



Религиозная семантика в монументальных произведениях кубанских художников позднесоветского периода

И. А. Аполлонов 

Кубанский государственный технологический университет,
Кубанский государственный университет, Краснодар, Российская Федерация
obligo@yandex.ru

Для цитирования:

Аполлонов И. А. Религиозная семантика в монументальных произведениях кубанских художников позднесоветского периода // Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 1. С. 66–88.
<https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-66-88>

Аннотация. В статье рассматриваются семиотические особенности использования религиозной образности в произведениях советского монументального искусства. С позиции семиотики культуры исследованы проблемы: соотношение светского и религиозного компонентов в монументальном искусстве; использование символического потенциала религиозных образов советскими художниками; использование семиотических сценариев обращения к религиозным образам в произведениях кубанских художников 1970-х – 1980-х годов. Обосновано, что художественное использование религиозной семантики создаёт интертекстовое взаимодействие с высшим духовным авторитетом традиции, что придаёт денотату монументального произведения смысловую многозначность и аналогичное истолкование. Религиозно-эсхатологический пафос революционного обновления предполагал художественное переосмысление узнаваемых религиозных образов, при котором прежние денотаты замещались новым социальным содержанием. Художественное осмысление жертвенного подвига народа в священной борьбе против иноземных захватчиков формирует иной семиотический сценарий, при котором содержание произведения не замещает прежний сакральный образ, а выступает его преемником и создаёт интертекстовое смещение смысла. На примерах монументальных произведений кубанских художников проанализирован ряд семиотических сценариев использования религиозных образов. С одной стороны, обращение к ним придаёт духовный характер идейно-значимым темам советского общества. С другой стороны, религиозная семантика используется художником в качестве инструмента критической интерпретации ложной духовности советских реалий. Полученные результаты позволяют рассмотреть бытование религиозных символов в культурном пространстве государства с атеистической идеологией и увидеть семиотические особенности сакрального ядра культурного кода национальной традиции России.

Ключевые слова: советское монументальное искусство, визуальная семиотика, религиозный образ, культурный код эпохи, память о Великой Отечественной войне, культ книги, А. А. Аполлонов, В. Ф. Папко.

Финансирование: исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда и Кубанского научного фонда, проект № 24–28–20256 «Культурный код позднесоветской эпохи в творчестве кубанских художников», <https://rscf.ru/project/24-28-20256/>.

Religious semantics in monumental works by Kuban artists of the late Soviet period

Ivan A. Apollonov 

Kuban State Technological University,
Kuban State University, Krasnodar, Russian Federation
oblgo@yandex.ru

For citation:

Apollonov I. A. Religious semantics in monumental works by Kuban artists of the late Soviet period. *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 1. Pp. 66–88. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-66-88>

Abstract. The article is devoted to the semiotic peculiarities of the use of religious imagery in the works of Soviet monumental art. From the position of semiotics of culture the following problems are studied: the correlation of secular and religious components in monumental art; the use of symbolic potential of religious images by Soviet artists; the use of semiotic scenarios of reference to religious images in the works of Kuban artists of the 1970s – 1980s. The author substantiates that the artistic use of religious semantics creates intertextual interaction with the highest spiritual authority of the tradition, which gives the denotate of a monumental work semantic multivalence and anagogical interpretation. The religious and eschatological pathos of the revolutionary renewal presupposed an artistic reinterpretation of recognizable religious images, in which the old denominations were replaced by new social content. The artistic comprehension of the sacrificial deed of the people in the sacred struggle against foreign invaders forms a different semiotic scenario, in which the content of the work does not replace the previous sacred image, but acts as its successor and creates an intertextual shift of meaning. Using examples of monumental works by Kuban artists, the author analyzes a number of semiotic scenarios of using religious images. On the one hand, the use of religious images gives a spiritual character to the ideologically significant themes of Soviet society. On the other hand, religious semantics is used by the artist as a tool for critical interpretation of the false spirituality of Soviet realities. The obtained results allow to consider the existence of religious symbols in the cultural space of the state with atheistic ideology and to see the semiotic features of the sacral core of the cultural code of the Russian national tradition.

Keywords: Soviet monumental art, visual semiotics, religious image, cultural code of the era, memory of the Great Patriotic War, the cult of book, A. A. Apollonov, V. F. Papko.

Funding: the research was funded by the Russian Science Foundation and Kuban Science Foundation, project No. 24–28–20256 “Cultural code of the late Soviet era in the artwork of Kuban painters”, <https://rscf.ru/project/24-28-20256/>.

Монументализм в изобразительном искусстве характеризуется не только большим размером произведения, он отличается, прежде всего, глубиной мысли, направленной на идейно-образное воплощение значимых для общества тем. В данном контексте монумент выполняет важную семиотическую функцию: визуализирует и транслирует определённые ценностные установки, приоритеты и экзистенциальные смыслы культуры [Аванесов 2014, 13]. В свете подобной функции в единое целое соединяется рассмотрение монумента как иконического знака, указывающего на определённый денотат, и эстетика возвышенного образа, в котором данный денотат получает художественное истолкование. Монументальное искусство всегда служило государству и идеологии, и, соответственно, представляет собой форму властного дискурса. Но, вместе с тем, это один из мощных способов познания человека, посредством которого можно символически выразить пафос высших смыслов человеческого бытия. Поэтому явленный в монументе дискурс власти дополняет художественная правда, определяющая многослойный текст и идейное звучание монумента. Переплетение в монументах высших смыслов социальной и духовной сфер общества позволяет их рассматривать в качестве «реперных», идентификационных символов ценностно-смыслового пространства, которые высвечивают сакральные основания культурного кода национальной традиции.

Проблема взаимосвязи религиозной и светской сакральности в художественном произведении

Тематика статьи связана с проблемой взаимопроникновения религиозного и светского компонентов монументального изобразительного искусства в сакральном ядре пространства культуры. Подобная взаимосвязь, с одной стороны, предполагает определённый антагонизм, отталкивающийся от евангелического постулата «Кесарю – кесарево, а Богу – Богово» (Мф 22:21). Так, в русской церковной традиции, несмотря на то что пространство храма могло быть наполнено пластическими произведениями – от резных иконостасов и распятия до отдельных фигур ангелов и святых – отношение к внецерковной скульптуре было отрицательным, поскольку в ней усматривалось продолжение традиции языческих идолов [Бурганова 2003, 7–9]. Подобное представление сохранялось и позднее. Например, в середине XIX века, когда скульптура в отечественном городском пространстве стала явлением сравнительно привычным, киевский митрополит Филарет энергично возражал императору Николаю I, планировавшему поставить памятник князю Владимиру в Киеве. Митрополит считал, что борца с идолами увековечивают идолообразным монументом, и полагал, что истинным памятником святителю Руси должен стать Владимирский собор [Котломанов 2017, 348]. Здесь показательно отношение церковного иерарха к монументам именно как к идолам, которые несут в себе лжесакральную значимость, противостоящую священным образам, связанным с церковным пространством.

Вместе с тем гражданские монументы формируют собственный пласт сакральности, инобытийный сфере религиозной духовности. Такие памятники, как правило, являются доминантами публичного пространства, например, городской площади, но с помощью различных архитектурных приёмов (декоративная ограда, широкий стилобат, клумба и т. п.) отделены, как бы вынесены

за рамки этого пространства. Тем самым подчёркивается их сакральная вневременная значимость, противостоящая повседневной суете обыденной жизни. И уровень подобной сакральности зачастую достигает сакральности религиозной, а порой и превосходит её. Скажем, прикурить от Вечного огня или станцевать тверк у воинского мемориала в общественном сознании россиян не менее кощунственно, нежели проделать подобные вещи в пространстве православного собора. Стилиевые особенности таких монументов, которые, как правило, принадлежат к берущей своё начало в античности академической традиции искусства, а в своей архитектурной части используют колонны и стелы, также заимствованные из дохристианской культурной традиции, подчёркивают их внерелигиозный характер.

С другой стороны, в отечественной историко-культурной традиции православие является неотъемлемой частью идентичности как российского государства, так и русского народа. Поэтому в сакральном ядре данной традиции неизбежны переплетения светского и религиозного компонентов. Во-первых, как сами соборы, так и внутрицерковное пространство могли быть связаны с памятными событиями гражданской истории. Например, один из символов российского государства – собор Покрова Пресвятой Богородицы на Рву (храм Василия Блаженного) – является мемориальным обетным храмом, построенным в честь покорения Казанского ханства [Лобзова, Ярош 2013, 116]. Казанский собор в Санкт-Петербурге, построенный непосредственно перед Отечественной войной 1812 г., превратился в монумент исторической победы России над Великой армией Наполеона. В нём не только находится могила фельдмаршала М. И. Кутузова, но и помещены трофеи русской армии: ключи от покорённых городов и знамёна разгромленных французских полков [Однокутцева 2022, 297].

Переплетение гражданской и церковной истории прослеживается и в канонизации правителей-полководцев. Ярким примером является образ Александра Невского, визуальная интерпретация которого в иконописном каноне смещается от образа инока к изображению святого в великокняжеских одеждах [Костыря, Соколов 2021, 107]. Здесь можно увидеть своеобразную спираль осмысления исторической личности в религиозном пространстве: князь-воин, князь-победитель, мечом защищавший русскую землю и её веру, интерпретируется как схимник, духовный защитник народа. Но впоследствии иконопись возвращается к образу вооруженного князя, освящая тем самым его воинские деяния.

Во-вторых, и в гражданских монументах может присутствовать христианская семантика: к примеру, постамент упомянутого памятника князю Владимиру выполнен в форме часовни. В данном контексте показателен главный монумент героям Бородинской битвы, установленный на месте батареи Раевского в 1839 году. Идея подобного монумента принадлежала императору Николаю I, который, рассмотрев проекты 1-го этапа конкурса, повелел, чтобы архитекторы составляли проекты в виде часовни, предпочтительнее Византийского стиля [Хомченко 2019, 30]. В результате проект А. Адамини, который был лично утверждён императором, обладал чертами как церковного, так и гражданского монумента. С одной стороны, в нём воплощён образ часовни, которая увенчана восьмиконечным крестом и несёт образ Спаса Нерукотворного на лицевой грани; с другой стороны, своим широким стереобатом и вытянутой восьмигранной

шатровой кровлей монумент напоминает воинский обелиск, сходство с которым подчёркивают короткие колонны, по пропорциям совпадающие со стволами пушек. В 1841 году схожий памятник по проекту этого же архитектора был установлен в Смоленске. Он тоже выполнен в виде вытянутого обелиска-часовни, где Смоленская икона Божией Матери соседствует с планом сражения за город [Соколов 2006, 205].

Обращение к религиозной семантике в гражданских монументах с неизбежностью отражается на их семиотическом звучании, порождая различные смысловые сопряжения как в области сакрального ядра традиции, так и во взаимоотношении этого ядра с профанным уровнем культуры. При подобном обращении денотативное значение монумента обретает коннотативную связь с высшим духовным авторитетом культурной традиции, что ведёт как к определённой аналогической интерпретации денотативного значения монумента, так и к реинтерпретации сакрального содержания религиозного образа, поскольку он переносится во внерелигиозную сферу и обретает тем самым интертекстуальное значение. Соответственно, произведение монументального искусства предстаёт смысловой позицией диалога религиозной и светской сфер, раскрывающего культурный код традиции.

В данном контексте особый интерес вызывают эпохи, в которых происходит идейный перелом и, соответственно, критическая ревизия прежних сакральных символов. Однако и в этом случае целостность культурной традиции предполагает преемственность её семиосферы, трансформацию символического содержания которой Ю. М. Лотман сравнил с мифическим Протеем, который, чтобы выжить, становился другим, но в то же время оставался собой [Лотман 2004, 101]. Именно такие метаморфозы сакральных символов высвечивают культурный код традиции, но и определяют его развитие от эпохи к эпохе.

Становление и развитие монументальной символики советского периода, в силу радикального революционного пафоса разрушения старого мира и построения мира «нашего, нового», в котором «всем» становится прежнее «ничто», являют собой яркий пример такой переломной эпохи. И действительно, после революции по стране прокатилась разрушительная волна сноса монументов «царям и их слугам», санкционированная декретом «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года, а впоследствии не менее мощное цунами закрытия и разрушения церквей с изъятием и уничтожением предметов религиозного искусства. Сакральный локус пространства культуры при этом замещался памятниками, пропагандирующими новые идеалы. Подобное замещение зачастую было привязано к прежним локациям, что зримо подчёркивало вытеснение сакральных символов.

На освободившихся от царских особ пьедесталах устанавливались памятники героям революционного движения и их идейным предшественникам. К примеру, в Москве, на стеле в Александровском саду, воздвигнутой в честь 300-летия дома Романовых, имена монархов были заменены на имена философов-утопистов, основоположников марксизма и революционеров. В Екатеринодаре на месте памятника Екатерине II по результатам проведённого конкурса был установлен обелиск с барельефами основоположников марксизма, позже заменённый на фигуру Я. М. Свердлова [Бондарь и др. 2022, 51]. Но, пожалуй, главным актом

утверждения сакрального символа новой эпохи стал проект Дома Союзов на месте взорванного храма Христа Спасителя в Москве. Циклопический масштаб предполагаемой «всемирно-пролетарской вышки» был таков, что самый большой собор Российской империи предстал маленьким «храмом-кубышкой» (Демьян Бедный). Показательно, что среди многочисленных конкурсных проектов, в которых был представлен широкий спектр архитектурных стилей, от неоклассицизма до футуристического формализма и конструктивизма, наибольшую критику вызвала работа П. Куцаева и Г. Красина, построенная на интерпретации многоярусных церковных форм, именно за её коннотативную связь со снесённым собором [Тугаринова 2016, 180]. Вместе с тем проект П. Куцаева и Г. Красина показывает, что поиск новых сакральных символов в советском искусстве не исключал обращения к религиозной семантике прежней эпохи, поскольку подобное обращение позволяет использовать символический ресурс традиции в новых социокультурных реалиях. Причём такое использование ведёт не только к перекодировке прежних символов, которые в результате обретают новое содержание, но и само это содержание получает дополнительную трактовку, связанную с культурной значимостью используемых символов.

Использование ресурса религиозных символов предполагает два семантических варианта: 1) денотативный, при котором происходит прямое перемещение религиозных образов в произведения нерелигиозной тематики (в дореволюционное время к таким примерам относятся описанные выше монументы-часовни с иконами, выполненные по проекту Антонио Адамани; помещение ангела с крестом на памятник «Тысячелетие России» или Александрийскую колонну); 2) коннотативный, предполагающий использование не самого образа, а в той или иной степени читаемой ассоциации с ним. Например, в образе всадника на вздыбленном коне, попирающем змея (памятник Петру I на Сенатской площади Санкт-Петербурга) можно увидеть генетическую связь с иконописным образом Георгия Победоносца [Сокурова 2009, 54]. Однако каждый из этих вариантов может быть включён в различные семиотические сценарии и, соответственно, иметь различную аксиологическую нагрузку.

Денотативное и коннотативное обращение к религиозным образам в советском искусстве

С приходом советской власти, позиционирующей атеизм в качестве государственной идеологии, денотативное обращение к религиозным, преимущественно православным образам, естественно, приобретает негативное значение. Зачастую эти образы использовались в качестве отрицательных персонажей карикатур, как, к примеру, в журнале «Безбожник», с которым сотрудничали такие талантливые художники, как Д. Моор, Н. Денисовский, М. Черемных и др. [Хомяков 2020]. Однако и такое использование предполагало обращение к культурному коду традиции, поскольку адекватное понимание карикатурного изображения возможно лишь при условии знания традиционного значения образа.

Коннотативное обращение советских художников к религиозным образам было не так однозначно и могло использовать разные семиотические сценарии.

Во-первых, замещение содержания священного образа новым денотатом. Ярким примером подобного сценария является появившийся вскоре после рево-

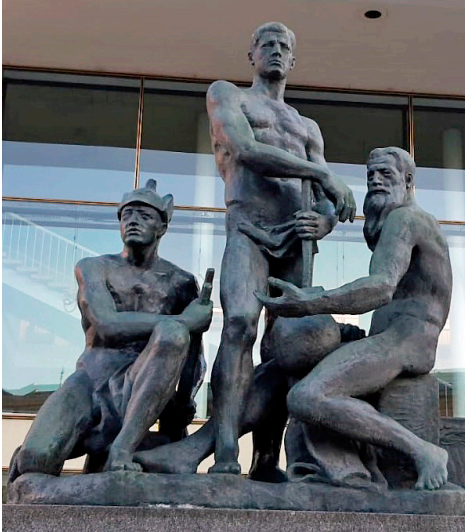
люции агитационный образ Красного всадника, коннотирующий с иконописным образом Архистратига Михаила на коне. При этом эсхатологическая тема Страшного суда замещается очищающим пожаром Революции, факел которой несёт Красный Гений, волнуящим ожиданием нового справедливого мироустройства [Воинова 2024, 20–22]. Подобный сценарий предполагает присвоение как прежнего образа, так и его семантической нагрузки, поэтому новый символ должен быть визуально привычным, хорошо узнаваемым, то есть по возможности совпадать с изображением отвергаемого персонажа. Новый денотат при этом читается как замена мнимого и ложного значения символа значением настоящим, подлинным.

Другой интересный пример подобного сценария представляет созданная А. Т. Матвеевым в 1927 году скульптурная композиция «Октябрь», в которой можно увидеть коннотацию с ветхозаветной Троицей, но вылепленной в традициях античной пластики с её героическим культом обнаженного тела (ил. 1). Скульптор интерпретирует сакральный символ православия как союз социальных сил победившей революции, тем самым продолжая трактовку «социальной троицы» как санкционированной Богом духовной миссии России [Ермишин 2024, 95]. Семиотический сценарий коннотации с Троицей здесь аналогичен православным представлениям о Новом Иерусалиме как трансляции общей идеи священного города [Аванесов 2016, 27], то есть идеи священного мироустройства. Революция, таким образом, трактуется как духовное обновление мессианского по своей сути сакрального ядра национального кода культуры. Тем самым связь советского искусства с культурным кодом традиции обеспечивает именно визуальный образ произведения.

Второй сценарий предполагает глубинную переработку религиозного символа как в эстетическом, так и в семантическом аспектах. Подобный подход предполагает, что сам художник воспринимает революцию не столько как разрыв эпох, а, напротив, видит в ней событие глубинной религиозной традиции [Колоницкий 2001, 75]. Новый символ при этом не столько отрицает и замещает содержание прежнего, сколько развивает его сакральный смысл, транслируя его на новый денотат. В художественном плане коннотация с прежним символом строится не через прямое подражание, а с помощью аллюзий, заимствований отдельных элементов, композиционных или стилистических решений. Прежний символ при этом не столько узнаётся, сколько угадывается. Тем самым происходит не замещение, а смещение смысла, создающего интертекстуальное пространство, при котором новое прочтение символа опирается на аксиологическую значимость его прежнего содержания.

Подобный пример можно увидеть уже в первых опытах советских монументов. Так, визуальным и смысловым центром установленного в Москве в 1918 году обелиска Октябрьской революции (скульптор Н. А. Андреев, архитектор Д. П. Осипов) стала фигура крылатого гения Свободы (ил. 2), в которой вдохновлённый революцией художественный критик И. Е. Хвойник увидел «пошловатый символ порхающей девы-богини в качестве скульптурного символа Свободы» [Котломанов 2021, 67]. При этом созданная Н. А. Андреевым скульптура не воспроизводила какой-либо определённый религиозный образ, но своей окрылённостью создавала именно аллюзию, отсылающую к многочисленным образам крылатых

богинь и, шире, небесных сил, с которыми коннотируется победа (Ника, архангел Михаил), благая весть (Ирида, архангел Гавриил). Подобная визуализация соединяет символ революционной энергии свободы и обновления с широкой историко-культурной традицией, подобно новой странице в прежней книге.



Ил. 1. Санкт-Петербург. Скульптурная композиция «Октябрь».

Скульптор А. Т. Матвеев. Бронзовый отлив по гипсовому оригиналу 1927 г.

Фото: Иван Аполлонов, 2024 (слева)

Ил. 2. Москва. Монумент Свободы (памятник Советской Конституции).

Скульптор Н. А. Андреев, архитектор Д. П. Осипов. 1918.

Источник: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Монумент_советской_конституции (справа)

Новый поворот в обращении художников к сакральным символам православия связан с художественным осмыслением жертвенного подвига народа в Великой Отечественной войне. Подобный поворот когерентен изменениям в идеологическом нарративе: использованием И. В. Сталиным церковного оборота «братья и сёстры» в знаменитом обращении к советскому народу 3 июля 1941 г. и особенно в его речи на параде 1941 г., где Верховный главнокомандующий апеллирует к историческим примерам воинской славы, соединяя тем самым до- и послереволюционную традицию защиты Отечества. Причём о гитлеровских войсках говорилось в метафоре чёрта, а список русских воинов открывает причисленный к лику святых князь Александр Невский [Войнов 1974, 150]. И в советском искусстве происходит реабилитация позитивного значения религиозных образов, например, появление Спаса на стяге Дмитрия Донского, изображённом на монументальном полотне А. П. Бубнова «Утро на Куликовом поле» (1943–1947)¹.

¹ Показательно, что на созданной В. Фаворским в 1937 году гравюре «Битва», которая тематически и композиционно схожа с картиной А. П. Бубнова [Демченко 2020, 7–8], войско русского князя сражается под монохромным стягом без какого-либо изображения.

Символом подобного поворота стал созданный в 1942–1943 гг. монументальный триптих П. Д. Корина «Александр Невский», в котором художник выразил «формулу нашей Победы», составными частями которой являются народ (левая часть триптиха, «Северная баллада») и вера, которой посвящена правая часть триптиха («Старинный сказ»), воплощающая силу православной святости. Эта часть изначально построена на лаконичном сочетании церковной фрески, денотатом которой является образ Святителя Николая, «Николы Можайского», по преданию спасшего русский город от иноземного нашествия, и юноши с кистенём, который композиционно воспроизводит знаменитую статую «Давид» Микеланджело. Тем самым вводится библейский сюжет о практически безоружном пастухе, силой духа и верой в Бога победившего грубую материальную мощь вооружённого гиганта [Энеева 2021, 71–72]. Центральная картина триптиха изображает монументальный образ «князя защитника и не ломимого ратоборца» [Коломникова 2021, 142]. При этом она, с одной стороны, содержит денотативные отсылки к православной символике – стяг с образом Спаса и новгородский Софийский собор, – соединяя тем самым духовную силу Неба и святыню земли Русской; с другой стороны, сам образ князя коннотирует с иконописной традицией изображения святых воинов, которые представлены статными, с крепким телом, гордой посадкой головы, вооружённые и облачённые в сверкающие доспехи [Маргарян 2022, 205–206]. Расположение фигуры Александра анфас, как на центральной иконе деисусного ряда церковного иконостаса, и особенно лицо князя, которое по колориту и композиционно воспроизводит расположенный рядом лик Спаса Нерукотворного, радикально усиливает подобную коннотацию. Позже, в начале 50-х годов, в золотистых иконописных тонах под стягами с образом Спаса Павел Корин изобразил Александра Невского и Дмитрия Донского на мозаичных панно станции «Комсомольская» Московского метрополитена.

Подобный поворот делает возможными прямые коннотации не только при обращении к былинным образам героического прошлого, но и в художественной интерпретации героики современности. Такие коннотации порой даже вынесены в название работы. Пример – картина Михаила Савицкого «Партизанская мадонна», написанная в 1967 году. Повседневную простоту военного быта художник поднимает на уровень сакрального символа святости. При этом соотносимый с Богоматерью образ поддерживает иконная красота цветового созвучия картины [Дмитриева 2018, 73]².

Мощное сакрально-символическое звучание, насыщенное многоплановыми коннотациями, воплощено в главном символе Победы – монументе «Воин-Освободитель», установленном в 1949 году в берлинском Трептов-парке. Сюжет памятника основан на нескольких эпизодах битвы за Берлин, когда бойцы

² Цветовое созвучие иконописи в светском произведении тоже играет важную коннотативную роль. Показателен случай, рассказанный кубанским монументалистом В. Ф. Папко, с неудавшейся мозаикой над входом в Дом культуры в станице Хадыженской Краснодарского края, которую художник начал делать в 1970 году: «Мы все тогда “болели” иконами, и я сделал вполне советский сюжет, но в золотистых иконописных тонах. Парторг, увидев это, воскликнул: “Да тут шапку снимать надо!”. Я тогда молодой был, обрадовался, думал, похвалили. А, как оказалось, Апшеронский район, к которому принадлежала эта станица, был в крае самым религиозным, и партийное руководство за это регулярно “получало”. Так что мозаику такую мне делать запретили» (из интервью В. Ф. Папко автору статьи, 8.10.2024).

РККА, порой ценою собственной жизни, выносили из-под огня немецких детей. Созданный Е. В. Вучетичем образ советского солдата, прижимающего к груди немецкую девочку, поднимает реальные факты подобных спасений на уровень символа, воплощающего идею жизнеутверждающей жертвенности³ и милосердия воинов, спасших человечество от фашизма. Усиливает этот символизм вооружение бойца, одетого в реалистически вылепленную военную форму РККА с советскими орденами, огромным мечом, размеры которого выходят за постамент, в пространство зрителей. Тем самым, происходит семиотический сдвиг: меч придаёт воину XX века, его победе над конкретным врагом вневременную значимость победы силы Добра над Злом. В данном контексте образ могучего статного воина с непокрытой головой и вооружённого мечом коннотирует с упомянутыми выше иконографическими образами святых воинов, ставит его с ними в один ряд. Лишь византийский доспех сменяет советская гимнастёрка. Причём армейская плащ-палатка, ниспадающие складки которой имеют сходство с плащами воинов, изображаемых в православной иконописи, тоже визуально объединяет эти образы. Вместе с тем меч, разрубающий низвергнутую змееподобную свастику, и по смыслу, и визуально перекликается с иконописным образом Архангела Михаила, архистратига ангельского воинства, побеждающего Змея. Эту коннотацию поддерживает физически неестественное, но композиционно уместное и художественно важное расположение капюшона плащ-палатки, который вздымается над правым плечом воина и создаёт аллюзию крыла за его спиной. В интерпретативной матрице подобной коннотации ребёнок на левой руке советского воина может читаться как аллюзия на шар-зерцало с именем Христа, который иконописный Архангел Михаил в битве со змеем держит аналогичным образом. Этот семантический сдвиг выводит образ советского воина-освободителя на высоту анагогического символа, раскрывающего духовный смысл Победы в метафизическом пространстве космической борьбы с силами Зла.

Таким образом, коннотативно-денотативная связь произведений советского монументального искусства с религиозными символами подспудно утверждает духовный авторитет последних, что, в свою очередь, предполагает определённый диссонанс с официальной атеистической идеологией государства. И подобный диссонанс предполагает различные ценностно-смысловые сценарии художественного обращения к подобным символам. Мы рассмотрим ниже несколько примеров подобного обращения в монументальных произведениях кубанских художников, созданных в позднесоветский период.

Семиотические сценарии обращения к религиозным образам и коннотациям в позднесоветском искусстве. Кубанский акцент

В первом сценарии отмеченный выше духовный авторитет религиозных образов определяет их денотативное и коннотативное использование в художественном осмыслении той тематики, которая для советского человека носила

³ Тема жертвенности составляет основной смысл монумента, который находится на воинском кладбище, где покоятся несколько тысяч советских солдат, и представляет собой не только символ Победы, но и мемориал павшим воинам. В этом контексте могучий воин с беззащитной девочкой на руках созвучен православному пасхальному песнопению «смертию смерть поправ».

сакральную и культовую значимость. Прежде всего, это тематика, связанная с меморизацией Великой Отечественной войны. В 1960-е годы кубанские скульпторы-фронтовики в целом работали в русле признанных образцов, в частности, описанного выше памятника Воину-освободителю в Трептов-парке, который определил своеобразный канон монументов подобной тематики. Так, в 1965 году на площади Победы в Краснодаре был установлен монумент «Воинам-освободителям города Краснодара» (Скульптор И. П. Шмагун, архитектор Е. Г. Лашук). Его автор воспроизводит фигуру бойца, попирающего вражеское знамя. Развешивающаяся плащ-палатка за его плечами обозначает коннотативную связь с образом крылатого воина. Художественный приём с плащ-палаткой, окрыляющей фигуру бойца, использован и в памятнике Неизвестному матросу, установленному в 1961 году на набережной Новороссийска (скульптор О. А. Коломойцев, архитекторы К. М. Михайлов и Е. Г. Лашук). Пожалуй, окрылённость фигуры бойца – единственная коннотация, отсылающая к визуальным образам святых воинов (ил. 3–4). В этих памятниках скульпторы воплощали мощный эпический образ воина, который аккумулирует в себе героический подвиг многомиллионного народа-победителя: «Подбирая натурщиков, скульпторы стремились к тому, чтобы в них были ясно выражены лучшие черты советских воинов – сила, мужество, душевная чистота» [Гребенюк 1974, 21].



Ил. 3. Краснодар. Памятник Воинам-освободителям Кубани. Бетон.

Скульптор И. П. Шмагун, архитектор Е. Г. Лашук. 1965. Фото: Иван Аполлонов, 2023 (слева)

Ил. 4. Новороссийск. Памятник Неизвестному матросу. Скульптор О. А. Коломойцев, архитекторы К. Михайлов, Е. Лашук. 1960. Фото: Иван Аполлонов, 2024 (справа)

В позднесоветский период, в творчестве поколения детей фронтовиков, напротив, прослеживается стремление выразить сакральную суть Победы в конкретном образе победителя. Одним из ярких примеров подобного подхода является созданный А. А. Аполлоновым памятник Е. Ф. Бершанской, командиру легендарных «ночных ведьм» (46-го гвардейского ночного бомбардировочного авиаполка), установленный в 1988 г. в краснодарском аэропорту (ил. 5). Скульптор поставил задачу создать образ конкретного героя, точнее, героини, который воплощал бы в себе пафос коллективного подвига и символизировал бы величие Победы. Подобный подход был зеркальным по сравнению с идейным содержанием монументов предшествующего периода, которые обобщённо-символически воплощали коллективный подвиг народа-победителя.



Ил. 5. Краснодар. Памятник Е. Ф. Бершанской. Бронза.
Скульптор А. А. Аполлонов. 1988. Фото: Иван Аполлонов, 2022

Ил. 6. Памятник Е. Ф. Бершанской. Фрагмент.
Фото: Иван Аполлонов, 2022

Подобная задача предполагала обращение к языку религиозных символов. Общий силуэт фигуры лётчицы, которая держит в согнутой в локте руке развевающуюся за плечами куртку, имеет лаконичную форму креста, что коннотируется с жертвенным подвигом девушек, ставших боевыми лётчицами. При этом скульптору было важно показать женскую ипостась мужества, её возвышенный духовный характер, а также подчеркнуть контраст между женской красотой лётчицы, которая физически беззащитна и даже не вооружена, и её волевым лицом, суро-

вым взглядом из-под нахмуренных бровей, что в совокупности с куполом лётного шлема отсылает к образу богини Афины в коринфском шлеме. Наряду с этим скульптор использует иконописный приём удержания предмета не физическим усилием, а духовной силой, для которой достаточно лишь лёгкого касания руки. Именно так, чуть касаясь изящно изогнутыми пальцами, Бершанская удерживает тяжесть куртки и лётного планшета (ил. 6). Но основным элементом, придающим монументу анагогический смысл, становится развивающаяся лётная куртка, которая окрыляет фигуру «ночной ведьмы». Эффект окрылённости усиливается тем, что пластическое решение куртки, как обобщённой сложно изогнутой плоскости, резко контрастирует с высоким академическим реализмом в изображении фигуры лётчицы. Такой контраст пластической стилистики ведёт к семантическому сдвигу прочтения монумента: в облике Бершанской проявляется эпический образ Ники – крылатой богини Победы.



Ил. 7. В. Ф. Папко. Семейная фотография. Памяти Ф. А. Галушко. Холст, масло. 1980.

Фото из архива В. Ф. Папко

Художественное осмысление личной судьбы воина в космическом масштабе событий, с использованием сакральной символики и символизацией экзистенциальных основ человечности присутствует в работах Валентина Фёдоровича Папко. Так, основу сюжетного построения монументального полотна «Семейная фотография. Памяти Ф. А. Галушко» (1980) образует сопряжение двух онтологических планов: буквального, физического, ограниченного тёмным фоном фотографии, и огромного, уходящего в бесконечность метафизического пространства духовного бытия, насыщенного коннотациями с образами креста, Богородицы и Распятия. При этом весь мощный духовный символизм картины сходится в небольшом прямоугольнике фотографии бойца, что создает коннотацию с православной иконой и семиотический взаимоперевод символов духовного масштаба человеческой жизни и её иконописного знака (ил. 7).

Интересна своей парадоксальностью художественная интерпретация памяти о погибших героях в созданном В. Ф. Папко мозаичном фризе на фасаде музея семьи Степановых в Тимашевске (1988–1989). Музей посвящён трагедии матери, которая потеряла девять своих сыновей, павших в трёх войнах. Показательно, что погибшие изображены за сугубо мирными занятиями, а не в военной форме и без какой-либо военной героики, характерной для подобных мемориалов (ил. 8). Художник, основываясь на письмах погибших сыновей, бесед с их земляками, визуализирует образы павших воинов, как если бы они вернулись с войны и реализовали свои мечты о мирной жизни. Этот сюжетный ход переносит героев в метафизическое измерение несостоявшейся земной жизни, и обращение к религиозной семантике усиливает такой художественный замысел. Архитектурные рёбра-лопатки разбивают мозаичный фриз на прямоугольные прясла, в которых помещены изображения каждого из сыновей, что создаёт коннотацию с образами иконостаса. Подобную аллюзию поддерживает иконописный колорит, ленты с именами. При этом художник вводит в изображение небесные символы, в частности, образ Богородицы. Таким образом, обращение к религиозной семантике выводит художественное осмысление трагедии матери, потерявшей сыновей, на вселенский уровень общечеловеческих ценностей.



Ил. 8. В. Ф. Папко. Мозаичное панно на фасаде музея семьи Степановых. Смальта. Тимашевск. 1989. Фото: Бычков и др. 2024

Другой сакральной темой позднесоветской эпохи, художественное осмысление которой предполагало обращение к религиозной семантике, является культ Книги, ярким примером визуализации которого является монументальное мозаичное панно, украшающее краснодарский Дом книги. Открытый в 1977 году, он вошёл в число крупнейших универсальных книжных магазинов страны [Бондарь 2017, 57]. Магазин представлял собой своеобразный храм культа Книги с соответствующим этому статусу художественным оформлением как фасада, так и интерьера. Мозаичное панно «Я вызову любое из столетий» (ил. 9) его автор, художник-монументалист Валентин Фёдорович Папко задумывал как гимн книге [Бычков и др. 2024, 250], что предполагало обращение к языку религиозной образности. Подобное обращение носит коннотативный характер: огромная фигура первопечатника Ивана Фёдорова, занимающая всю вертикаль мозаичного полотна, окружена многочисленными фигурками, связанными в исторические нарративы, что сюжетно воспроизводит иконописную традицию образа святого и его деяний.



Ил. 9. В. Ф. Папко. Мозаичное панно «Я вызову любое из столетий». Краснодарский Дом книги. Смальта. 1977. Фото: Иван Аполлонов, 2024 (слева)
Ил. 10. В. Ф. Папко. Живописное панно «Книга. Время. Люди». Энкаустика. Ейск. Дом культуры. 1977. Фото из архива В. Ф. Папко (справа)

Поддерживает эту коннотацию художественная трактовка фигуры первопечатника, которая своим сложным изгибом, переходящим из профиля в анфас, тоже отсылает к манере иконописных изображений. В результате образ Ивана Фёдорова обретает вневременной характер, визуально пронизывая, в соответствии с названием произведения, всю толщу столетий⁴. При этом сама история трактуется в символично-эсхатологическом ключе, двигаясь от мракобесия борьбы с книгами, соединяющих инквизиторов Средневековья и фашистов XX века, к триумфу научного знания, где гении Возрождения и советские учёные по бесконечным лестницам Эшера идут в космические выси. Тем самым книжная мудрость древности смыкается с пафосом научного знания и гуманизмом социального мироустройства. Усиливает этот пафос крылатый Гений искусства, оформляющий вертикаль произведения. Таким образом, религиозные коннотации направлены на эманацию сакрального пафоса на внерелигиозную сферу культурных ценностей, обладающих высокой степенью социальной значимости.

⁴ В данном контексте показательное сопоставление описываемого образа Ивана Фёдорова с аналогичным образом, созданным В. Ф. Папко на живописной фреске «Книга. Время. Люди» для интерьера Дома культуры города Ейска (ил. 10), над которой художник работал параллельно с созданием мозаичного панно. Стилистически и композиционно фигуры Ивана Фёдорова очень похожи. Но на живописной фреске он изображён на фоне соборов московского Кремля, что, с одной стороны, усиливает духовно-религиозное звучание образа первопечатника, но, с другой стороны, привязывает его к конкретному историческому периоду.



Ил. 11. А. А. Аполлонов. Девушка с книгой. Фрагмент интерьерного панно.

Гипс. Краснодар. Дом книги. 1977. Фото: Иван Аполлонов, 2020

Ил. 12. А. А. Аполлонов. Мечтающий мальчик. Фрагмент интерьерного панно.

Гипс. Краснодар. Дом книги. 1977. Фото: Иван Аполлонов, 2020

Данную идею поддерживает созданный А. А. Аполлоновым интерьерный фриз «Рождение письменности», состоящий из 26 панно с гипсовыми барельефами, где представлено развитие письменности от первобытных пиктограмм до перфоленг цифровой эпохи. Письменность связывается с религиозными символами народов: храмами и культовыми сооружениями, жертвенными животными, сакральными местами. Так, на одном из панно девушка с книгой изображена на фоне узнаваемой церкви Покрова на Нерли (ил. 11); на другом мальчик, запускающий аэроплан, стоит на геральдическом льве, характерном для белокаменной резьбы владимирских соборов (ил. 12). Тем самым утверждается неразрывная связь книги с культурным кодом духовной традиции народа.

Другой сакральной темой позднесоветской эпохи является культ науки. Интересным примером его художественной трактовки является созданное в 1976 году мозаичное панно на стене банка семян Всероссийского института генетических ресурсов растений имени Н. И. Вавилова в посёлке Ботаника Краснодарского края. Авторы панно, художники Сергей и Мария Кутузовы, изобразили великого биолога, именем которого назван институт, в жанре житийной иконы, где в прямоугольных клеймах показана его научная биография от ученичества до статуса зрелого учёного, изображённого в кабинете института (ил. 13). Усиливают данную коннотацию второстепенные персонажи, размеры которых уменьшены по сравнению с главным героем. При этом сакральные коннотации панно носят экуменический характер: в образе античных богинь изображены Ботаника, Генетика и География растений; Агрономия и История земледелия напоминают изображения христианских святых. В панно введён даже «бодхисатва» цитрусовых [Бычков и др. 2024, 272].



Ил. 13. С. Кутузов, М. Кутузова. Мозаичное панно «Открытия Николая Вавилова». Смальта. Кубанская опытная станция, пос. Ботаника. 1976. Фото: Бычков и др. 2024



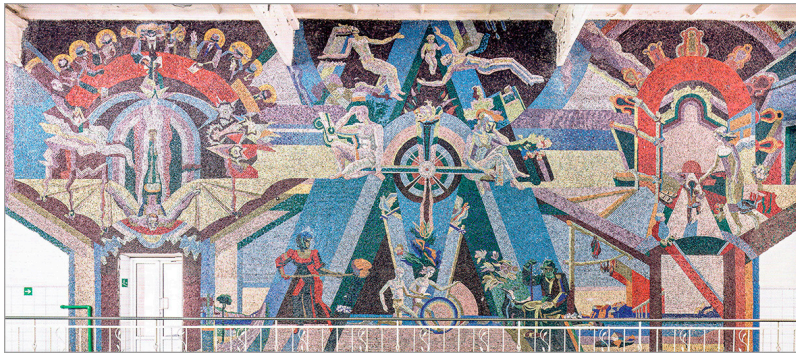
Ил. 14. В. Ф. Папко. Эскиз панно «Распятая Кубань» для музея семьи Степановых. Тимашевск. 1989. Фото из архива В. Ф. Папко

Как мы видим, в зрелом и позднем советском изобразительном искусстве религиозные образы и их коннотации могут рассматриваться в качестве символов духовного авторитета традиции. Такое рассмотрение формирует ещё один семиотический сценарий, в котором подобные символы формируют своеобразную духовную матрицу высшей вневременной Правды, определяющей духовно-метафизическую интерпретацию исторических событий. Ярким примером такого сценария является монументальная – и по размеру (450 × 1400 см), и по содержанию – фреска «Распятая Кубань», написанная В. Ф. Папко в 1989 г. для упомянутого выше музея семьи Степановых (ил. 14). Трагедию отдельной семьи художник трактует в широком контексте трагических событий эпохи. Центр композиции занимает светлый антропоморфный крест-распятие на фоне жирного чернозёма кубанской пашни. В контексте данного символа сидящая у его основания мать с младенцем и венчающий его портрет Епистинии Фёдоровны Степановой читаются как Богоматерь и святой лик иконы. Вокруг креста разворачивается сложный, многослойный мир кубанской станицы, сотканный из трудовых будней и праздничного веселья. В нём переплетены станичники, фотографии из их семейных альбомов и образы из прошлых эпох. Фланкируют фреску зловещие фигуры Иконоборца и Душемера (ил. 15), отбирающие у станичников их землю и веру. Расположенные рядом с ними иконы подчёркивают аксиологический диссонанс, ценностные, духовные истоки трагедии социальных потрясений.



Ил. 15. В. Ф. Папко. Душемер. Фрагмент панно «Распятая Кубань». Темпера. 1989. Фото из архива В. Ф. Папко (слева)

Ил. 16. В. Ф. Папко. Эскиз к мозаике «Мечта. Свобода. Чиновники». Фото из архива В. Ф. Папко (справа)



Ил. 17. В. Ф. Папко. Мозаичное панно «Мечта. Свобода. Чиновники». Смальта. Усть-Лабинск, Сахарный завод «Свобода». Фото: Бычков и др. 2024

Но, пожалуй, самый интересный семиотический сценарий представлен в созданном В. Ф. Папко в 1983 году мозаичном панно «Мечта. Свобода. Чиновники» (ил. 17), которое размещается в варочном цехе сахарного завода «Свобода» в г. Усть-Лабинск⁵. Панно состоит из трёх частей, каждая из которых показывает этапы жизни человека-творца: справа изображен портал в открытый

⁵ Размещение подобной мозаики на советском предприятии кажется чем-то невероятным. Здесь сошлись творческая злость художника, которому партийное руководство, следуя принципу «как бы чего не вышло», «зарубило» проект мозаики с изображением Владимира Высоцкого, и гражданская смелость директора завода, который с улыбкой сказал: «Давайте сделаем это в варочном цехе. Умные поймают, а дураки туда не ходят».

светлый мир, куда мать провожает дитя; в центральной части происходит парение духа и творческие поиски, а в левой части – низвержение творца волею заседающих бюрократов. Однако он, обретший собственные крылья и низвергнутый, взмывает вверх [Бычков и др. 2024, 266]. Панно насыщено аллюзиями религиозных символов. Так, портал, в который устремляется малыш, по своему силуэту совпадает с православным собором, что символизирует духовный исток и основу творческого становления человека. Но наиболее интересна художественная трактовка бюрократов. Чиновники сидят с завязанными глазами – аллегорией духовной слепоты и трубами в ушах, через которые они внимают голосу неведомой Власти⁶. Сама изображённая сцена, где сидящие за столом группы фланкируют центрального персонажа, композиционно-стилистически отсылает к многочисленным изображениям Тайной вечери. Эту коннотацию визуальнo усиливают золотые «нимбы» над головами чиновников, в которые превращаются спинки их начальственных кресел. Тем самым художник «выворачивает» сакральный символ наизнанку, наполняя его откровенно негативными и недостойными персонажами, которые показаны фальшивыми самозванцами, занявшими и осквернившими святое место.

Заключение

На протяжении всей истории советского изобразительного искусства в государстве с официальной атеистической идеологией происходило обращение художников к религиозным, главным образом православным, символам. Подобное обращение преимущественно носило коннотативный характер, хотя использовались символы и с прямым религиозным денотатом. В обращении художников к подобным символам можно выделить несколько семиотических сценариев.

Один из них связан с использованием образа при замене прежнего, религиозного денотата на новый, революционный. Подобный сценарий, с одной стороны, воспроизводя привычную форму сакральности, продолжает культурный код традиции, но, с другой стороны, происходит его содержательная трансформация, при которой «подлинность» революционной идеи вытесняет «мнимость» религиозной святости.

Другой сценарий предполагает интертекстуальное смещение смысла, при котором новое содержание монументального произведения не замещает прежний религиозный смысл, а транслирует его на идейно-значимые темы советского общества. Религиозная семантика становится инструментом сакрализации определённых тем, утверждения их духовного характера и пафосного звучания их художественной трактовки. В контексте данного сценария религиозные символы визуализируют сакральное ядро культурного кода национальной традиции, что подспудно возвращает им значимость метафизического духовного авторитета.

В свою очередь, обретение подобного авторитета определяет ещё один сценарий, при котором религиозная семантика используется художником в качестве инструмента критической интерпретации советских реалий. В данном контек-

⁶ В эскизном варианте подобная трактовка выглядела ещё жёстче: был добавлен полукруг стола с чиновниками низшего порядка, которые голосуют вообще без головы (ил. 16). Однако такой гротеск снижал монументальный пафос произведения, и художник от него в итоге отказался.

сте исходный денотат сакрального образа обладает той духовной подлинностью, которая способна обличить мнимость и самозванство ложных идеалов и ценностей общественного мироустройства.

В трактовке религиозных символов советскими художниками можно увидеть своеобразную семиотическую спираль: от стремления заместить их «мнимую» святость «подлинной» духовностью революционного обновления до утверждения их духовного авторитета, позволяющего, в свою очередь, критиковать мнимость советских реалий. Тем самым в советском изобразительном искусстве проявляется культурный код национальной традиции как «вечное возвращение» к её сакральному ядру.

Библиография

- Аванесов 2014 – Аванесов С. С. Что можно называть визуальной семиотикой? // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 1. С. 10–22.
- Аванесов 2016 – Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 25–81.
- Бондарь 2017 – Бондарь В. В. Краснодарский Дом книги – памятник архитектуры структурализма в культурном ландшафте исторического города (к 40-летию со дня открытия) // Наследие веков. 2017. № 3. С. 47–64.
- Бондарь и др. 2022 – Бондарь В. В., Еремеева А. Н., Маркова О. Н., Юренева Т. Ю. Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы. Москва, 2022.
- Бурганова 2003 – Бурганова М. А. Русская сакральная скульптура. Москва, 2003.
- Бычков и др. 2024 – Советская монументальная мозаика Юга России. 1937–1991 / Под ред. И. А. Бычкова, Н. Ю. Васильева, А. Г. Токарева. Москва, 2024.
- Войнов 1974 – Сто военных парадов / Под ред. А. А. Войнова. Москва, 1974.
- Воинова 2024 – Воинова Ю. Г. Образ Красного всадника в советском агитационном искусстве. Истоки и трансформации // Артикульт. 2024. № 2 (54). С. 17–29.
- Гребенюк 1974 – Гребенюк В. А. Иван Шмагун. Ленинград, 1974.
- Демченко 2020 – Демченко А. И. Искусство времён Второй мировой войны: императив истории. К 75-летию Победы // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тамбов, 2020. С. 3–21.
- Дмитриева 2018 – Дмитриева В. В. Образы войны в картинах М. А. Савицкого // Севастополь – Сталинград: одна война, одна история. Посвящается 75-летию Сталинградской битвы. Севастополь, 2018. С. 69–74.
- Ермишин 2024 – Ермишин О. Т. Русская идея: понятие, проблемное поле, современные интерпретации // Вопросы философии. 2024. № 9. С. 93–103.
- Коломникова 2021 – Коломникова Е. Н. Черты иконографии образа святого благоверного князя Александра Невского в советском искусстве // Вестник Омской православной духовной семинарии. 2021. № 1 (10). С. 135–152.
- Колоницкий 2001 – Колоницкий Б. И. Символы власти и борьба за власть. К изучению политической культуры Российской революции 1917 года. Санкт-Петербург, 2001.
- Костыря, Соколов 2021 – Костыря М. А., Соколов Р. А. Историческая память об Александре Невском: скульптурная визуализация // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2021. № 1 (27). С. 95–123.

- Котломанов 2017 – Котломанов А. О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 1: памятник князю Владимиру // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 3. С. 342–359.
- Котломанов 2021 – Котломанов А. О. «Ленинский план монументальной пропаганды» – феномен государственного публич-арта // Terra artis. Искусство и дизайн. 2021. № 4. С. 62–76.
- Лобзова, Ярош 2013 – Лобзова Р. В., Ярош В. Н. Технологические исследования ранних изразцов архитектурного декора собора Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного, Москва) // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 116–124.
- Лотман 2004 – Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург, 2004.
- Маргарян 2022 – Маргарян Е. Г. Христианские святые в броне и с парамерием наголо: образ воина-исповедника в византийской иконографии. 2. Вооружённые угодники и страстотерпцы // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 202–226.
- Однокурцева 2022 – Однокурцева С. А. Казанский собор. История и особенности архитектуры // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. Т. 3. Санкт-Петербург, 2022. С. 294–298.
- Соколов 2006 – Соколов К. Г. Монументальные памятники Российской империи: Каталог. Москва, 2006.
- Сокурова 2009 – Сокурова О. Б. Георгий Победоносец и «Медный всадник» как архетипы русской исторической судьбы // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. 2009. Т. 185. С. 54–63.
- Тугаринова 2016 – Тугаринова С. Д. Дворец Советов – архитектурные конкурсы 1930-х гг. // Вестник славянских культур. 2016. Т. 41. № 3. С. 177–186.
- Хомченко 2019 – Хомченко С. Н. О сочинении проектов памятника на Бородинском поле в 1830-х гг. // Отечественная война 1812 года и освободительные походы русской армии 1813–1814 годов: Источники. Памятники. Проблемы. Москва, 2019. С. 23–34.
- Хомяков 2020 – Хомяков В. И. Очерк в журнале «Безбожник»: проблематика и жанровое своеобразие // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2020. Т. 14. № 2. С. 31–34.
- Энеева 2021 – Энеева Н. Т. Первоначальный замысел триптиха Павла Корина «Александр Невский» // Традиции и современность. 2021. № 26. С. 67–75.

References

- Avanesov 2014 – Avanesov S. S. What can be called visual semiotics? ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics. 2014. 1. Pp. 10–22. In Russian.
- Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred topics of the Russian city (2). St. Sophia Cathedral: syntax and semantics. ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics. 2016. 3 (9). Pp. 25–81. In Russian.
- Bondar 2017 – Bondar V. V. Krasnodar Book House as a monument of architecture of structuralism in the cultural landscape of the historic city (to the 40th anniversary from the opening date). Heritage of Centuries. 2017. 3. Pp. 47–64. In Russian.
- Bondar et al. 2022 – Bondar V. V., Ereemeeva A. N., Markova O. N., Yureneva T. Yu. State monumental policy: experience, contradictions, prospects. Moscow, 2022. In Russian.
- Burganova 2003 – Burganova M. A. Russian sacred sculpture. Moscow, 2003. In Russian.
- Bychkov et al. 2024 – Soviet monumental mosaic of the South of Russia. 1937–1991. Ed. by I. A. Bychkov, N. Yu. Vasiliev, A. G. Tokarev. Moscow, 2024. In Russian.
- Grebenyuk 1974 – Grebenyuk V. A. Ivan Shmagun. Leningrad, 1974. In Russian.
- Demchenko 2020 – Demchenko A. I. Art of the Second World War: the imperative of history. To the 75th anniversary of Victory. Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance. Tambov, 2020. Pp. 3–21. In Russian.

- Dmitrieva 2018 – Dmitrieva V. V. Images of War in the paintings of M. A. Savitsky. *Sevastopol–Stalingrad: One War, One History. Dedicated to the 75th Anniversary of the Battle of Stalingrad*. Sevastopol, 2018. Pp. 69–74. In Russian.
- Eneeva 2021 – Eneeva N. T. The initial concept of the triptych of Paul Korin “Alexander Nevsky”. *Traditions and Modernity*. 2021. 26. Pp. 67–75. In Russian.
- Ermishin 2024 – Ermishin O. T. The Russian idea: concept, problem field, modern interpretations. *Voprosy Filosofii*. 2024. 9. Pp. 93–103. In Russian.
- Khomchenko 2019 – Khomchenko S. N. On the compilation of projects of the monument on the Borodino field in the 1830s. *The Patriotic War of 1812 and the Liberation Campaigns of the Russian Army in 1813–1814: Sources. Monuments. Problems*. Moscow, 2019. Pp. 23–34. In Russian.
- Khomyakov 2020 – Khomyakov V. I. An essay in the “Bezhbzhnik” magazine: problems and genre originality. *Russian Journal of Social Sciences and Humanities*. 2020. 14 (2). Pp. 31–34. In Russian.
- Kolomnikova 2021 – Kolomnikova E. N. Features of the iconography of the faithful St. Prince Alexander Nevsky in Soviet art. *Bulletin of the Omsk Orthodox Theological Seminary*. 2021. 1 (10). Pp. 135–152. In Russian.
- Kolonitsky 2001 – Kolonitsky B. I. Symbols of power and the struggle for power: towards a study of the political culture of the Russian revolution of 1917. St. Petersburg, 2001. In Russian.
- Kostyrya, Sokolov 2021 – Kostyrya M. A., Sokolov R. A. Historical memory about Alexander Nevsky: sculptural visualization. *ИПАЭХМА (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2021. 1 (27). Pp. 95–123. In Russian.
- Kotlomanov 2017 – Kotlomanov A. O. The monumentality of new Russian sculpture. Episode 1: monument to Prince Vladimir. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2017. 7 (3). Pp. 342–359. In Russian.
- Kotlomanov 2021 – Kotlomanov A. O. “Lenin’s plan of monumental propaganda”: the phenomenon of state public art. *Terra Artis. Art and Design*. 2021. 4. Pp. 62–76. In Russian.
- Lobzova, Yarosh 2013 – Lobzova R. V., Yarosh V. N. Technological research of the early architectural decor tiles cover “the Trench Cathedral” (St. Basil’s Cathedral, Moscow). *The Issues of Museology*. 2013. 1 (7). Pp. 116–124. In Russian.
- Lotman 2004 – Lotman Yu. M. Semiosphere. St. Petersburg, 2004. In Russian.
- Margaryan 2022 – Margaryan E. G. Christian saints in armor and with a naked paramerium: the image of a warrior-confessor in Byzantine iconography (2). Armed God-pleasers and passion-bearers. *Journal of Visual Theology*. 2022. 4 (2). Pp. 202–226. In Russian.
- Odnokurtseva 2022 – Odnokurtseva S. A. Kazan Cathedral. History and features of architecture. *Humanities in a Modern University: Yesterday, Today, Tomorrow*. Vol. 3. St. Petersburg, 2022. Pp. 294–298. In Russian.
- Sokolov 2006 – Sokolov K. G. Monuments of the Russian Empire: catalog. Moscow, 2006. In Russian.
- Sokurova 2009 – Sokurova O. B. St. George the Victorious and the Bronze Horseman as archetypes of Russian historical destiny. *Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture*. 2009. Vol. 185. Pp. 54–63. In Russian.
- Tugarinova 2016 – Tugarinova S. D. The Palace of the Soviets and architectural competitions of the 1930s. *Vestnik slavianskikh kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]*. 2016. 41 (3). Pp. 177–186. In Russian.
- Voynov 1974 – One hundred military parades. Ed. by A. A. Voynov. Moscow, 1974. In Russian.
- Voinova 2024 – Voinova Yu. G. The image of the “Red horseman” in Soviet propaganda art. Origins and transformations. *Artikult*. 2024. 2 (54). Pp. 17–29. In Russian.

Информация об авторе

Иван Александрович Аполлонов

доктор философских наук, доцент

профессор кафедры философии

Кубанский государственный технологический университет

Российская Федерация, 350072, Краснодар, ул. Московская, 2

профессор кафедры графики

Кубанский государственный университет

Российская Федерация, 350040, Краснодар, ул. Ставропольская, 149

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1926-8213>

e-mail: obligo@yandex.ru

Information about the author

Ivan I. Apollonov

Dr. Sci. (Philosophy), Associate Professor,

Professor of Philosophy Department

Kuban State Technological University

2, Moskovskaya St., Krasnodar, 350072, Russian Federation

Professor of Graphic Arts Department

Kuban State University

149, Stavropolskaya St., Krasnodar, 350040, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1926-8213>

e-mail: obligo@yandex.ru

Материал поступил в редакцию / Received 24.11.2024

Принят к публикации / Accepted 03.03.2025