

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-

dressings 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.

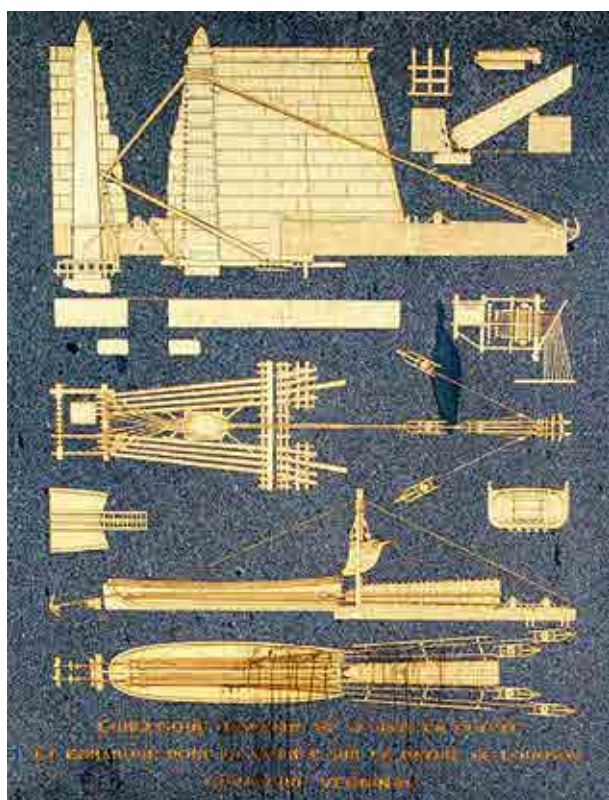
There are also negative examples of the semiotic rethinking of sculpture, expressed in the relocation and demolition of monuments to historical and cultural figures. One and the same object, transferred from urban space to museum space, acquires a fundamentally different meaning: from an affirmation 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 legitimization 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.

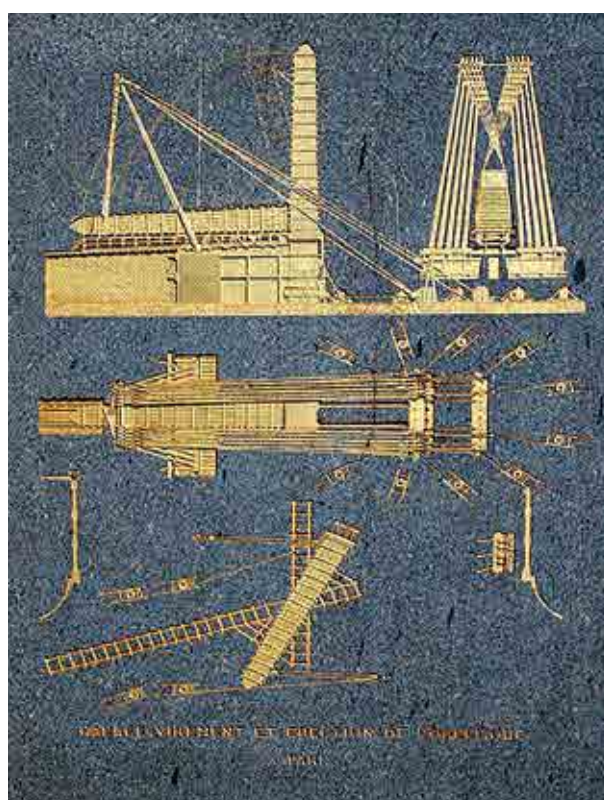


Luxor Obelisk of the Place de la Concorde, Paris

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.



Detail of the obelisk of Place de la Concorde, Paris



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. Bulycheva, 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-skoi-skulpture-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: Iskustvo. (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-smysloporozhdayuschee-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

новых 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 лингвисты, 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 сакрально-го 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 «семiotической плотности»: пластический текст настолько насыщен знаками, что их расшифровка и прочтение требуют специальных знаний — и тем не менее каждый входящий считывает 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

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

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-иконаграфическом, 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/149eaf2013025b89d66c0734b63f8cbbed3cd51f64006ae636e2c0336af87124.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-smyslopороzhdayuschee-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.