Maria A. Burganova
Doctor of Art History
Professor
Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture
Stroganov Russian State University of Art and Industry
e-mail: dom.text@gmail.com
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8695-9743
ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-10-20

MONUMENTAL SCULPTURE AS A REFLECTION OF IDENTITY AND HISTORICAL MEMORY

Summary: *The article examines monumental sculpture as a reflection of social identity and historical memory and, at the same time, as an instrument for designing society. Drawing on monumental works of different periods, it traces a shift of paradigms: from the affirmative, didactic monument that prescribes a horizon of identification to society to the narrative and reflexive monument. The author shows that the dual nature of the monument — as a "mirror" of society and as a performative act that constructs collective memory — constitutes the specific character of monumental sculpture as an art form.*
Keywords: *monumental sculpture; collective memory; monumental propaganda; public space; the monument as a reflection of society; the monument as a design for society.*

Monumental sculpture, like any artistic creation, is inseparable from its social dimension. However, unlike an easel work, which presupposes a dialogue with the viewer at close range within the enclosed space of an exhibition, the monument exists in public space: it addresses the community and is endowed with a number of functions — the spatial structuring and thematic organisation of the environment, a declarative character and the capacity to sustain memory over a long period. A monument preserves the memory of a historical event, an outstanding personality or a heroic deed; its memorial function — as material evidence of the values, victories and dramatic episodes in the history of a society — has therefore traditionally been regarded as the most important. No less essential, however, is another function of monumental sculpture: the capacity not only to record an already established identity of society but also to influence it, designing a desired image of society and prescribing for it a particular way of remembering, and hence of acting.

The aim of this article is to reveal this duality of monumental sculpture — its simultaneous role as reflection and as design — at the intersection of the national (Russian and Soviet) and Western traditions, and in the light of concepts that rethought the status of the monument in the second half of the 20th and the early 21st century. The relevance of the topic stems not only from theoretical interest but also from the intensity of current public debates about the fate of monuments: the waves of demolition, dismantling and reinterpretation of monuments that swept various countries in the first quarter of the 21st century have clearly shown that the monument remains a living political and ethical agent rather than a neutral decoration of the urban environment.

The methodological framework of the study is the anthropology of art, an approach that shifts the focus from aesthetic evaluation and the iconographic "content" of a work to its social action.

Reflection

The historically established idea of the monument rests on the notion that it embodies, in an enduring material, collectively shared sacred, state and public values. This practice, which unites the monuments of Ancient Egypt and present-day memorial sites, has developed a stable set of semantic and structural devices: removing the monument from everyday space and creating a physical distance between it and people ensured the inviolability of the hero or the idea, while imperishable materials signified a passage into eternity. The pedestal on which the monument was raised became the boundary between the sacred and the profane. This structure, refined over centuries, began to change only in the mid-20th century, when pedestals, which had previously maintained a firm distance between sculpture and viewer, started to disappear from the composition of monuments: the distance between the monument and the viewer shrank so much that it became possible literally to touch eternity, personified by a bronze hero. This did not lead to widespread vandalism, examples of which are known in every age, but it marked a change in society's attitude to the monument.

Throughout history, monuments have often been demolished or remade: one may recall the monumental sculpture of Amarna, the statues of the Catholic kings of Spain thrown down by Protestants during the Dutch Revolt of the 16th century, the equestrian statues of Louis XIV by Girardon and of Louis XV by Bouchardon destroyed by insurgents in 1792, and many other examples. In all these cases, what was at stake was the rejection of the monument as the embodiment of a repudiated political concept and of the power behind it. But the 20th century changed society itself: it abandoned its respectful distance from the monument not because it had ceased to share the concept of identity the monument proclaimed, but because it had ceased to identify itself with the historical memory the monument preserved. The pedestal physically raised the monument above the urban environment — into a space of remembrance of history, culture and heroic events; moving the monument into the viewer's spatial dimension diminished this constitutive role of the monument, and now one can share a bench with a bronze hero. The subjects of monuments have changed as well: many cities now have bronze "monuments" to street sweepers,



Fig. 1. A. M. Opekushin. Monument to A. S. Pushkin. 1880. Moscow. Photo from open sources

city constables and other typical figures of a bygone era. The monument as the constructor and foundation of social identity is gradually losing this role.

One of the most striking examples of abandoning the pedestal as a means of distancing the ideal from the everyday was the exhibition *Still Standing. Ancient and Contemporary Sculpture* [Igumnova 2018], held in the halls of the State Hermitage in 2011–2012. What is at issue here is not urban monuments but a dialogue with cultural heritage, which is by convention raised *a priori* above everyday space. Exhibitions, unlike monuments, reflect society's response to historical and cultural processes much more quickly; *Still Standing* is therefore a vivid illustration of how contemporary society understands itself in dialogue with heritage. In the exhibition, nine ancient statues were taken down from their high plinths and placed on the floor in the Hall of Dionysus; next to it, in the Roman Courtyard, sculptures by A. Gormley, whose art centres on the human body, were also displayed without pedestals. For the sake of the idea



Fig. 2. S. Konenkov. Memorial plaque "To Those Who Fell for Peace and the Brotherhood of Nations". Senate Tower of the Kremlin, 7 November 1918. Photograph, 1918

of the viewer's direct contact with the body, Gormley in his installations deliberately renounces the conventional inviolability of symbolic and ideal images raised on a pedestal. Today this tendency is confirmed by many other examples of the changing status of sculptural works in the urban environment.

Design

While the examples discussed above demonstrate the weakening of the reflective, "mirror" function of the monument, the opposite pole is formed by its design function — society's construction of itself by means of monumental sculpture. The best-known embodiment of this design function was Lenin's plan for monumental propaganda, "On the Monuments of the Republic" of 12 April 1918, which was based on *The City of the Sun*, the utopia of the Dominican friar Tommaso Campanella (1568–1639): the walls of his ideal city are adorned with instructive frescoes that awaken in its citizens a love of the sciences and civic sentiment. A. V. Lunacharsky left an account of the origins of this plan, whose implementation began in the winter of 1918 [Lunacharsky 1968, pp. 197–200]. The following statement is key to the theme of designing society by means of monumental sculpture: "Even more important than inscriptions, I consider monuments: busts or full figures, perhaps bas-reliefs, groups. A list should be drawn up of those forerunners of socialism or its theorists and fighters, and also of those luminaries of philosophical thought, science, art, etc., who, although they had no direct relation to socialism, were genuine heroes of culture. According to this list, commission sculptors to produce works, even temporary ones, if only of plaster or concrete. It is important that they should be accessible to the masses, that they should catch the eye…" [Lunacharsky 1968, pp. 197–200]. It is significant that the concept of designing society by means of monumental sculpture was formulated here before the monuments themselves were created, bypassing the stage of collecting, describing and generalising already existing examples.



Fig. 3. Unveiling of the monument to A. V. Koltsov. S. A. Yesenin addresses the gathering. Photograph, 1918

This programme involved solving two interrelated tasks: dismantling the monuments "to the tsars and their servants" and, at the same time, erecting new monuments, while the artistic and aesthetic significance of the works played no role here.

Lenin's own role in initiating the use of the monument as a means of educating the "new man" with a socialist system of values is telling: here the monument ceases to be a mirror of society and becomes an instrument for constructing it. The list of persons "to whom it is proposed to erect monuments", published over Lenin's signature in *Izvestia* on 2 August 1918, included 66 names of revolutionaries, philosophers, poets, scientists and artists — a pantheon of sorts, designing the genealogy of the new order. In the first few post-revolutionary years, about 40 monuments were erected in Moscow and Petrograd in accordance with this list, and their fates differed: only a few have survived to this day. For instance, the monument to M. Robespierre in the Alexander Garden, created by B. Sandomirskaya, stood for only four

days — from 3 to 7 November 1918 [Burganova 2012, pp. 14–29].

The first creative competition under the plan was the competition for the design of the memorial plaque "To the Victims of the Revolution", in which the architect V. I. Dubenetsky, the sculptors A. V. Babichev, S. T. Konenkov, S. A. Mezentsev and A. M. Gyurdzhyan, and the graphic artist I. I. Nivinsky took part. The conclusion of the expert commission, signed by the architects N. D. Vinogradov and A. L. Polyakov, the sculptor V. N. Domogatsky, the artist G. B. Yakulov and others, contains words remarkable for their time. Describing the merits of Konenkov's work, the commission concludes: "...in its appearance it will be in full harmony with the whole square, where the multicoloured Cathedral of St Basil the Blessed, the gold of the domes and the painted tiles of the towers are located. Distinguished by its theme, in its artistic construction (solemnity, the harmony of the low relief, colourfulness), it is akin to good Old Russian icons, which is why it is natural and connects with the whole surrounding setting of the Kremlin" [TsGAMO, f. 66, inv. 12, file 640, fols. 58–59]. The members of the jury sought to fit Konenkov's work into the context of the historic buildings of the Moscow Kremlin, appealing directly to the image of St Basil's Cathedral and the gold of the domes.

The plan for monumental propaganda, "On the Monuments of the Republic", had an enormous influence on the development of Russian sculpture: state commissions for monumental art became an integral component of Soviet sculpture [Kotyrev 1969, pp. 34–36], establishing for decades to come social significance as the main criterion of monumental sculpture. Heroic content, the idealisation of images and the grandeur of scale and conception made monumental sculpture one of the instruments for shaping public space. The irony of history is that many of the monuments created under the plan for monumental propaganda have not survived, whereas the model itself — the monument as one of the instruments for designing society — proved exceptionally durable.

Negation. The Crisis of the Affirmative Monument

If the Soviet experience took the design function of the monument to its logical limit, Western artistic and theoretical thought of the 20th century moved in the opposite direction — towards a critique of the very form of monumentality.



Fig. 4. I. O. Griselli. Monument to Sofia Perovskaya. Petrograd, Moskovsky Railway Station. Photograph, 1918

From the standpoint of the anthropology of art, this crisis of the affirmative monument can be described as a change in the model of "dialogue" between the monument and the viewer: the classical monument on a pedestal acts declaratively, presenting the viewer with an already established postulate of power and, in essence, the only correct reading; the 20th century opens up this rigid structure, giving priority in this dialogue to the viewer and to the place in which the work unfolds. The theoretical shift is thus not a rejection of the social action of the monument but its redistribution.

There are many examples of the rejection of the traditional form of the monument — the compositions of such memorials literally go underground. A characteristic example is the Vietnam Veterans Memorial by Maya Lin (1981) in Washington. Instead of a vertical, heroising statue, the sculptor proposed a "cut" in the earth — two walls of polished black granite converging at an angle, bearing the names of almost 60,000 dead and missing [Korzilius 2022; Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial]. Lin herself described her conception as follows: the gesture "to cut into the earth" — "an initial violence that heals in time but leaves a memory, like a



Fig. 5. Maya Lin. Vietnam Veterans Memorial. 1980–1982. Photo: Maya Lin Studio

scar" [Lin 2000]. For the author, an important component of the monument was also the reflection of the viewers' faces in the polished surface of the walls bearing the soldiers' names: the memorial marked a transition from a monument that designs a single version of memory to a monument that diversifies historical memory and delegates to each viewer the right to determine the measure of their own participation — literally, through reflection. In the author's view, it is precisely in this that the past and the present are joined.

The rejection of the heroic principle in the treatment of the monument provoked fierce controversy: critics called the Vietnam Veterans Memorial a "black gash of shame and sorrow" [Lin 2000], reproaching the author for the abstraction of the form and for the deliberately negative declarative tone of her treatment of the war theme.

Maya Lin's experience had a direct influence on artists rethinking the concept of the monument as a state instrument for shaping society's attitude to its own history and culture. In response to the classical model of the monument, there emerged a phenomenon that J. Young called the "counter- monument": a monument that disappears rather than stands forever; that goes into the ground rather than rising above it; and that returns the burden of memory only to those who come looking for it themselves [Young 1992, pp. 267–296].

Formally, the design function of the monument is not abolished here but radically rethought: if the public monument is historical and referential — it is meant to lead the viewer beyond themselves towards an understanding of events — the counter-monument balances between these poles, bringing to the fore the ethical obligation of bearing witness.

Such counter-monuments also include the monument *Sunken Library* (*Versunkene Bibliothek*) by the Israeli sculptor Micha Ullman (1995), installed in Berlin on Bebelplatz — on the site of the public book burning of 10 May 1933.

Its location reflects, perhaps, not commemoration but exclusion from memory: the monument is not easy to find, especially in winter under a cover of snow, and an encounter with it is most often accidental — or else local residents who know what to look for will show the way. A square of thick glass is set into the paving stones; peering through it, one can see empty bookshelves in a white room. The emptiness, as the author intended, conveys the idea of loss — but of a loss that is hidden rather than voiced. A small square of glass on the site where 20,000 volumes were burned demonstrates not the pain of memory but a striving for oblivion: the monument does not so much proclaim that what happened must never be repeated as reflect a society that is not ready to remember this episode of its history — and therefore makes it as inconspicuous as possible, hiding it underground. The veiled title *Sunken Library* itself does not directly name the event to which the monument is dedicated — the burning of books.

The beginning of the 21st century laid bare the political significance of the monument with particular force: the wave of dismantling and demolition of monuments that swept the USA, the United Kingdom, Australia and European countries in the first quarter of the 21st century showed that the monument remains a living participant in social conflicts rather than a neutral element of the urban environment. Destruction and creation turn out to be two sides of one and the same design gesture: the demolition of a monument is as much an act of social design as its erection; the only difference is who acts as the subject of this design — the state "from above" or civic communities "from below".

The anthropology of art explains this phenomenon by allowing us to consider the monument as an object with a biography of its own. By initiating the demolition of historical monuments — not only of statesmen and military leaders but sometimes even of poets — the state demonstrates its inability to conduct a dialogue with its own history. A group that may be called the "crowd" then separates itself from society: hav-



Fig. 6. Micha Ullman. Monument to the Library (Versunkene Bibliothek [Sunken Library]) on Bebelplatz in Berlin. Photo from open sources

ing received sanction to demolish a monument, it treats the bronze figure as if punishing a living enemy.

The analysis shows that the opposition between the monument as "mirror" and the monument as "project" is a false dichotomy. Monumental sculpture always simultaneously reflects the society that gave rise to it and designs its future self-understanding; the only differences lie in the proportions and ways in which these functions are combined in specific historical paradigms. The classical representative monument placed the emphasis on affirming and legitimising an already established state order; Lenin's plan for monumental propaganda took the design principle to its limit, turning the monument into an instrument for constructing a "new society"; the Western counter-monument of the second half of the 20th century, by contrast, redistributed the initiative of reflection and design in favour of the viewer.

The monument is not a passive testimony but a performative agent: it not only preserves memory but also prescribes ways of remembering, and thereby ways of being a community. An understanding of this dual, reflective-and-designing nature of monumental sculpture appears to be a necessary condition both for the theoretical comprehension of public art and for a responsible cultural policy towards monuments — a policy that takes into account that every monument is at once a declaration by the state of its ideals and a statement by society of how it wishes to see itself.

REFERENCES:

1. Korzilius, L. The Vietnam Veterans Memorial – Presenting the Unpresentable. In: *5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA2022)*. 2022. Vol. 5, no. 1. Pp. 523–541. DOI: https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0014
2. Lin, M. Making the Memorial. *The New York Review of Books*. 2000. November 2. URL: https://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/making-the-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
3. Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial. *Smarthistory*. URL: https://smarthistory.org/maya-lin-vietnam-veterans-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
4. Young, J. E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*. 1992. Vol. 18, no. 2 (Winter). Pp. 267–296.
5. Burganova, M. A. *Portret i simvol. Monumentalnaya skulptura Rossii v XX veke* [Portrait and Symbol: Monumental Sculpture of Russia in the 20th Century]. Moscow, 2012. Pp. 14–29. (In Russian).
6. Burganova, M. A., Weiwei, H. Nekotorye osobennosti realisticheskoi skulptury v Kitae v XX v. [Some Features of Realist Sculpture in China in the 20th Century]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury* [Burganov House. The Space of Culture]. 2025. Vol. 21, no. 2. Pp. 19–26. DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-19-26 (In Russian).
7. Igumnova, E. V. Entoni Gormli i opyt Rodena [Antony Gormley and the Experience of Rodin]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia]. 2018. No. 3 (10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/entoni-gormli-i-opyt-rodena (accessed: 18.07.2026). (In Russian).
8. Kotyrev, A. Po leninskomu planu monumentalnoi propagandy [Following Lenin's Plan for Monumental Propaganda]. *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR]. 1969. No. 11. Pp. 34–36. (In Russian).
9. Lunacharsky, A. V. *Vospominaniya i vpechatleniya* [Memories and Impressions]. Moscow, 1968. Pp. 197–200. (In Russian).
10. Tsentralnyi gosudarstvennyi arkhiv Moskovskoi oblasti (TsGAMO) [Central State Archive of the Moscow Region]. Fond 66 (Moscow Soviet). Inventory 12. File 640. Fols. 58–59. (In Russian).

Мария Александровна Бурганова
доктор искусствоведения
профессор
заведующий кафедрой монументально-декоративной скульптуры
Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8695-9743
ResearcherID: C-9437-2017

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-10-20

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Аннотация: *В статье монументальная скульптура рассматривается как отражение социальной идентичности и исторической памяти и одновременно как инструмент проектирования социума. На материале монументальных произведений разных эпох прослеживается смена парадигм — от утверждающего, дидактического монумента, предписывающего обществу горизонт идентификации, к монументу повествовательному и рефлексивному. Автор показывает, что двойная природа монумента — как «зеркала» общества и как перформативного акта, конструирующего коллективную память, — составляет специфическую особенность монументальной скульптуры как вида искусства.*

Ключевые слова: *монументальная скульптура; коллективная память; монументальная пропаганда; публичное пространство; монумент как отражение общества; монумент как проектирование общества.*

Монументальная скульптура, как и любое художественное творчество, неотделима от социального измерения. Однако в отличие от станкового произведения, предполагающего диалог со зрителем на короткой дистанции в замкнутом пространстве экспозиции, монумент существует в публичном пространстве: он обращён к сообществу и наделён рядом функций — пространственным структурированием и тематической организацией среды, декларативностью, способностью к долговременному удержанию памяти. Монумент — это память об историческом событии, выдающейся личности, героическом действии, поэтому его мемориальная функция — вещественное свидетельство ценностей, побед и драматических эпизодов истории общества — традиционно считается наиболее важной. Однако не менее существенна другая функция монументальной скульптуры: способность не только фиксировать уже сложившуюся идентичность общества, но и влиять на неё, проектируя желаемый образ социума и предписывая ему определённый способ помнить, а значит — и действовать.

Настоящая статья ставит целью раскрыть эту двойственность монументальной скульптуры — её одновременную роль отражения и проектирования — на пересечении отечественной (русской и советской) и западной традиций, а также в свете концепций, переосмысливших статус монумента во второй половине XX и в начале XXI века. Актуальность темы обусловлена не только теоретическим интересом, но и остротой современных общественных дискуссий о судьбе памятников: волны сноса, демонтажа и переосмысления монументов, охватившие разные страны в первой четверти XXI века, наглядно показали, что монумент остаётся живым полити-

ческим и этическим агентом, а не нейтральным украшением городской среды.

Методологической рамкой исследования выступает антропология искусства — направление, смещающее фокус с эстетической оценки и иконографического «содержания» произведения на его социальное действие.

Отражение

Исторически сложившаяся идея монумента исходит из представления о том, что он воплощает в вечном материале коллективно разделяемые сакральные, государственные и общественные ценности. Эта практика, объединяющая монументы Древнего Египта и современные мемориальные объекты, выработала устойчивый набор смысловых и конструктивных решений: вынесение памятника из обыденного пространства и создание физической дистанции с человеком обеспечивало неприкосновенность героя или идеи, а нетленные материалы означали переход в вечность. Постамент, на котором утверждался монумент, стал границей между сакральным и профанным. Эта веками отточенная структура начала меняться только с середины XX века, когда из композиции монументов стали исчезать постаменты, прежде прочно удерживавшие дистанцию между скульптурой и зрителем: дистанция между монументом и зрителем сократилась настолько, что стало возможным в буквальном смысле прикоснуться к вечности, олицетворённой бронзовым героем. Это не повлекло за собой повсеместного варварства, примеры которого известны во все века, но обозначило перемену в отношении общества к памятнику.

Памятники на протяжении истории нередко сносились или переделывались: можно вспомнить монументальную скульптуру Амарны, статуи испанских королей-католиков, сброшенные протестантами во время Нидерландской революции XVI века, конные статуи Людовика XIV работы Жирардона и Людовика XV работы Бушардона, разрушенные повстанцами в 1792 году, и множество других примеров. Во всех этих случаях речь шла об отказе от монумента как олицетворения отвергнутой политической концепции и стоящей за ней власти. Но XX век изменил само общество: оно отказалось от почтительной дистанции с памятником не потому, что перестало разделять декларируемую им концепцию идентичности, а потому, что перестало отождествлять себя с хранимой им исторической памятью. Постамент физически возносил памятник над городской средой — в пространство памяти об истории, культуре, героических событиях; перенесение памятника в пространственное измерение зрителя снизило эту конституирующую роль монумента, и теперь рядом с бронзовым героем можно присесть на одну скамью. Изменилась и тематика памятников — во многих городах появились бронзовые «памятники» дворникам, городовым и другим типичным представителям ушедшей эпохи. Монумент как конструктор и фундамент социальной идентичности постепенно утрачивает эти позиции.

Одним из ярких примеров отказа от постамента как дистанции между идеальным и повседневным стала выставка «Во весь рост. Античная и современная скульптура» [Игумнова 2018], прошедшая в залах Государственного Эрмитажа в 2011–2012 годах. Речь здесь идёт не о монументах города, а о диалоге с культурным наследием, которое априори принято поднимать над обыденным пространством. Выставки, в отличие от монументов, отражают реакцию общества на исторические и культурные процессы значительно быстрее, поэтому «Во весь рост» — яркая иллюстрация того, как современное общество осмысляет себя в диалоге с наследием. В экспозиции девять античных статуй были сняты с высоких подиумов и расставлены на полу в зале Диониса; рядом, в Римском дворике, также без постаментов экспонировались скульптуры Э. Гормли, для которого приоритетом в творчестве является человеческое тело. Ради идеи прямого контакта зрителя с телом в своих инсталляциях Гормли сознательно отказывается от конвенциональной неприкосновенности символических и идеальных образов, поднятых на пьедестал. Эту тенденцию сегодня подтверждает и множество других примеров изменения статуса скульптурных произведений в городской среде.

Проектирование

Если разобранные выше примеры демонстрируют ослабление рефлексивной, «зеркальной» функции монумента, то противоположный полюс образует функция проектирующая — конструирование обществом самого себя средствами монументальной скульптуры. Наиболее

известным воплощением этой проектной функции стал ленинский план монументальной пропаганды «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 года, в основе которого лежала утопия «Город Солнца» доминиканского монаха Томмазо Кампанеллы (1568–1639): стены его идеального города украшены поучительными фресками, пробуждающими в гражданах любовь к наукам и гражданские чувства. Воспоминания о зарождении этого плана, к реализации которого приступили зимой 1918 года, оставил А. В. Луначарский [Луначарский 1968, с. 197–200]. Приведём ключевое для темы проектирования общества средствами монументальной скульптуры высказывание: «Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы. Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры. По этому списку закажите скульптору также временные, хотя бы из гипса или бетона, произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза...» [Луначарский 1968, с. 197–200]. Показательно, что концепция проектирования общества средствами монументальной пластики была сформулирована здесь до создания самих монументов, минуя стадию собирания, описания и обобщения уже существующих примеров.

Эта программа предполагала решение двух взаимосвязанных задач: демонтажа памятников «царям и их слугам» и одновременной установки новых монументов, причём художественная и эстетическая значимость произведений здесь не играли роли.

Показательна сама фигура Ленина как инициатора монумента в качестве средства воспитания «нового человека» с социалистической системой ценностей: монумент здесь перестаёт быть зеркалом общества и становится инструментом его конструирования. Список лиц, «коим предположено поставить монументы», опубликованный за подписью Ленина в «Известиях» 2 августа 1918 года, включал 66 имён революционеров, философов, поэтов, учёных и художников — своего рода пантеон, проектирующий генеалогию нового строя. За несколько послереволюционных лет в Москве и Петрограде было установлено около 40 памятников в соответствии с этим списком, и судьба их сложилась по-разному: лишь немногие дошли до нашего времени. Так, памятник М. Робеспьеру в Александровском саду, созданный Б. Сандомирской, простоял всего четыре дня — с 3 по 7 ноября 1918 года [Бурганова 2012, с. 14–29].

Первым творческим конкурсом в рамках плана стал конкурс на проект мемориальной доски «Жертвам Революции», в котором участвовали архитектор В. И. Дубенецкий, скульпторы А. В. Бабичев, С. Т. Коненков, С. А. Мезенцев и А. М. Гюрджян, график И. И. Нивинский. В заключении экспертной комиссии, подписанном архитекторами Н. Д. Виноградовым и А. Л. Поляковым, скульптором В. Н. Домогацким, художником Г. Б. Якуловым и другими, встречаются поразительные для своего времени слова. Описывая достоинства работы Коненкова, комиссия резюмирует: «...по своему внешнему виду она будет вполне гармонировать со всей площадью, где находится многоцветный собор Василия Блаженного, золото куполов и крашеная черепица башен. Отличаясь своей темой, по художественной конструкции (торжественность, стройность низкого рельефа, красочность), она родственна хорошим старорусским иконам, почему естественна и связывается со всей окружающей обстановкой Кремля» [ЦГАМО. Ф. 66. Оп. 12. Д. 640. Л. 58–59]. Члены жюри стремились вписать произведение Коненкова в контекст исторической застройки Московского Кремля, прямо апеллируя к образу храма Василия Блаженного и золоту куполов.

План монументальной пропаганды «О памятниках Республики» оказал огромное влияние на развитие отечественной скульптуры: государственный заказ на монументальное искусство стал неотъемлемой составляющей советской пластики [Котырев 1969, с. 34–36], на десятилетия вперёд определив общественную значимость как главный критерий монументальной скульптуры. Героическое содержание, идеализация образов, грандиозность масштабов и замыслов сделали монументальную скульптуру одним из инструментов формирования общественного пространства. Ирония истории состоит в том, что многие монументы, созданные по плану монументальной пропаганды, не сохранились, тогда как сама модель — памятник как один из

инструментов проектирования общества — оказалась исключительно долговечной.

Отрицание. Кризис утверждающего монумента

Если советский опыт довёл проектную функцию монумента до логического предела, то западная художественная и теоретическая мысль XX века двигалась в противоположном направлении — к критике самой формы монументальности.

С позиций антропологии искусства этот кризис утверждающего монумента можно описать как смену модели «диалога» между монументом и зрителем: классический памятник на постаменте действует декларативно, предъявляя зрителю уже сложившийся постулат власти и, по сути, единственно верное прочтение; XX век размыкает эту жёсткую структуру, передавая приоритетную позицию в этом диалоге самому зрителю и месту, в котором развёртывается произведение. Таким образом, теоретический сдвиг — это не отказ от социального действия монумента, а его перераспределение.

Появилось немало примеров отказа от традиционной формы памятника — композиции таких мемориалов в буквальном смысле уходят под землю. Характерный пример — мемориал ветеранов Вьетнама работы Майи Лин (1981) в Вашингтоне. Вместо вертикальной, героизирующей статуи скульптор предложила «разрез» в земле — две сходящиеся под углом стены из полированного чёрного гранита с именами почти 60 тысяч погибших и пропавших без вести [Korzilius 2022; Maya Lin, Vietnam Veterans Memorial]. Сама Лин описывала свой замысел так: жест «разрезать землю» — «первоначальное насилие, которое со временем заживает, но оставляет память, как шрам» [Lin 2000]. Важной составляющей монумента для автора стало и отражение лиц зрителей в полированной поверхности стен, несущих имена солдат: мемориал обозначил переход от монумента, проектирующего единую версию памяти, к монументу, диверсифицирующему историческую память и делегирующему каждому зрителю право определять меру собственного участия — в буквальном смысле через отражение. По мысли автора, именно в этом происходит соединение прошлого и настоящего.

Отказ от героического начала в трактовке монумента вызвал ожесточённую полемику: критики называли мемориал ветеранов Вьетнама «чёрным разрезом стыда и скорби» [Lin 2000], упрекая автора в абстрактности формы и в нарочитой негативной декларативности трактовки военной темы.

Опыт Майи Лин оказал прямое влияние на художников, переосмысляющих концепцию монумента как государственного инструмента формирования отношения общества к собственной истории и культуре. В ответ на классическую модель монумента возникло явление, которое Дж. Янг назвал «контр-монументом»: памятник, который исчезает, а не стоит вечно; который уходит в землю, а не возвышается над ней; и который возвращает бремя памяти лишь тем, кто сам приходит его искать [Young 1992, pp. 267–296].

Формально проектная функция монумента здесь не отменяется, но радикально переосмысляется: если публичный монумент историчен и референтен — он призван вывести зрителя за пределы себя к пониманию событий, — то контр-монумент балансирует между этими полюсами, выдвигая на первый план этическую обязанность свидетельствования.

К таким контр-монументам можно отнести и памятник «Затонувшая библиотека» («Versunkene Bibliothek») израильского скульптора Михи Ульмана (1995), установленный в Берлине на площади Бебельплац — на месте публичного сожжения книг 10 мая 1933 года.

Его расположение отражает, пожалуй, не увековечивание, а исключение из памяти: памятник непросто обнаружить, особенно зимой под снежным покровом, и встреча с ним чаще всего случайна — либо путь к нему укажут местные жители, знающие, что искать. В брусчатку вмонтирован квадрат из толстого стекла; всматриваясь сквозь него, можно увидеть пустые книжные полки в белой комнате. Пустота, по замыслу автора, передаёт идею утраты — но утраты скрытой, а не проговорённой. Небольшой квадрат стекла на месте, где было сожжено 20 тысяч томов, демонстрирует не боль памяти, а стремление к забвению: памятник не столько провозглашает недопустимость повторения случившегося, сколько отражает общество, которое не готово вспоминать об этом эпизоде своей истории, — и потому делает его максимально

незаметным, пряча под землю. Само завуалированное название «Затонувшая библиотека» не называет напрямую событие, которому посвящён монумент, — сожжение книг.

Начало XXI века с особой остротой обнажило политическую значимость монумента: волна демонтажа и сноса памятников, охватившая в первой четверти XXI века США, Великобританию, Австралию и страны Европы, показала, что монумент остаётся живым участником общественных конфликтов, а не нейтральным элементом городской среды. Разрушение и созидание оказываются двумя сторонами одного проектного жеста: снос монумента — такой же акт социального проектирования, как и его установка; различие лишь в том, кто выступает субъектом этого проектирования — государство «сверху» или гражданские сообщества «снизу».

Антропология искусства объясняет этот феномен, позволяя рассматривать монумент как объект с собственной биографией. Инициируя снос исторических монументов — не только государственных и военных деятелей, но порой и поэтов, — государство демонстрирует неспособность вести диалог с собственной историей. Из общества при этом выделяется группа, которую можно назвать «толпой»: получив санкцию на снос монумента, она обращается с бронзовой фигурой так, будто наказывает живого врага.

Проведённый анализ показывает, что противопоставление монумента-«зеркала» и монумента-«проекта» — ложная дихотомия. Монументальная скульптура всегда одновременно отражает породившее её общество и проектирует его будущее самопонимание; различаются лишь пропорции и способы соединения этих функций в конкретных исторических парадигмах. Классический репрезентативный монумент делал акцент на утверждении и легитимации уже сложившегося государственного порядка; ленинский план монументальной пропаганды довёл проектную установку до предела, превратив памятник в инструмент конструирования «нового общества»; западный контр-монумент второй половины XX века, напротив, перераспределил инициативу отражения и проектирования в пользу зрителя.

Монумент — не пассивное свидетельство, а перформативный агент: он не только хранит память, но и предписывает способы помнить, а тем самым — способы быть сообществом. Понимание этой двойственной, отражающе-проектирующей природы монументальной скульптуры представляется необходимым условием как для теоретического осмысления публичного искусства, так и для ответственной культурной политики в отношении памятников — политики, учитывающей, что каждый монумент есть одновременно декларация государства о своих идеалах и высказывание общества о том, каким оно хочет себя видеть.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. *Korzilius L.* The Vietnam Veterans Memorial – Presenting the Unpresentable. Vol. 5 No. 1 (2022): 5th International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA2022). P. 523–541. DOI: https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0014
2. *Lin M.* Making the Memorial [Electronic resource] // The New York Review of Books. — 2000. — November 2. — URL: https://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/making-the-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
3. *Maya Lin,* Vietnam Veterans Memorial [Electronic resource] // Smarthistory. — URL: https://smarthistory.org/maya-lin-vietnam-veterans-memorial/ (accessed: 11.07.2026).
4. *Young J. E.* The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. Critical Inquiry. Vol. 18. No. 2 (Winter, 1992). Pp. 267–296
5. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. М., 2012. С. 14–29
6. *Бурганова М. А.,* Вэйвэй Х. Некоторые особенности реалистической скульптуры в Китае в XX в. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. Т. 21. № 2. С. 19–26. DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-19-26
7. *Игумнова Е.В.* Энтони Гормли и опыт Родена // Искусство Евразии. 2018. №3 (10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/entoni-gormli-i-opyt-rodena (дата обращения: 18.07.2026).
8. *Котырев А.* По ленинскому плану монументальной пропаганды. Архитектура СССР. 1969. № 11. С. 34–36
9. *Луначарский А. В.* Воспоминания и впечатления. М., 1968, с. 197–200.
10. Центральный государственный архив Московской области (ЦГАМО). Ф. 66 (Московский Совет). Оп. 12. Д. 640. Л. 58–59.