



От Иуды до Шрека: апология «чужого» героя (Монументальная пропаганда как инструмент «взлома» и пересборки городского ландшафта)

И. С. Александровский 

Российско-Армянский университет, Ереван, Армения

ivan.alexandrovskiy@rau.am

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

семиотика города
коллективная память
монументальная пропаганда
симулякр
урбанистика
Genius Loci
места памяти
вымышленный герой
диснейфикация ландшафта
культурная антропология

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена комплексному культурологическому исследованию феномена «чужого» героя в системе монументальной скульптуры и современной городской навигации как инструмента трансформации коллективной памяти. Актуальность работы обусловлена кризисом традиционных коммеморативных практик и изменением восприятия городского ландшафта в условиях глобализации. Автор анализирует эволюцию присутствия экстерриториальных и вымышленных персонажей в пространстве города, предлагая рассматривать его как сложный «семиотический механизм» и палимпсест, где новые смыслы наслаиваются на исторический контекст, вступая с ним в диалог или конфликт. В рамках исследования выделяются два ключевых этапа развития данного феномена. Первый этап связан с радикальным идеологическим интернационализмом раннесоветской эпохи, нашедшим выражение в ленинском плане монументальной пропаганды 1918 года. На этом этапе «чужой» герой (от исторических фигур Робеспьера и Марата до полумифического Иуды) использовался как средство агрессивного «вспарывания» локальной идентичности и инструмент утверждения новой, надтерриториальной системы ценностей. Второй этап соотносится с современным состоянием «эмоционального нео-урбанизма», где памятник окончательно теряет свою мобилизационную функцию. Опираясь на теоретические концепции П. Нора («места памяти»), Ж. Бодрийера («симулякры») и Ш. Зукина («диснейфикация ландшафта»), автор доказывает, что современный город активно эксплуатирует образы массовой культуры — киногероев, сказочных персонажей и поп-арт объекты — для достижения эффекта анестезии исторического сознания. Вымышленный герой, лишенный политической конфликтности и исторической плотности, заменяет собой традиционный концепт Genius Loci (гения места). Это превращает ландшафт из арены идеологической борьбы в пространство стерильного психологического комфорта, навигационного удобства и визуального аттракциона. В работе подробно анализируются разнообразные кейсы монументального присутствия в Москве, Екатеринбурге, Одессе, Риге, Ереване, Дилижане, Вологде и Рейкьявике. Рассматриваются примеры от технической мутации советских памятников до ностальгической «кино-реставрации» городского духа и захвата навигационных структур вымышленными именами. В заключении делается вывод о том, что современная

монументальная среда фиксирует окончательную капитуляцию исторического сознания перед индустрией развлечений и запросом общества на безопасность и предсказуемость.

Для цитирования:

Александровский, И. С. (2026). От Иуды до Шрека: апология «чужого» героя (Монументальная пропаганда как инструмент «взлома» и пересборки городского ландшафта). *Urbis et Orbis. Микрo-история и семиотика города*, 6(1), 24–40. [https://doi.org/10.34680/urbis-2026-6\(1\)-24-40](https://doi.org/10.34680/urbis-2026-6(1)-24-40)

Финансирование:

Исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Конфликт интересов:

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

From Judas to Shrek: An apology for an “Alien” hero (Monumental propaganda as a medium of spatial disruption and reconfiguration of the urban landscape)

Ivan Alexandrovskiy 

Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia
ivan.alexandrovskiy@rau.am

KEYWORDS

urban semiotics
collective memory
monumental propaganda
simulacrum
urban studies
Genius Loci
sites of memory
fictional hero
Disneyfication of landscape
cultural anthropology

ABSTRACT

The article presents a comprehensive cultural study of the “alien” hero phenomenon in the context of monumental sculpture and modern urban navigation, which serves as a tool for transforming collective memory. The research is relevant given the crisis in traditional memorial practices and the changing perception of the urban landscape in the context of globalization. The author analyzes the evolution of extraterritorial and fictional characters in urban space, suggesting that the city be viewed as a complex «semiotic mechanism» and a palimpsest in which new layers of meaning overlap with the historical context, engaging in either dialogue or conflict. The research identifies two key stages in the development of this phenomenon. The first stage is linked to the radical ideological internationalism of the early Soviet era, as manifested in Lenin’s 1918 plan for monumental propaganda. During this period, the «alien» hero (from historical figures like Robespierre to the semi-mythical Judas) served as an instrument for the aggressive dismantling of local identity and the assertion of a new, supra-territorial value system. The second stage concerns the current state of «emotional neo-urbanism», in which the monument loses its function of mobilization. Drawing on the theoretical frameworks of P. Nora («sites of memory»), J. Baudrillard («simulacra»), and S. Zukin («Disneyfication of the landscape»), the author argues that the modern city exploits images of mass culture – film icons, fairy-tale characters, and pop-art objects – to achieve an anesthesia of historical consciousness. Devoid of political conflict and historical function, a fictional hero replaces the traditional concept of places of genius. This situation transforms the landscape from an arena of ideological struggle into a space of sterile psychological comfort, ease of navigation, and visual appeal. The paper provides a detailed analysis of diverse cases of monumental presence in Moscow, Yekaterinburg, Odessa, Riga, Yerevan, Dilijan, Vologda, and Reykjavik. It examines examples ranging from the technical mutation of Soviet monuments to nostalgic «cinematic restorations» of urban spirit and the takeover of navigational structures by fictional names. The study concludes that the modern monumental environment reflects the capitulation of historical consciousness to the entertainment industry and the public need for security and predictability.

For citation:

Alexandrovskiy, I. S. (2026). From Judas to Shrek: An apology for an “Alien” hero (Monumental propaganda as a medium of spatial disruption and reconfiguration of the urban landscape). *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 6(1), 24–40. [https://doi.org/10.34680/urbis-2026-6\(1\)-24-40](https://doi.org/10.34680/urbis-2026-6(1)-24-40)

Funding:

The research had no sponsorship (own resources).

Conflict of interests:

The author declares no conflict of interests.

Введение

Город как палимпсест и арена символической экспансии

Городское пространство никогда не выступает в роли нейтрального фона для повседневной жизни (Лефевр, 2015, с. 7–16). В оптике современной культурной антропологии и семиотики ландшафта город предстаёт как сложный палимпсест — текст, который бесконечно переписывается, где новые знаки наслаиваются на старые, вступая с ними в сложный диалог, ироническую переключку или открытый конфликт. Как отмечал Юрий Лотман, город — это сложный «семиотический механизм», не просто вместительное место смыслов, но их генератор, где архитектура и монументальное искусство формируют специфическое пространство памяти (Лотман, 2000, с. 252). Ключевыми «знаками препинания» в этом урбанистическом тексте традиционно являются монументы. Памятник в городской среде — это не просто эстетизированная форма из бронзы или гранита, это инструмент символической власти, точка фиксации господствующей идеологии и санкционированное право той или иной группы на владение памятью и пространством.

Классическая европейская урбанистическая традиция на протяжении столетий опиралась на концепт *Genius Loci* — «гения места». В этой парадигме памятник выступал как органичное продолжение локальной истории: будь то святой покровитель, монарх-основатель или просветитель, фигура на пьедестале должна была обладать безусловной «генетической» связью с почвой, на которой она стоит. Согласно теории Мориса Хальбвакса, коллективная память всегда нуждается в пространственной фиксации: социальная группа «проецирует свою форму на ту среду, в которой она пребывает» (Хальбвакс, 2007, с. 142). Таким образом, монумент служил «якорем идентичности», связывая воедино ландшафт, историческое время и коллективное сознание горожан (Ассман, 2004, с. 139–153).

Однако история XX и начала XXI веков демонстрирует нам радикальный методологический разрыв с этой традицией. Мы всё чаще сталкиваемся с феноменом инструментального отчуждения, когда субъект городской политики — будь то революционная власть, муниципальная администрация или крупный бизнес — сознательно выбирает своим символом фигуру подчеркнуто «чужую». Это герой, лишенный локальных корней, никогда не имевший отношения к данной географии, а в ряде случаев и вовсе не обладавший исторической плотью, являясь продуктом экранного или литературного вымысла. В этой связи необходимо обратиться к концепции «мест памяти» (*lieux de mémoire*) Пьера Нора, фиксирующей момент окончательного разрыва между историей и памятью. По мнению Нора, если память помещает воспоминание в область священного, то история неизбежно изгоняет его оттуда, делая прозаическим. Память всегда укоренена в конкретном — в пространстве, жесте, образе и объекте, в то время как история не прикреплена ни к чему, кроме временных протяжённостей, эволюций и отношений вещей. Память порождается конкретной социальной группой, которую она спланирует (что возвращает нас к тезису Хальбвакса о множественности памятней), в то время как история принадлежит «всем и никому», что делает универсальность ее призванием.

Память — это абсолют, а история знает только относительное. В самом сердце истории работает «деструктивный критицизм», направленный против спонтанной памяти, и её истинная миссия состоит в том, чтобы разрушить и вытеснить живое воспоминание. В современную эпоху этот процесс приводит к тому, что подлинная

живая память замещается сконструированными внешними символами, становясь объектом манипуляции и репрезентации (Нора, 1999, с. 20). В данной статье мы предлагаем рассмотреть этот процесс через сопоставление двух, на первый взгляд, полярных культурных эпох, объединённых единой логикой символической экспансии:

Первая волна: Радикальный интернационализм. Мы анализируем агрессивный монументализм раннесоветской эпохи, инициированный ленинским декретом 1918 года. Это был масштабный проект по «вспарыванию» идентичности традиционного города через десант мировых революционеров — от Брута и Спартака до Робеспьера и Марата. Целью этого жеста было буквальное выжигание старой национальной и религиозной идентичности калёным железом «импортных» смыслов, превращение города из колыбели традиции в площадку глобального утопического эксперимента.

Вторая волна: Эмоциональный нео-урбанизм. Мы обратимся к современности, где на смену суровым трибунам приходят герои массовой культуры. Здесь мы опираемся на концепцию симулякров Жана Бодрийера: памятник вымышленному персонажу становится «копией без оригинала», которая, тем не менее, успешно колонизирует реальное пространство (Бодрийер, 2015, с. 7). Почему сегодня Шрек, магистр Йода, Шерлок Холмс или персонажи советской мультипликации становятся более желанными обитателями скверов и парков, чем реальные исторические деятели? Мы выдвигаем гипотезу, что современный город использует «чужого» героя как форму терапии, заменяя конфликтную историческую память безопасным и стерильным аффектом.

Является ли это «интеллектуальной капитуляцией» городского пространства, или же мы наблюдаем рождение новой механики сакрализации вымысла в эпоху постмодерна? Наша задача — проследить путь от полумифического памятника Иуде до бронзового медвежонка Паддингтона и понять, как «чужой» герой помогает социуму конструировать новую реальность.

I. Инструментальное отчуждение: Ленинский план 1918 года

1.1. Экстерриториальный пантеон: десант мировых имён

12 апреля 1918 года был опубликован декрет СНК «О памятниках Республики», который де-факто санкционировал начало широкомасштабной «войны символов» (Декреты Советской власти, 1959, с. 95–96). Для большевистского руководства было очевидно: физического контроля над территорией недостаточно, необходимо установление контроля над семиотическим пространством города. Декрет предписывал не просто созидание нового, но прежде всего — радикальное разрушение старого. В пункте 1 документа прямо указывалось: «Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц» (Там же).

Однако здесь возник острый дефицит коммеморативного ресурса. Традиционный «пантеон» Российской империи был не просто чужд новой власти — он был глубоко враждебен. Решение, предложенное В. И. Лениным и А. В. Луначарским, заключалось в радикальном импорте смыслов. Список, включавший порядка 70 имён, утверждённых для увековечивания, представлял собой уникальный пример «экстерриториальной» памяти. В нем доминировали фигуры, не имевшие

никакой связи с исторической тканью Москвы или Петрограда: Брут, Гракхи, Спартак, Робеспьер, Дантон, Марат, Фурье, Сен-Симон, Гарибальди.

С точки зрения семиотики города, это был акт инструментального отчуждения. Как отмечает исследователь монументального искусства С. О. Хан-Магомедов, задача стояла не в том, чтобы «вписать» новых героев в среду, а в том, чтобы сама среда была взломана их присутствием (Хан-Магомедов, 2003, с. 112). Установка памятника Робеспьеру в Александровском саду (скульптор Беатриса Сандомирская) или памятника Бруту в Петрограде была призвана разорвать связь горожанина с локальным *Genius Loci*. Город превращался в универсальный полигон мировой революции, где «своё» (национальное, религиозное, имперское) заменялось «чужим», но идеологически верным.

Символично, что многие из этих монументов, созданные из недолговечных материалов (гипс, бетон, дерево), просуществовали крайне недолго. Памятник Робеспьеру в Александровском саду буквально прекратил своё существование спустя три дня после открытия — в ночь на 7 ноября 1918 года. Официальная версия тех лет указывала на технический брак и мороз, в результате которых монумент буквально рассыпался спустя три дня после открытия (Хан-Магомедов, 2003, с. 114). Однако стремительность исчезновения объекта в столь значимую дату породила устойчивый городской нарратив о преднамеренном подрыве монумента «злумышленниками» или «контрреволюционерами». Этот слух стал самостоятельным культурным фактом: для современников разрушение Робеспьера стало либо актом контрреволюционного возмездия, либо наглядным свидетельством «неприживаемости» импортированного героя в московской почве. Так, искусствовед Николай Пунин, анализируя эти первые опыты, указывал, что монументальное искусство революции должно быть выражением динамического порыва, иначе оно неизбежно обречено на роль пустой декорации. В статье «О памятниках», опубликованной в газете «Искусство коммуны» 9 марта 1919 года, он подчеркивает, что монументальное искусство в эпоху революции не может отныне служить старой художественной формой: «форма должна быть изобретена заново... она наверняка будет близка к простейшим формам, добытым художниками-изобретателями за последнее время. Формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары...» (Пунин, 1919, с. 2).

Как отмечают современные исследователи, парадокс ленинского плана заключался в том, что памятник, будучи политическим решением, крайне редко резонировал с реальным мнением горожан, оставаясь для них «чужим» навязанным знаком (Шклярская, 2012). Эта эфемерность подчёркивала роль первых памятников не как объектов «вечности», а как оперативных инструментов символической интервенции: они вошли в город как призраки и исчезли, оставив после себя лишь миф о своём присутствии.

1.2. Метафизика отрицания: история памятника Иуде

Если установка монументов Робеспьеру или Бруту была актом политической экспансии, то полумифический проект увековечивания Иуды Искариота представлял собой предельную точку символического взлома ландшафта. Ключевым источником, зафиксировавшим этот сюжет, стали мемуары датского дипломата Хеннинга Келера, который описывал установку памятника «первому бунтарю»

в Свияжске в августе 1918 года при участии Льва Троцкого, поэта Демьяна Бедного и драматурга Всеволода Вишневского (Kehler, 1922, pp. 148–158).

Несмотря на отсутствие строгих архивных подтверждений существования монумента именно Иуде, сам факт возникновения этого нарратива крайне важен. Иуда в большевистском (или приписываемом им) мифе предстаёт как идеальный «чужой». Это герой-отщепенец, чья ценность заключается в акте тотального разрыва с господствующей сакральной традицией. В современном медийном и исследовательском поле этот сюжет продолжает провоцировать дискуссии, направленные на поиск рациональных корней данной мифологемы.

В частности, в качестве одной из наиболее вероятных версий рассматривается исторический инцидент, связанный с гибелью красного комбрига Яниса Юдиньша (Яна Юдина). Он был смертельно ранен 12 августа 1918 года во время боев за Казань и похоронен на станции Свияжск. Как предполагают исследователи, созвучие фамилии героя с именем библейского персонажа («Юдин — Иуда») в условиях агрессивной антирелигиозной пропаганды того времени могло послужить триггером для возникновения слухов об установке памятника Искарриоту (Суета вокруг Иуды, 2012).

Однако, вне зависимости от реальной прототипической основы, семиотическая функция этого «призрака» в ландшафте очевидна. Если классический памятник святому или царю укреплял вертикаль традиции, то памятник Иуде (или его «призраку» в коллективной памяти) был направлен на её аннигиляцию. Здесь мы видим апогей использования «чужого» персонажа: он выбирается не за свои заслуги перед «почвой», а за свою разрушительную силу по отношению к этой почве. Иуда становится символом того, что новая власть готова «импортировать» даже самые одиозные фигуры мировой истории, если они служат инструментом деконструкции локальной идентичности.

Этот эпизод завершает первую волну инструментального отчуждения: город захватывается образами, чья главная функция — быть не собой, но радикально иными по отношению к привычной норме ландшафта.

II. Эпоха «стерильных» смыслов: от идеологии к аффекту

Необходимо признать, что на протяжении большей части XX века — как в советском, так и в мировом контексте — монументальное искусство развивалось в русле устойчивой, в чем-то квазисредневековой традиции. Памятник мыслился как незыблемый канон, дидактический объект, призванный транслировать большие смыслы и утверждать ценностную иерархию. Позднесоветский монументализм 1950–1980-х годов, при всей его стилистической эволюции и поиске новых форм, оставался частью этого «большого стиля». Герой здесь, даже будучи экстерриториальным, обретал легитимность через причастность к общему идеологическому проекту или государственному мифу. Ландшафт в этой парадигме все ещё сохранял свою сакральность, а монументальный жест — свою просветительскую серьёзность.

В этой системе координат бесконечные ряды типовой «ленинианы», суровые гранитные стелы в честь героев Великой Отечественной войны и застывшие в бронзе фигуры партизан воспринимались не как случайные вторжения, а как абсолютно логичные и ожидаемые элементы ландшафта. Космонавты, устремлённые ввысь на своих постаментах, великие полководцы и неизменные «пушкины», рассыпанные по всем широтам огромной страны, формировали единую топографию смысла. Они превращали любой город — от заполярных окраин до среднеазиатских

республик — в часть общего героического текста. Даже если тот или иной персонаж не имел прямой биографической связи с конкретной географической точкой, его легитимность была безусловной: она черпалась из масштаба государственного мифа. Эти монументы работали как визуальные гаранты того, что локальное пространство не брошено, а надёжно включено в большую историю, где каждый «чужой» герой по умолчанию признавался своим.

Тем не менее, к концу столетия этот длительный период стабильных смыслов сменился эпохой тотальной фрагментации. Современный город, на первый взгляд, идёт тем же путём экстерриториальности, продолжая насыщать ландшафт образами, не имеющими корней в локальной почве. Однако цели этой «оккупации» радикально изменились. Если большевистский план монументальной пропаганды навязывал «чужого» героя как этический императив и проект воспитания «нового человека», то современный урбанизм использует образы массовой культуры — от магистра Йоды до героев вселенной Marvel — для создания зон тотального психологического комфорта.

Вымышленный герой в пространстве XXI века — это, прежде всего, идеологически стерильный объект. В отличие от Робеспьера или Брута, он обладает уникальным преимуществом: у него нет политической биографии. Он не участвовал в репрессиях, не подписывал расстрельных списков и не повышал налоги. Эта «чистота» делает его идеальным «соседом» в исторически перегруженном и конфликтном городском пространстве.

Безусловно, здесь можно усмотреть полемический вызов: разве можно называть «онтологически пустым» персонажа калибра Дарта Вейдера, несущего в себе мощный этический заряд, философию «темной стороны» и глубокую драму искупления? Однако этот «багаж» персонажа не выходит за пределы сюжета. Этическая нагрузка вымышленного героя герметична: она разворачивается в пространстве экранной или литературной реальности, не имея прямого выхода в социальную практику зрителя. В отличие от исторического деятеля, чей жест в ландшафте всегда является напоминанием о реальной крови или реальных политических трансформациях, Дарт Вейдер в городском пространстве — это «безопасное зло». Его присутствие не требует от горожанина морального выбора или гражданской оценки прошлого. Таким образом, онтологическая пустота здесь понимается не как отсутствие качеств, а как отсутствие исторической ответственности. Вымышленный герой стерилен именно потому, что его «преступления» и «подвиги» не имеют веса в системе нашей актуальной истории, что и позволяет ему беспрепятственно входить в повседневный ландшафт в качестве элемента декора или навигации.

Происходит фундаментальный сдвиг: «чужой» герой больше не должен вызывать трепет или побуждать к борьбе; он должен служить инструментом эмоциональной разрядки, превращаясь из «учителя» в «аттракцион».

2.1. От гражданина к потребителю, или Смена антропологического запроса

Трансформация «чужого» героя в городском пространстве неразрывно связана со сменой самой фигуры горожанина. Если в начале XX века монументальная пропаганда была обращена к «человеку-массе», которого следовало мобилизовать, дисциплинировать и обучить через визуальный пафос, то современный урбанизм имеет дело с «человеком-потребителем». В этой новой системе координат

городское пространство перестаёт быть ареной классовой или национальной борьбы, превращаясь в пространство сервиса и рекреации.

В этой оптике американская исследовательница, профессор социологии и один из ведущих теоретиков современного города Шарон Зукин подвергает жёсткой критике унифицированные коммерческие общественные пространства, указывая на то, что наиболее значимыми репрезентациями «общественного» в конце XX века становятся не площади и форумы, а Диснейленд и Диснеймир (Disneyworld). Эти пространства стоят выше этнических, классовых и региональных идентичностей, предлагая глобальную культуру, основанную на эстетизации различий и управлении страхом (Зукин, 2015, с. 81). Главное достижение подобных проектов — демонстрация безграничной жизнеспособности культурной индустрии в мире жёстких материальных ограничений; успех Диснея иллюстрирует пример экономического развития на полностью «непроизводительной» основе (Зукин, 2015, с. 84).

В рамках этого подхода возникло понимание, что визуальная целостность ландшафта может быть социально полезной технологией. Ландшафт «диснейфицированного» пространства создаёт специфическую культуру на основе правил поведения и безопасности, присущих идеализированному миру прошлого. Здесь нет оружия, бездомных и наркотиков. Не применяя откровенно репрессивной политической власти, такой ландшафт обуздывает непокорную разнородную публику — и орды туристов, и обслуживающий персонал. Уроки Диснеймира дают власти и бизнесу надежду, что социальное разнообразие в будущем перестанет вызывать опасения, если общественные пространства будут надёжно «стерилизованы» через дизайн и контроль (Зукин, 2015, с. 85).

В этой логике «чужой» герой (будь то Шрек или персонаж вселенной Marvel) выполняет роль идеального медиатора. На смену «вертикали трепета» Робеспьера приходит «горизонталь комфорта». Памятник перестает быть транслятором Большой Идеи и становится транслятором мгновенного аффекта. Более того, в условиях «экономики внимания» (attention economy) такой герой выступает в роли визуального «якоря» или «визуального аттрактора». В отличие от классического монумента, требующего дистанции и созерцания, поп-культурный персонаж провоцирует интеракцию. Он вписан в логику селфи-урбанизма, где ценность объекта определяется его фотогеничностью и способностью быстро генерировать социальный капитал в цифровой среде. «Чужой» здесь не отчуждает, а, напротив, предлагает лёгкую форму социализации: обнимая бронзового киногероя, горожанин на мгновение преодолевает анонимность мегаполиса через сопричастность к глобальному медиа-мифу.

2.2. Симулякр как инструмент анестезии ландшафта

Применение концепции симулякра Жана Бодрийера позволяет увидеть в современных «чужих» героях механизмы анестезии исторической памяти. Любой реальный исторический деятель в постсоветском или постколониальном пространстве — это «мина замедленного действия». В условиях незатихающих «войн памяти» установка памятника любой реальной личности неизбежно вызывает протест, актуализируя старые травмы и обиды. Реальный герой всегда несет в себе избыток смыслов, которые невозможно полностью контролировать.

Вымышленный персонаж решает эту проблему через свою онтологическую пустоту. Магистр Йода или Птица Говорун представляют собой «стерильное

отчуждение»: они чужды этому месту, но эта чуждость не враждебна, а терапевтична. Это «импортный продукт», который не претендует на переписывание истории, но успешно маскирует её лакуны и пустоты. Мы наблюдаем парадокс: в современном ландшафте вымысел оказывается более легитимным, чем факт, именно потому, что он не способен причинить политическую боль.

Согласно Бодрийяру, симулякр в своём развитии проходит несколько стадий, и в городском пространстве мы имеем дело с этапом, когда образ «маскирует отсутствие фундаментальной реальности» (Бодрийяр, 2015, с. 12). Там, где общество не может достичь консенсуса по поводу исторических фигур (что знаменует собой окончательный распад единой реальности общего прошлого), ландшафт заполняется персонажами-заменителями. Йода в сквере или Шрек на площади маскируют отсутствие живой, объединяющей исторической идентичности.

Происходит окончательная капитуляция *Genius Loci* перед глобальным симулякром, который колонизирует пространство через соблазн. Это форма «мягкой оккупации», где ландшафт превращается в нейтральный «белый куб» галереи, заполненный яркими, но лишёнными опасного контекста образами. Такая «анестезия» делает город удобным для туризма и коммерции, превращая его из места памяти в пространство визуального аттракциона, где отсутствие глубоких смыслов компенсируется избытком узнаваемых медиа-кодов.

III. Морфология вымышленного присутствия

Теоретические модели «диснейфикации» и «анестезии» ландшафта находят своё прямое материальное воплощение в конкретных градостроительных кейсах последних десятилетий. Переход от монумента-идеологемы к монументу-аттракциону осуществляется через различные стратегии визуального захвата: от прямой физической мутации старых смыслов до создания новых навигационных кодов. Рассмотрим морфологию этого присутствия на примерах, ставших знаковыми для постсоветского и европейского пространств.

3.1. От красного вождя к черному лорду

Наиболее радикальным примером прямой трансформации одного «чужого» героя в другого является памятник Дарту Вейдеру в Одессе (скульптор Александр Милов, 2015). Этот объект уникален тем, что он возник не на пустом месте: его основой послужил подлежащий демонтажу гипсовый монумент В. И. Ленину на территории завода «Прессмаш». По инициативе сотрудников предприятия и местных жителей старую скульптуру советской эпохи — типичный образец заводского оформления, к тому моменту изрядно обветшавший, — решили не утилизировать, а подвергнуть технической мутации. Фигуру вождя укрепили специальным составом, после чего на нее смонтировали детали доспехов, изготовленные из титанового сплава.

Здесь мы наблюдаем предельную форму семиотического палимпсеста. Фигура Ленина — символ идеологического диктата прошлого — не уничтожается, а «переодевается» в доспехи темного владыки. С точки зрения культурологии, этот жест ознаменовал смену типа отчуждения. Если Ленин был «чужим», который требовал мобилизации, то Вейдер — это «чужой», который предлагает развлечение. «Злодейство» персонажа киносаги стерильно; оно лишено исторической крови и

репрессивного контекста, что делает его безопасным и даже желанным элементом ландшафта. Примечательно, что в голову монумента встроен Wi-Fi роутер: это окончательно переводит объект из регистра сакрального символа в регистр прикладного урбанистического сервиса.

Таким образом, на примере Одессы мы видим, как массовая культура помогает городу «примириться» с пространством, избегая лобового столкновения с трудным прошлым. Знакомый всем киногерой выступает здесь своего рода защитным экраном: он закрывает собой политические шрамы, превращая бывшее место идеологических споров в понятную, безопасную и удобную для всех точку городской среды.

3.2. Британский сыщик с московской пропиской

Следующим шагом в нашей географии вымысла становится памятник Шерлоку Холмсу и доктору Ватсону на Смоленской набережной в Москве (скульптор Андрей Орлов, 2007). Этот объект представляет собой иной тип работы с ландшафтом — принятие «чужого» через призму общей ностальгии.

Специфика московского памятника заключается в его «двойном отчуждении». Герои Артура Конан Дойла для московского пространства являются иностранцами и продуктами художественного вымысла одновременно. Примечательно, что формально скульптор Андрей Орлов следовал канону, создавая образы на основе работ Сидни Пэджета — первого иллюстратора рассказов о приключениях Холмса. Однако на уровне массового восприятия ландшафт принимает их не как классических литературных персонажей, а как овеществлённые образы советского кинематографа. В чертах бронзовых фигур без труда угадываются лица Василия Ливанова и Виталия Соломина, что радикально меняет статус монумента. Мы имеем дело с симулякром второго порядка: это памятник не столько героям книги, сколько нашему коллективному восприятию этих героев через экран.

Выбор места — набережная перед посольством Великобритании — добавляет кейсу дополнительный семиотический слой. «Чужой» герой здесь выступает как культурный дипломат, который снимает напряжение между национальными контекстами. Британец с лицом советского актёра становится «своим» представителем иного мира. Это форма «безопасного присутствия», где потенциально чуждая культура подается в максимально комфортной упаковке. Образ сыщика, лишенный политической остроты, заполняет ландшафт ощущением стабильности и уюта, характерным для «старого доброго кино».

В конечном счёте, московский памятник Холмсу и Ватсону демонстрирует механизм «одомашнивания» вымысла. Оккупация ландшафта здесь происходит не через экспансию, а через узнавание: город охотно принимает «чужого» героя, если тот надевает маску знакомого и любимого прошлого. Это ещё одна форма ностальгического обезболивающего, где узнаваемый образ служит защитой от непредсказуемости настоящего.

3.3. Сказка как инструмент политического выбора

Если в предыдущих примерах вымысел служил для сокрытия прошлого или убаюкивания памяти, то памятник Бременским музыкантам в Риге (скульптор Криста Баумгёртель, 1990) демонстрирует использование «чужого» героя как

инструмента политического самоопределения. Скульптурная композиция, подаренная Риге её побратимом Бременом, появилась в знаковый момент — в период восстановления независимости Латвии и демонтажа советской идеологической системы.

Сюжет памятника — животные, заглядывающие в окно лесной избушки, — в контексте 1990 года обрёл чёткое геополитическое прочтение. В отличие от оригинальной скульптуры Герхарда Маркса в Бремене, где звери стоят у глухой стены, рижская версия помещена в раму-проём. Это архитектурное решение превращает сказочную сцену в метафору: герои братьев Grimm здесь заглядывают сквозь «железный занавес» в открывающийся им новый мир (Бременские музыканты в Риге, 2021). Примечательно, что скульптор наделила животных выражениями крайнего удивления: их морды фиксируют не просто любопытство, а шок от встречи с реальностью, которая десятилетиями была скрыта за идеологической преградой. В данном случае западноевропейская сказка выступает не как элемент культурной экспансии, а как желанный символ возвращения города в общеевропейское пространство. «Чужой» герой становится союзником в борьбе с недавним прошлым: через него ландшафт Риги манифестирует отказ от советской идентичности в пользу западных культурных кодов.

Подводя итог, рижский кейс показывает, как сказка становится «безопасным проводником» в иную реальность. Здесь вымысел не просто снимает боль от перемен, а помогает быстрее сменить систему координат, превращая сложный политический транзит в понятный и эмоционально комфортный сказочный сюжет.

3.4. От захвата формы к захвату имени

Современная экспансия вымысла выходит за пределы пластических форм, проникая в саму структуру городской навигации (см.: Линч, 1982). На этом этапе мы наблюдаем переход к наиболее глубокому уровню освоения пространства — навигационному. Если одесский кейс демонстрировал нам «захват тела» (физическую мутацию монумента), то пример появления в Рейкьявике улицы Дарта Вейдера (Svarthöfðahöfði) иллюстрирует механизм «захвата имени».

Решение о переименовании одной из улиц в промышленном районе исландской столицы было принято в 2015 году по инициативе жителей, которые поддержали идею на официальном городском сайте (В Рейкьявике появилась улица Дарта Вейдера, 2015). Отметим, что этот топоним появился не случайно: в Исландии принято переводить иностранные имена. Из-за этого Дарта Вейдера в стране произносятся как Svarthöfði, что в переводе с исландского означает «Черноголовый». В итоге экранный герой получает здесь не просто юридический статус, а лингвистическую легитимацию, закрепляя за собой конкретную точку на карте. Подобное переписывание топонимики превращает ландшафт в фрагмент глобальной медиа-вселенной, где местный язык обслуживает интересы поп-культурного кода.

Аналогичную роль играет памятник группе The Beatles в Екатеринбурге. Здесь глобальный музыкальный символ, не имеющий исторических корней в уральской почве, выступает мощным инструментом капитализации пространства. В этой точке город добровольно капитулирует перед ливерпульской четвёркой, признавая, что глобальный музыкальный бренд эффективнее «оживляет» набережную, чем любая локальная историческая фигура. Подобный жест также имеет ещё один

дополнительный смысл: для Екатеринбурга как самопровозглашённой столицы уральского рока появление такого монумента становится «поклоном учителям». Через этот памятник уральский рок подчёркивает свои истоки. Скульптура становится видимым доказательством того, что местная музыка выросла из тех же корней, что и мировая. Бронзовые силуэты музыкантов таким образом работают как навигационный и культурный инструмент: они снимают вопрос об исторической чуждости объекта, заменяя ее понятным и комфортным сюжетом о преемственности поколений.

Как видим, переход от захвата «тела» памятника к захвату «имени» улицы знаменует собой тотальность оккупации ландшафта. Город признает навигационное и символическое превосходство вымысла над фактом, встраивая себя в глобальную систему узнаваемых брендов.

3.5. Экранные герои в поисках утраченного города

Особое место в типологии «захвата ландшафта» занимает армянский кейс, где памятники киногероям становятся попыткой медийной реставрации безвозвратно утраченного облика города. В Ереване и Дилижане вымысел берет на себя роль хранителя «золотого века», подменяя собой исчезающую архитектурную и социальную среду.

Наиболее репрезентативен в этом смысле памятник героям фильма Эдмонда Кеосаяна «Мужчины» (скульптор Давид Минасян, 2007), установленный в сквере Мартироса Сарьяна. Четыре бронзовые фигуры, идущие по улице, — это не просто дань уважения кинематографу, а попытка материализовать дух Еревана 1970-х годов. В условиях стремительной трансформации центра города, сноса старых кварталов, появления новых высотных зданий и современных жилых комплексов, герои фильма становятся «ностальгическим убежищем», материализованной памятью о «том самом» городе, которого больше нет. Вымысел здесь выступает в роли анестетика, смягчающего боль от утраты аутентичного городского ландшафта: реальные здания исчезли, но экранные образы продолжают «населять» пространство, создавая иллюзию непрерывности истории.

Схожую функцию выполняет памятник героям фильма «Мимино» в Дилижане (скульптор Арменак Варданян, 2011). Фигуры Рубика Хачикяна, Валико Мизандари и Ивана Волохова у источника — это не навигационный бренд в чистом виде, как в случае с Рейкьявиком, а символ утраченного единства и идеализированного прошлого. Памятник эксплуатирует медийный код «самой вкусной воды в мире» (второе место после Сан-Франциско), превращая кинематографическую шутку в градообразующий миф. Здесь ландшафт «захватывается» не ради будущего (капитализации), а ради фиксации прошлого.

Армянский кейс таким образом демонстрирует использование вымысла как терапевтического инструмента. Памятники киногероям в Ереване и Дилижане становятся «якорями памяти» в нестабильном пространстве. Городской ландшафт, подвергающийся агрессивной перестройке, находит спасение в экранных симулякрах, которые оказываются более устойчивыми и «настоящими», чем физическая реальность современного мегаполиса.

3.6. От образа к объекту: монументализация повседневности и триумф «безопасного» ландшафта

Завершающим этапом деконструкции монументального жанра становится переход от вымышленного образа к утилитарному объекту. Этот процесс начинается с окончательного вымывания из фигуры персонажа любых остатков дидактики: герой перестаёт быть «учителем» или «символом» и превращается в чистый декоративный знак, вписанный в городскую среду на правах элемента оформления. Промежуточным звеном здесь выступает появление объектов, которые всё ещё сохраняют узнаваемые черты массовой культуры, но уже полностью утрачивают дистанцию, превращаясь в часть индустрии развлечений.

Вторжение Птицы Говорун в ландшафт Вологды представляет собой пример эстетической интервенции поп-арта в традиционную среду. Причудливый мультипликационный образ вступает в диссонанс со строгой и аскетичной архитектурой Русского Севера. Однако именно этот контраст обеспечивает эффект «эмоциональной разрядки». Птица Говорун здесь — это чистая аффективная точка, лишённая какой-либо связи с почвой. Она существует в пространстве города как инородное тело, чья единственная функция — быть аттракционом, отвлекающим от монотонности будней и давления культурного канона. Этот кейс подтверждает тезис о «стерильном отчуждении». Памятник-игрушка окончательно снимает вопрос о смысле, предлагая вместо него чистую визуальную стимуляцию.

Кульминацией же этой тенденции становится памятник Клизме в Железноводске. Здесь мы видим финальную точку эволюции «чужого» героя. Если в 1918 году героем был Робеспьер, то в 2000-х им становится пикантный медицинский инструмент. Происходит полная десакрализация монументального жанра. Объект не просто «чужд» ландшафту как идея — он предельно приземлён и ироничен. Это триумф утилитарного урбанизма, где памятник окончательно превращается в «дизайн среды», лишенный какой-либо дистанции. Это явление можно описать через категорию профанации, предложенную Джорджо Агамбеном. Согласно Агамбену, профанировать — значит вернуть вещь, изъятую из сферы священного, в свободное пользование людей, превратить ее в объект игры (Агамбен, 2014, с. 78–101).

В этом контексте массивный бронзовый памятник клизме — это символ окончательного «приручения» ландшафта. Героика исчезает, уступая место бытовому аффекту и иронии. Коллективная память больше не ищет в городе высоких смыслов, она растворяется в частном комфорте и повседневной шутке. Происходит то, что Михаил Бахтин называл торжеством «телесного низа» (Бахтин, 1990, с. 479–480): высокая эстетика памятника капитулирует перед физиологией санаторного быта. Монумент окончательно превращается в «дизайн среды», лишенный дистанции. Коллективная память больше не ищет в городе высоких смыслов; она растворяется в частном комфорте и повседневной шутке. Памятник клизме — это монументальное признание того, что в современном «пространстве сервиса» медицинская процедура и физический уют стали важнее идеологических нарративов.

Здесь наш путь замыкается: монументальная традиция, начавшаяся в 1918 году с попытки изменить мир, заканчивается в XXI веке попыткой облегчить пищеварение. «Чужой» герой исчезает, уступая место «чужому» предмету, который становится для горожанина окончательно своим через узнаваемость бытового опыта.

Заключение

Проведённый анализ позволяет утверждать, что феномен «чужого» героя в городском пространстве прошёл сложную и многоуровневую эволюцию, отражающую глобальные сдвиги в самой природе коллективной памяти. В классической урбанистической парадигме монумент всегда произрастал из местной почвы. Он был материализацией *Genius Loci* — будь то отец-основатель, выдающийся земляк или святой покровитель, чье бронзовое присутствие легитимировало историю города и укрепляло органичную связь горожанина с его ландшафтом.

Двадцатый век радикально разорвал эту связь. В раннесоветский период инструментальное отчуждение использовалось как семиотическое оружие: ленинский план монументальной пропаганды внедрял экстерриториальные фигуры в пространство для агрессивного «взлома» локальной идентичности и мобилизации масс. Это была эпоха, когда памятник импортированному герою требовал от зрителя идеологического трепета и декларировал тотальный разрыв с традицией.

Современность же демонстрирует принципиально иную механику работы с «чужим». На смену политическому радикализму пришла мягкая экспансия глобальной медиа-культуры. Вымышленные персонажи, экранные фантомы и поп-культурные символы захватывают ландшафт не для перековки сознания, а для обеспечения психологического комфорта «человеку-потребителю». Современный «чужой» герой обладает спасительной онтологической пустотой: он лишён исторической массы и политического бэкграунда. Именно поэтому он выступает в роли урбанистического анестетика, маскируя лакуны памяти и предлагая горожанам терапевтическую ностальгию (как в случае с Ереваном) или безопасный эскапизм (как в Рейкьявике и Вологде).

Таким образом, если век назад инородная фигура на пьедестале знаменовала собой жёсткий триумф идеологии над традицией, то сегодня она фиксирует сознательный отказ общества от сложного исторического диалога. Городской ландшафт постепенно перестаёт быть напряжённой ареной коммеморативных войн, трансформируясь в терапевтически стерильную среду. В этом новом пространстве монументальный жанр окончательно слагает с себя сакральные и воспитательные функции, превращаясь в комфортный визуальный аттракцион, где потребность в великих смыслах заменяется запросом на безопасность и развлечение.

Библиография

- Агамбен, Дж. (2014). *Профанации* (пер. с итал. К. Толмачёва). Гилея.
- Ассман, Я. (2004). *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности* (пер. с нем. М. М. Сокольской). Языки славянской культуры.
- Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
- Бодрийяр, Ж. (2015). *Симулякры и симуляция* (пер. с фр. А. Качалова). ПОСТУМ.
- Бременские музыканты в Риге (2021). *Ретро-Рига*. <https://www.retro-lv.club/2021/01/bremenskie-muzykanty-v-rige.html> (дата обращения: 19.04.2026).
- В Рейкьявике появилась улица Дарта Вейдера (2015). *РБК Недвижимость*. <https://realty.rbc.ru/news/577d20489a7947a78ce90f95> (дата обращения: 30.03.2026).

- Декреты Советской власти. Т. II. 17 марта – 10 июля 1918 г.* (1959). Госполитиздат.
- Зукин, Ш. (2015). *Культуры городов* (пер. с англ. Д. Симановского). Новое литературное обозрение.
- Лефевр, А. (2015). *Производство пространства* (пер. с фр. И. Стаф). Strelka Press.
- Линч, К. (1982). *Образ города* (пер. с англ. В. Л. Глазычева). Стройиздат.
- Лотман, Ю. М. (2000). *Семиосфера*. Искусство-СПБ.
- Нора, П., Озуф, М., Пюимеж, Ж. де, & Винок, М. (1999). *Франция-память* (пер. с фр. Д. Хапаевой). Изд-во Санкт-Петербургского университета.
- Пунин, Н. Н. (1919). О памятниках. *Искусство коммуны*, 14 (9 марта), 2–3.
- Суэта вокруг Иуды. Как большевики не поставили памятник предателю Христа (2012). *Аргументы и факты*. <https://aif.ru/society/religion/40893> (дата обращения: 21.04.2026).
- Хальбвакс, М. (2007). *Социальные рамки памяти* (пер. с фр. С. Н. Зенкина). Новое издательство.
- Хан-Магомедов, С. О. (2003). *Конструктивизм – концепция формообразования*. Стройиздат.
- Шклярская, Я. Г. (2012). Народ и памятник: восприятие монументальной пропаганды в раннесоветском обществе. *Вестник РГГУ. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология*, 11(91), 145–156.
- Kehler, H. (1922). *The Red Garden* (trans. by F. Toksvig). Alfred A. Knopf.

References

- Agamben, G. (2014). *Profanations* (Trans. by K. Tolmachev). Gileya.
- Assmann, J. (2004). *Cultural memory: Writing, remembrance, and political identity in early civilizations* (Trans. by M. M. Sokolskaya). Yazyki slavyanskoi kul'tury.
- Bakhtin, M. M. (1990). *The work of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Khudozhestvennaya literatura.
- Baudrillard, J. (2015). *Simulacra and simulation* (Trans. by A. Kachalov). POSTUM.
- Bremen musicians in Riga (2021). *Retro-Riga*. URL: <https://www.retro-lv.club/2021/01/bremenskie-muzykanty-v-rige.html> (accessed: 19.04.2026).
- Darth Vader street appeared in Reykjavik (2015). *RBC Real Estate*. URL: <https://realty.rbc.ru/news/577d20489a7947a78ce90f95> (accessed: 30.03.2026).
- Decrees of Soviet power. Vol. II. March 17 – July 10, 1918* (1959). Gospolitizdat.
- Halbwachs, M. (2007). *On collective memory* (Trans. by S. N. Zenkin). Novoe izdatel'stvo.
- Kehler, H. (1922). *The Red Garden* (Trans. by F. Toksvig). Alfred A. Knopf.
- Khan-Magomedov, S. O. (2003). *Constructivism – concept of form formation*. Stroyizdat.
- Lefebvre, A. (2015). *The production of space* (Trans. by I. Staf). Strelka Press.
- Lotman, Yu. M. (2000). *Semiosphere*. Iskustvo-SPB.
- Lynch, K. (1982). *The image of the city* (Trans. by V. L. Glazychev). Stroyizdat.
- Nora, P., Ozouf, M., Puymege, G. de, & Winock, M. (1999). *France-memory* (Trans. by D. Khapaeva). St. Petersburg University Publ.
- Punin, N. N. (1919). On monuments. *Iskusstvo kommuny*, 14 (March 9), 2–3.
- Shklyarskaya, Ya. G. (2012). People and monument: perception of monumental propaganda in early Soviet society. *RSUH Bulletin. Series: Cultural Studies. Art History. Museology*, 11(91), 145–156.

The fuss around Judas. How the Bolsheviks did not erect a monument to the traitor of Christ (2012). *Argumenty i Fakty*. URL: <https://aif.ru/society/religion/40893> (accessed: 21.04.2026).

Zukin, S. (2015). *The cultures of cities* (Trans. by D. Simanovsky). Novoe literaturnoe obozrenie.

Информация об авторе

Иван Сергеевич Александровский
кандидат культурологии,
старший преподаватель кафедры всемирной
истории и зарубежного регионоведения,
соредактор научного журнала
«Perspectiva Temporis»
Российско-Армянский университет
Армения, 0025, Ереван, ул. Овсеп Эмина, 123
ORCID: 0009-0002-6779-1372
e-mail: ivan.alexandrovskiy@rau.am

Information about the author

Ivan S. Alexandrovskiy
Cand. Sci. (Cultural Studies),
Senior Lecturer at the Department
of World History and Foreign Regional Studies
Co-editor of the *Perspectiva Temporis*
scholarly journal
Russian-Armenian University
123, Hovsep Emin St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: 0009-0002-6779-1372
e-mail: ivan.alexandrovskiy@rau.am

Материал поступил в редакцию / Received 05.03.2026
Принят к публикации / Accepted 14.04.2026