique but for the clarity of its artistic solution.

The history of the Saruq Al Hadid gold ring is the history of an artefact that proved stronger than time. Made in an Iron Age workshop as part of a necklace, it became, three thousand years later, the emblem of a world exposition and a dome beneath which people from all over the world gathered. At each stage (ornament, sign, structure), scale, material and purpose changed, but the essential remained: the closed circle, the doubled contour, the rhythm of repeated elements and the permeability to light. These artistic properties, laid down by an ancient master, were read by the designers and architects of the twenty-first century and filled with new content: the idea of connection between people, cultures and epochs.

The history of the ring shows that turning to heritage need not be a decorative quotation; it can be the structural foundation of a new form. A small object from the sands of Al Marmoom became a symbol of a new age because its maker was able to express, in a centimetre of gold, what depends on neither size nor epoch: wholeness, repetition and openness. The future of which the exposition spoke found in it an image in which the past is not erased but carried forward.

REFERENCES:

1. Adrian Smith + Gordon Gill Architecture (n.d.) *Al Wasl Plaza*. Available at: https://smithgill.com/work/al_wasl_plaza/ (Accessed: 3 October 2026).
2. Algethami, S. (2016a) 'Expo 2020 Dubai logo revealed at Burj Khalifa', *Gulf News*, 27 March. Available at: <https://gulfnews.com/expo-2020/experience-the-uae/expo-2020-dubai-logo-revealed-at-burj-khalifa-1.1699003> (Accessed: 3 October 2026).
3. Algethami, S. (2016b) 'Expo 2020 Dubai logo inspired by golden ring', *Gulf News*, 27 March. Available at: <https://gulfnews.com/expo-2020/expo-2020-dubai-logo-inspired-by-golden-ring-1.1699030> (Accessed: 3 October 2026).
4. British Museum (n.d.) *Finger-ring; scarab. Museum number EA14345*. Collection online. Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA14345 (Accessed: 3 October 2026).
5. Dezeen (2022) *Al Wasl Plaza. Dezeen Awards 2022 longlist*. Available at: <https://www.dezeen.com/awards/2022/longlists/al-wasl-plaza/> (Accessed: 3 October 2026).
6. Dubai Culture and Arts Authority (n.d.) *Saruq Al Hadid Archaeological Site*. Available at: <https://dubaiculture.gov.ae/en/about-us/Discover-Our-Heritage/Archaeological-sites/Saruq-Al-Hadid-Archaeological-Site> (Accessed: 3 October 2026).
7. Dubai Municipality (n.d.) *Logo of Gold*. Brochure. Available at: https://ddl-storage-server.sgp1.digitaloceanspaces.com/dubai_municipality/Expo_2020_Brochure.pdf (Accessed: 3 October 2026).
8. Ejaz, S. (2021) 'Al Wasl Plaza: Dubai Expo 2020 is home to the world's largest 360-degree projection dome', *Gulf News*, 29 April. Available at: <https://gulfnews.com/expo-2020/visit-the-expo/al-wasl-plaza-dubai-expo-2020-is-home-to-the-worlds-largest-360-degree-projection-dome-1.1619701421787> (Accessed: 3 October 2026).
9. Embassy of Zimbabwe in Botswana (n.d.) *Country Profile*. Available at: https://www.zimborone.gov.zw/?page_id=5851 (Accessed: 3 October 2026).
10. Flags of the World (n.d.) *North Macedonia: History of the flag*. Available at: https://www.crwflags.com/fotw/flags/mk_hist.html (Accessed: 3 October 2026).



Al Wasl Plaza. Courtesy of Expo 2020 Dubai

11. Global Construction Review (2019) "Most exhilarating day": Expo's lattice dome crowned in Dubai, 26 September. Available at: <https://www.globalconstructionreview.com/most-exhilarating-day-expos-lattice-dome-crowned-d/> (Accessed: 3 October 2026).
12. Gulf News (2016) 'New Expo 2020 logo draws on history and future', 27 March. Available at: <https://gulfnews.com/expo-2020/news/new-expo-2020-logo-draws-on-history-and-future-1.1699034> (Accessed: 3 October 2026).
13. Jeffery, D. (2018) 'Translucent dome takes centre stage at Expo 2020', *World Steel Association: Steel Stories*, October. Available at: <https://worldsteel.org/media/steel-stories/construction-building/translucent-dome-centre-stage-expo-2020/> (Accessed: 3 October 2026).
14. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt (2021) *Die Welt der Himmelsscheibe von Nebra: Neue Horizonte*. Press release, 3 June. Available at: https://www.la-da.de/fileadmin/landesmuseum/alle/pdf/pdf_presseinformationen/2021/2021_06_03_eroeffnung_neue_horizonte_presseinformation.pdf (Accessed: 3 October 2026).
15. Lippincott (n.d.) *Dubai Expo 2020*. Available at: <https://www.lippincott.com/work/dubai-expo-2020/> (Accessed: 3 October 2026).
16. Magee, P. (1996) 'The chronology of the Southeast Arabian Iron Age', *Iran*, 34, pp. 49–56. doi: 10.1111/j.1600-0471.1996.tb00103.x.
17. Mehta, M. (2019) 'Al Wasl dome for Dubai Expo 2020 is an architectural marvel', *STIRworld*, 8 October. Available at: <https://www.stirworld.com/see-news-al-wasl-dome-for-dubai-expo-2020-is-an-architectural-marvel> (Accessed: 3 October 2026).
18. The Metropolitan Museum of Art (n.d.) *Set of jewelry. Etruscan, early 5th century BCE. Object numbers 40.11.7–18*. Collection online. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256976> (Accessed: 3 October 2026).
19. The National (2016) 'How an archaeological find gave Sheikh Mohammed bin Rashid a perfect symbol for Expo 2020', 29 March. Available at: <https://www.thenationalnews.com/uae/how-an-archaeological-find-gave-sheikh-mohammed-bin-rashid-a-perfect-symbol-for-expo-2020-1.160278> (Accessed: 3 October 2026).
20. Polish Centre of Mediterranean Archaeology, University of Warsaw (2019) *Saruq al-Hadid*. Available at: <https://pcma.uw.edu.pl/en/2019/02/02/saruq-al-hadid-2/> (Accessed: 3 October 2026).
21. Selections Arts (2022) *Architecture at Expo 2020 Dubai: Al Wasl Plaza*. Available at: <https://selectionsarts.com/architecture-at-expo-2020-dubai-al-wasl-plaza/> (Accessed: 3 October 2026).
22. Soriano, I., Perea, A., Escanilla, N., Contreras Rodrigo, F., Al Ali, Y.Y., Boraik Radwan Karim, M. and Zein, H. (2018) 'Goldwork technology at the Arabian Peninsula. First data from Saruq al-Hadid Iron Age site (Dubai, United Arab Emirates)', *Journal of Archaeological Science: Reports*, 22, pp. 1–10. doi: 10.1016/j.jasrep.2018.08.030.
23. UNESCO (n.d.) *Nebra Sky Disc*. Memory of the World. Available at: <https://www.unesco.org/en/memory-world/nebra-sky-disc> (Accessed: 3 October 2026).
24. United Nations (n.d.) *Replica of "Edict of Cyrus"*. UN Gifts. Available at: <https://www.un.org/ungifts/replica-edict-cyrus> (Accessed: 3 October 2026).
25. Visit Dubai (n.d.) *Saruq Al-Hadid Museum*. Available at: <https://www.visitdubai.com/en/places-to-visit/saruq-al-hadid-museum> (Accessed: 3 October 2026).
26. WAM (2016) 'Shaikh Mohammed inaugurates Saruq Al Hadid museum', *Khaleej Times*, 4 July. Available at: <https://www.khaleejtimes.com/uae/shaikh-mohammed-inaugurates-saruq-al-hadid-museum> (Accessed: 3 October 2026).
27. Weeks, L. (2023) 'Sarúq al-Hadid', in *Thematic Dictionary of Ancient Arabia*. doi: 10.60667/tdaa-0111. Available at: <https://ancientarabia.huma-num.fr/dictionary/definition/saruq-alhadid> (Accessed: 3 October 2026).
28. Weeks, L., Cable, C., Franke, K., Newton, C., Karacic, S., Roberts, J., Stepanov, I., David-Cuny, H., Price, D., Bukhash, R.M., Boraik Radwan, M. and Zein, H. (2017) 'Recent archaeological research at Saruq al-Hadid, Dubai, UAE', *Arabian Archaeology and Epigraphy*, 28(1), pp. 31–60. doi: 10.1111/aae.12082.
29. Zieliński, Ł. and Weker, W. (2018) 'Conservation of metal artifacts from the Polish Mission excavation at Saruq al-Hadid (UAE)', *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 27(1), pp. 465–484. doi: 10.5604/01.3001.0013.2014.

Юлия Анатольевна Смоленкова

кандидат искусствоведения,

доцент Российского государственного художественно-промышленного

университета им. С. Г. Строганова,

член-корреспондент Российской академии художеств

e-mail: jsmolenkova@gmail.com

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-4746-7057

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-26-37

КОЛЬЦО САРУК АЛЬ-ХАДИД: ОТ УКРАШЕНИЯ ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКА К СИМВОЛУ EXPO 2020 DUBAI

Аннотация: Статья посвящена художественной судьбе одного предмета: золотого кольца диаметром в один сантиметр, найденного на территории археологического памятника железного века Сарук аль-Хадид в Дубае и ставшего через три тысячи лет эмблемой Expo 2020 Dubai и основой купола Al Wasl Plaza. Кольцо рассматривается как произведение ювелирного искусства: анализируются его форма, ритм, техника и выразительность миниатюры. Далее прослеживается, как этот художественный образ был прочитан дизайнерами и архитекторами XXI века и какие смыслы приобрела древняя форма в графическом знаке и в сооружении городского масштаба: связь, непрерывность, обращённость в будущее. Сопоставление

с другими археологическими находками, ставшими современными символами, показывает особенность истории кольца Сарук аль-Хадид: образ здесь не остался плоским знаком, а был развёрнут в архитектурное пространство. Автор приходит к выводу, что сила кольца Сарук аль-Хадид как символа заключена в его художественной структуре, в замкнутом, ритмичном и открытом контуре, который оказался способен нести значение в любом масштабе.

Ключевые слова: Сарук аль-Хадид, золотое кольцо, железный век Аравии, ювелирное искусство, грануляция, Expo 2020 Dubai, Al Wasl Plaza, архитектурная форма, культурное наследие, символ.

Среди тысяч предметов, поднятых из песков южной пустыни Дубая, есть один, чья роль вышла далеко за пределы музейной витрины. Его диаметр чуть больше сантиметра, возраст около 3000 лет. 27 марта 2016 года его контур, спроецированный на фасад Burj Khalifa, был представлен как эмблема Expo 2020 Dubai, всемирной выставки, посвящённой будущему [1; 2]. Пять лет спустя тот же контур стал куполом Al Wasl Plaza, центральной площади выставки и одного из крупнейших сооружений современных Эмиратов [18].

Предмет статьи составляет этот путь: от украшения, созданного в мастерской железного века, до знака, под которым страна представила миру своё видение будущего. Вопрос, который он ставит, принадлежит истории искусства: почему именно эта форма оказалась способной пройти сквозь тысячелетия и зазвучать в новом времени? Ответ ищется не в археологической ста-

тистике, а в самом предмете, в его композиции, ритме и выразительности, которые были прочитаны современными художниками так же ясно, как древним мастером были заложены.

Памятник Сарук аль-Хадид («путь железа») был открыт в 2002 году шейхом Мохаммедом бин Рашидом Аль Мактумом, вице-президентом и премьер-министром ОАЭ, правителем Дубая, заметившим при облёте пустыни Аль-Мармум тёмные пятна металлургического шлака среди дюн в 70–80 км к юго-западу от города [5; 12]. За два десятилетия здесь работали экспедиции Иордании, Dubai Desert Survey, испанского института Sanisera, немецкой группы Thomas Urban and Partners, Варшавского университета; самым масштабным стал проект Университета Новой Англии под руководством Ллойда Уикса (2014–2017) [13; 15]. Основной массив находок относится к железному веку II, 1100–600 годам до н. э. [13; 16].

Сарук аль-Хадид был не просто местом выплавки металла. Оружие, сосуды, печати, украшения и следы ремесла указывают на место встреч: сюда приходили общины из разных частей региона, здесь обменивались, работали и совершали обряды [14]. Среди находок около 450 золотых предметов и отходы их производства, свидетельствующие о первой археологически подтверждённой ювелирной мастерской на Аравийском полуострове; её мастера владели литьём по выплавляемой модели, ковкой, филигранью и грануляцией [17]. Гранулы аравийских изделий уплощены, намеренно неправильны и соединены серебряным припоем: это почерк самостоятельной школы, а не копия ближневосточных образцов [29; 17]. Кольцо, о котором идёт речь, найдено экспедицией Dubai Desert Survey в сезонах 2008–2009 годов [4; 5]. Его создал мастер, работавший в центре, где уже три тысячи лет назад встречались люди и идеи, и именно это обстоятельство современные интерпретаторы кольца положат в основу его нового смысла.

Кольцо состоит из двух вложенных окружностей, каждая набрана из двадцати золотых шариков; диаметр изделия 1,02 см, толщина 0,12 см [5]. Перед нами не перстень: такие миниатюрные кольца соединялись в цепочку, входили в состав ожерелья или служили подвесками [5]. Но описание размеров ничего не говорит о главном: о том, как эта вещь устроена художественно.

Её композиция держится на трёх началах. Первое из них круг, форма без начала и конца, древнейший образ целостности и возвращения. Второе удвоение: два кольца, вложенные друг в друга, превращают простой контур в отношение, в диалог внутреннего и внешнего, малого и большого. Третье ритм: окружность не вычерчена сплошной линией, а собрана из равных элементов, и глаз читает её как последовательность, как движение по кругу. Промежутки между шариками впускают свет и воздух; контур остаётся замкнутым, но проницаемым. Выразительность кольца определяется не изобразительным сюжетом, которого здесь нет, а соотношением целого и повторяющегося элемента, тем же принципом, на котором строятся орнамент, ряд колонн и музыкальная фраза.

Техника грануляции усиливает этот эффект. Золото, собранное в мельчайшие сферы, дробит свет на множество бликов; гладкая поверхность отражала бы его одним пятном, зернистая мер-

цает. В аравийской версии техники, с её слегка неправильными, уплотнёнными гранулами, к геометрической ясности добавляется живое, рукотворное дыхание формы [29; 17].

Эти свойства (замкнутость, удвоение, ритм, проницаемость) не зависят от размера: форма сохраняет их в любом масштабе. Именно это через три тысячи лет увидели дизайнеры и архитекторы.

Эмблему Expo 2020 Dubai разработало чикагское агентство Lippincott, определившее переплетённые кольца как «универсальный символ торговли и связности человечества сквозь время» [6]. Графическая работа состояла не в копировании экспоната, а в выделении его структуры: контур упрощён до чистой линии из повторяющихся элементов, цвет сведён к золотому на тёмном фоне, и форма превращена в знак, одинаково читаемый на флаге, фасаде, билете и экране [6]. Из вещи извлечён принцип, то, что в ней было художественно существенным.

Смысл, вложенный в этот принцип, сформулировали официальные лица. Шейх Мохаммед бин Рашид Аль Мактум связал эмблему с историей цивилизаций на землях современных ОАЭ, «от Байнуны в Абу-Даби до Сарук аль-Хадид в Дубае и от долины Малиха в Шардже до гор Рас-эль-Хаймы и Фуджейры», и назвал её свидетельством того, что Дубай был местом встречи культур задолго до своего нынешнего расцвета [1; 5]. Рим Ибрагим Аль Хашими, министр международного сотрудничества ОАЭ и генеральный директор бюро Expo 2020, увидела в круге связность, устойчивость и силу, три качества, положенные в основу международного образа страны [3]. Она же подчеркнула, что из тысяч находок памятника выбрано не оружие и не сосуд, а крошечное украшение [3].

В этом выборе заключён главный художественный жест всей истории. Выставка, темой которой стало «Connecting Minds, Creating the Future» («Соединяя умы, создаём будущее»), получила знак, обращённый не к технике и не к небоскрёбам, а к древнейшему ремеслу и к самому хрупкому из его созданий. Будущее здесь представлено не разрывом с прошлым, а его продолжением: замкнутый круг кольца читается как непрерывность времени, в которой три тысячи лет не расстояние, а связь. Так миниатюрная вещь стала аргументом в разговоре о завтрашнем дне, а её древность не музейной датой, а источником доверия к этому разговору [1; 5].

Самое крупное воплощение образ получил в архитектуре. Бюро Adrian Smith + Gordon Gill Architecture, авторы Burj Khalifa (в период работы А. Смита в SOM) и Jeddah Tower, выиграло в 2016 году конкурс на проект центральной площади выставки и положило в основу её купола рисунок эмблемы [18; 19]. Название Al Wasl восходит к арабскому «связь», историческому имени Дубая [19]. Стальной трельяж высотой 67,5 м и диаметром 130 м сплётён из криволинейных элементов, образующих систему пересекающихся окружностей; авторы прямо называют оболочку трёхмерной визуализацией логотипа [21; 22; 23]. Форма, уместившаяся на сантиметре, развёрнута до размеров городской площади.

Это увеличение не механическое. Ювелирное изделие рассматривают снаружи и целиком, купол зритель видит изнутри, стоя в центре композиции, и воспринимает его рисунок в движении, фрагментами, на фоне неба. Переплетение окружностей перестаёт быть орнаментом и становится пространством, в котором находится человек: ритм гранул превращается в ритм стальных рёбер, проницаемость контура в игру света и тени на площади, замкнутость круга в ощущение покрова, собирающего людей под собой. Купол наследует куполам мировой архитектуры как образ неба, но его рисунок не абстрактная сетка, а конкретная древняя форма, узнаваемая каждым, кто видел эмблему.

Лёгкость силуэта подчеркнута точностью формы и завершена изогнутой стальной «коронай» высотой 22,5 м, установленной с допуском 3 мм; масса купола 550 т, с монтажными конструкциями 830 т [20; 22; 23]. Сталь поставлена из Чехии, Венгрии и Польши, согнута в Бельгии, Германии и Испании и собрана итальянской компанией Cimolai Rimond [23]: география изготовления сама стала воплощением темы связи. Светопрозрачное заполнение образует крупнейшую в мире поверхность для 360-градусной проекции, видимой снаружи и изнутри [19; 21]. Днём купол читается как ажурная оболочка, вечером как экран, на котором сменяются изображения; постоянная геометрия и переменный свет образуют два слоя одного произведения. Древняя форма, доведённая до городского масштаба, не только держит объём, но и продолжает транслировать смысл, теперь уже средствами медиа.

Площадь под куполом задумана как «grand urban room», большая городская комната, соединяющая

три тематических района выставки; затенение, озеленение и вода создали микроклимат, не имевший аналогов в застройке Дубая [18; 22; 23]. Идея связи, выраженная в эмблеме, получила буквальное пространственное воплощение: купол физически соединил части территории и собрал под собой людей, пришедших говорить о будущем [22]. Критика назвала сооружение «архитектурным чудом» [22], проект вошёл в лонг-лист Dezeen Awards 2022 [24], а после закрытия выставки площадь осталась общественным центром Expo City Dubai [18], то есть пережила событие, для которого была создана, как кольцо пережило свою эпоху.

Археологические находки не раз становились современными символами. Каменные птицы из Великого Зимбабве (XI–XV вв.) помещены на флаг и герб страны [7]. Солнце с золотого ларнакса из царской гробницы в Вергине (IV в. до н. э.) в 1992–1995 годах было изображено на флаге Республики Македония и стало предметом спора с Грецией [8]. Небрский небесный диск (ок. XVII в. до н. э.) включён в реестр ЮНЕСКО «Память мира» и стал эмблемой земли Саксония-Анхальт и музея в Галле [9; 10]. Реплика цилиндра Кира (539 г. до н. э.), переданная Ираном ООН в 1971 году, экспонируется в её штаб-квартире как символ терпимости и свободы [11].

Во всех этих случаях древний предмет стал изображением на флаге, гербе, афише, в витрине. Кольцо Сарук аль-Хадид отличается тем, что его образ не остался плоским знаком: он был развёрнут в архитектурное пространство, в которое можно войти. Кольцо прошло три состояния (украшение, знак, сооружение) и в каждом сохранило свою художественную структуру. Такой полный путь, от ювелирной миниатюры до купола, среди приведённых примеров не имеет параллелей.

Отличается и само обоснование выбора. Птица, солнце, диск и цилиндр представляют собой предметы монументальные или насыщенные сюжетом и текстом. Кольцо Сарук аль-Хадид лишено изображения и надписи, это чистая форма, и именно поэтому она оказалась открытой для нового содержания. Чем меньше предмет говорит сам, тем больше может сказать через него время.

Золотые кольца из Сарук аль-Хадид в нескольких вариантах, различающихся числом гранул от трёх до двадцати, экспонируются в Saruq Al Hadid Archaeology Museum в историческом квартале Аль-Шиндага, в доме шейха Джумы бин Мактума

Аль Мактума; музей открыт 4 июля 2016 года, через три месяца после презентации эмблемы [25; 26]. Здесь образ, известный по флагам и куполу, возвращается к своему первоисточнику: рядом с другими находками видны настоящий размер вещи, цвет металла и рука мастера.

Музейный контекст показывает и место кольца в истории ювелирного искусства. Грануляция была известна всему древнему миру: золотое кольцо со скарабеем XXII династии в Британском музее (EA14345) украшено зернью по ободку оправы скарабея [27], этрусский комплекс начала V века до н. э. в Метрополитен-музее (40.11.7–.18) включает дисковидные украшения тонкой грануляции [28]. При общности техники композиция кольца остаётся самостоятельной. Двойной контур из двадцати гранул, собранный аравийским мастером, остаётся формой, которую современность выбрала среди всех других, и выбор этот был сделан не за редкость техники, а за ясность художественного решения.

История золотого кольца Сарук аль-Хадид является историей артефакта, оказавшего силь-

нее времени. Созданное в мастерской железного века как часть ожерелья, оно через три тысячи лет стало эмблемой всемирной выставки и куполом, под которым встречались люди со всего мира. На каждом этапе (украшение, знак, сооружение) менялись масштаб, материал и назначение, но сохранялось главное: замкнутый круг, удвоенный контур, ритм повторяющихся элементов и проницаемость для света. Эти художественные свойства, заложенные древним мастером, были прочитаны дизайнерами и архитекторами XXI века и наполнены новым содержанием: идеей связи между людьми, культурами и эпохами.

История кольца показывает, что обращение к наследию может быть не декоративной цитатой, а структурным основанием новой формы. Маленькая вещь из песков Аль-Мармума стала символом нового времени потому, что её создатель сумел выразить в сантиметре золота то, что не зависит ни от размера, ни от эпохи: целостность, повторение и открытость. Будущее, о котором говорила выставка, получило в ней образ, в котором прошлое не отменено, а продолжено.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Algethami S. Expo 2020 Dubai logo revealed at Burj Khalifa // Gulf News. 2016. 27 March. URL: <https://gulfnews.com/expo-2020/experience-the-uae/expo-2020-dubai-logo-revealed-at-burj-khalifa-1.1699003> (дата обращения: 03.10.2026).
2. New Expo 2020 logo draws on history and future // Gulf News. 2016. 27 March. URL: <https://gulfnews.com/expo-2020/news/new-expo-2020-logo-draws-on-history-and-future-1.1699034> (дата обращения: 03.10.2026).
3. Expo 2020 Dubai logo inspired by golden ring // Gulf News. 2016. 27 March. URL: <https://gulfnews.com/expo-2020/expo-2020-dubai-logo-inspired-by-golden-ring-1.1699030> (дата обращения: 03.10.2026).
4. How an archaeological find gave Sheikh Mohammed bin Rashid a perfect symbol for Expo 2020 // The National. 2016. 29 March. URL: <https://www.thenationalnews.com/uae/how-an-archaeological-find-gave-sheikh-mohammed-bin-rashid-a-perfect-symbol-for-expo-2020-1.160278> (дата обращения: 03.10.2026).
5. Logo of Gold : брошюра // Dubai Municipality. URL: https://ddl-storage-server.sgp1.digitaloceanspaces.com/dubai_municipality/Expo_2020_Brochure.pdf (дата обращения: 03.10.2026).
6. Dubai Expo 2020 // Lippincott : официальный сайт. URL: <https://www.lippincott.com/work/dubai-expo-2020/> (дата обращения: 03.10.2026).
7. Country Profile // Embassy of Zimbabwe in Botswana : официальный сайт. URL: https://www.zimghaborone.gov.zw/?page_id=5851 (дата обращения: 03.10.2026).
8. North Macedonia: History of the flag // Flags of the World. URL: https://www.crwflags.com/fotw/flags/mk_hist.html (дата обращения: 03.10.2026).
9. Die Welt der Himmelsscheibe von Nebra: Neue Horizonte : Presseinformation, 03.06.2021 // Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt. URL: https://www.la-isa.de/fileadmin/landesmuseum/alle/pdf/pdf_presseinformationen/2021/2021_06_03_eroeffnung_neue_horizonte_presseinformation.pdf (дата обращения: 03.10.2026).
10. Nebra Sky Disc // UNESCO Memory of the World. URL: <https://www.unesco.org/en/memory-world/nebra-sky-disc> (дата обращения: 03.10.2026).
11. Replica of «Edict of Cyrus» // United Nations Gifts. URL: <https://www.un.org/ungifts/replica-edict-cyrus> (дата обращения: 03.10.2026).
12. Saruq Al Hadid Archaeological Site // Dubai Culture and Arts Authority : официальный сайт. URL: <https://dubaiculture.gov.ae/en/about-us/Discover-Our-Heritage/Archeological-sites/Saruq-Al-Hadid-Archaeological-Site> (дата обращения: 03.10.2026).
13. Weeks L., Cable C., Franke K., Newton C., Karacic S., Roberts J., Stepanov I., David-Cuny H., Price D., Bukhash R. M., Boraik Radwan M., Zein H. Recent archaeological research at Saruq al-Hadid, Dubai, UAE // Arabian Archaeology and Epigraphy. 2017. Vol. 28, No. 1. P. 31–60. DOI: 10.1111/aae.12082.

14. Weeks L. Saruq al-Hadid // Thematic Dictionary of Ancient Arabia. 2023. DOI: 10.60667/tdaa-0111. URL: <https://ancientarabia.huma-num.fr/dictionary/definition/saruq-alhadid> (дата обращения: 03.10.2026).
15. Saruq al-Hadid // Polish Centre of Mediterranean Archaeology, University of Warsaw : официальный сайт. URL: <https://pcma.uw.edu.pl/en/2019/02/02/saruq-al-hadid-2/> (дата обращения: 03.10.2026).
16. Magee P. The Chronology of the Southeast Arabian Iron Age // Iran. 1996. Vol. 34. P. 49–56. DOI: 10.1111/j.1600-0471.1996.tb00103.x.
17. Soriano I., Perea A., Escanilla N., Contreras Rodrigo F., Al Ali Y. Y., Boraik Radwan Karim M., Zein H. Goldwork technology at the Arabian Peninsula. First data from Saruq al-Hadid Iron Age site (Dubai, United Arab Emirates) // Journal of Archaeological Science: Reports. 2018. Vol. 22. P. 1–10. DOI: 10.1016/j.jasrep.2018.08.030. URL: <https://ddd.uab.cat/record/289433> (дата обращения: 03.10.2026).
18. Al Wasl Plaza // Adrian Smith + Gordon Gill Architecture : официальный сайт. URL: https://smithgill.com/work/al_wasl_plaza/ (дата обращения: 03.10.2026).
19. Al Wasl Plaza: Dubai Expo 2020 is home to the world's largest 360-degree projection dome // Gulf News. 2021. 29 April. URL: <https://gulfnews.com/expo-2020/visit-the-expo/al-wasl-plaza-dubai-expo-2020-is-home-to-the-worlds-largest-360-degree-projection-dome-1.1619701421787> (дата обращения: 03.10.2026).
20. «Most exhilarating day»: Expo's lattice dome crowned in Dubai // Global Construction Review. 2019. 26 September. URL: <https://www.globalconstructionreview.com/most-exhilarating-day-expos-lattice-dome-crowned-d/> (дата обращения: 03.10.2026).
21. Jeffery D. Translucent dome takes centre stage at Expo 2020 // World Steel Association : Steel Stories. URL: <https://worldsteel.org/media/steel-stories/construction-building/translucent-dome-centre-stage-expo-2020/> (дата обращения: 03.10.2026).
22. Al Wasl dome for Dubai Expo 2020 is an architectural marvel // StirWorld. 2019. 8 October. URL: <https://www.stirworld.com/see-news-al-wasl-dome-for-dubai-expo-2020-is-an-architectural-marvel> (дата обращения: 03.10.2026).
23. Architecture at Expo 2020 Dubai | Al Wasl Plaza // Selections Arts. 2022. URL: <https://selectionsarts.com/architecture-at-expo-2020-dubai-al-wasl-plaza/> (дата обращения: 03.10.2026).
24. Al Wasl Plaza | Dezeen Awards 2022 | Longlist // Dezeen. URL: <https://www.dezeen.com/awards/2022/longlists/al-wasl-plaza/> (дата обращения: 03.10.2026).
25. Shaikh Mohammed inaugurates Saruq Al Hadid museum // Khaleej Times. 2016. 4 July. URL: <https://www.khaleejtimes.com/uae/shaikh-mohammed-inaugurates-saruq-al-hadid-museum> (дата обращения: 03.10.2026).
26. Saruq Al-Hadid Museum // Visit Dubai : официальный туристический портал. URL: <https://www.visitdubai.com/en/places-to-visit/saruq-al-hadid-museum> (дата обращения: 03.10.2026).
27. Finger-ring; scarab. Museum number EA14345 // British Museum : каталог коллекции. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA14345 (дата обращения: 03.10.2026).
28. Set of jewelry. Etruscan, early 5th century BCE. Object numbers 40.11.7–.18 // The Metropolitan Museum of Art : каталог коллекции. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256976> (дата обращения: 03.10.2026).
29. Zieliński Ł., Weker W. Conservation of metal artifacts from the Polish Mission excavation at Saruq al-Hadid (UAE) // Polish Archaeology in the Mediterranean. 2018. Vol. 27, No. 1. P. 465–484. DOI: 10.5604/01.3001.0013.2014.

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-38-48

THE ORIGINS AND CHINESE ADAPTATION OF THE IMAGE OF FLYING APSARAS IN THE ART OF THE NORTHERN DYNASTIES: THE SCULPTURES FROM LONGXING TEMPLE IN QINGZHOU

Summary: *The image of the flying apsaras, feitian, goes back to the apsara of Indian mythology. It entered China together with Buddhism along the Silk Road and gradually changed under the influence of local traditions. In the period of the Northern Dynasties the appearance of the flying apsaras evolved: shedding the features of the Western Regions style, it gradually adapted to the Chinese artistic tradition of the Central Plains. This article focuses on the sculptures of flying apsaras of the Northern Dynasties period from Longxing Temple in Qingzhou. The article traces how the Indian image of the flying apsaras came to China, spreading eastwards through the western areas of the Silk*

Road, and analyses the unique features of their forms and composition and their connection with music and dance. Particular attention is paid to the adaptation of the image of the flying apsaras to the Chinese artistic tradition in the period of the Northern Dynasties as a valuable example of intercultural dialogue. The sculptures serve as a material source for the study of China's interaction with other cultures and of the sinicisation of Buddhist art.

Keywords: *flying apsaras; Buddhist art of the Northern Dynasties; Longxing Temple in Qingzhou; cultural synthesis; sinicisation.*

In the 3rd century BCE, in the age of Ashoka, Indian Buddhism reached its height and spread beyond India. Through Central Asia, along the Silk Road, it reached China, and from China it passed to the Korean Peninsula, Japan and other parts of East Asia. Buddhism spread as both a religion and a culture. Interacting with local traditions, it fostered the creation of numerous monasteries and cave temples, as a result of which various regional styles of Buddhist art took shape. A characteristic image of this art, the flying apsaras (Chinese 飞天, *feitian*), received different regional interpretations, which reflects the richness and openness of the Buddhist artistic tradition.

The prototypes of the Chinese flying apsaras are the female spirits of the clouds and waters of Indian mythology, a classic image of ancient India. The earliest known artistic depictions of apsaras date to the 2nd century BCE and are found on the reliefs of the stupa (stūpa स्तूप) at Bharhut, in the Satna

district of the state of Madhya Pradesh (India) (fig. 1). At that time the canons for depicting the Buddha had not yet been established, and in the surviving reliefs the apsaras appear in pairs as winged figures hovering in the sky, facing each other, with garlands and palm branches in their hands; this is the most ancient iconographic form of the flying apsaras.

Tracing the history of Indian mythology and religion, one can see that the images connected with the flying apsaras (devas, apsaras and yakshas) were deeply rooted in the local Indian cultural tradition even before the formal emergence of Buddhism and Hinduism. The subsequent interpretation and formation of these images in Buddhism, Hinduism and Jainism drew on this deep cultural layer, as a result of which the flying apsaras in the different religious systems display a pronounced similarity and artistic kinship. If one considers only their outward forms, there are no fundamental differences between the flying apsaras of the different religions.

This laid the foundation for the spread of this image and its fusion with other cultures.

With the arrival of Buddhism in China, the concept and image of the "flying apsaras" entered Chinese culture. The earliest mention of this name occurs in the Lalitavistara Sutra (Chinese 普曜经, Puyao jing) in the translation by Zhu Fahu, dating to the second year of the Yongjia era of the Western Jin (308). In this sutra, however, the name "flying apsaras", *feitian* (Chinese 飞天), is only mentioned; their meaning, functions and divine status are not clarified, nor is their status as musical deities confirmed (Zhonghua Dazangjing Editorial Office 1986, vol. 15, p. 415). The Northern Wei period became the key stage in the formation of the concept of the "flying apsaras" in China. In the Record of the Buddhist Monasteries of Luoyang (Chinese 洛阳伽蓝记, Luoyang qielan ji) Yang Xuanzhi was the first to group the gandharvas and kinnaras together under the common name "flying apsara musicians" and thereby provided the first written definition and description of the artistic features of the flying apsaras, *feitian*. It is this text that is regarded as the starting point for the scholarly definition of the term "flying apsaras" in the Chinese context (Ji Xianlin 1998, p. 166). Once in China, the image of the flying apsaras merged with the local Daoist cult of the immortals, gradually shed its specifically Indian religious character and developed a Chinese artistic identity, as a result of which it became deeply rooted in the local tradition.

Thus the image of the flying apsaras in Chinese Buddhist art goes back to Indian culture. The formation of the early classical iconography of the flying apsaras can be traced to the sculpture of the seated Buddha from the Katra area of Mathura (Uttar Pradesh, India), dating to the second half of the 1st century CE. In the upper part of the mandorla of this sculpture paired figures of flying apsaras with flowers in their hands are carved in mirror symmetry (fig. 2). This sculpture should apparently be regarded as the prototype of the Chinese flying apsaras. From Mathura this iconographic type spread northwards to Gandhara, and then through Kapisa (Afghanistan) eastwards to the central regions of China.

After its arrival in China, the image of the flying apsaras underwent important changes: music and dance came to the fore. In the original Indian version the flying apsaras usually hold garlands and necklaces and only rarely musical instruments. The musical instruments probably appeared under the



Fig. 1. Winged flying apsara with a garland and a palm branch. Bharhut (India), 2nd century BCE. Freer Gallery of Art, Washington, D.C., USA

influence of the local musical and dance traditions of Kucha and Liangzhou. In the caves of Kucha, namely the Kizil Caves, the flying apsaras are represented mainly in wall painting and display pronounced features of the art of the Western Regions: they are most often male figures with high noses, deep-set eyes and full round faces; the hair is gathered into a round topknot or crowned with a five-jewelled crown; the torso is powerful, the upper body bare; the capes and streaming ribbons are



Fig. 2. Flying apsaras on a sculpture of the seated Buddha. Mathura (Uttar Pradesh, India). Second half of the 1st century CE. National Museum, New Delhi, India



Fig. 3. Flying apsaras. Cave 1, Kizil Caves. 5th–6th centuries. Kucha, Xinjiang Uygur Autonomous Region, China



Fig. 4. Flying apsaras. Ceiling of Cave 7, Yungang Grottoes. 471–494. Datong, Shanxi Province, China

rendered in hard lines; they are barefoot, in long skirts; the curve of the bodies creates the impression of hovering (fig. 3).

In the Yungang Grottoes of the Northern Wei period the image of the flying apsaras follows the style of the Liangzhou region. They were mainly used to fill the compositional voids between the niches and sculptures, that is, outside the conventional central

zone surrounding the principal deity. The main stylistic features are retained: rough lines, stylised forms and a decorative quality. With the sinicisation of the Northern Wei and the transfer of the capital, the style of the Southern Dynasties is assimilated, the iconographic type evolves and becomes established, and a new, sinicised style takes shape (fig. 4). In the Longmen Grottoes the appearance of the flying apsaras has already changed: the figures become light and graceful; the facial features lose their foreign character, become Chinese and gradually feminine. Many apsaras are depicted naked, with a pibo shawl (披帛) thrown over the shoulders, which flutters as it winds around the figure; the long skirts cling closely to the legs, and their hems fly upwards. The apsaras dance while playing various musical instruments, hovering lightly and gracefully in the air (fig. 5).

Thus the flying apsaras, having travelled from India to China and evolved in the Xinjiang region, acquired a sinicised appearance. In the period of the Northern Dynasties Buddhist art, centred on Liangzhou, spread westwards to Dunhuang and south-eastwards to Maijishan, Yungang, Longmen and further to Qingzhou. In these regions and local cave complexes the continuous transformation of the flying apsaras and their gradual acquisition of Chinese features in different periods and in different areas of China can be clearly traced.

As noted above, in the period of the Northern Dynasties the flying apsaras in the caves of the different regions were progressively sinicised, combining features of the art of both the Western Regions and the Central Plains. The sculptures from Longxing Temple in Qingzhou clearly demonstrate the regional evolution of this image. Among the finds from this site the sculptures of the Northern Dynasties period are the most richly represented. A particularly telling example is a stele with an inscription dated to the first year of the Taichang era (532) of the Northern Wei. Its lower part is lost, but the upper halves of three statues and the flying apsaras on the mandorla have survived (fig. 6). In the centre of the mandorla is a dragon, and in the upper part a small buddha. On either side, symmetrically, are four figures of flying apsaras, two on each side. The two apsaras closer to the centre raise a lotus bud high in one hand and hold the other hand at the waist. The two outer apsaras raise both hands, each also holding a lotus bud in one hand. The apsaras' bodies are bent as though they were seated in the air. The curving lines are fluid, the skirts



Fig. 5. Flying apsaras. Guyang Cave (Guyangdong), Longmen Grottoes. 483–502. Luoyang, Henan Province, China

and ribbons flutter freely, and the faces express joy and serenity.

Another striking example is the large sculptural triad held in the Shandong Museum and dated to the sixth year of the Zhengguang era (525) of the Northern Wei. The mandorla of the central Buddha is multilayered. In the inner layer, between the tongues of flame, are nine small seated buddhas, and in the upper part dragons. On the outer side of the tongues of flame are eleven flying apsaras. In the centre of the upper part of the mandorla an apsara descends holding a censer; flanking her symmetrically are five more apsaras on each side. They play the yaogu drum, the flute, the bili bamboo oboe, the paixiao panpipes and the pipa; two apsaras, on the left and on the right, have no instruments and dance, waving their sleeves. The rhythm of the fluttering ribbons of the apsaras echoes the tongues of flame, heightening the decorative effect (fig. 7).

A similar composition, in which a group of flying apsaras is carved on the mandorla of a buddha, occurs quite frequently in the stone sculptures of the Liang period (the Southern Dynasties) discovered in Sichuan Province. An example is the stele with an inscription dated to the tenth year of the Tianjian era (511) of the Liang, which is held in the Sichuan Museum. In the upper part of its mandorla are ten flying apsaras, each holding a musical instrument;



Fig. 6. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Northern Wei, first year of the Taichang era (532). Qingzhou Museum, Shandong Province, China



Fig. 7. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Northern Wei, sixth year of the Zhengguang era (525). Shandong Museum, Jinan, China

their pibo shawls and garments soar upwards like tongues of flame (fig. 8).



Fig. 8. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Southern Liang dynasty, tenth year of the Tianjian era (511). Sichuan Museum; Chengdu Institute of Cultural Relics and Archaeology, China



Fig. 9. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Eastern Wei (534–550). Qingzhou Museum, China



Fig. 10. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Eastern Wei (534–550). Qingzhou Museum, China



Fig. 11. Flying apsaras on a stele with a mandorla. Eastern Wei (534–550). Qingzhou Museum, China

The sculptural art of Qingzhou, situated in the north, also experienced the influence of the style of the Southern Dynasties. The flying apsaras of Qingzhou, however, are not as graceful and slender as those in the south: their figures are somewhat sturdier, and their forms spare and natural. For example, on a Northern Wei stele with a single standing figure of the Buddha, six symmetrical flying apsaras are placed on the mandorla. The two central apsaras hold a censer together; the others hold lotus buds or precious pearls or scatter flowers. The smooth curves of the bodies and ribbons are rhythmically harmonious (fig. 9).

In the period from the late Northern Wei to the Eastern Wei the decoration of Buddhist sculptures becomes more elaborate, and the carving and painting become more refined. The features and expression of the Buddha's face, meanwhile, remain the same: thin eyebrows, small eyes and a small mouth. Both the Buddha and the apsaras are distinguished by a restrained, serene and joyful expression, which leads the viewer into a world of tranquil religious contemplation.

In the sculptures of the Eastern Wei a stupa is often carved in the centre of the upper part of the mandorla, held by the two central apsaras, while the remaining apsaras are placed symmetrically at the sides. Take, for example, a sculptural triad with the Buddha. The two apsaras in the centre hold a square stupa with both hands; on either side of them are two more apsaras, who play different instruments: the *pipa*, the *paixiao* panpipes, the *sheng* and the *konghou* harp. Below, beneath the outer apsaras,

on each side a boy kneels on a cloud; with palms joined, both worship the Buddha (fig. 10). In another monument of the same period we likewise see the image of an apsara supporting a stupa. She leans downwards, as if descending from the heavens. To her left and right are three apsaras on each side, who play the *paixiao*, the *nao* cymbals, the *konghou* harp and the *sheng*. In the upper part one apsara without an instrument raises her hands to her mouth as if whistling (fig. 11). The variety of poses and instruments lends the scene of worship of the Buddha an atmosphere of music and dance.

Thus the flying apsaras from Longxing Temple in Qingzhou are a typical example of how an Indian image, once in China, spread through a new cultural environment, merged with local traditions and acquired regional distinctiveness.

In terms of artistic value, the flying apsaras from Longxing Temple embody both the openness of the Buddhist art of the Northern Dynasties and the distinctiveness of the local Qingzhou tradition. In terms of cultural significance, they constitute invaluable material evidence of cultural exchange on the Silk Road, testifying to the profound fusion of Buddhist art, which had come from abroad, with the Chinese cultural tradition, and of the Buddhist religion with popular ideals of beauty. The Qingzhou apsaras from Longxing Temple represent a high achievement of the art of the late Northern Dynasties. They not only enriched Chinese Buddhist art but also became an indispensable source for the study of China's ancient contacts with other countries and of how Buddhist art adapted to the Chinese artistic tradition.

REFERENCES:

1. Chengdu Institute of Cultural Relics and Archaeology and Sichuan University Museum (2013) *Sichuan chutu Nanchao fojiao zaoxiang* [Buddhist Sculptures of the Southern Dynasties Excavated in Sichuan Province]. Beijing: Zhonghua Book Company. (成都文物考古研究所·四川大学博物馆. 四川出土南朝佛教造像. 北京: 中华书局. 2013年. 页数: 273页.)
2. Duan Wenjie (1987) 'Feitian: qiantapo yu jinnaluo' [Flying Apsaras: Gandharvas and Kinnaras], *Dunhuang yanjiu* [Dunhuang Research], 1, pp. 1–13. (段文杰. 飞天——乾闥婆与紧那罗. 敦煌研究. 1987年. 第一期. 第1–13页.)
3. Editorial Committee of the Complete Collection of Chinese Fine Arts (1988) *Zhongguo meishu quanji. Diaosu bian. Vol. 11: Longmen shiku diaoke* [The Complete Collection of Chinese Fine Arts. Sculpture. Vol. 11: The Sculpture of the Longmen Grottoes]. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House. (中国美术全集编辑委员会. 中国美术全集. 雕塑编. 第11卷. 龙门石窟雕刻. 上海: 上海人民美术出版社. 1988年. 页数: 200页.)
4. Feng Jicai (2010) *Zhongguo Datong diaosu quanji. Yungang shiku diaoke juan* [The Complete Collection of the Sculpture of Datong, China. Volume: The Sculpture of the Yungang Grottoes]. Beijing: Zhonghua Book Company. (冯骥才. 中国大同雕塑全集. 云冈石窟雕刻卷. 北京: 中华书局. 2010年. 页数: 671页.)
5. Gong Yunbiao (2003) *Shixin wuhun: Zhongguo feitian yishu* [Poetic Heart and Dancing Spirit: The Art of the Chinese Flying Apsaras]. Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House. (龚云表. 诗心舞魂——中国飞天艺术. 上海: 上海书店出版社. 2003年. 页数: 183页.)

6. Grünwedel, A. (1901) *Buddhist Art in India*. Revised and enlarged by J. Burgess. London: Bernard Quaritch.

7. Ji Xianlin (ed.) (1998) *Dunhuangxue da cidian* [Encyclopaedic Dictionary of Dunhuang Studies]. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House. (季羨林. 敦煌学大辞典. 上海：上海辞书出版社. 1998年. 第166页.)

8. Mao Xiaoyu (1998) *Yindu diaosu* [Indian Sculpture]. Nanchang: Jiangxi Fine Arts Publishing House. (毛小雨. 印度雕塑. 南昌：江西美术出版社. 1998年. 页数：138页.)

9. Qingzhou Museum (1999) *Qingzhou Longxingsi fojiao zaoxiang yishu* [The Art of the Buddhist Sculptures of Longxing Temple in Qingzhou]. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House. (青州市博物馆. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南：山东美术出版社. 1999年. 页数：193页.)

10. Su Bai (2019) *Zhongguo shikusi yanjiu* [Studies of the Cave Temples of China]. Beijing: SDX Joint Publishing Company. (宿白. 中国石窟寺研究. 北京：生活·读书·新知三联书店. 2019年. 页数：651页.)

11. Vorobyeva, D. N. (2010) ‘Muzykal’naya ikonografiya v indiiskom iskusstve rannego srednevekov’ya (na materiale skul’ptury Ellory, Adzhanty i Aurangabada)’ [Musical Iconography in Early Medieval Indian Art (on the Material of the Sculpture of Ellora, Ajanta and Aurangabad)], *Teatr. Zhivopis’. Kino. Muzyka: al’manakh GITISa* [Theatre. Painting. Cinema. Music: GITIS Almanac], pp. 89–101. (In Russian)

12. Weber, M. (2010) *Yindu de zongjiao: Yindujiao yu fojiao* [The Religion of India: Hinduism and Buddhism]. Translated by Kang Le and Jian Huimei. Guilin: Guangxi Normal University Press. (韦伯 M. 印度的宗教：印度教与佛教 / 康乐、简惠美译. 桂林：广西师范大学出版社. 2010年.)

13. Yang Yishuang (2015) *Yindu shenhua* [The Myths of India]. Xi’an: Shaanxi People’s Publishing House. (杨怡爽. 印度神话. 西安：陕西人民出版社. 2015年. 页数：276页.)

14. Zhonghua Dazangjing Editorial Office (ed.) (1986) *Zhonghua dazangjing* [The Chinese Tripitaka], vol. 15. Beijing: Zhonghua Book Company. (中华大藏经编辑局. 中华大藏经. 第15册. 北京：中华书局. 1986年. 第415页.)

Кун Цзиньсинь

Аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова

e-mail: jinxinkong@foxmail.com

Вэньчжоу, Китай

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-38-48

ИСТОКИ И КИТАЙСКАЯ АДАПТАЦИЯ ОБРАЗА ЛЕЯЩИХ АПСАР В ИСКУССТВЕ СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУР ИЗ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН-СЫ В ЦИНЧЖОУ

Аннотация: Образ летящих апсар фэйтянь восходит к апсаре из индийской мифологии. Этот образ проник в Китай с буддизмом по Шелковому пути и постепенно изменился под влиянием местных традиций. В эпоху Северных династий облик летящих апсар эволюционировал: утрачивая черты стиля Западного края, он постепенно адаптировался к китайской художественной традиции Центральной равнины. В центре внимания статьи находятся скульптуры летящих апсар эпохи Северных династий из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу. В работе прослеживается, как индийский образ летящих апсар пришел в Китай, распростра-

няясь на восток через западные области Шелкового пути, анализируются уникальные особенности их форм, композиции и связи с музыкой и танцами. Отдельно рассматривается адаптация образа летящих апсар к китайской художественной традиции в эпоху Северных династий как ценный пример межкультурного диалога. Скульптуры служат материальным источником для исследования взаимодействия Китая с другими культурами и китаизации буддийского искусства. **Ключевые слова:** летящие апсары; буддийское искусство эпохи Северных династий; монастырь Лунсин-сы в Цинчжоу; культурный синтез; китаизация.

В III в. до н. э., в эпоху Ашоки, индийский буддизм достиг расцвета и распространился за пределы Индии. Через Центральную Азию по Шелковому пути он проник в Китай, а из Китая — на Корейский полуостров, в Японию и другие части восточноазиатского региона. Буддизм распространялся одновременно в религиозном и культурном аспектах. Взаимодействуя с местными традициями, он способствовал созданию многочисленных монастырей и пещерных храмов, благодаря чему сложились различные региональные стили буддийского искусства. Характерный образ этого искусства, летящие апсары (кит. 飞天, фэйтянь), получил разные региональные интерпретации, что отражает богатство и открытость буддийской художественной традиции.

Прообраз китайских летящих апсар — женские духи облаков или воды из индийской мифологии, классический образ Древней Индии. Самые ранние из известных художественных изображений

апсар датируются II веком до н. э. и встречаются на рельефах ступы (stūpa स्तूप) в Бхархуте, в районе Сатна штата Мадхья-Прадеш (Индия) (ил. 1). В тот период каноны изображения Будды еще не сложились, и апсары в сохранившихся рельефах предстают парными крылатыми фигурами, парящими в небе друг напротив друга с гирляндами и пальмовыми ветвями в руках — это древнейшая иконографическая форма летящих апсар.

Прослеживая историю индийской мифологии и религии, можно увидеть, что образы, связанные с летящими апсарами — небожители, апсары, якши — были глубоко укоренены в местной индийской культурной традиции еще до формального возникновения буддизма и индуизма. Последующая интерпретация и формирование этих образов в буддизме, индуизме и джайнизме опирались на этот глубокий культурный пласт, благодаря чему летящие апсары в разных религиозных системах обнаруживают ярко выражен-

ное сходство и художественное родство. Если рассматривать только внешние формы, то между летящими апсарами в разных религиях нет принципиальных различий. Это заложило основу для распространения данного образа и его слияния с иными культурами.

С проникновением буддизма в Китай понятие и образ «летающих апсар» вошли в китайскую культуру. Самое раннее упоминание этого названия встречается в сутре «Лалитавистара» (кит. 普曜经, Пуяо цзин) в переводе Чжу Фаху, относящемся ко второму году правления под девизом Юнцзя эпохи Западная Цзинь (308 г.). В этой сутре, однако, название «летающие апсары», фэйтянь (кит. 飞天), только упоминается, и не проясняются их значение, функции и божественный статус, не подтверждается их принадлежность к музыкальным божествам¹. Период Северная Вэй стал ключевым этапом в формировании понятия «летающие апсары» в Китае. В «Записках о буддийских монастырях Лояня» (кит. 洛阳伽蓝记, Лоян цзялань цзи) Ян Сюаньчжи впервые объединил гандхарвов и киннаров под общим названием «летающие апсары-музыканты» и тем самым дал письменное определение и описание художественных особенностей летящих апсар фэйтянь. Именно этот текст считается отправной точкой для научного определения термина «летающие апсары»² в китайском контексте. Проникнув в Китай, образ летящих апсар смешался с местной даосской культурой бессмертных, постепенно утратил индийскую религиозную специфику и выработал китайскую художественную идентичность, благодаря чему глубоко укоренился в местной традиции.

Итак, образ летящих апсар в китайском буддийском искусстве восходит к индийской культуре. Оформление ранней классической иконографии летящих апсар можно проследить до скульптуры сидящего Будды из района Катра в Матхуре (штат Уттар-Прадеш, Индия), относящейся ко второй половине I века. В верхней части мандорлы этой скульптуры симметрично друг другу вырезаны парные фигуры летящих апсар с цветами в руках (ил. 2). Именно в этой скульптуре, по-видимому, и следует видеть прообраз китайских летя-

щих апсар. Из Матхуры этот иконографический тип распространился на север, в Гандхару, а затем через Капису (Афганистан) на восток — в центральные районы Китая.

Проникнув в Китай, образ летящих апсар претерпел важные изменения: на первый план вышли музыка и танец. В первоначальном индийском варианте летящие апсары чаще держат гирлянды и ожерелья, реже — музыкальные инструменты. Музыкальные инструменты, вероятно, появились под влиянием местных музыкально-танцевальных традиций в Куче и Лянчжоу. В пещерах Кучи, а именно в Кызылских пещерах, летящие апсары представлены главным образом настенной живописью и обладают ярко выраженными чертами искусства Западного края: это чаще всего мужские фигуры с высокими носами, глубоко посаженными глазами и полными округлыми лицами; волосы убраны в круглый пучок или увенчаны короной с пятью драгоценностями; торс мощный, верхняя часть тела обнажена; накидки и развевающиеся ленты очерчены жесткими линиями; босые, в длинных юбках; изгиб тел создает впечатление парения (ил. 3).

В пещерах Юньган эпохи Северная Вэй образ летящих апсар наследует стилю района Лянчжоу. Ими преимущественно заполнялись композиционные пустоты между нишами и скульптурами, то есть за пределами условной центральной зоны, окружающей главное божество. Сохраняются и основные стилистические особенности — грубоватость линий, стилизация форм и декоративность. С китаизацией Северной Вэй и переносом столицы усваивается стиль Южных династий, иконографический тип эволюционирует и утверждается, формируется новый, китаизированный стиль (ил. 4). В пещерах Лунмэнь облик летящих апсар уже изменен: фигуры становятся легкими, изящными; черты лица утрачивают иноземный характер, становятся китайскими и постепенно женскими. Многие апсары изображены обнаженными, с накинутой на плечи шалью пэйбо, которая развевается, обвивая фигуру; длинные юбки плотно облегают ноги, а их подола взмывают вверх. Апсары одновременно танцуют и играют на различных музыкальных инструментах, легко и изящно паря в воздухе (ил. 5).

Таким образом, летящие апсары, пройдя путь из Индии в Китай и эволюционируя в регионе Синьцзян, обрели китаизированный облик. В эпоху Северных династий буддийское искусство, центром которого был Лянчжоу, распространялось

на запад, в Дуньхуан, а на юго-восток — до Майцзишаня, Юньгана, Лунмэня и далее до Цинчжоу. В этих регионах и местных пещерных комплексах наглядно прослеживается процесс непрерывной трансформации летящих апсар, постепенного обретения ими китайских черт в разные периоды и в разных областях Китая.

Как уже говорилось выше, в эпоху Северных династий летящие апсары в пещерах разных регионов последовательно китаизировались, сочетая черты как искусства Западного края, так и Центральной равнины. Скульптуры из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу наглядно демонстрируют региональную эволюцию этого образа. Среди находок из этого памятника наиболее богато представлены скульптуры эпохи Северных династий. Особенно показательна стела с надписью, датированная первым годом правления под девизом Тайчан (532 г.) эпохи Северная Вэй. Нижняя часть ее утрачена, но сохранились верхние половины трех статуй и летящие апсары на мандорле (ил. 6). В центре мандорлы — дракон, а в верхней части — маленький будда. По обе стороны симметрично расположены четыре фигуры летящих апсар, по две с каждой стороны. Две апсары, находящиеся ближе к центру, одной рукой высоко поднимают бутон лотоса, а вторую руку держат на поясе. Две боковые апсары поднимают вверх обе руки, причем в одной руке у каждой также бутон лотоса. Фигуры апсар изогнуты, они как бы сидят в воздухе. Линии изгибов плавные, юбки и ленты свободно развеваются, на лицах — радость и умиротворение.

Другой яркий пример — большая скульптурная триада, хранящаяся в Музее провинции Шаньдун и датированная шестым годом правления под девизом Чжэнгуан (525 г.) эпохи Северная Вэй. Мандорла центрального Будды многослойна. Во внутреннем слое между языками пламени — девять маленьких сидящих будд, в верхней части — драконы. С внешней стороны языков пламени расположены одиннадцать летящих апсар. В центре верхней части мандорлы апсара спускается вниз с курильницей; по бокам от нее симметрично расположены еще по пять апсар с каждой стороны. Они играют на барабане яогу, флейте, бамбуковом гобое били, панфлейте пайсяо, пипе; у двух апсар слева и справа нет инструментов, они танцуют, взмахивая рукавами. Ритм развевающихся лент апсар перекликается с языками пламени, усиливая декоративный эффект (ил. 7).

Подобная композиция, где группа летящих апсар вырезана на мандорле будды, довольно часто встречается в каменных скульптурах эпохи Лян (период Южных династий), обнаруженных в провинции Сычуань. В качестве примера можно привести стелу с надписью, датированную десятым годом правления под девизом Тяньцзянь (511 г.) эпохи Лян, которая хранится в Сычуаньском музее. В верхней части ее мандорлы расположены десять летящих апсар, каждая из которых держит музыкальный инструмент; их шали пэйбо и одеяния взмывают вверх, словно языки пламени (ил. 8).

Скульптурное искусство Цинчжоу, расположенного на севере, также испытало влияние стиля Южных династий. Однако летящие апсары Цинчжоу не столь изящны и стройны, как на юге: их фигуры чуть более плотные, а формы лаконичные и естественные. Например, на стеле с одиночной стоящей фигурой Будды эпохи Северная Вэй на мандорле расположены шесть симметричных летящих апсар. Две центральные апсары вместе держат курильницу, остальные держат бутоны лотоса или драгоценные жемчужины либо разбрасывают цветы. Плавные изгибы тел и лент ритмически гармоничны (ил. 9).

В период от поздней Северной Вэй до Восточной Вэй декор буддийских скульптур усложняется, а резьба и роспись становятся изящнее. Между тем черты и выражение лица Будды остаются прежними: у него тонкие брови, небольшие глаза и рот. И Будду, и апсар отличает сдержанно-безмятежное, радостное выражение лица, которое уводит зрителя в мир умиротворенного религиозного созерцания.

В скульптурах Восточной Вэй в центре верхней части мандорлы часто вырезана ступа, которую держат две центральные апсары, а остальные апсары расположены по бокам симметрично. Рассмотрим в качестве примера скульптурную триаду с Буддой. Две апсары в центре обеими руками держат квадратную ступу; по бокам от них — еще по две апсары, которые играют на разных инструментах — пипе, панфлейте пайсяо, шэне и арфе кунхоу. Внизу, под боковыми апсарами, с каждой стороны на облаке стоит на коленях мальчик; сложив ладони, оба поклоняются Будде (ил. 10). В другом памятнике, относящемся к этому же периоду, мы также видим изображение апсары, поддерживающей ступу. Она наклоняется вниз, словно спускаясь с небес. По бокам от нее по три апсары с каждой стороны, которые играют на пайсяо, тарелках нао, арфе кун-

¹ Китайский канон Трипитаки. — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 1986. — Т. 15. — С. 415. (中华大藏经编辑局. 《中华大藏经》. 第15册. 北京: 中华书局. 1986年. 第415页.)

² Дуньхуановедение: энциклопедический словарь / под ред. Цзи Сяньлиня. — Шанхай: Шанхайское словарное изд-во, 1998. — С. 166. (季羨林. 《敦煌学大辞典》. 上海: 上海辞书出版社. 1998年. 第166页.)

хоу и шэне. В верхней части одна апсара без инструмента подносит руки ко рту, словно свистит (ил. 11). Благодаря разнообразию поз и инструментов сцена поклонения Будде обретает атмосферу музыки и танца.

Таким образом, летящие апсары из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу — это типичный пример того, как индийский образ, проникнув в Китай, распространялся в иной культурной среде, сливаясь с местными традициями и обретал региональное своеобразие.

Если говорить о художественной ценности, то летящие апсары из монастыря Лунсин-сы воплощают и открытость буддийского искусства Северных династий, и самобытность местной цин-

чжоуской традиции. Что касается культурного значения, то они являются ценнейшим материальным подтверждением культурных обменов на Шелковом пути, свидетельствующим о глубоком слиянии буддийского искусства, пришедшего извне, с китайской культурной традицией, а буддийской религии — с народными представлениями о красоте. Цинчжоуские апсары из монастыря Лунсин-сы представляют собой высокое достижение искусства позднего периода Северных династий. Они не только обогатили китайское буддийское искусство, но и стали незаменимым источником для изучения древних контактов Китая с другими странами и того, как буддийское искусство адаптировалось к китайской художественной традиции.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Вебер М. Индийская религия: индуизм и буддизм / пер. Кан Лэ, Цзянь Хуэймэй. — Гуилинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2010. (韦伯 М. 印度的宗教: 印度教与佛教 / 康乐、简惠美译. 桂林: 广西师范大学出版社. 2010年.)

2. Воробьева Д. Н. Музыкальная иконография в индийском искусстве раннего средневековья (на материале скульптуры Эллары, Аджанты и Аурангабада) // Театр. Живопись. Кино. Музыка: альманах ГИТИСа. — 2010. — С. 89–101.

3. Гун Юньбао. Поэтическое сердце и танцующий дух: искусство китайских летящих апсар. — Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2003. — 183 с. (龚云表. 诗心舞魂——中国飞天艺术. 上海: 上海书店出版社. 2003年. 页数: 183页.)

4. Дуань Вэньцзе. Летящие апсары — гандхарвы и киннары // Дуньхуановедение. — 1987. — № 1. — С. 1–13. (段文杰. 飞天——敦煌艺术. 敦煌研究. 1987年. 第一期. 第1–13页.)

5. Мао Сяоюй. Индийская скульптура. — Наньчан: Цзянсийское издательство изобразительных искусств, 1998. — 138 с. (毛小雨. 印度雕塑. 南昌: 江西美术出版社. 1998年. 页数: 138页.)

6. Редакционный комитет «Полного собрания китайского изобразительного искусства». Полное собрание китайского изобразительного искусства: скульптура. Т. 11: Скульптура Лунмэньских пещер. — Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 1988. — 200 с. (中国美术全集

编辑委员会. 中国美术全集. 雕塑编. 第11卷. 龙门石窟雕刻. 上海: 上海人民美术出版社. 1988年. 页数: 200页.)

7. Су Бай. Исследование китайских пещерных храмов. — Пекин: «Жизнь, чтение и новые знания» (Саньянь), 2019. — 651 с. (宿白. 中国石窟寺研究. 北京: 生活·读书·新知三联书店. 2019年. 页数: 651页.)

8. Фэн Цицай. Полное собрание скульптур Датун (Китай). Том «Скульптуры Юньганских пещер». — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2010. — 671 с. (冯骥才. 中国大同雕塑全集. 云冈石窟雕刻卷. 北京: 中华书局. 2010年. 页数: 671页.)

9. Цинчжоуский музей. Искусство буддийских скульптур из монастыря Лунсин в Цинчжоу. — Цзинань: Шаньдунское издательство изобразительных искусств, 1999. — 193 с. (青州市博物馆. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南: 山东美术出版社. 1999年. 页数: 193页.)

10. Чэндуский институт археологии и культурных реликвий, Музей Сычуаньского университета. Буддийские скульптуры эпохи Южных династий, найденные в провинции Сычуань. — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2013. — 273 с. (成都文物考古研究所·四川大学博物馆. 四川出土南朝佛教造像. 北京: 中华书局. 2013年. 页数: 273页.)

11. Ян Ишуан. Мифы Индии. — Сиань: Шэньсийское народное издательство, 2015. — 276 с. (杨怡爽. 印度神话. 西安: 陕西人民出版社. 2015年. 页数: 276页.)

12. Grünwedel A. Buddhist Art in India / Revised and Enlarged by J. Burgess. — London, 1901.

Mikhail S. Mologin

Doctoral Candidate

The Gnessin Russian Academy of Music

e-mail: Mike.mologin@rambler.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-2483-3843

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-49-57

ON SACRED TEXT AND MUSIC INTERACTION IN LITURGICAL CHANTS BY A. KASTALSKY AND FATHER VASILY ZINOVIEV

Summary: Liturgical music by Russian composers at the turn of the 19th and 20th centuries is of considerable interest in terms of sacred text and music interaction. The focus here is on different harmonizations of the chant “Thou hast entered the church” by two notable composers of the time – Father Vasily Zinoviev and Alexander Kastalsky. One can trace distinct ways in which these authors handle the sacred text. This study seeks to identify why His Holiness Patriarch Tikhon (Bellavin) did not accept

the harmonization of the chant by Alexander Kastalsky. Nevertheless, this incident does not detract from A. Kastalsky's importance as a composer of sacred music; his works, along with those of Father Vasily Zinoviev, are still widely performed in liturgical services.

Keywords: sacred text and music interaction, rite of the hierarch's vesting, liturgical music, litany, chant harmonization.

Liturgical music by composers at the turn of the 19th and 20th centuries is of particular interest from the perspective of sacred text and music interaction. In this respect we consider liturgical chants by Alexander Kastalsky, Director of the Synodal School of Church Singing, and by Father Vasily Zinoviev, precentor (choir director) of the Yaroslavl Archbishop's Choir. It is worth noting that the works of these composers remain highly significant for contemporary church singing practice and continue to be performed in services today.

The interaction of sacred text and music in the given composers' works has not yet been the subject of specialised scholarly investigation. At

the same time, we note the multi-volume publication «Russian Church Music in Documents and Materials», especially Volume 5 («Alexander Kastalsky. Articles, Materials, Memoirs, Correspondence») as well as the article by V. Bakumenko «Regent and Church Composer Father Vasily Zinoviev», the article by M. Eremina and O. Bochkarova «Incorporating the Ideas of S. V. Smolensky and V. N. Zinoviev into Contemporary Music Pedagogy» and by L. Zummer «A Voluntary Captive of Music» and others.

This study seeks to examine the chants by A. D. Kastalsky, Director of the Synodal School of Church Singing, and Father Vasily Zinoviev, precentor



Example 1. Father Vasily Zinoviev. «Thou hast entered the church» (fragment).



Example 2. A. Kastalsky. «Thou hast entered the church» (fragment).

tor of the Yaroslavl Archbishop’s Choir, from the perspective of sacred text and music interaction.

In the early 1910s Father Vasily Zinoviev harmonized and published the chant «Thou hast entered the church» from 17th-century singing manuscripts.

On January 19, 1918, Alexander Kastalsky wrote to his friend Kh. N. Grozdov: «[The Patriarch] gave me a setting by a certain priest Zinoviev, “Thou hast entered the church”, as a chant for the vesting. I liked the text (the melody is from the Obikhod), and to this melody and text (partly reworking the latter in my own way, in keeping with the “spirit of the times”) I cobbled together a chant “for the vesting of the hierarch”, which the Synodal singers will sing on Sunday the 21st at the Alekseevsky Convent at a service concelebrated with the Patriarch» (Zvereva, 2006, p. 559).

Patriarch Tikhon’s reaction was unexpected and categorical: he described Kastalsky’s harmonization as very unsuccessful and ordered that henceforth only Father Vasily Zinoviev’s version be sung at services in which he took part.

What was the reason for the Patriarch’s strong rejection of the harmonization made by a well-known church composer, Director of the Synodal School, Alexander Kastalsky?

Let us consider both chants from the perspective of sacred text and music interaction.

The chant «Thou hast entered the church» is a fragment of the rite for the hierarch’s entry into the church — a special service comprising chants and prayers that accompany the ceremonial entrance of a hierarch (bishop, metropolitan, or Patriarch) prior to the celebration of the liturgy.

The rite of the hierarch’s welcoming includes six chants: «From the Rising of the Sun», «It is Truly Meet» (or the Zadostoinik), «Ton Despotin», «To Mount Zion», «Let Thy Soul Rejoice in the Lord», «Ton Despotin» (a trio).

The chants of the hierarchal service, as well as those of the welcoming rite for the hierarch, are very solemn. Some of them are customarily sung

in Greek, a tradition linked to the practice of sending metropolitans to Rus’ from Byzantium.

There is no chant «Thou hast entered the church» in the above-mentioned welcoming rite. It is worth noting a distinctive feature of this chant: it is not liturgically prescribed, that is, it is not part of the standard repertoire for the whole Russian Orthodox Church.

According to available sources, this chant in its original monophonic setting was published under Patriarch Joseph of Moscow (1642–1652), that is, prior to the reforms of Patriarch Nikon. This period in Russian history is characterized by a profound reverence for and attention to the liturgy (Paul of Aleppo, 2019).

Father Vasily Zinoviev created a harmonic arrangement of this monophonic chant for a mixed choir. This occurred during the tenure in Yaroslavl of Archbishop Tikhon (Bellavin), the future Patriarch (1907–1913), and may well have been carried out at his behest. It is known that His Eminence Tikhon entrusted Father Vasily with the harmonization of the Yaroslavl Obikhod (Zumner, 2014, p. 112). It is possible that the chant “Thou Hast Entered the Church” was sung in a monophonic form at liturgies attended by the Yaroslavl hierarchs; alternatively, the suggestion to perform this choral setting may have originated solely with Archbishop Tikhon. In any case, the dedication in Father Vasily’s edition indicates the Archbishop’s direct connection to this chant: “Dedicated to His Eminence Tikhon, Archbishop of Yaroslavl and Rostov”¹.

The chant is sung during the hierarch’s vesting² and, like many chants of the welcoming rite, is addressed to the hierarch himself with an exhortation to “strive” (potshchisya) to serve God, that the Lord may accept his prayers and grant His blessings to all Christians.

¹. The Vesting Chant for the Bishop before the Liturgy. From Early Printed Notation of Patriarch Joseph’s Time. Yaroslavl: Typolithography of N. Kh. Nikolaeva.
². Presumably, it replaces No. 5 of the welcoming rite, the chant “Let Thy Soul Rejoice in the Lord”.



Example 3. Father Vasily Zinoviev. «Thou hast entered the church» (fragment).



Example 4. A. Kastalsky. «Thou hast entered the church» (fragment).

Let us consider the composers’ treatment of the sacred text. Father Vasily harmonized the melody while preserving the original text of the chant unchanged. A. Kastalsky, as he himself noted, partially revised the text in accordance with the “spirit of the times” (Zvereva, 2006, p. 559).

For illustration, we provide a table. The noticeable differences begin with the words: “May the Lord hear your prayers.”

Father Vasily Zinoviev	A. Kastalsky
And may He grant the Christian people victory over their enemies	And may He grant the Christian race victory over the passions
to His Holiness the Patriarch and the Right Reverend Hierarchs vigour with prayer	to His Holiness the Patriarch, the Hierarchs and the pastors holiness
to the monks a sinless life	to the rulers judgement and righteousness, to the peoples peace and quiet, to the laws strength, to the faith prosperity
and to all Christians long life with health and great mercy	and to all Christians great mercy

The composers’ approach to the sacred text influenced their treatment of the elements of musical language. Notably, the texture differs: Father Vasily’s is more compact and ascetic, while Alexander Kastalsky’s is broad and sparse. As for harmony, the two composers employ different harmonic functions and progressions when harmonizing the same melody. In some fragments, the rhythm also underwent changes in Alexander Kastalsky’s setting of the chant.

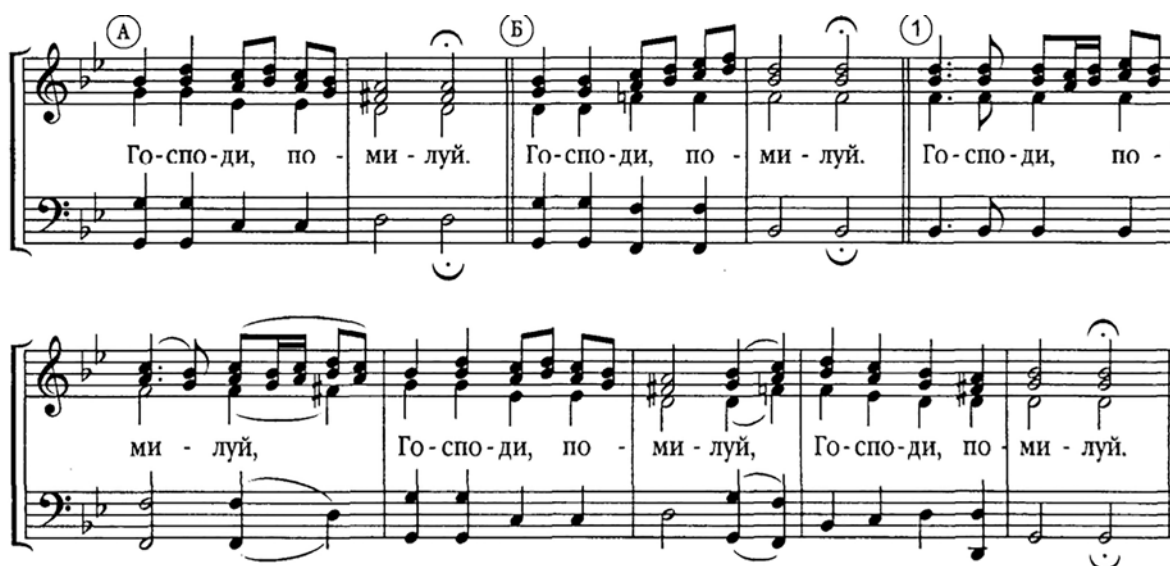
It becomes evident that, given this approach to the sacred text (all changes to liturgical texts must be approved by the Church only after special review), the liturgical character of the piece in Kastalsky’s harmonization came into question. For this reason, the sharp and unequivocal reaction of His Holiness Patriarch Tikhon is quite understandable.

Nevertheless, this incident does not diminish A. Kastalsky’s significance as a composer of sacred music. His works were widely disseminated and performed in many churches across Russia as early as the beginning of the 20th century. At the celebrations in the Yaroslavl Diocese in 1909 (when the ruling hierarch was Archbishop Tikhon, the future Patriarch) in honour of the anniversary of the repose of St. Dimitry of Rostov³, the troparion to St. Dimitry, specially harmonized by A. Kastalsky for the

³. The 200th anniversary of the blessed repose of St. Dimitry of Rostov (Tuptalo, 1651–1909), widely known for compiling the multi-volume Lives of the Saints.



Example 5. A. Kastalsky. Great Litany (fragment).



Example 6. Father Vasily Zinoviev. Litany of Fervent Supplication (fragment).

occasion, was performed with great success (Zummer, 2014, p. 113).

To explain the incident involving the chant “Thou Hast Entered the Church,” we may refer to the article On a New Direction in Russian Church Music by Archpriest Mikhail Lisitsyn. Among the aims of the “New Direction” Father Mikhail lists “the unification of the masses” and “ideological unity with the West” (Lisitsyn, 1909, p. 23).

This demonstrates that the phenomenon of the “New Direction” encompassed a far broader range of sacred compositions and harmonizations than the liturgical singing strictly prescribed by the Typikon. The various objectives precisely identified by Archpriest Mikhail Lisitsyn conflicted with the requirements of the Church Typikon, which gave rise to a large number of works — not all of which can be considered liturgically appropriate in terms of the relationship between the sacred text and music.

The chants that most closely reflect the liturgical nature of the service have become part of the liturgical repertoire of many choirs and are regularly performed in services. As an example, we cite the Great Litany (Ektenia) by A. Kastalsky.

Here, the music is fully subordinate to the sacred text, yet at the same time holds great potential for its musical realization.

The sacred text is rendered syllabically (one syllable per note). The melodic lines in each voice are ascetically sparse yet prayerfully expressive. The harmony is simple but well-balanced. The musical elements, masterfully selected by the composer in accordance with the requirements of the liturgy⁴, provided considerable interpretative potential for revealing the spiritual image of the work and thus accounted for its recognition in liturgical practice⁵.

Particularly noteworthy is the performance of this chant by the renowned choirmaster Archimandrite Matthew (Mormyl), described as “an outstanding church musician” (Starostina, 2020, p. 2). In the sound of Father Matthew’s choir, the expressive potential of A. Kastalsky’s Great Litany (Ektenia) is remarkably revealed through the use of the tenors’

⁴ The dialogical level of revealing the sacred word (a dialogue between the clergyman and the choir).

⁵ Published in the Obikhod of the Synodal Choir, edited by A. Kastalsky, in 1914, this litany has been reprinted in numerous liturgical collections ever since and remains a regular part of Patriarchal, episcopal, and everyday services.

mixed register, the octavist basses, vivid dynamics, and expressive articulation.

Let us examine the Litany of Fervent Supplication (Augmented Litany) in G minor by Father Vasily Zinoviev⁶.

In this Litany of Fervent Supplication⁷, the sacred text informed a compelling musical interpre-

⁶ Father Vasily Zinoviev’s best-known sacred choral work is “God Is with Us”, written in 1912 to mark the 100-year anniversary of the victory over Napoleon’s army. This work merits a separate study.

⁷ The Litany of Fervent Supplication (sugubaya ekteniya) is an intensified, special prayer. In it, the sacred phrase “Lord, have mercy” is pronounced three times, in accordance with the requirements of the Typikon.

REFERENCES:

1. Bakumenko, V. M. (1985) ‘Regent i tserkovnyi kompozitor svyashchennik Vasilii Zinov’ev. K 60-letiyu so dnya konchiny’ [Precentor and Church Composer Father Vasily Zinoviev: Marking the 60th Anniversary of His Death], Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii, 1, pp. 20–23. (In Russian)
2. Eremina, M. V. and Bochkareva, O. V. (2022) ‘Is-pol’zovanie idei S. V. Smolenskogo i V. N. Zinov’eva v sovremennom muzykal’no-pedagogicheskom obrazovanii’ [Incorporating the Ideas of S. V. Smolensky and V. N. Zinoviev into Contemporary Music Pedagogy], Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik, 5, pp. 56–66. (In Russian)
3. Lisitsyn, M., Archpriest (1909) O novom napravlenii v russkoi tserkovnoi muzyke [On a New Direction in Russian Church Music]. Paper read at the St Petersburg Society of Writers on Music on 9 November 1908. Moscow: A. A. Levenson. (In Russian)
4. Paul of Aleppo (2019) Puteshestvie Antiokhiiskogo Patriarkha Makariya v Rossiyu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arkhidiakonom Pavlom Aleppskim [The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch, to Russia in the Mid-17th Century, Described by His Son, Arch-
5. Starostina, T. A. (2020) ‘K probleme metodiki analiza melodicheskogo stroeniya ustavnykh napevov v Rozhdestvenskom Prazdnichnom Triptikhe arhimandrita Matfeya (Mormyla)’ [On the Method of Analysing the Melodic Structure of Typikon Chants in the Christmas Festal Triptych by Archimandrite Matthew (Mormyl)], PHILHARMONICA. International Music Journal, 1, pp. 1–18. (In Russian)
6. Zummer, L. (2014) ‘Dobrovol’nyi plennik muzyki’ [A Voluntary Captive of Music], Ugleche pole: istoriko-kraevedcheskii i literaturnyi zhurnal, 3 (23), pp. 108–125. (In Russian)
7. Zvereva, S. G. (ed.) (2006) Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. Vol. 5: Aleksandr Kastal’skii. Stat’i, materialy, vospominaniya, perepiska [Russian Church Music in Documents and Materials. Vol. 5: Alexander Kastalsky. Articles, Materials, Memoirs, Correspondence]. Moscow: Znak. (In Russian)

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-49-57

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ САКРАЛЬНОГО СЛОВА И МУЗЫКИ В БОГОСЛУЖЕБНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ А.Д. КАСТАЛЬСКОГО И СВЯЩЕННИКА ВАСИЛИЯ ЗИНОВЬЕВА

Аннотация: Богослужebные произведения русских композиторов на рубеже XIX–XX веков представляют большой интерес с точки зрения взаимодействия сакрального слова и музыки. В данной связи заслуживают внимания различные гармонизации одного песнопения «Восшел еси во церковь», выполненные двумя известными композиторами данного периода – священником Василием Зиновьевым и Александром Кастальским. Прослеживается разное отношение данных авторов к сакральному слову, принимается попытка установить причины неприятия

Святейшим Патриархом Тихоном (Беллавиным) варианта песнопения в гармонизации А. Кастальского. Следует отметить, что данный случай не умаляет значения А. Кастальского как церковного композитора, произведения которого, так же, как и песнопения священника Василия Зиновьева, звучат в храмах на богослужениях и по сей день.

Ключевые слова: сакральное слово и музыка, чин облачения Архиерея, богослужebные произведения, ектения, гармонизации песнопений.

В ракурсе взаимодействия сакрального слова и музыки особый интерес представляют литургические песнопения отечественных композиторов на рубеже XIX–XX веков, в частности, Александра Кастальского и священника Василия Зиновьева. Следует отметить, что творчество данных авторов имеет большое значение для современной церковно-певческой практики, их произведения востребованы и продолжают звучать на богослужениях и в наше время.

Специальных исследований, посвященных взаимодействию сакрального слова и музыки в произведениях данных композиторов, в настоящее время нет; в то же время отметим многотомный труд «Русская духовная музыка в документах и материалах», особенно V том («Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка»), а также статью В. Бакуменко «Регент и церковный композитор священник Василий Зиновьев», и М. Ереминой и О. Бочкаревой «Использование идей С. В. Смоленского и

В. Н. Зиновьева в современном музыкально-педагогическом образовании», Л. Зуммер «Добровольный пленник музыки» и т.д.

В настоящем исследовании предпринимается попытка рассмотреть песнопения директора Синодального училища А.Д. Кастальского и регента Ярославского Архиерейского хора священника Василия Зиновьева с точки зрения взаимодействия сакрального слова и музыки (Пример 1. Свящ. В. Зиновьев. «Восшел еси во церковь» (фрагмент)).

Священник Василий Зиновьев гармонизовал и издал в начале 1910-х годов песнопение «Восшел еси во церковь» из певческих рукописей XVII века (Пример 2. А. Кастальский. «Восшел еси во церковь» (фрагмент)).

19 января 1918 года Александр Кастальский писал своему другу Х. Н. Гроздову: [Патриарх] дал мне переложение некоего священника Зиновьева «Вошел еси во церковь» в качестве песнопения за облачением. Мне приглянулся текст (мелодия обиходная), и я сострепал на эту мелодию

и текст (отчасти и его переиначив по-своему, сообразно с «духом времени») некое песнопение «на облачение архиерея», которое в воскресенье 21-го будут петь «синодалы» в Алексеевском монастыре в сослужении с Патриархом» [6, 559].

Реакция Патриарха Тихона оказалась неожиданной и категоричной: он характеризовал гармонизацию Кастальского как очень неудачную и распорядился впредь петь на богослужениях со своим участием только вариант священника Василия Зиновьева.

В чем причина резкого неприятия Святейшим гармонизации, выполненной в то время уже известным церковным композитором, директором Синодального училища Александром Кастальским?

Рассмотрим оба песнопения в ракурсе взаимодействия сакрального слова и музыки.

Песнопение «Восшел еси во церковь» представляет собой фрагмент Встречи Архиерея – особого чина песнопений и молитвословий, сопровождающих торжественное вхождение в храм Архиерея (епископа, митрополита или Патриарха) перед непосредственным совершением им богослужения.

Чинопоследование встречи Архиерея включает в себя шесть песнопений: «От восток Солнца», «Достойно есть» (или Задостойник), «Тон Дэспотин», «На гору Сион», «Да возрадуется душа Твоя о Господе», «Тон Дэспотин» (трио).

Как песнопения Архиерейского богослужения в целом, так и песнопения Встречи Архиерея очень торжественны, некоторые из них традиционно исполняются на греческом языке (это связывается с древней традицией, когда митрополитов на Русь присылали из Византии).

В указанном последовании встречи Архиерея нет хора «Восшел еси во церковь». Следует отметить особенность этого песнопения: оно не является уставным, то есть общепринятым для всей Русской Православной Церкви.

По имеющимся сведениям, данное песнопение в оригинальном, одноголосном изложении было напечатано во время правления Патриарха Московского Иосифа (1642–1652 годы), то есть еще до реформ Патриарха Никона. В целом тот период характеризуется большой любовью и вниманием к богослужениям на Руси [см.: 5].

Священник Василий Зиновьев сделал гармонизацию данного одноголосного песнопения для смешанного хора. Это произошло во время пребывания в Ярославле Архиепископа Тихона (Беллавина), будущего Патриарха, в 1907–1913 годах,

и, вполне возможно, могло быть сделано по его заданию. Известно, что Владыка Тихон поручил отцу Василию гармонизацию Ярославского обихода [3, 112]; возможно, «Восшел еси во церковь» пелось на богослужениях с участием ярославских архиереев в одноголосном виде ранее или, напротив, пожелание исполнять данный хор исходило исключительно от самого Архиепископа Тихона. В любом случае на непосредственное отношение Владыки к этому песнопению указывает посвящение, имеющееся в издании: «Посвящается Высокопреосвященнейшему Тихону, Архиепископу Ярославскому и Ростовскому»¹.

Данный хор поется во время облачения Архиерея в богослужebные одежды² и, как многие песнопения встречи, обращен к самому Архиерею с напутствием «потщися» (постараться) послужить Богу, чтобы Господь принял его молитвы и даровал Свои блага всем христианам.

Рассмотрим особенности работы композиторов с сакральным словом. Отец Василий оставил неизменным оригинальный текст песнопения, гармонизовав саму мелодию. А. Кастальский же, как сам отмечал, частично переделал текст сообразно с «духом времени» [6, 559].

Для наглядности приведём таблицу. Очевидные различия начинаются после слов «Да услышит Господь молитвы твои»:

Свящ. В. Зиновьев	А. Кастальский
И дарует народу Христианскому на враги победу	И дарует роду Христианскому над страстями победу
Святейшим Патриархом, Преосвященным Архиереем бодрость со молитвою	Святейшим Патриархом, Архиереем, пастырем святыню
Инокем житие безгрешное	Правителям суд и правду, народам мир, и тишину, законам силу, вере преспеяние
И всем христианом долгоденствие со здравием и велию милость.	И всем христианом велию милость.

Пример 3. Свящ. В. Зиновьев. «Восшел еси во церковь» (фрагмент).

¹. Песнопение на облачение Архиерея перед Литургией. / Текст и мелодия из старопечатных нот времени Патриарха Иосифа. Ярославль, Типолитография Н.Х. Николаевой.
². Предположительно им заменяется № 5 Встречи – хор «Да возрадуется Душа Твоя о Господе».

Отношение композиторов к сакральному слову оказало влияние на их работу с компонентами музыкального языка. Следует отметить различную фактуру (более компактная, аскетичная у о. Василия и широкая, разреженная, у Александра Кастальского), гармонию (разные гармонические функции и обороты при гармонизации одной мелодии). Ритм также в некоторых фрагментах претерпел изменения в обработке А. Кастальского (Пример 4. А. Кастальский. «Восшел еси во церковь» (фрагмент)).

Становится очевидным, что при таком подходе к сакральному слову (все изменения в богослужебном тексте должны утверждаться Церковью только после специального рассмотрения) в гармонизации А. Кастальского богослужебная принадлежность этого произведения стала вызывать вопросы, в связи с этим резкая и однозначная реакция Святейшего Патриарха Тихона выглядит объяснимой.

Тем не менее произошедший случай не умаляет значения А. Кастальского как композитора духовной музыки. Его произведения были распространены и исполнялись во многих храмах России уже в то время, в начале XX века. На торжествах в Ярославской епархии в 1909 году (когда правящим Архиереем был Архиепископ Тихон, будущий Патриарх) в честь юбилея со дня кончины Святителя Димитрия Ростовского³ с успехом исполнялся тропарь Святителю Димитрию, специально гармонизованный А. Кастальским для этого случая [3, 113].

В качестве объяснения инцидента с песнопением «Восшел еси во церковь» можем привести статью «О новом направлении в русской церковной музыке» протоиерея Михаила Лисицына.

Среди целей «Нового направления» отец Михаил обозначает: «Единение масс» и «идейное объединение с Западом» [4, 23].

Это говорит о том, что феномен «Нового направления» являет собой гораздо более широкий спектр духовных сочинений и гармонизаций, чем строго регламентированное Уставом богослужебное пение. Различные задачи, точно выявленные и указанные о. Михаилом Лисицыным, входили в противоречие с требованиями церковного Устава, это обусловило возникновение множества произведений, далеко не все

из которых, с точки зрения взаимодействия сакрального слова и музыки, можно назвать соответствующими богослужебной принадлежности.

Песнопения, наиболее соответствующие особенностям богослужения, входят в клиросный репертуар множества хоров и постоянно звучат на службах.

В качестве таких приведем Великую ектению А. Кастальского (Пример 5. А. Кастальский. Великая ектения (фрагмент)).

Здесь музыка полностью подчинена сакральному слову и в то же время содержит большой потенциал для его воплощения в музыкальном звучании.

Сакральное слово силлабически распевается (1 слог – 1 нота); аскетично скупы, но молитвенно выразительны мелодические линии каждого из голосов; несложная, но удачно подобранная гармония. Мастерски подобранные композитором в соответствии с задачами богослужения⁴ компоненты музыкального языка заложили большие исполнительские возможности для раскрытия духовного образа в данном произведении, обусловили его признание в богослужебной практике⁵.

Заслуживает особого внимания исполнение этого песнопения знаменитым регентом, «выдающимся церковным музыкантом» (Т. Старостина [7, 2]) архимандритом Матфеем (Мормылём). В звучании хора о. Матфея с использованием микстового регистра теноров, басов-октавистов, яркой динамики, исполнительских штрихов удивительно раскрываются большие выразительные возможности Великой ектении А. Кастальского.

Рассмотрим сугубую ектению (g-moll) священника Василия Зиновьева⁶ (Пример 6. Свящ. В. Зиновьев. Сугубая ектения (фрагмент)).

В данной сугубой ектении⁷ сакральное слово обусловило интересное музыкальное воплощение: отец Василий оригинально разрабатывает

интонации обиходного напева 6 гласа. Это проявляется в мелодии и гармонии. Фактура произведения очень близка обиходному изложению музыкального материала для четырехголосного хора.

В рамках взаимодействия сакрального слова и музыки произведения композиторов на рубе-

же XIX–XX веков представляют большое разнообразие и особый интерес. Это обусловлено, с одной стороны, их поисками и открытиями в богослужебной области, с другой – ярко политизированным «духом времени», находившем также отражение в богослужебном творчестве композиторов того периода.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бакуменко В. М. Регент и церковный композитор священник Василий Зиновьев. К 60-летию со дня кончины // Журнал Московской Патриархии. 1985. № 1. С. 20–23.
2. Еремина М. В., Бочкарева О. В. Использование идей С. В. Смоленского и В. Н. Зиновьева в современном музыкально-педагогическом образовании // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 5. С. 56–66.
3. Зуммер Л. Добровольный пленник музыки // Угличское поле: историко-краеведческий и литературный журнал. 2014. № 3 (23). С. 108–125.
4. Лисицын М., протоиерей. О новом направлении в русской церковной музыке. Реферат, прочитанный в С.-Петербургском обществе писателей о музыке 9 ноября 1908 г. Москва: т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1909. 33 с.
5. Павел Алеппский (архидиакон; XVII в.). Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским (по рукописи Московского главного архива М-ва иностранных дел) / пер. с араб. Г. Муркоса. Москва: Общество сохранения литературного наследия, 2019. Репр. изд. 1896 г. 728 с., ил.
6. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Ред.-сост., автор вступит. ст. и коммент. С. Г. Зверева. М.: Знак, 2006. 1032 с., ил.
7. Старостина Т. А. К проблеме методики анализа мелодического строения уставных напевов в Рождественском Праздничном Триптихе архимандрита Матфея (Мормыля) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 1. С. 1–18.

³ 200 лет со дня блаженной кончины Святителя Димитрия Ростовского (Туптало, 1651–1909), широко известного со- ставлением многотомного жития святых.

⁴ Диалогический уровень раскрытия сакрального слова (диалог священнослужителя и хора).

⁵ Вышедшая в сборнике Обихода Синодального хора под редакцией А. Кастальского в 1914 году, она переиздается во многих богослужебных сборниках и поныне, постоянно звучит на Патриарших, Архиерейских и будничных богослужениях.

⁶ Из духовного творчества священника Василия Зиновьева наиболее известен хор «С нами Бог», написанный в честь 100-летия победы над армией Наполеона в 1912 году. Данное произведение достойно рассмотрения в отдельном исследовании.

⁷ Сугубая – усиленная, особая молитва. В сугубой ектении сакральное слово «Господи, помилуй» по требованиям Устава произносится трижды.

THEATRICAL PHOTOGRAPHY OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Summary: *This study examines the characteristics and specific features of theater photography in the late 19th and early 20th centuries. A literature review of the key studies on the topic is conducted, the technical aspects of theater photography are explored, and the techniques used by photographers are systematized. The influence of theater photography in the late 19th and early 20th centuries on other art forms is assessed. As a result of*

this study, the author concludes that theater photography made accessible the sublime that had previously been available only to the chosen few: contact with greatness, with the stage, with theater figures who forever changed the traditional rhythm of theater perception in Russia as a whole.

Keywords: *theater photography, theater art, theater schools, theater audiences, theater popularization.*

Introduction

In the second half of the 19th century, photography gradually began to find its place in the theatrical world. It is noteworthy that it was during this period that theatrical schools rapidly developed, and interaction with the public expanded beyond the traditional «performance-to-spectator» format: the theater became a platform for the dissemination of theatrical images. It was from this time that photography began to creatively shape and disseminate the actor's image beyond the stage.

Literature Review

Before the widespread use of cameras, actors were known to the public through painted portraits—unique and exclusive works held in theater galleries and private collections. This gave rise to an innovative format for interaction with the artist, as photographs could be replicated in a relatively short period of time. Initially, these were single studio portraits in theatrical costumes, later followed by cards, postcards, and illustrations in specialized publications. Thus, the current research focuses on the topical transformation of both theatrical art and the actor as a whole in the realities of urban culture, from isolated images to mass postcards, which al-

lows the theater to extend beyond the walls of the institution and become part of the everyday life of the spectator.

E. V. Barkhatova's seminal work provides a detailed description of the pre-revolutionary period in the development of photography, including portraiture, reportage, and other significant genres. The researcher's analysis is conducted within the context of historical and cultural methodology. The author believes that theater photography is a logical outcome in the overall development of reportage photography [1, p. 32]. On the one hand, reportage photography presupposes a sequence of events, while theater photography gradually became staged, which, for us, presents a certain contradiction in terms of research.

Among the significant sources for this study, A. P. Popov's three-volume work, which contains information on more than 16,000 Russian photographers, is particularly significant. The dictionary contains appendices: a list of photography establishments, exhibitions, public organizations, and Russian photographic literature from 1850 to 1918. Among the authors of theater photography, the compiler highlights such masters as K. I. Bergamasco, K. A. Fischer, I. G. Dyagovchenko, V. G. Chekhovsky, and others [2, p. 15].

Also among the classic sources whose research touches on the history of theater photography, we can highlight I. Yu. Chmyreva with her scholarly work «Essays on the History of Russian Photography.» The author emphasizes that the development of theater photography can be traced back to 1894, when the first photographic societies were established in Russia. It was during this period that the full-fledged social and creative dawn of studio theater photography by K. I. Bergamasco, I. G. Dyagovchenko, and the early K. A. Fischer began [3, p. 225].

Today, the topic of theater photography remains just as relevant for researchers in the fields of cultural studies, art history, and socio-cultural activities. In this context, we can attach particular significance to the article by T. G. Saburova, in which the researcher was one of the first in modern Russia to systematize the development of pre-revolutionary theater photography. The author emphasizes the unique techniques of K. I. Bergamasco and I. G. Dyagovchenko, who exploited the conditions of the imperial theaters to practice the use of magnesium flash.

T. G. Saburova's article is one of the first post-Soviet attempts to systematically review pre-revolutionary theater photography. The works of K. I. Bergamasco, I. G. Dyagovchenko, K. A. Fischer, and V. G. Chekhovsky, as well as the rules and conditions for shooting in imperial theaters and the practice of magnesium flash, are examined. The author describes how actors arrived at the studio with costumes and props, as well as the first attempts to document performances on stage [4, p. 82]. This unique album of over 300 photographs from the collection of the Bolshoi Theatre Museum contains a large number of theater photographs that have never been published. The publication documents the life of the theater, the style of productions, and the images of opera and ballet artists from 1860 to 1917. Among the materials are theater interiors from the late 19th century and fragments from the unique photo archive of choreographer A. A. Gorsky, who was one of the initiators of systematic photography at the Bolshoi Theatre [5, pp. 303–400].

Based on a literature review, the novelty of this study is its comprehensive analysis of theater photography from the late 19th and early 20th centuries as a socio-cultural phenomenon.

The purpose of this study is to identify the specific features and significance of theater photography in the late 19th and early 20th centuries as a

form of photographic documentation and a specific feature of the cultural code of the era.

Research objectives:

- To analyze the technical aspects of theater photography in the late 19th and early 20th centuries;
- To systematize the techniques used by photographers;
- To study the repertoire and iconography;
- To assess the influence of theater photography in the late 19th and early 20th centuries on other art forms.

Research Methodology

As a fundamental methodology, it is appropriate to use the conceptual research of E. V. Vasilyeva as a basis. She examines theater photography in the late 19th and early 20th centuries as an attempt to capture a person's true character through the use of a mask — a conventional, retouched, and staged one. The researcher emphasizes the conflict between masks in the research problem, as the actor wears make-up and costume, which symbolize a mask, while the photographer is unmasked and open to the actor [6].

It also makes sense to draw on the conceptual research of N. N. Drozdova-Pichurina. The researcher believes that studying theatrical photography is necessary from a paradigmatic perspective to understand the transition from the pictorial (staged) to the constructivist paradigm, which directly determines the shift in theatrical photography at the turn of the century – from studio «portraits in role» to documentary photography of the performance [7].

Results

Based on the results of the study, it can be concluded that the development of theater photography in the late 19th and early 20th centuries can be divided into several historical periods (Table 1):

Table 1 – Stages of Development of Theater Photography in the Late 19th and Early 20th Centuries

Period	Thesis description
1860–1870s	Photography goes beyond the theater, shaping and capturing the appearance of the artists [8, p. 104].
1890–1900s	Documentation and image in action [9, p. 127].
1900–1914	Replication, mass mediation of the actor [10, p. 250].

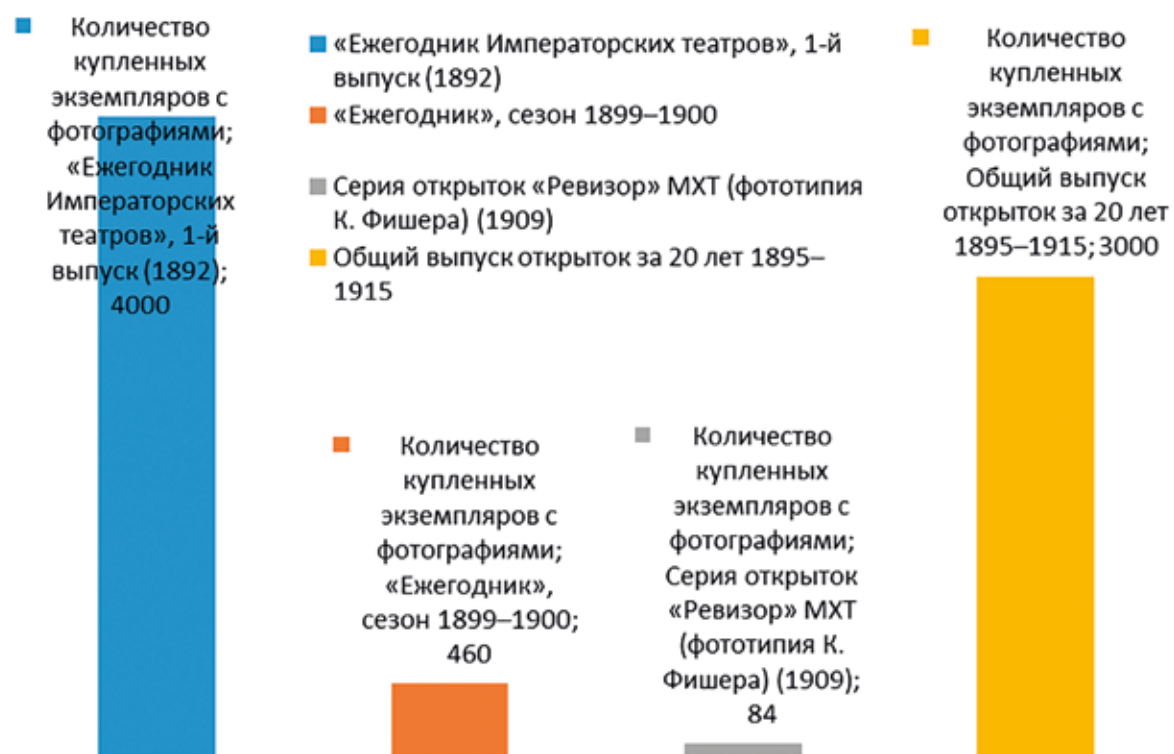


Figure 1. Volumes of publications on theater photography [11; 12; 13; 14; 15]

Next, an analysis of purchased copies of theater photographs is conducted in accordance with various scholarly studies (Figure 1).

Discussion

Thus, theater photography of the late 19th and early 20th centuries served as a catalyst for the general popularization of theater among the general public. It was thanks to photographs, posters, and albums that both theater professionals and audiences living far from the capitals could see true theater celebrities with their own eyes [16, p. 582]. Gradually, theater photographs began to be stored as postcards, creating the initial image of theater professionals in the media consciousness.

The fashion for exchanging photographs in the carte de visite format led to many collecting images of opera and ballet artists, musicians, and others. Photographer K. I. Bergamasco was also the photographer of the Imperial Theaters. In his works, "he demonstrates an inexhaustible imagination in his desire to show his models in the most favorable light, emphasizing all the advantages of their appearance and concealing flaws." The hallmarks of Bergamasco's style are soft contours, striking poses, and meaningful gestures. He loved to experiment with lighting, sets, and varied painted backgrounds; he was one of the first to introduce mise-en-scène into the frame (Figure 2).

Among his works, one can note the colored image "Dancer of the Mariinsky Theater in St. Peters-

burg M. N. Labunskaya" (1880s), the characteristic portrait "Singer of the Mariinsky Theater in St. Petersburg M. A. Slavina in the opera Carmen by G. Bizet" (1885). A curious collage was mounted by photographer E. L. Mrozovskaya "M. M. Petipa in the ballet "The Little Humpbacked Horse" by C. Pugni" (1896), as well as "Montage of photographs by an unknown artist in the album "Russian Ballet" — a supplement to the magazine "Sun of Russia" (St. Petersburg, 1913) with the ballerina Vera Fokina. The photo studio of K. A. Fischer was also known to everyone. He worked in all genres and recruited only the best photographers.

Conclusions

Importantly, the complex path that theater photography traversed during this period achieved an integrated technological, social, and artistic goal, revolutionizing the country's socio-cultural landscape. From staged shots to natural scenes, theater photography was recognized as an independent art form [17, p. 92].

The images of Chaliapin, Yermolova, Sobinov, and other outstanding stage performers were passed on to future generations precisely through theater photography. Stanislavsky, and with them, reflected the very spirit of theater creativity [18, p. 795]. Talented photographers, including Fischer, Chekhovsky, Bergamasco, and Dyagovchenko, succeeded in shifting the focus of a simple photograph to a



Figure 2. K. I. Bergamasco. Historical portraits of ballerinas. M. N. Muravyova and E. P. Sokolova

subject of profound socio-philosophical understanding: this led to the creation of specialized theater studios for photography. Thus, theater photography made accessible the sublime that had previously

been available only to the chosen few: contact with greatness, with the stage, with theater figures who forever changed the usual rhythm of perception of theater art in Russia as a whole [19; 20].

REFERENCES:

1. Barkhatova, E. V. Russkaya svetopis'. Pervyi vek fotoiskusstva, 1839–1914 [Russian Light Painting. The First Century of Photographic Art, 1839–1914] / Elena Barkhatova. – St. Petersburg: Al'yans; Liki Rossii, 2009. – 399 p. ISBN 978-5-87417-257-2
2. Popov, A. P. Rossiiskie fotografy (1839–1930) [Russian Photographers (1839–1930): dictionary and reference book: in 3 vols / A. P. Popov. – Kolomna: Muzei organicheskoi kul'tury, 2013. ISBN 978-5-4465-0052-9
3. Chmyreva, I. Yu. Ocherki po istorii rossiiskoi fotografii [Essays on the History of Russian Photography] / I. Yu. Chmyreva; Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Department of Russian Art of the 20th–21st Centuries. – Moscow: Indrik, 2016. – 551 p. ISBN 978-5-91674-394-4
4. Moskovskii Imperatorskii Bol'shoi teatr v fotografiyakh, 1860–1917: iz sobraniya Muzeya Bol'shogo teatra [The Moscow Imperial Bolshoi Theatre in Photographs, 1860–1917: from the Collection of the Bolshoi Theatre Museum] / [compiled by T. G. Saburova, E. A. Churakova; project manager L. G. Kharina]. – Moscow: Kuchkovo pole, 2013. – 341 p. ISBN 978-5-9950-0335-9
5. Moskva teatral'naya v fotografiyakh: iz fonda GTsTM im. A. A. Bakhrushina [Theatrical Moscow in Photographs: from the Collection of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum] / Tonchu Publishing House, A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum; [compiled by B. N. Lyubimov et al.]. – Moscow: Izdatel'skii dom Tonchu, 2006. – 909 p. ISBN 5-91215-009-7
6. Vasilyeva, E. V. Kharakter i maska v fotografii XIX veka [Character and Mask in 19th-Century Photography] / E. V. Vasilyeva // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. – 2012. – No. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kharakter-i-mask-a-v-fotografii-xix-veka> (accessed 30.08.2026).
7. Drozdova-Pichurina, N. N. Reprezentatsiya khudozhestvennykh paradigmat sovetskogo fotoiskusstva: na materiale fotovystavok 1920–1930-kh godov [Representation of the Artistic Paradigms of Soviet Photography: Based on the Photo Exhibitions of the 1920s–1930s]: PhD thesis in Art History: 17.00.04 / Drozdova-Pichurina Nadezhda Nikolaevna; [place of defence: Herzen State Pedagogical University of Russia]. – St. Petersburg, 2013. – 286 p.

8. Kas, N. K. Teatral'naya fotografiya kak zhanr reportazhnoi fotografii [Theatrical Photography as a Genre of Reportage Photography] / N. K. Kas // *Obrazovanie i nauka v Rossii i za rubezhom*. – 2021. – No. 6 (82). – Pp. 103–108. – EDN GZZQPW. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46232796> (accessed 26.08.2026).
9. Kabanov, V. O. Stsenicheskaya fotografiya: problema reprezentatsii khudozhestvennogo sobytiya v teatre [Stage Photography: The Problem of Representing an Artistic Event in the Theatre] / V. O. Kabanov // *Molodoi uchenyi – perspektivnaya nauka: collection of articles*. – Moscow: Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 2025. – Pp. 126–141. – EDN ABCJTG. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=87146533> (accessed 26.08.2026).
10. Poznanskaya, E. A. Tematicheskie osobennosti teatral'nogo fotoreportazha [Thematic Features of Theatre Photo Reportage] / E. A. Poznanskaya // *Nauchnye issledovaniya molodykh uchenykh: collection of articles of the XXVII International Scientific and Practical Conference, Penza, 27 April 2024*. – Penza: Nauka i Prosveshchenie, 2024. – Pp. 249–252. – EDN JXBTER. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=65652565> (accessed 25.08.2026).
11. Krasilnikova, D. S. Fotograficheskaya kollektsiya iz lichnogo arkhiva N. Yu. Zhukovskoi (1874–1940) v sobranii Literaturnogo muzeya Pushkinskogo Doma [The Photographic Collection from the Personal Archive of N. Yu. Zhukovskaya (1874–1940) in the Literary Museum of the Pushkin House] / D. S. Krasilnikova // *Fundamental'nye i prikladnye issledovaniya. Aktual'nye problemy i dostizheniya: collection of articles of the XXIII All-Russian (National) Scientific Conference, St. Petersburg, 6 December 2023*. – St. Petersburg: Natsrazvitie, 2023. – Pp. 6–8. – DOI 10.37539/231206.2023.53.10.002. – EDN DAIRNI. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=60223395> (accessed 24.08.2026).
12. Portnova, T. V. Ideinaya kontseptsiya monografii "Teatral'nye i teatral'no-khudozhestvennye kollektsii mira" [The Conceptual Framework of the Monograph "Theatre and Theatre-Art Collections of the World"] / T. V. Portnova // *Vestnik Universiteta Rossiiskoi akademii obrazovaniya*. – 2019. – No. 5. – Pp. 47–52. – EDN PMZALM. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42485536> (accessed 20.08.2026).
13. Fabisovich, B. D. Ot A do Ya. Teatral'nye fotoportrety [From A to Z. Theatrical Photo Portraits: Theatrical Portraits by the Master Photographer Boris Fabisovich Collected over Half a Century from 1920 to the Present Day, with Statements by Actors about Themselves and by Critics about the Theatre, Time and the Art of Artistic Transformation]: photo album / text, index of names, sources by A. Shneer. – Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 1977. – 326 p.
14. Filippova, E. V. Obzor teatral'nykh fotografii v sobranii MBUK "Totemskoe muzeinoe ob"edinenie" [A Review of Theatrical Photographs in the Collection of the Totma Museum Association] / E. V. Filippova // *Russkii Sever-2024: problemy izucheniya i sokhraneniya istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya: proceedings of the VIII All-Russian Scientific Conference, Totma, 2024*. – Vologda: Poligraf-Periodika, 2024. – Pp. 151–159. – EDN AYLZOJ. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=65647128> (accessed 20.08.2026).
15. Dolgopyataya, E. V. Teatral'naya fotografiya v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve [Theatrical Photography in the Contemporary Sociocultural Space] / E. V. Dolgopyataya // *Rossiiskaya nauka v sovremennom mire: collection of articles of the LXI International Scientific and Practical Conference, Moscow, 15 April 2024*. – Moscow: Aktual'nost'.RF, 2024. – Pp. 208–209. – EDN NOWXFW. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=65664789> (accessed 20.08.2026).
16. Menshikov, L. A. Kniga-al'bom "Khoreografiya" V. I. Stepanova v istorii stanovleniya metodiki klassicheskogo tantsa v Rossii [V. I. Stepanov's Album "Choreography" in the History of the Formation of Classical Dance Methodology in Russia] / L. A. Menshikov, V. V. Zhironova // *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. – 2024. – Vol. 14, No. 3. – Pp. 581–598. – DOI 10.21638/spbu15.2024.308. – EDN EEQBUM. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=69176651> (accessed 20.08.2026).
17. Melgunova, N. V. Metafora v plakatakh I. Syagaevoi i G. Lopatinoi dlya studiinykh teatrov [Metaphor in the Posters of I. Syagaeva and G. Lopatina for Studio Theatres] / N. V. Melgunova // *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Problemy poligrafii i izdatel'skogo dela*. – 2013. – No. 4. – Pp. 89–95. – EDN REDOYH. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20387412> (accessed 20.08.2026).
18. Kramer, E. A. Literatura plyus teatr: osobennosti illyustrirovaniya izdaniy p'es [Literature plus Theatre: Features of Illustrating Editions of Plays] / E. A. Kramer // *Vestnik molodykh uchenykh Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina*. – 2024. – No. 4. – Pp. 793–800. – EDN DRNPRE. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=76744256> (accessed 22.08.2026).
19. Portnova, T. V. Teatral'nye ekspozitsii mira i puti issledovaniya baletnogo naslediya [Theatrical Expositions of the World and Ways of Studying the Ballet Heritage] / T. V. Portnova // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. – 2017. – No. 4 (78). – Pp. 110–121. – EDN ZQJDZV. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30450690> (accessed 23.08.2026).
20. Urazymbetov, D. Ballet Photo Exhibition "Métadance": An Illusion That Became Reality / D. Urazymbetov // *Central Asian Journal of Art Studies*. – 2022. – Vol. 7, No. 4. – DOI 10.47940/cajas.v7i4.646. – EDN RM-QGQO.

Татьяна Васильевна Портнова

доктор искусствоведения,
профессор Российского государственного
университета им. А.Н. Косыгина
e-mail: infotatiana-p@mail.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-58-67

ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Аннотация: Исследование посвящено изучению особенностей и специфических черт театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. Осуществлён литературный обзор основных исследований по теме, проведён анализ технического аспекта театральной фотографии, систематизированы приёмы, которые использовали фотографы; оценено влияние театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. на другие виды искусства. В результате исследования автор

приходит к выводу о том, что театральная фотография сделала доступным то возвышенное, что ранее было доступно лишь избранным, – прикосновение к великому, к сцене, к театральным деятелям, навсегда изменившим привычный ритм восприятия театрального искусства в России в целом.

Ключевые слова: театральная фотография, театральное искусство, театральные школы, театральная публика, популяризация театра.

Введение

Во вторую половину XIX века фотография начинает постепенно обретать своё место в театральном мире. Примечательно то, что именно в этот период стремительно развиваются театральные школы, а взаимодействие с публикой-аудиторией выходит за привычный формат «спектакль-зритель»: театр становится площадкой для распространения театральных образов. Именно с этого времени фотография начинает творчески формировать и распространять образ актёра вне рамок сцены.

Литературный обзор

До массового распространения фотокамер актёры были известны общественности через живописные портреты – уникальные и эксклюзивные работы, хранившиеся в театральных галереях и частных коллекциях. Так появляется инновационный формат взаимодействия с артистом, так как снимки можно тиражировать за сравнительно небольшой период времени. Сначала это были единичные студийные портреты в театральных костюмах, затем появились карточки, открытки и иллюстрации в специализированных

изданиях. Так в центр настоящего исследования встаёт актуальная тема трансформации театрального искусства и актёра в целом в реалиях городской культуры от единичных образов до массовых открыток, что позволяет театру выходить за пределы стен учреждения и становиться частью повседневной жизни зрителя.

В фундаментальном труде Е. В. Бархатовой подробно описывается дореволюционный период развития фотографии, как портретной и репортажной, так и иных значимых жанров, причём анализ исследователем осуществлён в контексте историко-культурной методологии. Автор считает, что театральная фотография является логичным исходом в общем развитии репортажной съёмки [1, с. 32]. С одной стороны, репортажная съёмка предполагает наличие событийного ряда, а театральная фотография постепенно стала постановочной, что для нас представляется неким исследовательским противоречием.

Среди значимых источников для настоящего исследования особую значимость приобретает трёхтомник А. П. Попова, в котором

собрана информация более чем о 16000 российских фотографов. Словарь содержит приложения: перечень фотозаведений, выставок, общественных организаций и российской фотолитературы 1850–1918 годов. Среди авторов фотографической съёмки театра составитель выделяет таких мастеров, как К.И. Бергамаско, К.А. Фишер, И.Г. Дьяговченко, В.Г. Чеховский и др. [2, с. 15].

Также среди классических источников, в изысканиях которых затрагивается история театральной фотографии можем выделить такого автора, как И. Ю. Чмырёва с научным трудом «Очерки по истории российской фотографии». Автор подчёркивает, что старт развития театральной фотографии можно датировать с 1894 года, когда в России были созданы первые фотографические сообщества. Именно в этот период начинается полноправный социально-творческий расцвет студийной театральной фотографии К.И. Бергамаско, И. Г. Дьяговченко и раннего К. А. Фишера [3, с. 225].

Сегодня тематика театральной фотографии для исследователей в области культурологии, искусствоведения и социально-культурной деятельности остаётся всё такой же актуальной. В контексте исследования можем придать особую значимость статье Т.Г. Сабуровой, где исследователь одна из первых в современной России систематизирует особенности развития дореволюционной театральной фотографии. Автор делает акцент на уникальных технологиях К.И. Бергамаско и И.Г. Дьяговченко, которые использовали условия императорского театра для практики применения магние-вой вспышки.

Статья Т. Г. Сабуровой – один из первых постсоветских опытов систематического обзора дореволюционной театральной фотографии. Рассматриваются работы К. И. Бергамаско, И. Г. Дьяговченко, К. А. Фишера, В. Г. Чеховского, правила и условия съёмки в императорских театрах, практика магние-вой вспышки. Автор описывает, как артисты приезжали в ателье с костюмами и бутафорией, а также первые попытки документальной фиксации спектаклей на сцене [4, с. 82].

В уникальном альбоме из более чем 300 фотографий из фондов Музея Большого театра содержится большое количество театральных фотографий, которые даже ещё не были опубликованы. Издание документирует жизнь

театра, стиль постановок и образы артистов оперы и балета в 1860–1917 годах. Среди материалов – интерьеры театра конца XIX века и фрагменты уникального фотоархива балетмейстера А. А. Горского, который был одним из инициаторов систематической фотосъёмки в Большом театре [5, с. 303–400].

На основании проведённого литературного обзора была сформулирована новизна исследования, которая заключается в комплексном анализе театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. как социально-культурного феномена.

Цель исследования – выявление специфики и значения театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. как вида фотодокументирования и специфической особенности культурного кода эпохи.

Задачи исследования:

- осуществить анализ технического аспекта театральной фотографии конца XIX – начала XX вв.;
- систематизировать приёмы, которые использовали фотографы;
- изучить репертуар и иконографию;
- оценить влияние театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. на другие виды искусства.

Методология исследования

В качестве основополагающей методологии взяты концептуальные изыскания Е. В. Васильевой, которая обращается к театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. как попытке зафиксировать подлинный характер человека при помощи маски – условной, ретушированной, постановочной. При этом исследователь делает акцент на том, что в проблеме исследования присутствует конфликт масок, так как актёр находится в гриме и костюме, которые символизируют маску, а фотограф – без маски и открыт перед актёром [6].

Также целесообразно опираться на концептуальные научные изыскания Н.Н. Дроздовой-Пичуриной. Исследователь считает, что изучать театральную фотографию необходимо с точки зрения парадигмального подхода для понимания перехода от пикториальной (постановочной) к конструктивистской парадигме, что напрямую определяет сдвиг в театральной фотографии рубежа веков – от студийного «портрета в роли» к документальной съёмке спектакля [7].

Результаты

По итогам проведённого исследования можно сделать вывод о том, что развитие театральной фотографии конца XIX – начала XX вв. условно можно разделить на несколько исторических периодов (таблица 1):

Таблица 1 – Этапы развития театральной фотографии конца XIX – начала XX вв.

Период	Тезисная характеристика
1860–1870-е гг.	Фотография выходит за пределы театра, формируется и фиксируется внешность артистов [8, с. 104].
1890–1900-е гг.	Документирование и образ в действии [9, с. 127].
1900–1914 гг.	Тиражирование, массовая медиафикация актёра [10, с. 250].

Далее осуществлён анализ купленных экземпляров театральных фотографий в соответствии с различными научными изысканиями (рисунок 1).

Обсуждение

Таким образом, театральная фотография конца XIX – начала XX вв. явилась неким толчком в общей популяризации театра среди самых широких слоёв населения. Именно благодаря фотографиям, афишам и альбомам, и театральные деятели и зрительское сообщество, живущие далеко от столиц, могли воочию видеть настоящих театральных знаменитостей [16, с. 582]. Постепенно театральные фотографии стали храниться как открытки, что создало первичный образ театральных деятелей в медиасознании людей.

Мода на обмен фотографиями в формате carte de visite привела к тому, что многие начали коллекционировать изображения актеров театра и балета, музыкантов и др. Фотограф К. И. Бергамаско являлся также фотографом Императорского театра. В своих произведениях «он демонстрирует неистощимую фантазию в стремлении показать свою модель в самом выигрышном свете, подчеркнув все достоинства ее внешности и спрятав недостатки. Отличительные черты стиля

Бергамаско – мягкие контуры, эффектная поза, значительность жеста. Он любил экспериментировать со светом, декорациями, разнообразными рисованными фонами; одним из первых стал ставить в кадре мизансцены» (рисунок 2.)

Среди его работ можно отметить раскрашенное изображение «Танцовщица Мариинского театра в Санкт-Петербурге М. Н. Лабунская» (1880-е гг.), характерный портрет «Певица Мариинского театра в Санкт-Петербурге М. А. Славина в опере Ж. Бизе „Кармен“ (1885 г.). Любопытный коллаж был смонтирован фотографом Е. Л. Мрозовской «М. М. Петипа в балете Ц. Пуни „Конек-Горбунок“» (1896 г.), а также «Монтаж из снимков неизвестного мастера в альбоме „Русский балет“ – приложении к журналу „Солнце России“» (Санкт-Петербург, 1913 г.) с балериной Верой Фокиной. Фотоателье К. А. Фишера также было известно всем. Работал он во всех жанрах и набирал для работы только лучших фотографов.

Выводы

Важным является то, что тот сложный путь, который прошла театральная фотография в указанный период времени, достиг интегрированной цели технологической, социальной и художественной направленностей, осуществив переворот в социально-культурном пространстве государства. Начиная постановочными снимками и заканчивая естественными сценами, театральная фотография была признана как самостоятельный вид искусства [17, с. 92].

Образы Шаляпина, Ермоловой, Собинова, а также других выдающихся артистов сцены, были переданы будущим поколениям именно благодаря театральной фотографии. Станиславского, а вместе с ними отразило сам дух театрального творчества [18, с. 795]. Талантливые фотографы, включая Фишера, Чеховского, Бергамаско и Дьяговченко, сумели сместить фокус простого фотографического снимка на предмет глубочайшего социально-философского осмысления: благодаря этому и создавались специализированные театральные павильоны для съёмок. Таким образом, театральная фотография сделала доступным то возвышенное, что ранее было доступно лишь избранным, – прикосновение к великому, к сцене, к театральным деятелям, навсегда изменившим привычный ритм восприятия театрального искусства в России в целом [19; 20].

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бархатова, Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства, 1839–1914 / Елена Бархатова. – Санкт-Петербург : Альянс : Лики России, 2009. – 399 с. ISBN 978-5-87417-257-2
2. Попов, А.П. Российские фотографы (1839–1930) [Текст] : словарь-справочник : [в 3 т.] / А. П. Попов. – Коломна : Музей органической культуры, 2013. – 29 с. ISBN 978-5-4465-0052-9
3. Чмырёва, И. Ю. Очерки по истории российской фотографии / И. Ю. Чмырёва ; НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Отдел искусства России XX–XXI веков. — Москва : Индрик, 2016. — 551 с. ISBN 978-5-91674-394-4
4. Московский Императорский Большой театр в фотографиях, 1860–1917: из собрания Музея Большого театра / [авт.-сост.: Т. Г. Сабурова, Е. А. Чуракова ; рук. проекта Л. Г. Харина]. — Москва: Кучково Поле, 2013. — 341 с. ISBN 978-5-9950-0335-9.
5. Москва театральная в фотографиях : из фонда ГЦТМ им. А. А. Бахрушина / Изд. дом ТОНЧУ, Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина ; [авт.-сост. : Б. Н. Любимов и др.]. – Москва : Изд. Дом ТОНЧУ, 2006. – 909 с. ISBN 5-91215-009-7
6. Васильева, Е.В. Характер и маска в фотографии XIX века/Е.В. Васильева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakter-i-mask-a-v-fotografii-xix-veka> (дата обращения: 30.08.2026).
7. Дроздова-Пичурина, Н.Н. Репрезентация художественных парадигм советского фотоискусства : на материале фотовыставок 1920–1930-х годов : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Дроздова-Пичурина Надежда Николаевна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2013. – 286 с.
8. Кас, Н. К. Театральная фотография как жанр репортажной фотографии / Н. К. Кас // Образование и наука в России и за рубежом. – 2021. – № 6(82). – С. 103–108. – EDN GZZQPW. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46232796> (дата обращения: 26.08.2026).
9. Кабанов, В. О. Сценическая фотография: проблема репрезентации художественного события в театре / В. О. Кабанов // Молодой учёный – перспективная наука : Сборник статей. – Москва : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2025. – С. 126–141. – EDN ABCJTG. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=87146533> (дата обращения: 26.08.2026).
10. Познанская, Е. А. Тематические особенности театрального фоторепортажа / Е. А. Познанская // Научные исследования молодых учёных : сборник статей XXVII Международной научно-практической конференции, Пенза, 27 апреля 2024 года. – Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.), 2024. – С. 249–252. – EDN JXBTER. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=65652565> (дата обращения: 25.08.2026).
11. Красильникова, Д. С. Фотографическая коллекция из личного архива Н.Ю. Жуковской (1874–1940) в собрании Литературного музея Пушкинского Дома / Д. С. Красильникова // Фундаментальные и прикладные исследования. Актуальные проблемы и достижения : Сборник статей XXIII всероссийской (национальной) научной конференции, Санкт-Петербург, 06 декабря 2023 года. – Санкт-Петербург: Гуманитарный национальный исследовательский институт НАЦРАЗВИТИЕ, 2023. – С. 6–8. – DOI 10.37539/231206.2023.53.10.002. – EDN DAIRNI. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=60223395> (дата обращения: 24.08.2026).
12. Портнова, Т. В. Идеинная концепция монографии "Театральные и театральные-художественные коллекции мира" / Т. В. Портнова // Вестник Университета Российской академии образования. – 2019. – № 5. – С. 47–52. – EDN PMZALM. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42485536> (дата обращения: 20.08.2026).
13. Фабисович, Б.Д. От А до Я. Театральные фотопортреты: Театральные портреты фотографических дел мастера Бориса Фабисовича собранные за полувеку столетия с 1920 года до наших дней, с высказываниями актеров о себе, и критиков о театре, времени и искусстве артистического перевоплощения : [Фотоальбом] / Текст, указ. имен, лит. источники А. Шнеер. - Москва : Всерос. театр. о-во, 1977. – 326 с.
14. Филиппова, Е. В. Обзор театральных фотографий в собрании МБУК "Тотемское музейное объединение" / Е. В. Филиппова // Русский Север-2024: проблемы изучения и сохранения историко-культурного и природного наследия : Сборник работ VIII Всероссийской научной конференции, Тотьма, 01 января – 31 2024 года. – Вологда: Полиграф-Периодика, 2024. – С. 151–159. – EDN AYLZOJ. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=65647128> (дата обращения: 20.08.2026).
15. Долгопятая, Е. В. Театральная фотография в современном социокультурном пространстве / Е. В. Долгопятая // Российская наука в современном мире : Сборник статей LXI международной научно-практической конференции, Москва, 15 апреля 2024 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Актуальность.РФ", 2024. – С. 208–209. – EDN NOWXFW. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=65664789> (дата обращения: 20.08.2026).
16. Меньшиков, Л. А. Книга-альбом «Хореография» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России / Л. А. Меньшиков, В. В. Жирова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2024. – Т. 14, № 3. – С. 581–598. – DOI 10.21638/spbu15.2024.308. – EDN EEQBUM. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=69176651> (дата обращения: 20.08.2026).
17. Мельгунова, Н. В. Метафора в плакатах И. Сягаевой и Г. Лопатиной для студийных театров / Н. В. Мельгунова // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. – 2013. – № 4. – С. 89–95. – EDN REDOYH. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20387412> (дата обращения: 20.08.2026).
18. Крамер, Е. А. Литература плюс театр: особенности иллюстрирования изданий пьес / Е. А. Крамер // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2024. – № 4. – С. 793–800. – EDN DRNPRE. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=76744256> (дата обращения: 22.08.2026).
19. Портнова, Т. В. Театральные экспозиции мира и пути исследования балетного наследия / Т. В. Портнова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 4(78). – С. 110–121. – EDN ZQJZV. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=30450690> (дата обращения: 23.08.2026).
20. Уразымбетов, Д. Балетная фотовыставка "Métadance". Иллюзия, ставшая реальностью / Д. Уразымбетов // Central Asian Journal of Art Studies. – 2022. – Vol. 7, No. 4. – DOI 10.47940/cajas.v7i4.646. – EDN RMQGQO.

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-68-79

AWAKENING AND TRANSFORMATION: SOCIO-CULTURAL BACKGROUND AND THE EVOLUTION OF ARTISTIC IDEAS IN CHINA FROM 1978 TO 1984

Summary: *The period from 1978 to 1984 marks a critical turning point in modern Chinese history. With the implementation of the Reform and Opening-Up policy and the deepening of the Thought Liberation Movement, the cultural context of Chinese society underwent a radical transformation. The relevance of the study is determined by the need to understand how the early reform years prepared the ground for the '85 New Wave Art Movement and for the subsequent development of contemporary Chinese art. The aim of the article is to analyse the socio-cultural background and the evolution of artistic ideas in China during this period. The study is based on historical, comparative and art-historical methods and draws on official documents, statements by artists and critics, and works by Chinese art historians. The article examines three interrelated processes. First, it shows how the political environment of the early reform stage broke down previously existing institutional barriers: art policy moved away from the formula "art serves politics", art institutions shifted from political control to professional guidance, foreign exhibitions and publications ended the information blockade, and the production of "export paintings" gave rise to the first elements of an art market. Second,*

it traces how the Thought Liberation Movement transformed the creative consciousness of artists, as reflected in Scar Art, the exhibition of the "Stars" group and the debate on the "beauty of form" initiated by Wu Guanzhong; works by Gao Xiaohua, Cheng Conglin and Wang Keping are considered as characteristic examples. Third, it analyses the changes in society's demand for artistic diversity, the public's growing readiness to accept new forms, and the limits of this tolerance. Particular attention is paid to the role of the "spring of science", popular art magazines and everyday demand for decorative painting in broadening the boundaries of perception. It is shown that society's tolerance of artistic diversity remained limited and rested on a political consensus around "scars and reflection", which accumulated the potential for the radical artistic explosion of the mid-1980s. It is concluded that the period was not only a farewell to the past but also the starting point for the modernization of contemporary Chinese art.

Keywords: *Reform and Opening-Up; Thought Liberation; Art Policy; Art Market; Creative Consciousness; Artistic Diversity.*

Introduction

The era that followed the end of the Cultural Revolution (1966–1976) became for China a period of profound historical self-examination and the search for new paths. The Third Plenary Session of the 11th Central Committee of the Communist Party of China, held in December 1978, officially proclaimed the shift of the Party's focus to socialist modernization, inaugurating the policy of reform and opening-up. This political adjustment at the highest level created fundamentally new conditions for all spheres of public life, including culture and art (Wang, 1981: 45). In parallel, society witnessed a large-scale de-

bate around the thesis "Practice is the sole criterion of truth," which grew into a broad Thought Liberation Movement aimed at overcoming dogmatism and the personality cult. It was within this unique socio-political context that the awakening and rapid transformation of Chinese fine art took place, preparing the ground for the subsequent explosive "'85 New Wave Art Movement."

1. Political "Thaw": Institutional Changes and Openness of Information

In the early stage of reform and opening-up, changes in the art sphere were first and foremost initiated from above through political adjustments.

During the decade of the Cultural Revolution, art had been excessively politicized and instrumentalized, reduced to an appendage of class struggle. After 1978, as the campaign to redress unjust verdicts and rehabilitate victims advanced, the central mandate of art policy shifted from the slogan "art is the servant of politics" to the broader and more flexible formulation of "serving socialism and the people" (Lu, 2014: 120). This shift removed the ideological shackles from art within the official system.

1.1. Easing of Control and Transformation of the Functions of Art Institutions

The convening of the Fourth National Congress of Literary and Art Workers in 1979 marked a landmark event in the adjustment of art policy. In his welcoming address, Deng Xiaoping officially rejected the concept of "the decisive role of subject matter," stating that "what to write and how to write — this question can only be resolved by the artists themselves through creative practice and gradual exploration" (Zou, 2002: 156). This meant that creators were no longer required to invariably depict specific "tall, big, and complete" and "bright and shining" images of heroic laborers. Tragedy, love, historical reflection, as well as such "unproblematic" genres as "mountains and waters" landscape painting and "flowers and birds" painting — previously marginalized or subjected to criticism — regained legitimate status. The functions of official organizations at various levels — such as artists' associations and art academies — also gradually transformed from direct "political control" to "professional guidance and service."

1.2. Openness of Cultural Exchange and the Breakthrough of the Information Blockade

For a long time, the Chinese art world, separated by the "iron curtain," knew virtually nothing about the development of Western modern art after the 1940s. From 1978 onward, with the opening of borders, foreign art exhibitions were permitted. For instance, in March 1978, the "Exhibition of 19th-Century French Rural Landscape Painting" was held in Beijing, sparking unprecedented excitement and long queues at the entrance. Following this, albums featuring works of Western classicism, impressionism, and even early modernism began to be published in small print runs and made available for sale. Such liberalization of cultural policy directly provided Chinese artists, who had been in a state of spiritual starvation, with a new frame of reference and visual language for retrospectively rethinking

their own traditions and searching for new forms (Ten Years of the Stars, 2019: 34).

1.3. The Emergence of the Art Market and the Awakening of Commodity Consciousness

Before 1984, a genuine art market had not yet formed in China, and the overwhelming majority of artists remained "people of the state system," living on fixed salaries. However, the political wind of change had already reached the economic "capillaries." Against the backdrop of the success of the household responsibility system in agriculture and the preparation for the reform of the urban economic system, the commodity nature of artworks began to receive limited recognition. The most typical manifestation of this was the appearance of "export paintings" (外销画) — in order to earn foreign currency, state-owned import-export companies for arts and crafts began placing orders with painters for oil paintings and traditional Chinese-style guohua works, the so-called "hotel paintings" or "export paintings." Although these works, tailored to the tastes of Western tourists, were of little value from the perspective of art history, this was the first instance in which Chinese artworks entered the sphere of commodity circulation on a mass scale (Zhu, 2019: 65). This brought artists "gray income" significantly exceeding their salaries, but more importantly, it subtly undermined the ultra-left dogma that "art and money are incompatible," engendering in creators a subjective economic consciousness and the early contours of a market, thereby laying the preconditions for the massive surge in the art market in the 1990s.

2. Thought Liberation: Transformation of Artists' Creative Consciousness

If the change in the political environment constituted the external condition of the artistic "thaw," then the Thought Liberation Movement served as the internal driving force that transformed the inner world of artists. Taking as its starting point the broad debate that began in May 1978 around the thesis "Practice is the sole criterion of truth," Chinese society raised a wave of intellectual enlightenment aimed at overcoming the personality cult and dogmatism. This social atmosphere directly projected itself onto the art world, provoking a profound psychological upheaval and a reformatting of mentality.

2.1. From "Collective Expression" to "Individual Self-Expression"

In preceding decades, the vivid individuality of the artist had been leveled: they could only act as



Fig. 1. Gao Xiaohua. *Why?* 1978. Oil on canvas. 108 × 136 cm. National Art Museum of China, Beijing

anonymous "mouthpieces of the interests of workers, peasants, and soldiers." The Thought Liberation Movement allowed creators to rediscover the existence of "the human being" — and, first and foremost, to discover "themselves." Artists began to realize that the starting point of art should be not grand political slogans, but genuine personal emotional experience and reflection on life (Gao et al., 2008: 27). This shift in thinking was genuinely revolutionary in character. For example, the emergence of "Scar Art" (伤痕美术) was precisely driven by the fact that artists no longer avoided personal pain and the traumas of the era, replacing false hymns of praise with bleeding confessions and effecting a psychological reconstruction from "obedience to the deity" to "addressing the human being" (Yi, 2004: 89).

For instance, the oil painting *Why?* (Fig. 1) (《为什么》, 108 × 136 cm) by Gao Xiaohua, created in 1978, became a typical embodiment of this psychological turning point. In a realistic manner, it depicts a scene of internecine clashes during the Cultural Revolution: wounded Red Guards and the bewildered expression of the central figure form

the visual focus, while leaden-gray tones and dense brushstrokes create a narrative critical of history, pointing to the absurdity of senseless struggle. In 1979 the painting was shown at the Fifth National Art Exhibition, where it was awarded a second prize; it is regarded as the starting point of "Scar Art." With this work, Gao Xiaohua broke through the former aesthetic of "red, bright, and shining" and returned to art a sincere questioning of history and human nature.

2.2. Emotional Release: From "Fear" to "Rebellion"

Prolonged political campaigns had led older-generation artists to live by the principle "better not seek merit in art, so long as there are no political mistakes," while the younger generation accumulated colossal rebellious energy under conditions of suppression. The incomparable exhibition of the "Stars" group (星星画会) that appeared in 1979 became the absolute manifestation of such an explosion of sentiment. The "Stars" artists (such as Ma Desheng, Wang Keping, Huang Rui, and others), driven by an almost elemental, wild courage, pro-

claimed the slogan: "Kollwitz is our banner, Picasso is our forerunner." They challenged not only the official exhibition system (hanging their works on the iron railings of the small garden east of the National Art Museum of China) but also demonstrated in their thinking an uncompromising, irreconcilable elitist defiance (Lü, 2000: 18). Thanks to the atmosphere of relative tolerance in society, actions that initially carried enormous political risk were ultimately transformed into a cultural event that advanced the democratization of art.

One of the most iconic works at that exhibition was the wooden sculpture *Silence* (Fig. 2) (《沉默》) by Wang Keping. It is a crudely carved human head with blindfolded eyes and a sealed mouth — an image deprived of the ability to freely see and speak. The sculpture expressed, in the simplest and most vivid way, protest against ideological suppression and the thirst for freedom of self-expression. In 1979, The New York Times ran a front-page report on Wang Keping and his works. *Silence*, together with another, even more controversial sculpture entitled *Idol*, became some of the most striking voices of reflection of that era.

2.3. The Thirst for "Humanism" and the "Beauty of Form"

The essence of thought liberation is the emancipation of the human being. In their creative disposition, artists demonstrated an acute call for "human nature, human feelings, humanism." They felt revulsion toward the inhuman "iron faces" of the era of class struggle and turned toward the aspiration to express warm, subtle, genuine emotions. At the same time, having passed through a difficult period of political reflection, artists en masse encountered "aesthetic fatigue," inwardly craving pure visual pleasure unburdened by political meaning. This directly gave rise to the debate on the "beauty of form" (形式美), the chief exponent of which was Wu Guanzhong. His thesis that "the beauty of form is the core of pictorial creation" struck then like thunder from a clear sky (Wu, 1979: 33). Although externally this appeared as an academic dispute, in essence it reflected the desire of artists to affirm their independent individuality and freedom of creativity by returning to the fundamentals of art — form, color, and line.

As a vivid example of the return to humanistic realism, one may cite the oil painting *Snow on X Month X Day, 1968* (Fig. 3) (《1968年X月X日雪》, 196 × 296 cm) by Cheng Conglin, paint-



Fig. 2. Wang Keping. *Silence*. 1979. Wood. Height 48 cm. Private collection

ed in 1979. With its diary-like title and documentary manner, it captured a tragic episode of armed clashes during the Cultural Revolution. This monumental canvas is considered a manifesto of "Scar Art" and is now housed in the National Art Museum of China. The author was only 24 years old, yet this work already secured his place in the history of Chinese art (Chen, 2005: 212). Together with Gao Xiaohua's *Why?*, this canvas initiated the "Scar" current and effected a return to the genuine spirit of realism.

3. Changes in Social Perception: From a Single Standard to a Pluralism of Demand

The evolution of artistic trends is not only a one-sided action of the artists themselves; it also depends on the degree of reception by the audience, that is, the broad masses of society. In the period from 1978 to 1984, the landscape of aesthetic perception of the Chinese public underwent a radical expansion and broadening, and the social demand for artistic diversity moved from a latent state into a manifest one.

3.1. Emotional Resonance and the Destruction of Aesthetic Stereotypes

For a long time, the aesthetic standard of socialist realism required that art be "vigorous and life-affirming."



Fig. 3. Cheng Conglin. *Snow on X Month X Day*, 1968. 1979. Oil on canvas. 196 × 296 cm. National Art Museum of China, Beijing

firming," "flawless and perfect." When the crude, grotesque wooden sculptures of Wang Keping appeared before the public, by former standards these works, which "defamed" reality, ought to have been subjected to harsh criticism. However, the public of that time not only did not reject them but manifested colossal sympathy and response. Since all of society had only recently emerged from a great catastrophe, a shared traumatic experience was preserved in people's hearts. The public understood that this art, once deemed "heretical," precisely gave voice to their most genuine, innermost feelings. Such emotional identification, grounded in shared historical experience, incredibly expanded the boundaries of social acceptability of artistic expressiveness.

3.2. The "Thirst for Knowledge" and Curiosity About New Forms

Together with the advent of the "spring of science," a wave of thirst for knowledge swept across the country. For ordinary people, Western modern artistic movements (such as impressionism, fauvism, abstractionism) were entirely unfamiliar. But this "unfamiliarity" did not arouse the hostility characteristic of the Cultural Revolution period; on the contrary, it transformed into an attractive novelty. In exhibition halls displaying foreign or experimental works, crowds thronged; art magazines (such as

Meishu [Art] and Shijie Meishu [World Art]) sold like hotcakes. The public went to see incomprehensible abstract paintings not so much for "aesthetic pleasure" as primarily to "broaden their horizons" and "overcome illiteracy." Such a mechanism of reception, based on the psychology of cultural compensation, objectively formed a relatively mild, and at times even encouraging, climate of public opinion for the formal diversity of art.

3.3. Differentiation of Social Demands and the Consumer Function of Art

As living standards initially improved, a differentiation of social demands regarding the functions of art began. For a long time after the founding of the People's Republic of China, the principal and almost sole function of art was propaganda and education. By the early 1980s, as material goods gradually became more abundant and housing conditions improved (for example, people began moving into new apartments with living rooms), practical needs for the "decorative" and "consumer" functions of art arose in society. Ordinary families began buying wall calendars and decorative paintings; hotels and restaurants required large-scale murals and landscapes for interior decoration. This popular, bottom-up demand, though tending toward vulgarity and pop culture in terms of taste, nevertheless powerfully support-

ed the process of the diversification of art (Selected Important Documents, 2011: 112). It made artists understand that alongside creating political posters, painting a beautiful landscape or still life possesses equal value. Such pluralistic social demand coincided with the ontological searches of the artists themselves, together forming a synergy that stimulated the flourishing of the artistic ecosystem.

However, until 1984, the degree to which society embraced artistic diversity remained limited and fraught with internal contradictions. This tolerance was built to a greater extent on the political consensus around "scars and reflection" and merely superficial curiosity about the "beauty of form." As soon as artistic experiments touched upon deeper ideological red lines or proved too far ahead of their time (for example, certain radical performances or fully abstract works), they still provoked sharp disputes or even administrative intervention. The psychology of aesthetic perception of the broad public was in a state of tension at the juncture of old and new: on the one hand, warmly welcoming change, on the other, by habit continuing to measure new works by old standards. It was precisely this tension that accumulated the potential for the radical explosion of the "'85 New Wave Art Movement" after 1985.

Conclusion

The period from 1978 to 1984 became a unique "dawn hour" in the history of Chinese contemporary art. Over the course of these six years, the political environment of reform and opening-up, like spring wind and rain nourishing vegetation — from the liberalization of institutions and the influx

of information to the emergence of the market — removed the heavy shackles from art; the Thought Liberation Movement, like thunder shattering pillars, completely reformatted the creative thinking of artists, awakening in them the consciousness of themselves as independent individuals and a thirst for self-expression. And society, having passed through cataclysms, relying on emotional resonance and the thirst for knowledge, continuously expanded the boundaries of perception of artistic diversity.

The artistic currents of this period — from the humanistic call of "Scar Art" to the individual rebellion of the "Stars" exhibition and the return to fundamentals in the debates on the "beauty of form" — outwardly appeared as an evolution of styles and themes, yet their internal logic was the difficult process of returning art from the status of a "political instrument" to an "independent humanistic spirit." This period not only completed a profound exposure of the past but also laid the ideological foundation, prepared the cadres, and formed the psychological expectations for the subsequent grand wave of modernist art in 1985 (the "'85 New Wave Art Movement"). Without the "thaw" and "Enlightenment" of 1978–1984, there would have been no sudden, rapid ascent of Chinese contemporary art on the international stage in the following years. The history of these six years proves that the vitality of art is always rooted in the soil of social transformation, and that freedom and tolerance constitute that irreplaceable air and moisture in which great art grows.

REFERENCES:

1. Chen, D. (2005) *Tuibu ji [Retreat Collection]*. Guilin: Guangxi Normal University Press. (In Chinese).
2. Gao, M. et al. (2008) *The '85 Art Movement: The Humanist Avant-Garde of the 1980s*. Guilin: Guangxi Normal University Press. (In Chinese).
3. Lu, H. (2014) *History of Contemporary Chinese Art: 1978–2008*. Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House. (In Chinese).
4. Lü, P. (2000) *History of Contemporary Chinese Art: 1990–1999*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House. (In Chinese).
5. *Selected Important Documents (1975–1997)* (2011). Beijing: Central Party Literature Press. (In Chinese).
6. *Ten Years of the Stars* (2019). Hong Kong: Oxford University Press (China). (In Chinese).
7. Wang, C. (ed.) (1981) *Introduction to Aesthetics*. Beijing: People's Publishing House. (In Chinese).
8. Wu, G. (1979) 'Formal beauty in painting', *Meishu [Art]*, (5), p. 33. (In Chinese).
9. Yi, Y. (2004) *From Heroic Odes to the Ordinary World: Trends of Thought in Modern Chinese Art*. Beijing: China Renmin University Press. (In Chinese).
10. Zhu, Q. (2019) *What Matters Is Being There: Notes on the History and Theory of Chinese Art of the 1980s*. Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House. (In Chinese).
11. Zou, Y. (2002) *A History of Fine Arts in New China (1949–2000)*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House. (In Chinese).

ПРОБУЖДЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ: СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФОН И ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ В КИТАЕ В 1978–1984 ГГ.

Аннотация: Период с 1978 по 1984 год стал исключительно важным поворотным моментом в новейшей истории Китая. С реализацией политики реформ и открытости и углублением движения за освобождение мышления культурный контекст китайского общества коренным образом изменился. Актуальность исследования определяется необходимостью понять, каким образом первые годы реформ подготовили почву для движения «Новая волна '85» и последующего развития современного китайского искусства. Цель статьи — проанализировать социально-культурный фон и эволюцию художественных идей в Китае в этот период и выявить их взаимосвязь. Исследование опирается на исторический, сравнительный и искусствоведческий методы; источниковую базу составили официальные документы, высказывания художников и критиков, а также труды китайских историков искусства. В статье рассматриваются три взаимосвязанных процесса. Во-первых, показано, как политическая среда раннего этапа реформ разрушала существовавшие институциональные барьеры: художественная политика отошла от формулы «искусство служит политике», художественные институты перешли от политического контроля к профессиональному руководству, зарубежные выставки и издания прорвали информационную блокаду, а производство «экспортной живописи» дало начало первым элементам художественного рынка.

Введение

Эпоха, последовавшая за окончанием «культурной революции» (1966–1976 гг.), стала для Китая временем глубокого исторического самоанализа и поиска новых путей. Третий пленум ЦК КПК 11-го созыва, состоявшийся в декабре 1978 года, официально провозгласил смещение центра тяжести

Во-вторых, прослежено, как движение за освобождение мышления трансформировало творческое сознание художников, что выразилось в «искусстве шрамов», выставке группы «Звёзды» и дискуссии о «красоте формы», начатой У Гуаньчжунем; в качестве характерных примеров рассматриваются произведения Гао Сяохуа, Чэн Цунлиня и Ван Кэпина. В-третьих, анализируются изменения в общественном спросе на разнообразие в искусстве, растущая готовность публики принимать новые формы и границы этой терпимости. Особое внимание уделено роли «весны науки», популярных художественных журналов и бытового спроса на декоративную живопись в расширении границ восприятия. Показано, что терпимость общества к художественному разнообразию оставалась ограниченной и строилась на политическом консенсусе вокруг «шрамов и рефлексии», что и накопило потенциал для радикального художественного взрыва середины 1980-х годов. Сделан вывод о том, что этот период стал не только прощанием с прошлым, но и важнейшей отправной точкой всей последующей модернизации современного китайского искусства.

Ключевые слова: реформы и открытость; освобождение мышления; художественная политика; художественный рынок; творческое сознание; разнообразие в искусстве.

работы партии на социалистическую модернизацию, положив начало политике реформ и открытости. Эта политическая корректировка высшего руководства создала принципиально новые условия для всех сфер общественной жизни, включая культуру и искусство [2, с. 45]. Параллельно в обществе развернулась масштабная дискуссия вокруг тези-

са «Практика — единственный критерий истины», которая переросла в широкое движение за идеологическое освобождение, направленное на преодоление догматизма и культа личности. Именно в этом уникальном социально-политическом контексте происходило пробуждение и стремительная трансформация китайского изобразительного искусства, подготовившая почву для последующего взрывного движения «Новая волна '85».

1. Политическая «оттепель»: институциональные изменения и открытость информации

На раннем этапе реформ и открытости перемены в сфере искусства в первую очередь были инициированы сверху политическими корректировками. В течение десятилетия «культурной революции» искусство было чрезмерно политизировано и инструментализировано, превратившись в придаток классовой борьбы. После 1978 года, по мере продвижения кампании по исправлению несправедливых приговоров и реабилитации, центральный запрос художественной политики сместился с лозунга «искусство — слуга политики» на более широкую и гибкую установку «служение социализму и народу» [6, с. 120]. Этот сдвиг снял идеологические оковы с искусства внутри официальной системы.

1.1. Ослабление контроля и трансформация функций художественных институтов

Созыв в 1979 году IV Всекитайского съезда работников литературы и искусства стал знаковым событием в корректировке художественной политики. В своем приветственном слове Дэн Сяопин официально отверг концепцию «определяющей роли тематики», заявив, что «о чем писать и как писать — этот вопрос могут решать только сами художники в ходе творческой практики и путем постепенных поисков» [9, с. 156]. Это означало, что от творцов больше не требовали в обязательном порядке изображать специфические «высокие, крупные, целостные» и «яркие, сияющие» образы героев-тружеников. Трагедия, любовь, историческая рефлексия, а также такие «беспроblemные» жанры, как пейзаж «горы и воды» и «цветы и птицы», ранее маргинализированные или подвергавшиеся критике, вновь обрели легитимный статус. Функции официальных организаций различных уровней — таких как ассоциации художников и художественные академии — также постепенно трансформировались от прямого «политического контроля» к «профессиональному руководству и обслуживанию».

1.2. Открытость культурного обмена и прорыв информационной блокады

Долгое время китайская художественная среда, отгороженная «железным занавесом», практически ничего не знала о развитии западного современного искусства после 1940-х годов. С 1978 года, с открытием границ, стали разрешать проведение иностранных художественных выставок. Например, в марте 1978 года в Пекине прошла «Выставка французской деревенской пейзажной живописи XIX века», вызвавшая беспрецедентный ажиотаж и длинные очереди у входа. Вслед за этим в стране начали небольшими тиражами издаваться и поступать в продажу альбомы с произведениями западного классицизма, импрессионизма и даже раннего модернизма. Такая либерализация культурной политики напрямую предоставила находившимся в состоянии духовного голода китайским художникам новую систему координат и визуальный язык для ретроспективного осмысления их собственных традиций и поиска новых форм [4, с. 34].

1.3. Зарождение художественного рынка и пробуждение товарного сознания

До 1984 года в Китае еще не сформировался рынок искусства в подлинном смысле этого слова, и подавляющее большинство художников оставались «людьми государственной системы», жившими на фиксированную зарплату. Однако политический ветер перемен уже достиг экономических «капилляров». На фоне успеха проведения в сельском хозяйстве системы семейного подряда и подготовки к реформе городской экономической системы товарная природа произведений искусства начала получать ограниченное признание. Наиболее типичным проявлением этого стало появление «экспортной живописи» (外销画) — в целях получения валютной выручки государственные компании по импорту и экспорту предметов народных промыслов начали размещать у живописцев заказы на картины маслом и гошуа в традиционном китайском стиле, так называемые «картины для гостиниц» или «картины на экспорт». И хотя эти произведения, ориентированные на вкусы западных туристов, не представляли особой ценности с точки зрения истории искусства, это был первый случай, когда китайские произведения искусства массово вошли в сферу товарного обращения [10, с. 65]. Это принесло художникам «серый доход», значительно превышавший их зарплату, но, что

еще важнее, это незаметно подорвало ультра-левую догму о том, что «искусство и деньги не-совместимы», породило у творцов субъектное экономическое сознание и ранние контуры рынка, заложив тем самым предпосылки для масштабного всплеска на художественном рынке в 1990-е годы.

2. Освобождение мышления: трансформация творческого сознания художников

Если изменение политической среды стало внешним условием «оттепели» в искусстве, то движение за идеологическое освобождение выступило внутренней движущей силой, заново переплавившей души художников. Взяв за отправную точку начавшуюся в мае 1978 года широкую дискуссию вокруг тезиса «Практика — единственный критерий истины», китайское общество подняло волну идейного просвещения, направленную на преодоление культа личности и догматизма. Эта социальная атмосфера напрямую проецировалась на художественную среду, спровоцировав глубокую психологическую встряску и перестройку менталитета.

2.1. От «коллективного выражения» к «индивидуальному самовыражению»

В предшествующие десятилетия яркая индивидуальность художника была нивелирована: они могли выступать лишь в роли анонимных «выразителей интересов рабочих, крестьян и солдат». Движение за идеологическое освобождение позволило творцам заново открыть для себя существование «человека» — и, в первую очередь, обнаружить «самого себя». Художники начали осознавать, что отправной точкой искусства должны быть не грандиозные политические лозунги, а подлинный личный эмоциональный опыт и осмысление жизни [3, с. 27]. Этот сдвиг в мышлении носил подлинно революционный характер. Так, например, возникновение «искусства шрамов» (伤痕美术) было обусловлено именно тем, что художники больше не избегали личной боли и травм эпохи, заменив фальшивые хвалебные гимны кровотокащими признаниями и совершив психологическую перестройку от «послушания божеству» к «обращению к человеку» [5, с. 89].

Например, картина маслом «Почему?» (рис. 1) (《为什么》, 108 × 136 см) кисти Гао Сяохуа, созданная в 1978 году, стала типичным воплощением этого психологического перелома. В реалистической манере изображена сцена междоусобных

столкновений в годы «культурной революции»: израненные хунвэйбины и растерянное выражение лица центрального персонажа образуют визуальный фокус, а свинцово-серые тона и плотные мазки создают критическое по отношению к истории повествование, указывающее на абсурдность бессмысленной борьбы. В 1979 году картина была представлена на V Всекитайской художественной выставке и удостоена второй премии. Она считается отправной точкой «искусства шрамов». Этой работой Гао Сяохуа преодолел прежнюю эстетику «красного, яркого, блестящего» и вернул искусству способность искренне вопрошать историю и человеческую природу.

2.2. Эмоциональная разрядка: от «страха» к «бунтарству»

Длительные политические кампании привели к тому, что художники старшего поколения привыкли жить по принципу «лучше не искать заслуг в искусстве, лишь бы не было политических ошибок», в то время как младшее поколение накапливало в условиях подавления колоссальную бунтарскую энергию. Появившаяся в 1979 году ни с чем не сравнимая выставка общества «Звезды» (星星画会) стала абсолютным проявлением такого взрыва умонастроений. Художники «Звезд» (такие как Ма Дэшэн, Ван Кэпин, Хуан Жуй и др.), движимые почти стихийной, дикой смелостью, провозгласили лозунг: «Кэте Кольвиц — наш флаг, Пикассо — наш предтеча». Они бросили вызов не только официальной системе выставок (развесив работы на железной ограде сквера к востоку от Национального художественного музея Китая), но и продемонстрировали в своем мышлении безоговорочную, непримиримую элитарную фронду [7, с. 18]. Благодаря атмосфере относительной терпимости в обществе, действия, которые изначально несли в себе огромный политический риск, в конечном итоге трансформировались в культурное событие, продвинувшее демократизацию искусства.

Одной из самых знаковых работ на той выставке стала деревянная скульптура «Молчание» (рис. 2) (《沉默》) Ван Кэпина. Это грубо вырезанная голова человека с завязанными глазами и залепленным ртом — образ, лишённый возможности свободно видеть и говорить. Скульптура самым простым и наглядным способом выражала протест против идеологического зажима и жажду свободы самовыражения. В 1979 году

газета The New York Times поместила на первой полосе репортаж о Ван Кэпине и его работах. «Молчание» вместе с другой, ещё более спорной скульптурой «Идол» стало одним из самых ярких голосов рефлексии той эпохи.

2.3. Жажда «гуманизма» и «красоты формы»

Сутью идеологического освобождения является раскрепощение человека. В своем творческом настрое художники продемонстрировали острый призыв к «человеческой природе, человеческим чувствам, гуманизму». Они испытывали отвращение к бесчеловечным «железным лицам» эпохи классово-борьбы и обратились к стремлению выразить теплые, тонкие, подлинные эмоции. В то же время, пережив тяжелый период политической рефлексии, художники массово столкнулись с «эстетической усталостью», внутренне испытывая жажду чистого визуального наслаждения, не обремененного политическим смыслом. Это напрямую породило дискуссию о «красоте формы» (形式美), главным проводником которой выступил У Гуаньчжун. Выдвинутый им тезис о том, что «красота формы — это ядро живописного творчества», прозвучал тогда как гром среди ясного неба [8, с. 33]. Хотя внешне это выглядело как академический спор, по сути, это отражало стремление художников через возвращение к первооснове искусства — форме, цвету, линии — утвердить свою независимую личность и свободу творчества.

В качестве яркого примера возврата к гуманистическому реализму можно привести картину маслом Чэн Цунлиня «Снег такого-то числа, такого-то месяца 1968 года» (рис. 3) (《1968年X月X日雪》, 196 × 296 см), написанную в 1979 году. С дневниковым названием и документальной манерой она запечатлела трагический эпизод вооружённых столкновений в годы «культурной революции». Это монументальное полотно считается манифестом «искусства шрамов» и ныне хранится в Национальном художественном музее Китая. Автору было всего 24 года, но эта работа уже обеспечила ему место в истории китайского искусства [11, с. 212]. Вместе с картиной Гао Сяохуа «Почему?» это полотно положило начало течению «шрамов» и осуществило возврат к подлинному духу реализма.

3. Изменение социального восприятия: от единого стандарта к плюрализму спроса

Эволюция художественных течений — это не только одностороннее действие самих художни-

ков, она также зависит от степени восприятия аудитории, то есть широких масс общества. В период с 1978 по 1984 год картина эстетического восприятия китайской публики претерпела радикальное растяжение и расширение, а социальный спрос на разнообразие искусства перешел из латентного состояния в явное.

3.1. Эмоциональный резонанс и разрушение эстетических стереотипов

Долгое время эстетический стандарт социалистического реализма требовал, чтобы искусство было «бодрым и жизнеутверждающим», «безупречным и совершенным». Когда перед публикой появились грубые, гротескные деревянные скульптуры Ван Кэпина, по прежним меркам эти работы, «очерняющие» реальность, должны были подвергнуться жесткой критике. Однако тогдашняя общественность не только не отторгла их, но и проявила колоссальную симпатию и отклик. Поскольку все общество лишь недавно вышло из великой катастрофы, в сердцах людей хранился общий травматический опыт. Публика поняла, что это когда-то считавшееся «еретическим» искусство как раз и высказывает их самые подлинные, глубинные чувства. Такая эмоциональная идентификация, основанная на общем историческом опыте, невероятно расширила границы социальной приемлемости художественной выразительности.

3.2. «Жажда знаний» и любопытство к новым формам

Вместе с наступлением «весны науки» по всей стране прокатилась волна жажды знаний. Для простых людей западные современные художественные течения (такие как импрессионизм, фовизм, абстракционизм) были абсолютно незнакомы. Но это «незнакомое» не вызвало враждебности, свойственной периоду «культурной революции», а, напротив, превратилось в притягательную новизну. В выставочных залах, где демонстрировались зарубежные или экспериментальные работы, царил столпотворение, художественные журналы (такие как «Мэйшу» («Искусство») и «Шицзе мэйшу» («Мировое искусство»)) разлетались как горячие пирожки. Публика ходила смотреть на непонятные абстрактные картины отнюдь не ради «эстетического наслаждения», а в основном чтобы «расширить кругозор» и «избавиться от безграмотности». Такой механизм восприятия, базирующийся на психологии культурной компенсации, объективно

сформировал для формального разнообразия искусства относительно мягкую, а местами даже поощрительную среду общественного мнения.

3.3. Дифференциация социальных запросов и потребительская функция искусства

По мере первоначального улучшения уровня жизни началась дифференциация социальных запросов к функциям искусства. Долгое время после образования КНР главной и почти единственной функцией искусства была пропаганда и воспитание. К началу 1980-х годов, по мере того как материальных благ становилось больше, а жилищные условия улучшались (например, люди начали переезжать в новые квартиры с гостинными), в обществе возникли практические потребности в «декоративной» и «потребительской» функциях искусства. Обычные семьи начали покупать настенные календари и декоративные картины; гостиницам и ресторанам требовались крупномасштабные фрески и пейзажи для украшения интерьеров. Этот народный, восходящий снизу спрос, пусть и тяготевший к вульгарности и поп-культуре в плане вкуса, тем не менее мощно поддержал процесс диверсификации искусства [1, с. 112]. Он дал художникам понять: наряду с созданием политических плакатов, написание красивого пейзажа или натюрморта обладает такой же ценностью. Такой плюралистический социальный спрос совпал с онтологическими поисками самих художников, создав синергию, которая стимулировала расцвет художественной экосистемы.

Однако до 1984 года степень восприятия обществом разнообразия искусства все еще оставалась ограниченной и полной внутренних противоречий. Эта терпимость в большей степени строилась на политическом консенсусе вокруг «шрамов и рефлексии» и лишь поверхностном любопытстве к «красоте формы». Как только художественные эксперименты задевали более глубокие идеологические красные линии или оказывались слишком опережающими время (например, некоторые радикальные перформансы или полностью абстрактные работы), это по-прежнему вызывало острые споры или даже административное вмешательство. Психология эстетического восприятия широкой публики находилась в состоянии надрыва на стыке старого и нового:

с одной стороны, горячо приветствуя перемены, с другой — по привычке продолжая мерить новые произведения старыми мерками. Именно это напряжение и накопило потенциал для радикального взрыва движения «Новая волна '85» после 1985 года.

Заключение

Период с 1978 по 1984 год стал неповторимым «часом рассвета» в истории китайского современного искусства. На протяжении этих шести лет политическая среда эпохи реформ и открытости, подобно весеннему ветру и дождю, питающему растительность, — от либерализации институтов и притока информации до зарождения рынка — сняла с искусства тяжелые кандалы; движение за идеологическое освобождение, словно гром, сокрушающий столпы, полностью переформатировало творческое мышление художников, пробудив в них сознание себя как независимых индивидов и жажду самовыражения. А общество, прошедшее сквозь катаклизмы, опираясь на эмоциональный резонанс и жажду знаний, непрерывно расширяло границы восприятия многообразия искусства.

Художественные течения этого периода — от гуманистического призыва «искусства шрамов» до индивидуального бунта выставки «Звезды» и возврата к первооснове в дискуссиях о «красоте формы» — внешне выглядели как эволюция стилей и тематик, однако их внутренней логикой был трудный процесс возвращения искусства от статуса «политического инструмента» к «независимому гуманистическому духу». Этот период не только завершил глубокое разоблачение прошлого, но и заложил идеологический фундамент, подготовил кадры и сформировал психологические ожидания для последующей грандиозной волны модернистского искусства 1985 года (движение «Новая волна '85»). Не будь «оттепели» и «Просвещения» 1978–1984 годов, не было бы и внезапного, стремительного взлета китайского современного искусства на международной арене в последующие годы. История этих шести лет доказывает, что жизненная сила искусства всегда укоренена в почве социальных трансформаций, а свобода и терпимость представляют собой тот самый незаменимый воздух и влагу, которые возвращают великое искусство.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Важные документы: избранные материалы (1975–1997). Пекин: Издательство литературы ЦК КПК, 2011. (На кит. яз.)
2. Ван Чаовэнь (гл. ред.). Введение в эстетику. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1981. (На кит. яз.)
3. Гао Минлу и др. Движение '85: гуманистический авангард 1980-х годов. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2008. (На кит. яз.)
4. Десять лет «Звёзд». Гонконг: Oxford University Press (China), 2019. (На кит. яз.)
5. И Ин. От героических од к обыденному миру: идейные течения в современном китайском изобразительном искусстве. Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2004. (На кит. яз.)
6. Лу Хун. История современного китайского искусства: 1978–2008. Шицзячжуан: Хэбэйское издательство изобразительных искусств, 2014. (На кит. яз.)
7. Люй Пэн. История современного китайского искусства: 1990–1999. Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2000. (На кит. яз.)
8. У Гуаньчжун. Формальная красота в живописи // Мэйшу. 1979. № 5. С. 33. (На кит. яз.)
9. Цзоу Юэцин. История изобразительного искусства Нового Китая (1949–2000). Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2002. (На кит. яз.)
10. Чжу Ци. Важно присутствие: заметки по истории и теории китайского изобразительного искусства 1980-х годов. Ухань: Хубэйское издательство изобразительных искусств, 2019. (На кит. яз.)
11. Чэнь Дяньцин. Сборник «Отступление». Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2005. (На кит. яз.)

HUMANIZATION IN CONTEMPORARY MEDICAL EQUIPMENT DESIGN

Summary: The article examines the trend toward humanization in contemporary medical equipment design. Contemporary medical equipment design is evolving from the design of a stand-alone technical device toward the creation of a human-centered sociotechnical system, in which humanization determines the value orientation of the future product. Interaction with medical equipment typically occurs under conditions of stress, physical vulnerability, and the risk of error, which demands particular attention to the quality of the product's design. This study considers humanization in the context of these conditions and from the standpoint of regulatory requirements for the safety of medical devices. The study defines the human-

ization of medical equipment as a comprehensive design strategy intended to resolve the dual-audience problem characteristic of medical device design. Several levels of humanization are identified: formal, ergonomic, cognitive, emotional, and ethical. Humanization is shown to have natural limits set by the requirements of safety, sterility, and functional effectiveness. It does not replace technical criteria but complements them, ensuring that the product matches real human experience

Keywords: medical equipment, medical equipment design, humanization, contemporary design, medical device development, human-centered design, user experience, ergonomics, interface.

Contemporary medical equipment is developing amid the steady growth in technological complexity and rising expectations for the quality of the user's interaction with the technical system. The expansion of device functionality and the development of digital technologies change not only the product's internal structure but also the way it is designed. Equipment is increasingly regarded not as a self-contained unit but as part of a digital hospital environment, on which the quality of medical staff's work and patient comfort depend (Rodriguez et al., 2023; Tzimourta, 2025).

Medical equipment development has always prioritized the reliability, precision, and functional effectiveness of the device. However, this is no longer sufficient: the user's emotional state, the environment, the social context, and the duration of interaction with the equipment must also be taken into account (Bates, 2018).

It is important to understand that human-centered design of medical devices is not a matter of the designer's excessive sentimentality in the pursuit

of emotional comfort and ease of use; it is, above all, a way of reducing the likelihood of error, ensuring safety, and matching the device to real conditions of use (St.Amant, 2021).

For example, the need for contextual analysis is embedded in current guidance on applying human factors engineering to medical device development. These documents stress that target users, the use environment, operating conditions, training, and real-world interaction scenarios must all be considered. In particular, the same device may require different design solutions in an operating room, a doctor's office, or a home setting (MHRA, 2021; FDA, 2026).

In other words, this raises the central problem of medical design: the dual nature of the user audience.

The same device must serve as a professional tool for the physician or nurse while also forming part of an emotionally complex experience for the patient. Each side has its own "success criteria." For the specialist, these are speed of access to information, precision of control, and the ability to re-



Focused ultrasound device for neurosurgery. Designer: Dmitry Perevoshchikov

spond quickly to critical changes. For the patient, what matters is understanding the situation, reduced anxiety, preserved bodily dignity, and freedom from a sense of total dependence on the technology.

Humanization is intended to resolve this problem. It does not mean simplifying equipment uniformly for all users; on the contrary, it implies differentiating the levels of interaction.

A complex system can remain technologically rich if its interface, form, and usage scenarios allow each participant to interact with it at an appropriate level. The professional user has access to an extended set of data and functions, while the patient receives the necessary information in understandable form, without an excessive display of technical complexity (Wang et al., 2023).

Consequently, the designer's task is not to create a single universal interface for everyone but to build several levels of interaction. The first level may be aimed at the medical specialist and include extended parameters, diagnostic data, and settings. The second may be aimed at the patient and provide clear communication: a notification that a procedure is starting, how long it will last, and whether the patient needs to hold a certain body position or follow a specific instruction.

Such a division does not necessarily require two physically separate interfaces. It can be achieved through different display modes, changes in the

scale of information, color hierarchy, and the spatial arrangement of elements. As a result, the same equipment can adapt to different usage scenarios (Wang et al., 2023).

For design, this means a shift from treating the product as a "separate unit" to designing a set of interactions distributed among different users (MHRA, 2021; FDA, 2026).

An important component of humanization is the emotional impact of form. For example, medical equipment has traditionally tended toward a laboratory look: numerous cables, mechanical connections, and warning lights visually signal the device's specialized purpose. Such an appearance may be justified in a professional setting; however, in contact with the patient it can provoke anxiety. Patients usually lack the specialized knowledge needed to understand what individual elements of the equipment are for. The medical specialist, by contrast, must quickly interpret a large volume of information and make decisions according to the clinical protocol. Humanization must therefore address not an abstract "user" but a system of distinct user roles (Rodriguez et al., 2023).

This is especially important in pediatrics, rehabilitation, diagnostics, and home care. For a child, a medical device with alarm sounds and bright indicator lights can be a powerful source of fear. For an elderly person, difficulty in navigating the con-

trols can heighten a sense of helplessness. For a patient using a medical device at home, the "hospital" look of the equipment can underline the status of being ill and disrupt the familiar perception of the living space (Yen and Woolley, 2003).

Hence the tendency in contemporary products toward a more neutral or even domestic visual language: a calm color palette, rounded elements, a visually unified housing, fewer exposed technical details, and an interface integrated into the overall form of the product. However, these techniques are not in themselves evidence of humanization. Their value depends on whether they help the user understand the device better and feel more confident, or merely mask complexity behind an attractive exterior.

A separate strand of humanization concerns preserving the patient's personal dignity and freedom of movement. Medical equipment often involves restraining the limbs, exposing parts of the body, or holding an uncomfortable position for a long time. In such cases, design must ensure a comfortable relationship between the patient's body, the medical staff, and the device (Yen and Woolley, 2003).

The designer must bear in mind that the patient interacts with the equipment in a situation of reduced autonomy. The patient is not always able to refuse a procedure, change the conditions of interaction, or choose another device. Medical equipment design therefore carries a particular responsibility: technical necessity must not automatically justify disregarding the user's emotional state and subjective experience (Yen and Woolley, 2003).

This problem is especially evident in devices intended for long-term use. Whereas diagnostic equipment is in contact with a person for a limited time, monitoring systems and rehabilitation devices become part of everyday life. Their design affects users' self-perception, their willingness to continue treatment, and their ability to fit the device into their daily routine.

In this sense, humanization involves reducing the stigmatizing effect of medical equipment. A product can perform a clinically important function without visually locking the user into the role of a sick person. A device that can be used at home, carried on one's person, or placed in a living environment without a constant feeling of medical monitoring helps preserve a person's social and domestic independence.

Humanization is most directly manifested in the interface. The contemporary interface of medical equipment must not only provide access to functions but also establish a coherent model of interaction that is understandable to a user with a given level of training and in a particular emotional state (Harte et al., 2017; Jiang, Huang and Wang, 2025).

For professional devices, this means the need to structure informational complexity. The medical specialist must see, first and foremost, the parameters relevant to the current action. Secondary data may remain accessible but must not compete with critical signals. This requires a hierarchical structuring of information and the consistent use of color, size, contrast, sound, and tactile feedback.

For the patient, a humanized interface must explain rather than merely signal. For example, instead of an impersonal signal that the mode has changed, it can explain what is happening, how long it will last, and whether any action is required on the user's part. Even a small gain in clarity can reduce anxiety and increase the patient's willingness to follow the procedure.

Contemporary human-centered design methods focus on testing such solutions in real scenarios. Their goal is not only to increase user satisfaction but also to improve the usability, safety, and operational reliability of the medical device. Humanization must therefore be validated through observation, prototyping, and testing, not merely by the designer's subjective judgment (St.Amant, 2021).

It should also be recognized that medical equipment cannot be fully subordinated to the user's emotional expectations, since its form and interface are bound by requirements of safety, sterilization, maintenance, electromagnetic compatibility, and clinical use. Certain structural elements may look awkward or unattractive yet be essential to the device's reliable operation. Thus, one study describes a tragic case in which a development team, seeking to reduce staff fatigue from alarm signals, lowered the volume of alerts on a neonatal intensive care system and configured it so that, if there was no response or incoming signal for three minutes, it switched off automatically. When a newborn's pulse disappeared, the device interpreted this as a shutdown and stopped sounding the alarm, which led to a tragedy (Fuerch et al., 2019).

This is precisely why humanization must be seen as a process of balancing rather than a replacement of technical criteria with aesthetic ones. Its task is

to find ways of embodying mandatory technical requirements in a form that does not heighten anxiety, complicate use, or violate the user's dignity.

The analysis presented here allows humanization to be regarded as one of the defining trends in contemporary medical equipment design. Unlike stylistic movements, humanization does not involve the formation of a stable visual canon. Its essence is a change in the very approach to design, in which the technical effectiveness of the product is reconciled with the physical, cognitive, emotional, and ethical characteristics of the human being.

Humanization of medical equipment is manifested at several interconnected levels. At the formal level, it is expressed in the search for a sculptural and color solution that conveys reliability and precision without heightening a sense of threat. At the ergonomic level, in organizing convenient

and safe interaction that accounts for the anthropometric and motor characteristics of different user groups. At the cognitive level, in reducing information overload, establishing a clear hierarchy of signals, and providing understandable control logic. At the emotional level, in reducing anxiety, creating a predictable environment, and maintaining a sense of control over the situation. At the ethical level, in respect for dignity, bodily autonomy, and the patient's right to understand what is happening.

The key factor in the further development of this trend is the expansion of home use of medical equipment, where the user remains alone with the device without the constant presence of a specialist.

Humanization is thus not a passing fashion but a lasting trend that reflects the changing role of medical equipment in the healthcare system.

REFERENCES:

1. Bates, V. (2018) 'Humanizing' healthcare environments: architecture, art and design in modern hospitals', *Design for Health*, 2(1), pp. 5–19. doi: 10.1080/24735132.2018.1436304.
2. Fuerch, J.H., Sanderson, P., Barshi, I. and Liley, H. (2019) 'Developing safe devices for neonatal care', *Seminars in Perinatology*, 43(8), 151176. doi: 10.1053/j.semperi.2019.08.005.
3. Harte, R., Glynn, L., Rodríguez-Molinero, A., Baker, P.M., Scharf, T., Quinlan, L.R. and ÓLaighin, G. (2017) 'A human-centered design methodology to enhance the usability, human factors, and user experience of connected health systems: a three-phase methodology', *JMIR Human Factors*, 4(1), e8. doi: 10.2196/humanfactors.5443.
4. Jiang, M., Huang, J. and Wang, L. (2025) 'Adaptive user interfaces for wearable medical devices using deep Q-learning and Golden Jackal Optimization', *Scientific Reports*, 15, 44776. doi: 10.1038/s41598-025-28937-z.
5. Medicines and Healthcare products Regulatory Agency (MHRA) (2021) *Human factors and usability engineering – guidance for medical devices including drug-device combination products. Version 2.0*. London: MHRA. Available at: https://assets.publishing.service.gov.uk/media/60521d98d3bf7f0455a6e61d/Human-Factors_Medical-Devices_v2.0.pdf (Accessed: 2 September 2026).
6. Rodriguez, N.M., Burleson, G., Linnes, J.C. and Sienko, K.H. (2023) 'Thinking beyond the device: an overview of human- and equity-centered approaches for health technology design', *Annual Review of Biomedical Engineering*, 25, pp. 257–280. doi: 10.1146/annurev-bioeng-081922-024834.
7. St.Amant, K. (2021) 'Cognition, care, and usability: applying cognitive concepts to user experience design in health and medical contexts', *Journal of Technical Writing and Communication*, 51(4), pp. 407–428. doi: 10.1177/0047281620981567.
8. Tzimourta, K.D. (2025) 'Human-centered design and development in digital health: approaches, challenges, and emerging trends', *Cureus*, 17(6), e85897. doi: 10.7759/cureus.85897.
9. U.S. Food and Drug Administration (FDA) (2026) *Applying human factors and usability engineering to medical devices: guidance for industry and Food and Drug Administration staff*. Silver Spring, MD: FDA. Available at: <https://www.fda.gov/regulatory-information/search-fda-guidance-documents/applying-human-factors-and-usability-engineering-medical-devices> (Accessed: 2 September 2026).
10. Wang, W., Khalajzadeh, H., Grundy, J. and Madugalla, A. (2023) 'Adaptive user interfaces for software supporting chronic diseases', in *2023 IEEE Symposium on Visual Languages and Human-Centric Computing (VL/HCC)*. Washington, DC: IEEE, pp. 215–218. doi: 10.1109/VL-HCC57772.2023.00034.
11. Yen, C.C. and Woolley, M.S. (2003) 'Designing for patient-centeredness: the design of hemodialysis equipment', *Journal of Design*, 8(2), pp. 1–20.

ГУМАНИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ МЕДИЦИНСКОГО ОБОРУДОВАНИЯ

Аннотация: В статье исследуется тенденция гуманизации в современном дизайне медицинского оборудования. Современный дизайн медицинского оборудования развивается от проектирования автономного технического устройства к формированию человекоцентричной социотехнической системы, в которой гуманизация определяет ценностную ориентацию будущего изделия. Взаимодействие с медицинским оборудованием, как правило, происходит в условиях стресса, физической уязвимости и риска совершения ошибки, что требует особого внимания к качеству проектирования будущего изделия. В данном исследовании гуманизация рассматривается в контексте описанных условий, а также с точки зрения регуляторных требований к безопасности медицинских устройств. В результате исследования гуманизация медицинского оборудования определена как

комплексная проектная стратегия, которая призвана разрешить проблему двойственности пользовательской аудитории, характерную для дизайна медицинских устройств. Выделено несколько уровней гуманизации: формальный, эргономический, когнитивный, эмоциональный, этический. Установлено, что гуманизация имеет естественные границы, определяемые требованиями безопасности, стерильности и функциональной эффективности. Она не заменяет технические критерии, а дополняет их, обеспечивая соответствие изделия реальному человеческому опыту.

Ключевые слова: медицинское оборудование, дизайн медицинского оборудования, гуманизация, современный дизайн, разработка медицинских изделий, человекоцентричный дизайн, пользовательский опыт, эргономика, интерфейс.

Современное медицинское оборудование развивается в условиях постоянного усложнения технологической основы и повышения требований к качеству взаимодействия пользователя с технической системой. Расширение функциональных возможностей устройств и развитие цифровых технологий приводят не только к изменению внутренней структуры изделия, но и к пересмотру его дизайна. Оборудование всё чаще рассматривается не как самостоятельная единица, а как часть цифровой больничной среды, от которой зависит качество работы медицинского персонала и комфорт пациента [6; 8].

В процессе разработки медицинского оборудования всегда уделяется особое внимание надёжности, точности и функциональной эффективности устройства. Однако в настоящее время этого недостаточно: необходимо дополнительно учитывать эмоциональное состояние пользователя, особенности среды, социальный

контекст и длительность взаимодействия с оборудованием [1].

Важно понимать, что человекоцентричный дизайн медицинских изделий — это не чрезмерная сентиментальность дизайнера, направленная на достижение эмоционального комфорта и удобства использования; это прежде всего снижение вероятности ошибок, забота о безопасности и соответствии устройства реальным условиям применения [7].

Так, например, необходимость контекстного анализа закреплена в современных руководствах по применению принципов инженерии человеческого фактора при разработке медицинских изделий. В рекомендациях подчёркивается необходимость учитывать целевых пользователей, среду применения, операционные условия, обучение и реальные сценарии взаимодействия с устройством. В частности, одно и то же изделие может требовать различных проектных решений

в операционной, кабинете врача или домашнем пространстве [5; 9].

Иными словами, поднимается главная проблема медицинского дизайна — проблема двойственности пользовательской аудитории.

Один и тот же прибор должен быть профессиональным рабочим инструментом врача или медицинской сестры и одновременно с этим частью эмоционально сложного опыта пациента. В этой ситуации каждая сторона наделяет особой важностью собственные «критерии успеха». Для специалиста это: скорость доступа к информации, точность управления и возможность быстро реагировать на критические изменения. Для пациента важны: понятность ситуации; снижение тревожности; сохранение телесного достоинства и отсутствие ощущения полной зависимости от техники.

Гуманизация призвана разрешить эту проблему и означает не шаблонное упрощение оборудования для всех пользователей, а, напротив, дифференциацию уровней взаимодействия.

Сложная система может оставаться технически насыщенной, если её интерфейс, форма и сценарии использования позволяют каждому участнику взаимодействовать с ней на соответствующем уровне. Профессиональный пользователь получает доступ к расширенному набору данных и функций, тогда как пациенту предоставляется необходимая и понятная информация без избыточной демонстрации технической сложности [10].

Следовательно, задача дизайнера заключается не в создании единого универсального интерфейса, одинаково предназначенного для всех, а в формировании нескольких уровней взаимодействия. Первый уровень может быть ориентирован на медицинского специалиста и включать расширенные параметры, диагностические данные и настройки. Второй — на пациента и обеспечивать понятную коммуникацию: сообщение о начале процедуры, длительности действия, необходимости сохранять определённое положение тела или выполнить конкретную инструкцию.

Подобное разделение не обязательно требует создания двух физически независимых интерфейсов. Оно может реализовываться через различные режимы отображения данных, изменение масштаба информации, цветовую иерархию и пространственную организацию элементов. В результате одно и то же оборудование получает возможность адаптироваться к разным сценариям использования [10].

Для дизайна это означает переход от проектирования изделия как «отдельной единицы» к проектированию набора взаимодействий, распределённых между различными пользователями [5; 9].

Важной составляющей гуманизации является эмоциональное воздействие формы. Так, например, медицинское оборудование имеет традиционную склонность к лабораторному образу: большое количество кабелей, механических соединений, предупреждающих световых индикаторов визуально сообщает о специальном назначении устройства. Такая выразительность может быть оправдана в профессиональной среде, однако в контакте с пациентом она в ряде случаев вызывает тревогу. Пациент чаще всего не обладает специальными знаниями, необходимыми для понимания назначения отдельных элементов оборудования. Медицинский специалист, напротив, обязан быстро интерпретировать значительный объём информации и принимать решения с учётом клинического протокола. Поэтому гуманизация должна учитывать не абстрактного «пользователя», а систему различных пользовательских ролей [6].

Особенно значимым это становится в педиатрии, реабилитации, диагностике и домашнем уходе. Для ребёнка медицинский прибор с тревожными звуками и яркими сигнальными индикаторами может стать сильным источником страха. Для пожилого человека трудность навигации в органах управления может усилить ощущение беспомощности. Для пациента, использующего медицинское устройство дома, «больничный» облик оборудования может подчёркивать болезненный статус и нарушать привычное восприятие жилого пространства [11].

В связи с этим в современных изделиях можно наблюдать стремление к более нейтральному или даже бытовому визуальному языку. Он выражается в использовании спокойной цветовой гаммы, скруглённых элементов, визуальной целостности корпуса, уменьшении количества открытых технических деталей и интеграции интерфейса в общую форму изделия. Однако эти приёмы сами по себе ещё не свидетельствуют о гуманизации. Их значение определяется тем, помогают ли они пользователю лучше понимать устройство и чувствовать себя увереннее или лишь маскируют сложность за внешней привлекательностью.

Отдельное направление гуманизации связано с сохранением личного достоинства и свободы движений пациента. Медицинское оборудование часто предполагает фиксацию конечностей, обнажение отдельных частей тела или необходимость длительно сохранять неудобное положение. В таких случаях дизайн должен обеспечить комфортное взаимодействие тела пациента, медицинского персонала и устройства [11].

Дизайнер должен учитывать, что пациент взаимодействует с оборудованием в ситуации сниженной автономии. Он не всегда способен отказаться от процедуры, изменить условия взаимодействия или выбрать другое устройство. Важно понимать, что дизайн медицинского оборудования требует особой ответственности: техническая необходимость не должна автоматически оправдывать пренебрежение эмоциональным состоянием и субъективным опытом пользователя [11].

Эта проблема особенно заметна в устройствах длительного использования. Если диагностическое оборудование контактирует с человеком в течение ограниченного времени, то системы мониторинга и реабилитационные устройства становятся частью повседневной жизни. Их дизайн влияет на самоощущение пользователя, его готовность продолжать лечение и способность включать устройство в привычный распорядок.

В этом смысле гуманизация связана с уменьшением стигматизирующего эффекта медицинского оборудования. Изделие может выполнять клинически важную функцию, но при этом визуально не фиксировать пользователя в роли больного. Устройство, которое можно использовать дома, носить с собой или размещать в жилой среде без постоянного ощущения медицинского контроля, способствует сохранению социальной и бытовой независимости человека.

Наиболее непосредственно гуманизация проявляется в интерфейсе. Современный интерфейс медицинского оборудования должен не только предоставлять доступ к функциям, но и формировать последовательную модель взаимодействия, понятную пользователю с определённым уровнем подготовки и в конкретном эмоциональном состоянии [3; 4].

Для профессиональных устройств это означает необходимость упорядочивания информационной сложности. Медицинский специалист должен видеть прежде всего те параметры, которые имеют значение для текущего действия.

Второстепенные данные могут оставаться доступными, но не должны конкурировать с критическими сигналами. Это требует иерархического построения информации, согласованного использования цвета, размера, контраста, звука и тактильной обратной связи.

Для пациента гуманизированный интерфейс должен объяснять, а не просто фиксировать. Например, вместо обезличенного сигнала об изменении режима он может сообщать о том, что происходит, сколько это продлится и требуется ли действие со стороны пользователя. Даже небольшое увеличение понятности способно снизить тревожность и повысить готовность следовать процедуре.

Современные методики человекоцентричного дизайна ориентированы на проверку таких решений в реальных сценариях. Их цель состоит не только в повышении удовлетворённости пользователя, но и в увеличении удобства, безопасности и надёжности эксплуатации медицинского изделия. Следовательно, гуманизация должна подтверждаться наблюдением, прототипированием и тестированием, а не только субъективной оценкой дизайнера [7].

Также следует понимать, что медицинское оборудование не может полностью подчиняться эмоциональным ожиданиям пользователя, поскольку его форма и интерфейс связаны с требованиями безопасности, стерилизации, технического обслуживания, электромагнитной совместимости и клинического применения. Некоторые конструктивные элементы могут выглядеть неудобными или непривлекательными, но быть необходимыми для надёжной работы устройства. Так, в одном из исследований приведён трагический пример: команда разработчиков, стремясь снизить усталость персонала от сигналов тревоги, уменьшила громкость оповещений системы интенсивной терапии новорождённых и настроила её так, что при отсутствии реакции или входящего сигнала в течение трёх минут она отключалась автоматически. После исчезновения пульса у новорождённого устройство «решило», что его отключили, и перестало подавать сигнал, что привело к трагедии [2].

Именно поэтому гуманизация должна рассматриваться как процесс согласования, а не как замена технических критериев эстетическими. Её задача заключается в том, чтобы найти способы воплощения обязательных технических требований в форме, не усиливающей тревогу, не

усложняющей использование и не нарушающей достоинство пользователя.

Проведённый анализ позволяет рассматривать гуманизацию как одну из определяющих тенденций современного дизайна медицинского оборудования. В отличие от стилистических направлений, гуманизация не связана с формированием устойчивого визуального канона. Её содержанием является изменение самого подхода к проектированию, при котором техническая эффективность изделия согласуется с физическими, когнитивными, эмоциональными и этическими характеристиками человека.

Гуманизация медицинского оборудования проявляется на нескольких взаимосвязанных уровнях. На формальном уровне она выражается в поиске такого пластического и цветового решения, которое сохраняет представление о надёжности и точности, но не усиливает ощущение угрозы. На эргономическом уровне — в организации удобного и безопасного взаимо-

действия, учитывающего антропометрические и моторные особенности различных групп пользователей. На когнитивном уровне — в снижении информационной перегрузки, ясной иерархии сигналов и понятной логике управления. На эмоциональном уровне — в уменьшении тревожности, создании предсказуемой среды и поддержании ощущения контроля над ситуацией. На этическом уровне — в уважении к достоинству, телесной автономии и праву пациента на понимание происходящего.

Ключевым фактором дальнейшего развития этой тенденции является расширение домашнего использования оборудования, где пользователь остаётся один на один с устройством без постоянного присутствия специалиста.

Таким образом, гуманизация представляет собой не временное направление, а устойчивую тенденцию, отражающую изменение роли медицинского оборудования в системе здравоохранения.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Bates, V. 'Humanizing' healthcare environments: architecture, art and design in modern hospitals / V. Bates // *Design for Health*. – 2018. – Vol. 2, № 1. – P. 5–19. – DOI 10.1080/24735132.2018.1436304.
2. Fuerch, J. H. Developing safe devices for neonatal care / J. H. Fuerch, P. Sanderson, I. Barshi, H. Liley // *Seminars in Perinatology*. – 2019. – Vol. 43, № 8. – Art. 151176. – DOI 10.1053/j.semperi.2019.08.005.
3. Harte, R. A Human-Centered Design Methodology to Enhance the Usability, Human Factors, and User Experience of Connected Health Systems: A Three-Phase Methodology / R. Harte, L. Glynn, A. Rodríguez-Molinero [et al.] // *JMIR Human Factors*. – 2017. – Vol. 4, № 1. – Art. e8. – DOI 10.2196/humanfactors.5443.
4. Jiang, M. Adaptive user interfaces for wearable medical devices using deep Q-learning and Golden Jackal Optimization / M. Jiang, J. Huang, L. Wang // *Scientific Reports*. – 2025. – Vol. 15. – Art. 44776. – DOI 10.1038/s41598-025-28937-z.
5. Human Factors and Usability Engineering – Guidance for Medical Devices Including Drug-device Combination Products. Version 2.0 / Medicines and Healthcare products Regulatory Agency. – London : MHRA, 2021. – URL: https://assets.publishing.service.gov.uk/media/60521d98d3bf7f0455a6e61d/Human-Factors_Medical-Devices_v2.0.pdf (дата обращения: 02.09.2026).
6. Rodriguez, N. M. Thinking Beyond the Device: An Overview of Human- and Equity-Centered Approaches for Health Technology Design / N. M. Rodriguez, G. Burleson, J. C. Linnes, K. H. Sienko // *Annual Review of Biomedical Engineering*. – 2023. – Vol. 25. – P. 257–280. – DOI 10.1146/annurev-bioeng-081922-024834.
7. St.Amant, K. Cognition, Care, and Usability: Applying Cognitive Concepts to User Experience Design in Health and Medical Contexts / K. St.Amant // *Journal of Technical Writing and Communication*. – 2021. – Vol. 51, № 4. – P. 407–428. – DOI 10.1177/0047281620981567.
8. Tzimourta, K. D. Human-Centered Design and Development in Digital Health: Approaches, Challenges, and Emerging Trends / K. D. Tzimourta // *Cureus*. – 2025. – Vol. 17, № 6. – Art. e85897. – DOI 10.7759/cureus.85897.
9. Applying Human Factors and Usability Engineering to Medical Devices: Guidance for Industry and Food and Drug Administration Staff / U.S. Food and Drug Administration, Center for Devices and Radiological Health. – Silver Spring, MD : FDA, 2026. – (Docket No. FDA-2011-D-0469). – URL: <https://www.fda.gov/regulatory-information/search-fda-guidance-documents/applying-human-factors-and-usability-engineering-medical-devices> (дата обращения: 02.09.2026).
10. Wang, W. Adaptive User Interfaces for Software Supporting Chronic Diseases / W. Wang, H. Khalajzadeh, J. Grundy, A. Madugalla // 2023 IEEE Symposium on Visual Languages and Human-Centric Computing (VL/HCC). – Washington, DC : IEEE, 2023. – P. 215–218. – DOI 10.1109/VL-HCC57772.2023.00034.
11. Yen, C. C. Designing for Patient-Centeredness: the Design of Hemodialysis Equipment / C. C. Yen, M. S. Woolley // *Journal of Design*. – 2003. – Vol. 8, № 2. – P. 1–20.

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-5-88-97

METHODS OF EMBODYING IMAGES OF NATURE IN ART GLASS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH TO THE FIRST QUARTER OF THE 21ST CENTURY: THE DIALECTIC OF FORM AND MATERIAL

Summary: *The article examines the main creative methods of glass artists of the second half of the 20th to the first quarter of the 21st century whose works address the theme of nature and reflection on the surrounding world. It reveals the relationship between the main approaches to working with glass and the imagery and content of the*

works. It explores the specific relationship between form and material and identifies the role of glass as a meaning-forming element.

Keywords: *art glass, images of nature, form, material, naturalism, stylization, association, abstraction.*

Since the second half of the 20th century, glass sculpture has become widespread thanks to the creative explorations of artists in the glass industry and the popularization of glass as a material for creating free sculptural form. Images of nature have always found reflection in art; responding to changes in humanity's attitude toward the surrounding world and to the development of art glass, they took on a new resonance in the works of artists of the second half of the 20th to the first quarter of the 21st century.

Over the millennia of glassmaking history, craftsmen inspired by the beauty of the natural world brought its motifs and images into utilitarian glass objects. Natural motifs, varied in form and content, were united by the artists' shared pursuit of naturalism and stylization. From the second half of the 20th century, glass works, beyond their everyday and decorative uses, acquired independent significance and moved into the realm of sculpture. Naturalistic and stylized depictions were joined by a sensory-associative and abstract rendering of reality.

The emergence of associative and abstract works was prompted by the search in the 20th-century glass industry for forms for new types of utilitarian

objects and by new demands on art glass in architecture, including the creation of an emotional environment. A particular contribution to the change in imagery, however, came from the very character of the material, with which artists of the second half of the 20th to the first quarter of the 21st century have experimented constantly.

"Glass is a highly distinctive material possessing great artistic expressiveness. The broad possibilities for working and finishing glass objects that the latest achievements of glassmaking technology open up to the artist and the craftsman allow glass to be considered one of the most modern materials" (Smirnov, 1958, p. 19).

Glass is indeed a unique material. Speaking of its nature, artists who work with it note that it must be felt like a living organism. The properties of glass always leave their mark on the artist's work: it "becomes a co-author" of the piece. Vera Mukhina, working in the glass industry, defined her creative method thus: to do "what the glass wants and what the artist wants, and this gives birth to form" (Mukhina, 1952). Boris Fyodorov described his work with glass as follows: "The 'wild' form of the glass itself suggests to me what is hidden within it. I strive to

bring it closer to a natural form, to let it sound in the fullness of its artistic being" (Kazakova, 2007). Daria Bolkhovitina, artist and conceptual leader of the Fresh.Glass studio, compares glass to man-made nature, describing it as a mineral compounded not by nature but by human hands (Bolkhovitina, 2026).

One distinctive feature of glass is its beauty in its unworked state. It captivates with its luster, color, play of light, and transparency. Having appreciated these expressive qualities of glass, artists in search of new images often move away from the concrete and the figurative, drawing inspiration directly from the material itself.

The expressive qualities of glass always contribute to the image conceived by the artist. Its transparency and the inner life of the mass (bubbles, cords, flecks of color) draw the eye. In working with glass, the artist resolves the dialectical problem of the unity and conflict of form and material, achieving a balance between the two and the integrity of the work. If the specific properties of glass are not taken into account in creating the image, a contradiction may arise between the outer form and the inner volume.

Consider, for example, the famous portrait of N. N. Kachalov by Vera Mukhina. The flawless outer modeling and the inner content, resembling ice with frozen bubbles and cracks, hold the viewer's attention with equal force. Interest in the thickness of the glass distracts from the portrait itself. A kind of argument arises between form and material.

By contrast, thanks to the evenness and purity of the translucent glass mass of the sculpture *Wind*, material and form do not come into conflict; they are in accord. Execution in glass gives the portrait new meanings: the girl's image acquires airiness, and a sense of the unity of the human being with the elements emerges.

Glass frequently becomes the meaning-forming element of a work. Russian *Field* by Andrey Krivolapov (the work, regrettably, has been broken), for instance, depicts a thistle. Outwardly it is a stylized plant typical of Russian fields; inside the transparent mass are flecks of red glass that evoke the fallen warriors whose blood soaked the earth and the plants. It is precisely through glass that the artist gives his work a profound meaning that would be lost were the sculpture made in another material.

The methods of embodying images of nature in art glass used by artists of the second half of the 20th to the first quarter of the 21st century can be



The Bust of N.N. Kachalov by Mukhina, V.I. The experimental workshop of the Leningrad Mirror Factory. Colorless glass. 1947

defined as naturalism, stylization, association, and abstraction. The choice among these methods is governed by two main approaches to the search for a work's image: the concrete-figurative, in which the motif is taken from the surrounding world, and the abstract-associative, in which the image reproduces nothing specific but most often arises in the process of working with the material and derives from the expressive qualities of the glass itself.

In naturalistic works, the expressive qualities of glass play a decisive role. Priska Jacobs's *Eternal Ice* and *Spring Awakening* could not be made in another material without losing the image. Without



Chestnuts by Irina Ivanova. Artist's own workshop. Optical glass, deep double-sided engraving, polishing. 2022



Russian Field (detail) by Andrey Krivolapov. Artist's own workshop. Colored glass, slump-molding, bonding. 2020

the color and transparency of the material, the outer form of ice would become something else, and the image of the space beneath a lake's ice would vanish (Jacobs, no date).

Stylization and the concrete-figurative approach are exemplified by the work of Irina Ivanova, a glass artist from a dynasty of glassmakers. Inspired by the world of flora and fauna, with love and great skill she transfers images of flowers, trees, foliage, fish,

and birds into blocks of optical glass through deep engraving, rendering the most intricate detail with virtuosity (Ivanova, 2026). The expressive qualities of the glass, which fill the deep reliefs with a mysterious play of light and half-tones, matter greatly, but the image is rooted in the natural world.

In the abstract-associative approach, the image is born of the aesthetic qualities of glass and their resemblance to those of natural elements. A certain



A work from the series "Mystery of the Mountain Lakes" by Priska Jacobs. Glass, concrete. Ca. 2020



Ice Age Fingerprint by Priska Jacobs. Glass, metal frame



The composition "Sogdiana" by Vladimir Muratov. Colored crystal, free-blown technique, sandblasting. 1981

departure from the figurative, the disclosure of the material's own expressive qualities, and play with its "naturalness" lead the artist to a sensory-associative way of affecting the viewer. The artist does not transfer a specific natural form into the material but experiments with the resemblance of the glass itself to nature.

For example, the vase Neptune (1968) by Aknuniy Astvatsaturyan, made in the free-blown tech-

nique, is cylindrical in form. The static form of the vase, resembling that of a well, and its smooth surface are set against the shimmer of color and light within the glass, like the play of reflections and sunlight on waves. The viewer has the sensation of being near water or immersed in it.

Vladimir Muratov created a mysterious image of the Ancient East in the composition Sogdiana (1980), consisting of three vessel-sculptures made in the



Survival Instinct (detail) by FRESH.GLASS Studio. Colored glass. 2023



The "Neptune" Vase by Aknuniy Astvatsaturyan. RSFSR, Leningrad Art Glass Factory. Colored crystal, free-blown technique. 1968



Exhale by FRESH.GLASS Studio. Glass. 2025



The composition "Metamorphoses" (detail) by Viktor Shevchenko. Krasnyy May. Sulfide glass, free-blown technique. 1973

free-blown technique. Here form and material are precisely balanced: the outer form of the sculptures, recalling ancient vessels, is complemented by a color gradient of translucent glass in which one reads the high sky of a desert landscape. The artist emphasizes the emotional expressiveness of the glass's color and texture. With a tonal gradient from orange to a deep, almost black blue, Muratov evokes by associ-

ation the depth of the eastern sky. Sandblasting removes the glare from the glass surface, emphasizing the form and color of the vessels and heightening the archaic feel of the Sogdian landscape.

The Moscow studio Fresh.Glass conducts high-temperature experiments with glass, uncovering the material's potential. Focusing on texture, the team creates objects that do not imitate nature but seem to continue it. Examples include the installations *Survival Instinct* and *Exhalation*, the light panels *Medusa*, and other works. These works of art glass resemble something natural, living or non-living, but do not depict anything specific. One of the team's aims is to let the glass "breathe" and "open up" (Bolkhovitina, 2026), to show the beauty of the material itself.

Abstract works on the theme of nature include Adolf Ostroumov's composition *Day and Night* (1974). The image is built on the aesthetic qualities of diamond-cut crystal. In two glass blocks the artist embodies the succession of day and night, the ceaseless motion of the world.

One of the landmark works in the history of glassmaking, *Metamorphoses* (1973) by Viktor Shevchenko, is a harmonious combination of material, form, and idea. The form and texture of the objects and the overall rhythm of the composition *Metamorphoses* are caught up in a single sculptural movement. Here the artist masterfully achieves the unique effect of glass flowing upward (Tver City Museum and Exhibition Centre, no date). The fanciful forms, shimmering and bending in a wave-like motion, stretch upward like tongues of flame. The color transitions from warm transparent amber to opaque white sulfide glass create a unique play of color that underscores the movement of the outer form. The composition turns to the primal foundations of all that exists, an image of the continuous transformation and becoming of primary matter.

In analyzing works of art in glass, we always encounter the dialectic of form and material. Glass is not a passive bearer of form but a "co-author" of the work. Thanks to the beauty of the material itself, new images are born in the artist's imagination. The properties of glass, akin to those of natural elements, open up new creative solutions for depicting the surrounding world. The expressive qualities of glass give the work new meanings. If, in searching for an image, the artist arrives at a harmonious relationship between form and material that serves the idea, the resulting image rings true and whole.

REFERENCES:

1. Bolkhovitina, D. (2026) *Interview with the artist*. Interviewed by N. S. Bagley, Moscow, May 2026. Audio recording. Author's personal archive.
2. Ivanova, I. A. (2026) *Interview with the artist*. Interviewed by N. S. Bagley, St Petersburg, June 2026. Audio recording. Author's personal archive.
3. Jacobs, P. (no date) *Priska Jacobs: official website of the artist*. Available at: <https://www.priskajacobs.ch/> (Accessed: 21 February 2026).
4. Kazakova, L. V. (comp.) (2007) *Boris Fedorov: al'bom* [Boris Fyodorov: an album]. Tver.
5. Mukhina, V. I. (1952) *Stenogramma vystupleniya V. I. Mukhinoi na konferentsii po dekorativno-prikladnomu i dekorativno-monumental'nomu iskusstvu 25 fevralya 1952 g.* [Transcript of V. I. Mukhina's speech at the conference on decorative, applied and monumental art, 25 February 1952]. Moscow: Nauchno-issledovatel'skii institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Akademii khudozhestv SSSR.
6. Smirnov, B. A. (1958) 'Khudozhestvennyi oblik veshchi i sposob ee izgotovleniya' [The artistic appearance of an object and the method of its making], *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, (1), pp. 17–21.
7. Tver City Museum and Exhibition Centre (no date) *'Russkoe chudo'. K 85-letiyu so dnya rozhdeniya Viktora Yakovlevicha Shevchenko* [The Russian Miracle'. On the 85th anniversary of the birth of Viktor Yakovlevich Shevchenko]. Available at: <https://mvc-tver.ru/about/arkhiv-vystavok/prochij-arkhiv/19-art-khronograf/203-russkoe-chudo> (Accessed: 3 May 2025).

МЕТОДЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗОВ ПРИРОДЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА: ДИАЛЕКТИКА ФОРМЫ И МАТЕРИАЛА

Аннотация: В статье рассматриваются основные творческие методы художников по стеклу второй половины XX – первой четверти XXI века, работы которых посвящены теме природы и осмыслению окружающего мира. Выявляется взаимосвязь между основными подходами к работе со стеклом и образно-содержательным харак-

тером произведений. Исследуются особенности взаимоотношения формы и материала, раскрывается роль стекла как смыслообразующего элемента.

Ключевые слова: художественное стекло, образы природы, форма, материал, натурализм, стилизация, ассоциация, абстракция.

Со второй половины XX века благодаря творческим поискам художников стекольной промышленности и популяризации стекла как материала для создания свободной пластической формы получает заметное распространение стеклянная скульптура. Образы природы, всегда находившие своё отражение в искусстве, откликаясь на изменения отношения человека к окружающему миру и на развитие художественного стекла, зазвучали по-новому в произведениях художников второй половины XX – первой четверти XXI века.

На протяжении тысячелетий истории стеклоделия мастера, вдохновлённые красотой окружающей природы, привносили её мотивы и образы в утилитарные произведения из стекла. Разнообразные по форме и содержанию природные мотивы были объединены общим стремлением художников к натурализму и стилизации. Со второй половины XX века произведения из стекла помимо своего бытового и декоративного применения обретают самостоятельное значение и переходят в область скульптуры. Натуралистические и стилизованные изображения дополняются чувственно-ассоциативной и абстрактной передачей действительности.

На появление работ ассоциативного и абстрактного характера повлияли поиски форм для утилитарных предметов нового типа в стекольной промышленности XX века, новые требования к оформлению архитектуры художественным стеклом, в том числе создание эмоциональной среды. Но особенный вклад в изменение образного строя вносит сам характер материала, с которым художники второй половины XX – первой четверти XXI века ведут постоянный технологический эксперимент.

«Стекло – очень своеобразный материал, обладающий большой художественной выразительностью. Широкие возможности в обработке и отделке изделий из стекла, которые открывают перед художником и мастером новые достижения технологии стеклоделия, позволяют считать стекло одним из наиболее современных материалов» [1, с. 19].

Стекло – действительно уникальный материал. Говоря о его природе, художники, работающие с ним, отмечают необходимость чувствовать его подобно живому организму. Свойства стекла всегда вносят свои коррективы в работу мастера – оно «становится соавтором» произве-

дения. Вера Мухина, работая в стекольной промышленности, определила свой творческий метод так: делать «то, что хочет стекло и что хочет художник, и это рождает форму» [2]. Борис Фёдоров говорил о своей работе со стеклом так: *«Сама „дикая“ форма стекла подсказывает мне, что в ней сокрыто. Я стремлюсь приблизить её к природной форме, дать ей прозвучать во всей полноте своего художественного бытия»* [3]. Дарья Болховитина, художник и идеолог студии «Fresh.Glass», сравнивает стекло с рукотворной природой, говоря о нём как о минерале, замешанном не природой, а человеком [4].

Одна из особенностей стекла заключается в его красоте в необработанном виде. Оно притягательно своим блеском, цветом, игрой света, прозрачностью. Оценив эти выразительные качества стекла, художники в поиске новых образов часто уходят от конкретики и фигуративности, вдохновляясь непосредственно самим материалом.

Выразительные качества стекла всегда вносят свой вклад в образ, задуманный художником. Его прозрачность и внутреннее наполнение массы (пузыри, свили, вкрапления цвета) притягивают к себе внимание. В работе со стеклом автор решает диалектическую задачу единства и противоборства формы и материала, добиваясь соподчинённости одного другому и цельности произведения. Если не учесть особенности стекла в создании образа, между внешней формой и внутренним объёмом может возникнуть противоречие.

В качестве примера приведём знаменитый портрет Н. Н. Качалова, выполненный Верой Мухиной. Безупречная внешняя пластика и внутреннее наполнение, похожее на лёд с застывшими пузырями и трещинами, с равной силой притягивают к себе внимание зрителя. Интерес к толще стекломассы отвлекает от рассматривания портрета. Возникает некий спор между формой и материалом.

Напротив, благодаря равномерности и чистоте полупрозрачной стекломассы скульптуры «Ветер» материал и форма не вступают в противоречие, они соподчинены друг другу. Исполнение из стекла наделяет портрет новыми смыслами: образ девушки приобретает воздушность, и возникает ощущение единства человека со стихией.

Стекло нередко становится смыслообразующим в произведении. Так, «Русское поле» Андрея

Криволапова (к сожалению, работа была разбита) – это изображение чертополоха. Внешне – форма стилизованного растения, характерного для русских полей, внутри прозрачной массы – вкрапления стекла красного цвета, отсылающие нас к образу погибших воинов, чьей кровью питалась земля и растения. Именно при помощи стекла художник вносит в свою работу глубокий смысл, который будет утрачен при выполнении данной скульптуры из другого материала.

Методы воплощения образов природы в художественном стекле авторами второй половины XX – первой четверти XXI века мы можем определить как натурализм, стилизацию, ассоциацию и абстракцию. Выбор того или иного творческого метода из перечисленных определяют два основных подхода в поиске образа произведения: **конкретно-фигуративный, при котором мотив берётся из окружающего мира, и абстрактно-ассоциативный, при котором образ не воспроизводит ничего конкретного, а чаще возникает в процессе работы с материалом и происходит из выразительных качеств самого стекла.**

В произведениях натуралистического характера выразительные качества стекла играют определяющую роль. «Вечный лёд» и «Весеннее пробуждение» Приски Якобс невозможно выполнить в другом материале без потери образа. Внешняя форма льда без цвета и прозрачности материала станет чем-то иным, так же, как и образ подлёдного пространства озера пропадёт [5].

К стилизации и конкретно-фигуративному подходу мы можем отнести творчество потомственного художника по стеклу Ирины Ивановой. Вдохновлённая миром флоры и фауны, с любовью и большим мастерством она переносит образы цветов, деревьев, листья, рыб и птиц в блоки оптического стекла с помощью глубокой гравировки, виртуозно выполняя сложнейшую детализацию [6]. Выразительные качества стекла, наполняющего глубокие рельефы таинственной игрой света и полутонов, играют важную роль, но в основе образа произведения лежит окружающая природа.

В абстрактно-ассоциативном подходе образ рождается из эстетических качеств стекла и их схожести с качествами природных элементов. Некоторый уход от фигуративности, раскрытие выразительных качеств самого материала, игра с его «природностью» приводят художника к чув-

ственно-ассоциативному способу воздействия на зрителя. Автор произведения не переносит конкретную природную форму в материал, а экспериментирует со сходством самого стекла с природой.

Например, ваза «Нептун» (1968) Акнуния Аствацатурьяна, выполненная в гутной технике, имеет форму цилиндра. Статичная форма вазы, подобная форме колодца, и гладкая поверхность противопоставлены колебанию цвета и света в толще стекла, напоминающему игру отражений и солнечных бликов в волнах. У зрителя возникает ощущение близости воды или погружения в неё.

Загадочный образ Древнего Востока создан Владимиром Муратовым в композиции «Согдиана» (1980), состоящей из трёх сосудов-скульптур, выполненных в гутной технике. Здесь найден точный баланс формы и материала: внешняя форма скульптур, напоминающая древние сосуды, дополнена цветовой растяжкой полупрозрачного стекла, в которой читается высокий небосвод пустынного ландшафта. Художник делает акцент на эмоциональной выразительности цвета и фактуры стекла. Тональной растяжкой от оранжевого до глубокого синего, практически чёрного цвета Владимир Муратов создаёт ассоциативное ощущение глубины восточного неба. Пескоструйной обработкой автор убирает блики с поверхности стекла, подчёркивая форму и цвет сосудов и усиливая ощущение архаики в образе пейзажа Согдианы.

Московская студия «Fresh.Glass» проводит высокотемпературные технологические эксперименты в работе со стеклом, раскрывая потенциал материала. Делая упор на работе с его фактурой, команда создаёт объекты, не имитирующие природу, а как будто являющиеся её продолжением. Таковы, например, инсталляции «Инстинкт выживания», «Выдох», световые панно «Медуза» и другие работы. Эти произведения художественного стекла напоминают что-то природное, живое или неживое, но не являются передачей

чего-то конкретного. Одна из задач команды – дать стеклу «дышать», «раскрыться» [4], показать красоту самого материала.

К абстрактным произведениям на тему природы мы можем отнести композицию Адольфа Остроумова «День и ночь» (1974). Образ построен на эстетических качествах алмазной грани хрусталя. В двух стеклянных блоках художник воплощает образ смены дня и ночи, непрерывного мирового движения.

Одна из этапных работ в истории стеклоделия – «Метаморфозы» (1973) Виктора Шевченко – представляет собой гармоничное сочетание материала, формы и идеи. Форма и текстура предметов, общий ритм композиции «Метаморфозы» находятся в едином пластическом движении. В данной работе автор мастерски достигает уникального эффекта льющегося снизу вверх стекла [7]. Причудливые формы, переливаясь и изгибаясь в волнообразном движении, вытягиваются вверх, подобно языкам пламени. Цветовые переходы от тёплого прозрачного янтарного до глухого белого сульфидного стекла создают неповторимую игру цвета, подчёркивая движение внешней формы. Данная композиция представляет собой обращение к первоосновам всего сущего, образ непрерывной трансформации и становления первичной материи.

Анализируя художественные произведения из стекла, мы всегда сталкиваемся с диалектикой формы и материала. Стекло не пассивный носитель формы, а «соавтор» произведения. Благодаря красоте самого материала в воображении художника рождаются новые образы. Свойства стекла, схожие со свойствами природных элементов, позволяют создать новые творческие решения в изображении окружающего мира. Выразительные качества стекла придают произведению новые смыслы. Если в поисках образного решения художник приходит к гармоничному отношению формы и материала, отвечающему идее, найденный образ звучит убедительно и цельно.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Смирнов, Б. А. Художественный облик вещи и способ её изготовления / Б. А. Смирнов // Декоративное искусство СССР. – 1958. – № 1. – С. 17–21.
2. Стенограмма выступления В. И. Мухиной на конференции по декоративно-прикладному и декоративно-монументальному искусству 25 февраля 1952 г. – Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств АХ СССР.
3. Борис Фёдоров : альбом / сост. Л. В. Казакова. – Тверь, 2007.
4. Болховитина, Д. Интервью с художником / беседа Н. С. Баглей. – Москва, май 2026. – Аудиозапись. – Личный архив автора.
5. Priska Jacobs : официальный сайт художника. – [Швейцария], [б. г.]. – URL: <https://www.priskajacobs.ch/> (дата обращения: 21.02.2026).
6. Иванова, И. А. Интервью с художником / беседа Н. С. Баглей. – Санкт-Петербург, июнь 2026. – Аудиозапись. – Личный архив автора.
7. «Русское чудо». К 85-летию со дня рождения Виктора Яковлевича Шевченко // Тверской городской музейно-выставочный центр : официальный сайт. – Тверь, [б. г.]. – URL: <https://mvc-tver.ru/about/arkhiv-vystavok/prochij-arkhiv/19-art-khronograf/203-russkoe-chudo> (дата обращения: 03.05.2025).

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Главный редактор: *Мария Александровна Бурганова*
Редактор: *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор: *Валентина Владимировна Лебедева*
Верстка: *Татьяна Георгиевна Асланова*
Дизайнер: *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик: *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика: *Редфорд Ред*
Связи с общественностью: *Михаил Михайлович Грачев*
Администратор: *Иван Иванович Субботин*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.
The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher
Attestation Commission of the Ministry of education and science of the
Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Subscription to the journal in all post offices of Russia
and the CIS countries. Subscription index under the catalogue
"Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian
Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or
cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site:
www.burganova-text.com

Chief editor: *Maria A. Burganova*
Editor: *Julia A. Smolenkova*
Proofreader: *Valentina V. Lebedeva*
Layout: *Tatyana G. Aslanova*
Designer: *Alexander A. Tovpeko*
Translator: *Anna V. Pchelkina*
Logistics: *Redford Red*
Public relations: *Michael M. Hrachou*
Administrator: *Ivan I. Subbotin*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 119019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9
tel.: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:
Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7
tel.: +32 485 68 18 63

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Circulation: 500 copies

