



СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА: МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТЕ ПОСТИСТОРИИ

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-87-99>

Е. Ю. Лекус

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: lekus_elena@mail.ru

Аннотация: Антропологический (или человекоориентированный) подход к формированию современного образа города является на сегодня наиболее актуальным, если учитывать сложнейшую социокультурную проблематику современности. Художественный образ города как один из его субобразов создает особое пространство чувственно-эмоционального, в котором происходит событие встречи Я человека с Я города. На примере контр-монумента, одной из тенденций современной монументалистики, в статье рассматривается способность монументальной скульптуры взаимодействовать с болевыми точками современного общества – с коллективной памятью, национальной и культурной идентичностью, индивидуальной и коллективной ответственностью, обращенными не только в прошлое, но и в будущее. Становясь частью сложноорганизованного художественного образа города, современная монументальная скульптура способна не только витализировать его энергию, но делать его аутентичным, созвучным тем изменениям, которые происходят в общественном и индивидуальном сознании, в мировосприятии и мироощущении современного человека.

Ключевые слова: современная монументальная скульптура, художественный образ города, постистория, идеология, контр-монумент, город, монумент.

Для цитирования: Лекус Е. Ю. Современный художественный образ города: монументальная скульптура в контексте постистории // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №1 (117). С. 87–99. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-87-99>

THE MODERN ARTISTIC IMAGE OF THE CITY: MONUMENTAL SCULPTURE IN THE CONTEXT OF POSTHISTORY

Elena Yu. Lekus

St. Petersburg State Academy of Arts and Industry named after A. L. Stieglitz,
St. Petersburg, Russian Federation,
e-mail: lekus_elena@mail.ru

ЛЕКУС ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА – кандидат культурологии, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

LEKUS ELENA YURIEVNA – CSc in Cultural Studies, Associate Professor of the Innovative Educational Projects Center, St. Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz

© Лекус Е. Ю., 2024

Abstract: The anthropological (or human-oriented) approach to the formation of the modern image of the city is the most relevant, since it takes into account the most complex socio-cultural problems of modernity. The artistic image of the city as one of its sub-images creates a special space of the sensual and emotional. In this space, the event of the meeting of the Ego of a person with the Ego of the city takes place. The article examines the ability of monumental sculpture to "work" with the pain points of modern society on the example of one of the trends in modern monumentalism – counter-monument. These pain points are collective memory, national and cultural identity, individual and collective responsibility not only for the past, but also for the future. Modern monumental sculpture becomes part of the complexly organized artistic image of the city. It is able to vitalize his energy and make him authentic, consonant with the changes that are taking place in the public and individual consciousness, in the perception of the world of modern man.

Keywords: modern monumental sculpture, artistic image of the city, posthistory, ideology, counter-monument, city, monument.

For citation: Lekus E. Yu. The modern artistic image of the city: monumental sculpture in the context of posthistory. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 1 (117), pp. 87–99. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-87-99>

Монументальная скульптура – важный элемент урбанистической среды, который исторически выполнял ряд уникальных, присущих именно этому виду искусства функций в общественном пространстве: она отвечала за формирование средовой и социокультурной идентичности, выполняла идейно-мотивационную и ценностно-ориентирующую функции, ее произведения выступали в роли исторических маркеров эпохи. Изменения, происходящие в современном обществе и культуре, свидетельствуют о том, что потребность в этих функциях сегодня не только не утрачена, но ощущается с особой остротой. Однако способны ли произведения городской скульптуры прошлого и настоящего ответить на вызовы времени? Какую роль они играют в *постисторическом* пространстве города? Поиск ответов на эти вопросы становится одной из важных задач при формировании сегодняшнего урбанистического ландшафта.

Искусство в городском пространстве

Анализ современных тенденций в области изучения и проектирования городских пространств позволяет сделать вывод, что наиболее актуальным направлением в области урбанистической стратегии и тактики на сегодня является антропологический

(человекоориентированный) подход. Именно он позволяет выстраивать оптику, в которую попадает ряд наиболее острых проблем современного социума, решаемых, в том числе, средствами искусства и дизайна в общественных пространствах. Так, рефлексия над проблемами социального отчуждения, развития созидательного начала взамен потребительского, становление экологического мировоззрения, производство социально значимых смыслов и ценностей, сохранение и формирование средовой и социокультурной идентичности вылилась в целый ряд концепций: Ч. Лэндри [9], С. Маккуайра [10], А. Лефевра [8], С. Сассена [13], Я. Гейла [19], Р. Нарбони [22], Р. Парка [23]. При всем своеобразии эти концепции имеют общее: все они подтверждают, что проблематика исследования и проектирования урбанистических пространств в XXI веке лежит в единой плоскости «человек – город». Иначе говоря, актуальная повестка нынешнего дня – «человек в городе и город в человеке» [14]. Это означает, что трансформация города влечет за собой изменение человека и наоборот, изменение человека предполагает трансформацию города. В свою очередь осознание масштаба этих взаимовлияний задает меж- и трансдисциплинарный векторы решения вопросов, связанных с разными аспектами



современной урбанистики и формированием художественного образа города.

Разумеется, в рамках одной статьи не представляется возможным охватить столь серьезную тему в полном объеме, поэтому в данном случае был выбран один из множества возможных ракурсов ее рассмотрения, который, тем не менее, позволяет затронуть и, надеемся, хотя бы отчасти прояснить ряд острых моментов, характеризующих отношения внутри сложноорганизованной системы «человек – город».

Зачастую, когда речь заходит о формировании современного художественного образа города средствами искусства, круг рассматриваемых вопросов ограничивается формальной художественно-выразительной сферой, и это вполне объяснимо: согласно распространенной точке зрения, художественное творчество имеет нефункциональную природу. Однако можно привести ряд контраргументов, которые позволяют взглянуть на проблему иначе.

Во-первых, зададимся вопросом: зачем человеку эстетический опыт, переживаемый им в процессе взаимодействия с художественным миром? Не с объектами природы – волнующим зрелищем закатов и восходов, бездонным звездным небом или живописным берегом реки, а именно с произведениями искусства, с предметами, созданными силой человеческого творческого гения? Данная тема волновала многие выдающиеся умы прошлого, да и в наше время эта величайшая загадка искусства не отпускает исследователей художественного творчества. Общим во всех размышлениях является мысль, что соприкосновение с художественно-эстетическим дает человеку возможность преодолеть границы собственного Я и позволяет ощутить свою принадлежность к Универсуму или к Природе, к тому *иному*, частью которого он, тем не менее, является. И именно через эту сопричастность осознать и прочувствовать собственную уникальность. В этом смысле «бескорыстное эстетическое переживание в глубине своей "гуманистически функцио-

нально": преследует цель подтвердить отношения человека с миром, нащупать и ощутить связь Я с Не-Я и тем самым ввести человека в контекст сложного, противоречивого мира, помогая ему социализироваться и окультуриваться» [6, с. 75].

Во-вторых, помещение проблемы формирования художественного образа города в антропологическую плоскость «человек – город» также показывает, что роль искусства выходит за рамки «незаинтересованного эстетического удовольствия». Художественный образ города является одним из его субобразов наряду с туристическим, экономическим, политическим, научным и другими субобразами, которые могут частично пересекаться, а в некоторых случаях и конкурировать между собой [3, с. 223]. В этом смысле художественный субобраз – помимо важной задачи украшения, декорирования городской среды – выполняет другую, не менее значимую, задачу: он создает особое пространство чувственно-эмоционального, в котором происходит событие встречи Я человека с Я города. Через восприятие различных объектов художественного творчества, формирующих архитектуру города-произведения, человек (неважно, идет ли речь о жителях города или его гостях) ощущает свою сопричастность к *месту*, к его самобытной культуре и истории, его социальной общности, его уникальному *genius loci* [21]. В этом опыте рождаются *отношения* с городом, благодаря которым в сознании воспринимающего его человека он из *обиталища* превращается в место *со-бытия*.

В-третьих, каждый из видов искусства, участвующих в организации общественных пространств города (их внешнего облика и их содержания), помимо эстетической функции выполняет также определенные социокультурные задачи, закрепленные за ним исторически, что называется, проверенные временем. Такие социокультурные функции есть и у монументальной скульптуры: *идеологическая, ценностно-ориентирующая, мемориальная, идейно-мотивационная*,

пространственно-временного ориентирования, а также функции легитимизации власти, разрешения социокультурных противоречий и формирования идентичности [7, с. 13–22]. Каждая из этих функций значима уже сама по себе, но их объединение в одной форме художественной культуры делает монументальную скульптуру поистине уникальным видом искусства, без которого, казалось бы, невозможно представить образ ни одного города. Объясняется столь удивительная «полифункциональность» монументальной скульптуры ее свойствами, которые отличают ее не только от других видов искусства, но и от произведений станковой и декоративной скульптуры. Эти свойства – *монументальность, историчность, идеологичность*.

Свойства монументальной скульптуры

На первый взгляд, очевидно, что монументальная скульптура обладает свойством *монументальности*. Однако множество произведений, которые, благодаря их размерам и местам установки, принято относить к монументальным, таковыми по своей сути не являются. И тогда встает вопрос, а что же такое монументальность? В эстетике «монументальность» определяется как «эстетическое качество произведения искусства, достигаемое определенной мерой художественного обобщения, придающее им величие, масштабное звучание и большую общественную значимость» [15, с. 214]. Схожая точка зрения существует и в зарубежной науке. Так, американский архитектор и теоретик С. Андерсон полагает, что «монументальность» выражает наиболее важные для общества символы, является источником силы и славы [18, р. 104]. Отталкиваясь от этих определений, к монументальным можно отнести ряд произведений других видов художественного творчества, например, музыки и литературы. Поскольку монументальность – это не о визуально внушительных масштабах произведения, а об их наполнении актуальными для конкретной исторической эпохи смыслами

и ценностями, которые воплощены художественно обобщенно, даже скупое, но при этом предельно конкретно и выразительно. Благодаря этому монументальные произведения вносят в городскую среду образы, в которых «пространство ширится в восприятии до представления о всей Вселенной, а время тяготеет к вечности, в результате чего образы приобретают огромное и в ряде случаев космическое значение» [15, с. 214].

Историчность монументальной скульптуры выражается в ее способности осуществлять отбор всего того, что имеет особую ценность для своего времени – идеи, идеалы, ценности, исторические события и отдельные личности, чья деятельность является достоянием общества и культуры в конкретную эпоху. В этом смысле монументальная скульптура есть печать Искусства на страницах Истории. По этим «отпечаткам» можно проследить социокультурный код человечества, увидеть, как менялись представления о фундаментальных основах социального и культурного бытия.

И, наконец, *идеологичность* монументальной скульптуры. Это свойство имеет отношение не только к воплощению официальной и намеренно утверждаемой в сознании общества системе взглядов, норм поведения, ценностей и т. д., то есть к тому, что называется «*специализированной идеологией*» (хотя, как показывает исторический опыт, монументальная скульптура всегда успешно справлялась и с этой задачей). Однако с позиции современного подхода к системе «человек – город» гораздо больший интерес представляет та идеология, которая определяется социальной феноменологией как *повседневная*. Повседневная идеология отвечает за координацию социального поведения и «процесс идентификации индивидов в новой культурной форме (одновременно это процесс становления культурной формы, ее развертывания из зародышевого состояния)», который «не начинается формированием социального интереса, а им завершается, он не завершается предметной и поведенческой



презентацией, а начинается с нее» [5, с. 277]. Для такого рода презентаций, как правило, выбираются общественно-значимые и людные места: площади, центральные улицы и пешеходные зоны городов, а также места, имеющие историческую, культурную, символическую ценность. В этом смысле монументальная скульптура, устанавливаемая как раз в таких городских локациях, принимает самое непосредственное участие в культурных презентациях, тем самым влияя на социокультурную идентификацию человека.

Город как самоорганизующаяся система

Рассмотренные аргументы убеждают в том, что *вопрос формирования современного художественного образа города следует рассматривать системно и комплексно*, с учетом множества факторов, принадлежащих разным сферам знания, в том числе социальной философии и психологии, культурологии и социологии.

Системность предполагает многоплановое и многоуровневое рассмотрение художественного образа города как целостной системы, а *комплексность* – подход, учитывающий множество связей между элементами этой системы, которые в свою очередь также представляют собой системы с внутренними взаимосвязями.

В то же время *художественный образ города – это только один из его субобразов* и, с этой точки зрения, он не может анализироваться и создаваться в отрыве от других – культурного, научного, экономического, повседневного, туристического etc.

Кроме того, *художественный образ города* (как и сам город) – это *непрерывно конструируемый пространственно-временной феномен*, «открытое произведение», одновременно и процесс, и результат деятельности различных акторов, причем не только тех, кто непосредственно (то есть физически) участвует в его создании – архитекторов, художников, дизайнеров, урбанистов, но и тех, кто его воспринимает и ретранслирует. У каждого

из нас есть свое представление, «свой город», но существует и его коллективный образ, который порожден социальным воображаемым. Иначе говоря, художественный образ города, во-первых, существует в пространстве и развивается во времени, во-вторых, он актуализирован в качестве физического (материального) объекта художественной культуры и в качестве объекта психической реальности (индивидуальной и коллективной), в-третьих, этот образ формируется нелинейно, он сложен и динамичен.

Резюмируем: общая картина, складывающаяся в ходе размышлений о специфике городского художественного образа, соответствует пониманию системы «человек – город» как *самоорганизующейся системы, в которой даже незначительные изменения в ее элементах или в связях между ними, способны вызвать существенные трансформации всей системы города в целом*. В качестве исторического примера можно привести Медного всадника в Санкт-Петербурге: его появление в самом сердце города на берегу Невы стало не просто художественным актом, а стратегическим действием, направленным на общественное сознание, раз и навсегда запечатлевшим в нем образ города как основы мощной и несокрушимой державы. Неслучайно даже спустя столетия этот во всех смыслах уникальный монумент не утратил своей харизмы и символической значимости.

Кризис монументального

Монументальная скульптура по своей сути диалектична: изменения в этом виде искусства происходят гораздо медленнее, чем, скажем, в станковой или декоративной пластике, но в то же время его произведения чутко отзываются на социокультурные преобразования; монументальная скульптура имеет существенные ограничения в художественных средствах воплощения и вместе с тем в лучших ее образцах она максимально выразительно актуализирует творческий замысел; ее установка в публичном пространстве определяется интересами власти и одновремен-

но она является результатом общественной договоренности между властью и социумом, выступая своего рода культурной формой легитимизации государственного курса.

Специфические функции монументальной скульптуры, которые она выполняет в общественном пространстве, ее свойства (монументальность, историчность, идеологичность) и ее амбивалентная природа определяют наивысшую значимость этого вида искусства в периоды радикальных трансформаций общества и культуры. Это объясняется тем, что монументальная скульптура в силу своих особенностей является той формой художественного творчества, которая осуществляет отбор и трансляцию в широкие массы социально актуальных идей и ценностей и тем самым становится активным «участником» смены парадигм общественного развития. Помимо этого, монументальная скульптура всегда являлась одним из важнейших элементов, используемых в формировании социокультурного пространства и, с этой точки зрения она может рассматриваться как мера его социальности и гуманистичности в конкретную историческую эпоху.

Как же могло произойти такое, что один из наиболее влиятельных видов искусства превратился сегодня в отечественной культуре в художественный анахронизм? «Анахронизм» не в смысле временной погрешности или стилистического приема, а в значении явления, несоответствующего современным реалиям. Связано ли это с процессом «устаревания» традиционных форм художественного творчества вообще, которые активно замещаются более «актуальными» формами искусства и художественными технологиями? (Так на смену монументальным произведениям приходят масштабные инсталляции, арт-объекты, медиа-образы, паблик-арт). Или же монументальная скульптура по каким-то причинам перестала выполнять исторически закрепившиеся за ней функции в городской среде? Эти вопросы возникают вполне обоснованно, поскольку масштаб сегодняшних социокультурных трансфор-

маций (не только в России, но и в мировом масштабе) предполагает, что наиболее востребованными на данный момент должны являться те формы искусства, которые могут предложить человеку возможности для *идентификации* в социальном и культурном мире. Это *устойчивые смыслы и ценности* как жизненно важные ориентиры в «текущей современности», *чувство настоящего времени* как момента, вписанного в историю человечества и связанного с прошлым и будущим, то есть все то, на что всегда была ориентирована монументальная скульптура. Однако, как ни парадоксально, в нынешний переходный период именно она, несмотря на свой «монументальный» статус, оказалась в довольно неустойчивом положении.

В силу своих особенностей монументальная скульптура на протяжении столетий выступала в качестве эффективной технологии регулирования общественного сознания. Соответственно, и причины маргинализации этого вида художественного творчества со стороны более «продвинутых» арт-практик, и одновременно его консервации и мумификации в среде «официального» искусства, следует искать не в нем самом, а в глубинных общественных и культурных процессах. С большой долей вероятности можно утверждать, что нынешнее положение монументальной скульптуры в роли культурного аутсайдера (если смотреть с позиции современного искусства) и «свадебного генерала» (если смотреть с позиции «официального» искусства) обусловлено не какой-то одной, а целым рядом предпосылок.

Одной из них является то, что в эпоху «пост» (или уже даже «постпост», согласно мнению ряда отечественных и зарубежных исследователей [11]) девальвируются определяющие свойства монументальной скульптуры – монументальность, историчность, идеологичность. Они не то, чтобы отвергаются, они, скорее, растворяются в ризоматической реальности, в которой отсутствует линейный ход событий как движение из прошлого в будущее.



Постистория и постидеология

Концепция *постистории*, сформировавшаяся в философской среде второй половины XX века, отрицаемая большинством представителей исторической науки, но при этом оказывающая на нее серьезное влияние, существует в двух версиях. Первая – как «конец истории» (версия, предложенная в конце 1980-х – в 1990-е годы Ф. Фукуямой, который впоследствии от нее отказался). Вторая – как «деконструкция истории» (версия, наиболее ярко представленная у М. Фуко). Однако в данном случае нас интересует не столько научный подход к пониманию постисторичности, сколько проявление этого феномена в общественном сознании и подсознании – как неотъемлемой составляющей и качественной характеристики мироощущения в постиндустриальную эпоху, как реакции на сверхнеопределенность настоящего, из которого с трудом улавливаются очертания прошлого и неразлично будущее.

Дискретность, фрагментарность сегодняшнего восприятия мира – глобального, информационно переизбыточного, непрерывно и непредсказуемо меняющегося на предельной скорости, мира, который невозможно помыслить и представить целостно ввиду отсутствия каких-либо устойчивых оснований – практически, не оставляет для человека шанса ощутить себя «в истории», соотнести себя с ней. Постистория – это пестрый калейдоскоп, который выдает все новые и новые комбинации, где причудливо соединяются фрагменты *прошлого*, подвергающегося переоценке, переосмыслению, а иногда и просто переписыванию, ризоморфного *настоящего* и фантазийного *будущего*, порой, напоминающего подновленное прошлое или представляющего в образах постчеловеческой реальности. «Не будучи исторической личностью, – пишет Л. Гинзбург, – можно быть историческим человеком. Не бегая вперегонки с историей, можно ощутить давление времени в своей крови... Уйти от категории истории – то же, что уйти от соотносенной с ней категорией современности... История не только перегоняет

прошлое в будущее, но претворяет прошлое в навеки принадлежащую нам реальность» [2, с. 423]. Отчуждение от истории обернулось для человека отчуждением от современности, поскольку, как можно быть *со-временным* в условиях постоянно меняющихся контуров социального времени и пространства?

В постистории утратили свой первоначальный традиционный смысл такие понятия, как монументальность, историчность, идеологичность. Глубинное содержание монументальности, ведущей свое происхождение от латинского «*monumentum*» (памятник), включает в себя значение «память». Память имеет отношение не только к прошлому: поскольку оно осознается в настоящем, память влияет на наше понимание настоящего и через это – на наше будущее. Блестящий отечественный психолог и философ Л. Рубинштейн писал: «Без памяти мы были бы существами мгновения. Наше прошлое было бы мертво для будущего. Настоящее, по мере его протекания, безвозвратно исчезало бы в прошлом» [12, с. 274]. Выпадение из истории, из чувства историчности времени, по сути, лишает человека и человечество коллективной памяти, а, следовательно, лишает их не только прошлого, но настоящего и будущего. В таком постисторическом безвременье монументальные художественные формы действительно выглядят осколками забытого прошлого.

Что касается идеологии, с которой тесно связана монументальная скульптура, то в наше время наблюдается общая деформация границ идеологического в его специализированной и повседневной формах. Существующие на сегодня в мире специализированные моноидеологические системы значительно уступают по числу более сложным полиидеологическим моделям, а, следовательно, монументальная скульптура, создание и установка которой инициируется (в большинстве случаев) и утверждается (всегда) властью, утрачивает свои приоритетные позиции в качестве официального искусства.



В свою очередь, «процесс идентификации в новой культурной форме» (как часть повседневной идеологии), которому способствует монументальная скульптура, также становится проблематичным под влиянием целого ряда факторов. К ним относятся: отсутствие оснований для интеграции общества, кризис личностной и коллективной идентичности (возникновение феномена «плавающей идентичности»), размывание границ между публичной и частной жизнью, а также противоречия, возникающие в ходе мультикультуризации, в частности, между унификацией культуры, регулируемой глобальным рынком, и сосуществованием множества «культурных стилей».

Напрашивается вывод, что в постисторическом, постидеологическом контексте современной социокультурной ситуации запрос на монументальную скульптуру – как со стороны власти, так и стороны общества, – на первый взгляд, неактуален. Но так ли это на самом деле?

Контр-монумент и работа с коллективной памятью

Любая умозрительная модель, какой бы стройной и логичной она ни представлялась, всегда остается лишь ментальной конструкцией, реальное положение вещей, как правило, намного сложнее. Уход больших специализированных идеологий, с которыми традиционно ассоциировалась монументальная скульптура, не устраняет идеологию как таковую, если понимать под ней комплекс идей, убеждений, ценностей. «Идеология, – говорит С. Жижек, – не просто система идей. Идеология на самом элементарном уровне – это что-то интимное, спонтанное, она – в том, как вы ощущаете окружающий вас мир, как вы организуете свою жизнь, в чем вы видите ее смысл <...> Идеология – в том, почему вы что-то принимаете, а что-то нет, в манере вашей речи, в том, как вы готовите ужин, как вы развлекаетесь и так далее» [4].

Структура повседневной идеологии всегда намного сложнее, чем устройство

специализированной или официальной. Она включает в себя и убеждения, и верования, и знания, и представления обычных людей о мире и социальном устройстве, его нормах и правилах, причем не только те, которые актуальны на данный момент, но и те, которые были накоплены за долгую историю и причудливым образом переплелись с более поздними. Например, сосуществование языческих и христианских элементов в общественном сознании в эпоху раннего Средневековья или парадоксальные сочетания советских установок с правилами «дикого капитализма» в постперестроечный период и т. п.

Во многих странах повседневная идеология, начиная со второй половины XX века, включила в себя целый спектр сложнейших социокультурных противоречий, связанных с наступлением новой эпохи. Часть из них нашла отражение в монументальной скульптуре, однако не в традиционных ее формах, а в новаторских направлениях, возникших в ходе переосмысления сущности и художественного языка этого искусства. Одной из первых стран, где «монументальный эксперимент» имел серьезную концептуальную базу, стала разьединенная Германия.

В 1960-е годы в немецком обществе возникло и усиливалось в два последующих десятилетия противоречие между *желанием дистанцироваться от национал-социалистического прошлого Германии и необходимостью принятия этого прошлого как залога «здорового» развития нации*. Эта проблема вылилась в знаменитый «спор историков» в 1986 году, в котором столкнулись две противоположные идеологические позиции, представленные группами, сплотившимися вокруг Э. Нольте и Ю. Хабермаса.

Э. Нольте и его сторонники рассматривали национал-социализм как ответную реакцию Германии на «большевистский террор», тем самым фактически оправдывая фашизм, пусть и в завуалированной форме. Следуя их логике, национал-социалистическое прошлое никак не влияло на величие немецкой нации. Ю. Хабермас и его единомышленники при-



держивались оппозиционной точки зрения, полагая, что принятие коллективной ответственности за нацистские преступления есть единственный путь к полноценному развитию Германии в будущем.

По-своему отреагировало на эту проблему искусство, в частности, монументальная скульптура, которая имеет самое непосредственное отношение к коллективной памяти и повседневной идеологии, так как одной из основных ее функций является *мемориализация*. Работа с коллективной памятью вылилась в художественную концепцию нового типа монумента, воплотившуюся в целом ряде произведений, посвященных теме и событиям Холокоста и установленных сначала в Германии, а затем и в других странах. Данный тип монумента определяется исследователями как *альтернативный* традиционным формам монументальной скульптуры или как *контр-монумент*.

Термин «контр-монумент» вошел в научный оборот благодаря исследователю Дж. Янгу. Несмотря на явную оппозиционность, которая звучит в данном термине, заключенный в нем смысл не ограничивается противопоставлением традиционного монумента и его альтернативной формы. Концепция контр-монумента родилась в процессе переосмысления отношения к проблеме нацизма представителями той нации, в которой это явление возникло (хотя следует отметить, что авторами контр-монументов являются не только немецкие художники, в этом направлении работают, например, С. Левитт, Р. Уайтрид, П. Айзенман). Идея «коллективной ответственности», о которой впервые в 1946 году говорит К. Ясперс [16] и которую впоследствии развивают другие исследователи (Х. Арендт [1], Л. Алвейсс [17], А. М. Янг [24]), становится точкой отсчета для творческого поиска. Этот творческий поиск привел художников к пересмотру понятия «память» и переоценке способности монумента запечатлеть память в художественных образах.

Традиционный памятник, по мнению контр-монументалистов, не только дискре-

дитировал себя участием в утверждении и распространении тоталитарных идеологий первой половины XX века, но и в принципе уже не мог выполнять функцию мемориализации в современном мире, если понимать под ней сохранение коллективной памяти как основы коллективной ответственности. В своем исследовании, посвященном контр-монументу, Дж. Янг говорит о том, что памятники – такие, какими мы привыкли их воспринимать, – не сохраняют, а хоронят память [25, р. 272–273]. Люди передают монументу право помнить, а если точнее, напоминать (время от времени) о событиях прошлого. Поэтому художники ставили перед собой задачу найти такое концептуальное решение, которое позволит преодолеть отчуждение от памяти Холокоста, возникшее из нежелания испытывать общее чувство вины, и через это преодоление обрести *коллективную ответственность* как гарант того, что в будущем нацизм не повторится. Этим решением и стала концепция контр-монумента.

Она получила воплощение в новых памятниках-мемориалах, которые создавались не для того, чтобы погружать человека в состояние тихой глубокой скорби, рождать в нем чувство вины или раскаяния, и не для того, чтобы доставлять ему эстетическое удовольствие. Скорее наоборот. Эти памятники вызывают беспокойство, замешательство, внутренний дискомфорт. Одно из таких произведений – монумент «Черная форма», посвященный пропавшим еврейским общинам, – Дж. Янг описывает следующим образом: «Она стояла как брошенный черный гроб среди парящих барочных фасадов и газовых фонарей – черная чума, притаившаяся в центре солнечной и изящной университетской площади. Со временем черная форма была покрыта каракулями граффити и политическими лозунгами, которые еще больше увеличили ее высоту, усиливая контраст между ней и ее изысканным окружением» [25, р. 267]. Произведение было создано американским художником-минималистом Солом Левиттом и установлено в 1987 году в Мюнстере. Монумент простоял

недолго, уже в следующем году он был демонтирован, а еще через год (в 1989-м) установлен в Гамбурге в районе Альтона на площади Республики.

Художественный минимализм «Черной формы» – бесстрастный, если не знаешь, чему посвящено произведение, и вызывающий мощный эмоциональный отклик при погружении в контекст этого памятника, – создает сильнейший эффект в контрасте с изысканной архитектурной средой. Черные газобетонные блоки, образующие строгую геометрическую форму, помещенную в пышность барочного окружения, способны вызвать множество ассоциаций даже у человека с плохо развитым воображением, но хотя бы немного знающим о трагедии Холокоста.

Концептуальный характер контр-монументов определил лаконичность и минималистичную скупость художественного языка, как правило, ограничивающегося использованием простых и строгих форм. Однако именно эта сдержанность как нельзя лучше отвечает задачам данных произведений – пробудить в зрителе внутренний диалог с самим собой, заставить его сформировать и осмыслить собственное отношение к тому, что никогда не должно повториться.

Еще один пример контр-монумента – пожалуй, наиболее известный из всех, – Мемориал памяти убитых евреев Европы. Он был создан Питером Айзенманом и установлен в юбилейную годовщину окончания Второй мировой войны (2005 год) в самом центре Берлина в символической близости от Бранденбургских ворот (Ворот Мира), бункера фюрера и места, где располагалась Рейхсканцелярия Гитлера, разрушенная после падения нацистского режима.

Мемориал занимает огромную площадь (около 19 000 квадратных метров) и состоит из 2711 серых бетонных блоков (стел, как их называет сам Айзенман) разной высоты – от совсем невысоких (не более метра) до превышающих человеческий рост. Однообразные массивные формы с дорожками между ними образуют некое подобие архаического

лабиринта. Стелы лишены каких-либо надписей, на них нет имен погибших, отсутствует еврейская символика. Они анонимны и обезличены, но монументально материальны и угнетающе множественны. Безысходность, подавленность, тревожность – так описывают свои впечатления от этого мемориала посетившие его люди.

Сам автор этого произведения объясняет свой творческий замысел следующим образом: «Я всегда говорил, что хочу создать у людей ощущение того, что они находятся в сегодняшнем дне, и что я хочу, чтобы они испытали то, чего у них никогда раньше не было – то, что отличается от прежнего опыта и немного тревожит. Мир переполнен информацией, а это место, где нет информации. Это то, чего я хотел» [20]. Под неинформативностью, о которой говорит Айзенман, в данном случае понимается отсутствие каких бы то ни было опознавательных знаков на стелах, поскольку визуальной художественно-образной информации, вызывающей сильнейшие эмоции у посетителей мемориала, дано в избытке. В одном из интервью Айзенман говорит о том, что его мемориал сравнивают то с кладбищем, то с городскими руинами, то со следами деятельности внеземных цивилизаций. И хотя, по его словам, сам он не видит в нем ни того, ни другого, он не может запретить людям сравнивать и относить этот объект к чему-либо известному и понятному для них, чтобы преодолеть состояние неопределенности [20]. Тем не менее, автор был вынужден удовлетворить многочисленные просьбы и, отступив от изначального плана, создать информационный центр, расположив его под мемориалом. В этом подземном хранилище находятся архивные документы, списки имен и биографии жертв Холокоста.

Как и «Черная форма», берлинский монумент отходит от веками складывавшейся традиции синтеза монументального искусства и архитектуры или природного ландшафта: его сложно назвать «вписанным» в среду, он существует как будто сам по себе – пространство памяти в пространстве города. Отсутствие прямой связи этих «неудобных» произведений



с окружающей средой является одним из вызовов, который бросают контр-монументы художественному образу города.

Данные произведения, если и не входят в откровенный диссонанс с окружающей средой, то выглядят в ней довольно странно и непривычно для обывателя. Помимо того, они игнорируют еще одно из важных «правил» традиционного монумента: его обычно устанавливают на высоком постаменте, что формально и по смыслу возвышает монумент над повседневностью, проводит четкую грань между сакральным и профанным миром. Вместо этого новые монументы спускаются в жизненное пространство людей, в их «здесь и сейчас» – для того, чтобы память о страшных событиях Холокоста стала предостережением в будущем. Это не о коллективной вине, это о коллективной ответственности за завтрашний мир.

Тот же посыл звучит в произведениях еще одного скульптора – Йозефа Герца – художника, создающего работы «публичного авторства». В 1986 году в Гарбурге было установлено одно из его произведений «Памятник против фашизма, войны и насилия – за мир и Права человека», которое он исполнил совместно с Эстер Шалев-Герц. Этот двенадцатиметровый параллелепипед, покрытый пластинами из мягкого свинца – своего рода *tabula rasa*, где при помощи нескольких стилей, привязанных к монументу, каждый, кто пожелает, мог оставить свое послание против фашизма. Для того, чтобы авторский замысел был понятен зрителям, художники разместили у основания металлической колонны текст на нескольких языках, он гласил: «Мы приглашаем жителей Гарбурга и гостей города добавить свои имена к нашим. Поступая таким образом, мы обязуемся оставаться бдительными. По мере того как все больше и больше названий будет появляться на этой 12-метровой свинцовой колонне, она будет постепенно опускаться в землю. Однажды она полностью исчезнет, и место Гарбургского памятника борьбе с фашизмом опустеет. В конце концов, только мы сами можем восстать против несправедливости» [25, p. 274].

Участие в создании этого коллективного антинацистского «письма» давало возможность каждому проявить свое отношение, высказать мнение о болезненной для всего мира и немецкого народа проблеме, почувствовать личную и общую сопричастность к ней и уже через эту соединенность обрести индивидуальную и коллективную ответственность за мирное будущее. Под собственной тяжестью монумент постепенно уходил все глубже в землю, унося с собой послания современности для прошлого и грядущего.

Как и в случае других контр-монументов, реакция общественности на «Памятник против фашизма» не была однозначной: рядом с антифашистскими воззваниями, появлялись граффити, каракули, признания в любви, неонацистские лозунги и даже изображения свастики. По признанию авторов монумента, такая обратная связь не была для них удивительной, она лишь позволила судить о том, насколько противоречиво относится общество не только к своему прошлому, но и к настоящему, зачастую не отдавая себе отчет, что будущее творится сегодня.

Общественный характер новых мемориалов и в этот раз предопределил место установки памятника. Отказавшись от предложения города поставить скульптуру в парке, авторы выбрали место вдали от центра города – в не самом благоприятном для жизни районе, посреди супермаркетов и неподалеку от свалки диоксинов. Художники намеренно искали наиболее обыденную, даже маргинальную, среду для размещения своего произведения, тем самым подчеркивая, что поднимаемая ими тема – это не столько политическая, сколько общечеловеческая проблема. Авторская позиция в отношении современной мемориальной скульптуры выразилась в протесте против дидактического характера памятников и пассивной роли зрителей, против отчуждения от коллективной памяти, ответственность за хранение которой люди переложили на монументы. В той или иной мере такой подход объединяет разные произведения, посвященные теме Холокоста,

которые сами художники и исследователи относят к контр-монументам.

За границами нашего исследования остался целый ряд не менее интересных примеров контр-монументов: Монумент памяти Холокоста (неофициальное название этого монумента – Безымянная библиотека) авторства Р. Уайтрид, установленный в 2000 году на Еврейской площади в Вене; Ашроттбруннен (или фонтан Ашротта), созданный Х. Хохайзелем в 1987 году, это произведение установлено в Касселе и др.

Рассмотренная тенденция в монументальной скульптуре позволяет увидеть и проанализировать только некоторые аспекты проблемы формирования современного художественного образа города. Однако на примере концепции контр-монумента очень хорошо видно, что те задачи, которые пытается решить современное искусство в городском пространстве, выходят за границы формирования одной лишь визуальной эстетики.

Рассмотренные образцы монументов – только один из примеров, позволяющих говорить о том, что сегодня раздвигаются онтоло-

гические границы в понимании этой разновидности монументального искусства и способов взаимодействия с ней зрителя. А это, в свою очередь, открывает новые перспективы как для художников, так и для города и его жителей.

Идеологичность и историчность монументальной скульптуры не утрачивают своей актуальности в постсовременности. Скорее, наоборот – выявляя фундаментальные социокультурные противоречия своего времени, связанные с отчуждением от истории, новые монументы призваны способствовать их разрешению через работу с коллективной памятью и национальной и культурной идентичностью в условиях глобализации и мультикультурализма.

Становясь частью сложноорганизованного художественного образа города, современная монументальная скульптура способна не только витализировать его энергию, но делать его аутентичным, созвучным тем изменениям, которые происходят в общественном и индивидуальном сознании, в мировосприятии и мироощущении современного человека.

Список литературы

1. *Арендт Х.* Эйхман в Иерусалиме. Банальность зла. Москва: Европа, 2008. 424 с.
2. *Библер В. С.* Лидия Яковлевна Гинзбург и судьбы русской интеллигенции // Культурологический ежегодник. Выпуск 1. Культурологический семинар. Кемерово: «АЛЕФ» Гуманитарный Центр, 1993. С. 422–427.
3. *Везнер Л. Н.* Структура образа города: основные теоретические подходы // Вестник экономики, права и социологии. 2014. № 4. С. 221–224.
4. Интервью В. Корецкого и Д. Рузаева с С. Жижеком от 24 апреля 2013 года // Colta: [Электронный ресурс] URL: <http://archives.colta.ru/docs/20836>
5. *Ионин Л. Г.* Социология культуры: учеб. пособие для вузов / 4-е изд., перераб. и доп. Москва: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2004. 427 с.
6. *Кривцун О.* Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Человек. 2014. № 4. С. 57–82.
7. *Лекус Е. Ю.* Скульптурные лениниана и сталиниана: особенности монументализации культа личности // Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века. Материалы научно-практической конференции, сборник научных статей / науч. ред. и состав. А. В. Карпов, Н. Н. Мутя; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 13–22.
8. *Лефевр А.* Идеи для концепции нового урбанизма // Социологическое обозрение. 2002. Т. 2. № 3. С. 1–8.



9. Лэндри Ч. Креативный город / Пер. с англ. В. Гнедовского, М. Хрустальной. Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 400 с.
10. Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство / пер. с англ. М. Коробочкина. Москва: Strelka Press, 2014. 392 с.
11. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. Москва: Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 2021. 561 с.
12. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2000. 712 с.
13. Сассен С. Глобальный город: введение понятия // Глобальный город: теория и реальность / Под ред. Н. А. Слуки. Москва: ООО «Аванглион», 2007. С. 9–27.
14. Смирнов С. А. Человек в городе и город в человеке, или ещё раз о предмете городской антропологии (1) // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2021. № 1. С. 12–36.
15. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. Москва: Политиздат, 1989. 447 с.
16. Ясперс К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии. Москва: Прогресс, 1999. 146 с.
17. Alweiss L. Collective Guilt and Responsibility. Some Reflections, European Journal of Political Theory. Vol. 2 (2003), 3. Pp. 307–318.
18. Anderson S. Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. 2000. 443 p.
19. Gehl J. Life Between Buildings: Using Public Space. Tr. by J. Koch, Van Nostrand Reinhold. New York. 1987. 202 p.
20. Interview mit Mahnmal-Architekt Peter Eisenman «Es ist kein heiliger Ort» (10.05.2005). [Электронный ресурс] URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-mahnmal-architekt-peter-eisenman-es-ist-kein-heiliger-ort-a-355383.html>
21. Lekus E. Environmental identity: «space» vs «place». SHS Web Conf. Volume 43. 2018. The 4th International Research-to-Practice Conference Lighting Design – 2017 (LD-2017). [Электронный ресурс] URL: https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2018/04/shsconf_ld2018_01005/shsconf_ld2018_01005.html
22. Narboni R. From light urbanism to nocturnal urbanism. Light & Engineering. 2016. Vol. 24. Issue 4. Pp. 19–24.
23. Park R. E. The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment. American Journal of Sociology. 1915. Vol. 20. № 5. Pp. 577–612.
24. Young I. Responsibility for justice. Oxford – New York: Oxford University Press, 2011. 224 p.
25. Young J. E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. Critical Inquiry. Vol. 18. No. 2 (Winter, 1992). Pp. 267–296.

*

Поступила в редакцию 25.01.2024