

Елена Селина
Краткий путеводитель по выставке
«Архив М»



①

*Не растворяться, а растворять.
Не попасться в раствор,
а самому быть этим раствором.*
Владислав Мамышев

Выставка Владика Мамышева-Монро имеет долгую историю. На протяжении семи лет — еще при его жизни — она ежегодно ставилась в план Московского музея современного искусства и каждый раз переносилась по объективным, чаще — субъективным причинам. Создавалось впечатление, что у художника не складывалась общая концепция: иногда ему казалось, что это должен быть пантеон героев, которые придут к автору на поклон, и для этого просто необходим «такой дворец», где он будет их всех принимать; впрочем, это будет «не настоящий дворец, а такой картонный», который он — автор — так по-быстрому и небрежно раскрасит. Его шатало от вариантов создания серии пафосных голограмм до «легких расцарапок», сделанных «без особых натуг, как на этой дебильной фотке из фб <... > наштамповать да разукрасить, не горбатясь <...> Таких разных совсем, неожиданных, наберется куча. Вот бы их без фанатизма обработать, как мы это умеем, за 2–3 дня духовной пищей вся эта «винзаводская» фан-группа обеспечена с лихвой!»¹. После долгих мучений, в феврале 2013 года мы наконец приняли решение: выставке быть. И быть «таким веером», с широким спектром образов — от западных звезд до отечественных персонажей, чтобы показать максимально все, что он сделал за творческую жизнь, возможно, по-новому интерпретируя известные проекты, а закончить парой-тройкой абсолютно новых. А в марте 2013-го он погиб.

Что осталось? Бумажный архив, два компьютерных жестких диска, ноутбук, авторские тексты, две страницы в «Фейсбуке»², многочисленные интервью, произведения в галерее XL, государственных и частных собраниях. После долгих колебаний я решила продолжить работу над выставкой. Теперь она называется «Архив М» и, как и планировалось, включает в себя практически все серии и проекты Владика, в том числе никогда ранее не показанные. Мы долго работали вместе, и с большой степенью достоверности я могу предположить, что и как он бы мог сделать в том или ином случае, однако в отсутствие автора стараюсь быть максимально корректной и не навязывать выставке собственных «фантазий на тему». Экспозиция развивается по хронологическому принципу, с немногими концептуальными вставками. По сути, «Архив М» — это структурирующая, базовая выставка, на ее основании исследователи смогут предлагать свои интерпретации, соглашаясь или оспаривая представленный материал.

Он оказался в нужное время в нужном месте. Художественная жизнь Петербурга конца 1980-х необычайно ему подошла, идеально совпали его персональные особенности и атмосфера города, где в едином котле многочисленных сквотов, перемешавшись, жили художники и музыканты, происходили невероятные вечеринки, выставки, rave parties, концерты «Поп-механики», в которые он органично включился сразу после краткого пребывания в армии. Анализ связей Мамышева-Монро и Петербурга — тема отдельной выставки, где должны быть рассмотрены и влияние на него Тимура Новикова, которому бесконечно доверял, и сама атмосфера художественной жизни (благодаря ей блистательно реализовался персонаж, давший звучную приставку к фамилии), и его работа на «Пиратском телевидении» (ПТВ, к появлению которого он имел непосредственное от-

1. Фотография из архива ФондаММ, 1980-е
Photograph from MMFoundation archive, 1980ies
2. Расцарапка из альбома МВУ, 1994. Коллекция
Ларисы и Алексея Генслер
Scratched photo from MVU album, 1994. Collection
of Larisa and Alexey Gensler
3. Туфли, в которых ВММ снимался в образе Монро.
Архив ФондаММ
Shoes used by VMM when impersonating Monroe.
MMFoundation archive

ношение), позволившем ему создать огромное количество образов³. На выставке «Архив М» петербургскому периоду посвящено три зала, условно названных «автобиографический», зал «старого» ПТВ и зал «Монро/Гитлер», о которых ниже.

Надо признать, творчество Владислава Мамышева-Монро — это прихотливо запутанный клубок, размотать который оказалось невероятно трудно: нити этого клубка невероятно перепутаны между собой, что, впрочем, совсем не мешает им складываться в гармоничный узор. Он поработал практически во всех видах визуального искусства — от живописи, графики и «расцарапок» (авторское название расцарапанных особым образом фотографий) до перформансов и видеоинсталляций. В своих многочисленных текстах и интервью он старался подробно объяснить, что имел в виду в том или ином случае, но именно в этих объяснениях таится много подводных камней для потенциальных исследователей. Практически все, кто занимается анализом его наследия — по крайней мере на настоящий момент, — подпадают под магию авторских текстов и вольно или невольно действуют в рамках заданного им направления, слепо веря его легендам и интерпретациям, забывая о его лукавности, артистичности и склонности к преувеличению. Учитывая это, в пространстве выставки, помимо хронологии, мы акцентируем несколько позиций, которые в той или иной степени повторяются практически без изменений во всех его текстах и интервью.

Во-первых, это персональное мифотворчество, во многом связанное с коллективным бессознательным, улавливателем и проводником которого он себя считал: «Я служу антенной коллективного бессознательного. Истоки моего искусства, наверное, сидят в голове у каждого человека, я апеллирую к массовому сознанию и коллективному бессознательному: к ужасам, страхам и чистому психоанализу»⁴. Во-вторых, это гендерные трансформации, за замысловатыми скачками которых увлекательно наблюдать в его произведениях и читать о них в его текстах⁵. В-третьих, его сложные сближения/отталкивания с перформансом: о нем он часто высказывался весьма критически, что совсем не мешало ему органично существовать в этом жанре современного искусства⁶. Наконец — и это красной нитью проходит через всю выставку «Архив М» — вычленение его творческого метода. Все эти позиции прорастают друг в друга, прихотливо перепутываясь, однако с невероятной последовательностью всплывают вновь.

Трудно не поддаться обаянию его мифотворчества. Однако было бы странно воспринимать все его тексты как бесспорные документы: они часто противоречивы, несмотря на кажущуюся правдивость. Практически каждое воспоминание содержит в себе реальный факт, плавно превращающийся в бессовестный вымысел, кочующий из текста в текст, или эластично меняющийся с учетом конкретного исторического момента. В рассказах об одном и том же событии, в зависимости от контекста, на передний план выходит, усиливаясь, то одна, то другая деталь. Так, например, мама, закрепившаяся в сознании его поклонников в образе важного партийного работника, проверяющего по ночам знания сыном фамилий и должностей членов Политбюро, была «секретарем партийного бюро, одиннадцать лет. Это у Владика были такие фантазии: где-то я читала, что я чуть ли не райком возглавляла. И что персональная машина была у меня, это все фантазии. Это тяжелая работа. <...> Мы жили в коммунальной квартире, все время мне обещали: “Нина Ивановна, как же мы вам улучшим жилье? А так вы все-таки секретарь парторганизации — мы можем выйти на высшие органы. И вашей семье дадут квартиру”. И ни фи́га не давали»⁷. Она, как и все мамы, наказывала сына, но не избивала его ни шлангом, ни туфлями на шпильке, хотя бы потому, что таких туфель у нее никогда не было. «Я спросила его: “Ну почему шпильки? Их у меня никогда не было”. Он ответил: “Так красивее. Ни у кого не было шпильек, а у тебя они как бы были»⁸. Для чего это нужно? Для усиления образа угнетаемого семьей и системой бунтующего художника. Однако как соединить партий-



②



③



①

ного работника с садистскими наклонностями с жертвенным образом Мэрилин Монро, на которую мама, по его неоднократным рассказам, была похожа? Так ли безусловно можно доверять его «классическим» воспоминаниям?

Сотрудники Московского музея современного искусства были бы бесконечно удивлены, узнав, что в 2005 году на выставке StarZ они якобы запрещали показывать некоторых из персонажей одноименной серии, о чем Владик неоднократно упоминал и устно, и письменно. Но тогда возникает вопрос: как они попали в экспозицию? Если бы я не была свидетелем того, что никто и никому ничего не запрещал на этой выставке, я бы охотно поверила в это, как поверили многие уважаемые критики, например, «монрологи» Олеся Туркина и Виктор Мазин. Что это означает? Только то, что в 2005 году ему был важен образ бескомпромиссного борца с режимом, дистанцировавшегося от «рыночной идеологии» коллег. Надо ли говорить, что и музей, и коллеги восприняли всю серию восторженно, а история с «запрещением» возникла намного позже самого события? Другой пример — его тексты о художественной жизни Петербурга, оценки которой менялись в зависимости от местонахождения автора: внутри или снаружи оной. Если почитать их подряд, то после чтения одного из них создается впечатление, что искусство этого города — самое прекрасное, что есть в стране, а от следующего — что оно нечто отвратительное, на что можно обратить внимание, только если ты любитель поглазеть на скучные движения марионеток, действующих по указке злого Карабаса-Барабаса.

Ни одна из указанных в его текстах дат не подтверждается, точнее, описываемые события происходили, но совсем в другой день, а возможно, и год. Сейчас мы имеем несколько вариантов автобиографии, в которых, в зависимости от исторического момента или артистических нужд, акцентируется, приукрашивается, тот или иной факт его насыщенной событиями жизни. За каждой легендой обязательно стоит он сам, лукаво посмеиваясь, поэтому в экспозиции «Архива М» мы выделяем специальный зал, где показываем автобиографии разных лет, программные тексты и выпуски журнала «М.В.Ю.» (название — аббревиатура его полного имени), где реальность переплетается с вымыслом, а артефакты дополняются и сталкиваются между собой. Здесь к месту вспомнить публикуемые



②

1. Раскрашенная фотография из альбома «Херувим Дворцового моста», 1991. Коллекция Государственной Третьяковской галереи
Hand-painted photograph from album "Cherub of the Dvortsovy Bridge," 1991. Collection of the State Tretyakov gallery
2. Расцарапка из альбома МВЮ, 1994. Коллекция Ларисы и Алексея Генслер
Scratched photo from MVU album, 1994. Collection of Larisa and Alexey Gensler
3. ВММ и Ирена Куксенайте раскрашивают работу Ольги Тобрелутс, 2005
VMM and Irena Kuksenaite paint over the work of Olga Tobreluts, 2005
4. ВММ на съемках фильма «Фиолетовые птицы», 1990. Коллекция Ольги Тобрелутс
VMM at the set of "Violet Birds" film, 1990. Collection of Olga Tobreluts

в настоящем издании его эссе «Инсинуационизм» (1993)⁹ и «Самохвалистика» (конец 1990-х)¹⁰, в которых он формулирует особенности своего метода. «Инсинуационизм — это не просто “искусство лганья”, которым интересовался Оскар Уайльд, а фактическое обоснование, документирование лжи, вымысла, создание логической правдоподобной цельной структуры, способной ввести в заблуждение оппонента, а лучше всего — убедить того в своей состоятельности»¹¹. Причем сам термин эквивалентен духу творчества и «исходит своими корнями из мифологической старины чудесных превращений, волшебников, всесильных магов, которые существовали вот прямо среди людей»¹². И еще: «Самохвалов — современный божественный покровитель искусств и наук, своеобразный Аполлон наших дней... Для каждого он предстает в своем новом образе. Образ моего Самохвалова имеет те же черты, что и у меня. Это мой небесный идеалистический двойник. <...> Я, модный современный герой, занимаюсь исключительно самохвалистикой. В этом вопросе я добился вершин. Это и мой “М.В.Ю.”-журнал, и мои голографические портреты в различных ипостасях, и альбом “Я”. Оттачивание техники художественных приемов происходило у меня под этим девизом — хвалить самого себя»¹³.

Склонность к корректировке биографии сильнейшим образом связана с самой природой его дарования. Как уже отмечалось, в основе каждого его текста лежит безусловный факт. В основе каждой расцарапки — реальная фотография; живописных серий — сложносочиненная, но вполне «проговоренная» им история. Его перевоплощения всегда конкретны, он осмысленно трансформируется в реально существовавшего персонажа, жизнь и пластика которого изучена им досконально. Персонажа, удивительным образом востребованного именно в данный момент времени. Интересно, что многие серии дожидались своего часа годами, чтобы в некий конкретный момент «выстрелить». Так, съемка серии «Лолита», сделанная в 2006 году, оказалась востребованной в 2009-м (правда, в доработанном виде), а коллажи из проекта «Россия, которую мы потеряли», не включенные в выставку 2007 года, наиболее остро могли бы прозвучать именно сейчас, в 2015-м, и обязательно были бы им показаны.

Практически все жесткие диски его компьютера содержат огромное количество фотографий, которые в нужное время и в нужный час могли бы — после ряда трансформаций — превратиться в новый большой проект. Любая документация перформанса или костюмированного выхода органично могла бы, прихотливо соединившись с другой съемкой или документацией, сложиться в связную историю «на злобу дня». Иногда он, без зазрения совести, мог использовать произведение другого художника, понимая его как основу для своей работы. Так, заглавный экспонат выставки «Меня зовут Троица» (1997) создан на основе произведения Ольги Тобрелутс, другую ее работу, «Портрет Бионди», он хулигански раскрасил с помощью друзей — Ирены Куксенайте и Георгия Гурьянова, тем самым кардинально изменив, «прогнул» под себя. Часто спонтанная трансформация была вынужденной мерой. Большая часть выставки «Житие мое» (2003), состоявшей из огромных витражей, накануне открытия разбилась вдребезги, чуть не убив его жену каскадом осколков. Спасение пришло мгновенно: наряду с осколками на пол упала, рассыпавшись веером, пачка фотографий, лежавших на столе. Осколки и фотографии решено было — сообразно их мистическому поведению — соединить в новые произведения в полном согласии со спецификой реального «жития» автора.

Такая подвижность метода неоднократно и по-разному обосновывалась и им, и интерпретаторами, однако наиболее точное определение принадлежит Екатерине Андреевой, которая вводит термин «морфинг»¹⁴. Отмечая спонтанную особенность к мгновенным трансформациям, она уподобляет художника жидкому Терминатору из фильма «Терминатор 2», способного превращаться в любого че-



3

4

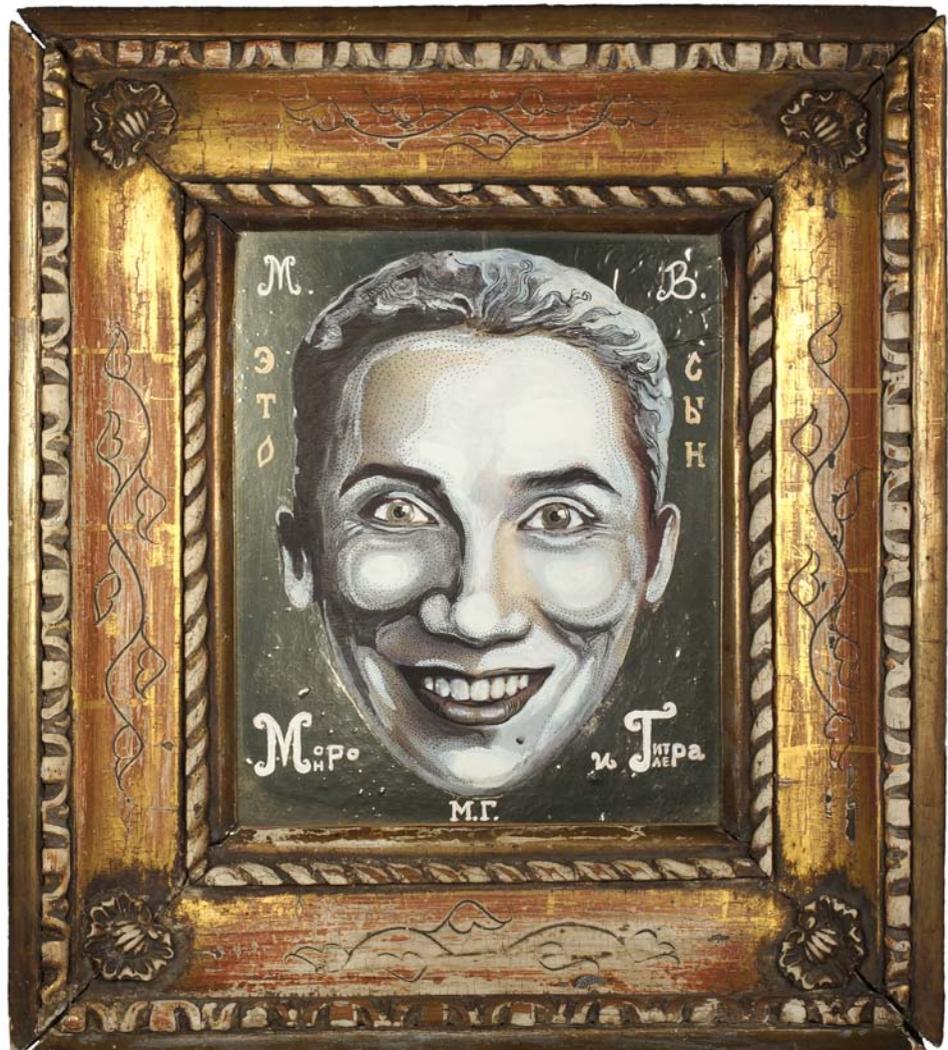




①

ловека, меняя облик на глазах у зрителя, оставаясь при этом самим собой. Применение термина, казалось бы, из иной системы координат, точно описывает еще одну особенность Мамышева-Монро: в каждом его образе зритель всегда видит перед собой не только персонажа, но и отчетливую авторскую характеристику последнего, что, собственно, и позволяет отметить все рассуждения о том, художник ли Мамышев или актер? Этот вопрос может быть забракован еще и потому, что Владик способен действовать только сообразно индивидуальной логике своих импровизаций, не считаясь ни с волей гипотетического режиссера, ни с командной природой спектакля. Он, как правило, выделяет две-три черты, зачастую скрытые, и строит образ именно на них, доводя эту пресловутую характеристику до абсурда. Это всегда именно его трактовка, и просто невозможно представить Владика, раскрывающего образ согласно чужой воле. Подтверждением может служить спектакль «Полоний» в московском Политеатре (2012), основным условием своего участия в котором он поставил наличие фонограммы, играя под нее практически в одиночку, меняя пластику и обличья.

Соглашусь с Екатериной Андреевой и в том, что «в технологии он, ровесник морфинга, предпочел путь архаиста, демонстрируя преимущества собственного тела, простейшего реквизита и прямой фотосъемки с последующими надрисовками и расцарапками»¹⁵. Он практически всегда работает очень грубыми и откровенными мазками, всеми швами наружу, используя простейший грим, скотч, клей «Момент», выдавшие виды парики. «В одно мгновение он почти полностью оголился, оставшись лишь в трусах и носках. Из принесенной сумки он достал розовое платье с пышным подолом и ловко надел его через голову. <...> Справившись со всеми пуговицами и крючками на платье, Владислав натянул на ноги



②



3

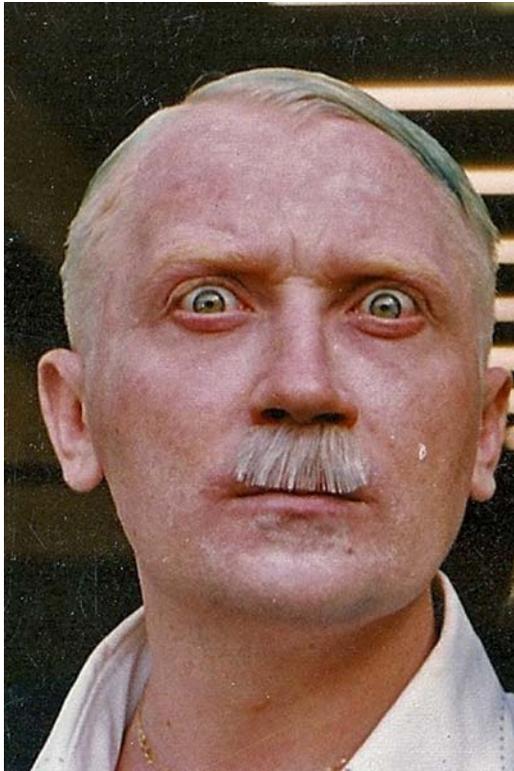
белые чулки, а потом извлек из сумки парик блондинки и аккуратно надел его на голову. Прихорашиваясь и тщательно крася губы, он напевал известную песенку из старого кинофильма. Повертевшись перед зеркалом еще несколько минут, он переобулся в белые туфли на каблучках и, окончательно удовлетворившись получившимся образом, послал своему отражению томный поцелуй»¹⁶. Перед нами, безусловно, действие архаиста, все приемы вхождения в образ просты и зависят от выбранного антуража и беглого рисунка на лице. Не случайно «гламурную» рекламную съемку с участием профессиональных гримеров он всегда рассматривал только в качестве основы для создания последующих произведений. А финальную точку в рисунке на лице он ставил сам.

* * *

Вторым специальным разделом выставки является зал с условным названием «Монро/Гитлер». Тема противостояния этих двух персонажей — ключевых в его творческой судьбе, этимология которых в персональном мифотворчестве восходит к образам отца и матери, — имеет для него принципиальное значение: «... они захватили самую середину XX века. Как Мужчина и Женщина, Зло и Добро, Черное и Белое <...>. Природой было запрограммировано слиться в моей персоне трем субъективизмам: Адольфа Гитлера, Мэрилин Монро и моего собственного (или дополнительного, или собирательного) Владислава Мамышева. Или точнее — субъективизм Владислава Мамышева равномерно состоит из двух частей: субъекта А. Гитлера и субъекта М. Монро. Таким образом, один другого дополняет, обостряет и нейтрализует»¹⁷.

Он постоянно обращался к воспроизведению этого триединства в расцарапках и голограммах, причем на каждой выставке — по его устным воспоминаниям — голограмма Монро всегда оставалась нетронутой и прекрасной, изображение Гитлера получало трещину, а портрет самого Владика мистическим образом разлетался на множество осколков, что породило авторские обоснования появления новых персонажей в идеальном пантеоне его героев. Он неоднократно подчер-

1. Раскрашенная фотография из альбома «Жерувим Дворцового моста», 1991. Коллекция Государственной Третьяковской галереи
Hand-painted photograph from album "Cherub of the Dvortsovy Bridge," 1991. Collection of the State Tretyakov gallery
2. «Сын Монро и Гитлера», 1990-е. АрхивММ
"Son of Monroe and Hitler", 1990ies. MMFoundation archive
3. Расцарапка «Трюмо с гитлером и Монро», 2000-е АрхивММ
Scratched photo "Mirror with Monroe and Hitler", 2000ies. MMFoundation archive



①

кивал, что все его образы расположились между этими двумя полюсами. Мы позволили себе сформировать отдельное пространство с условным названием «зал образов», поместив в него практически все варианты мамышевского морфинга, включив туда не только произведения, но и фотографии с вечеринок и перформансов, на которых с высокой вероятностью можно увидеть «человека играющего». Интересно, что на всех жестких дисках Владика обязательно существует папка, где произведения хранятся вперемешку с документацией перформансов и бытовыми фотографиями. Это позволяет предположить, что в свой пантеон он включал не только и не столько официально признанные трансформации, но и фотографии, отмеченные тем или иным «сигналом» или способные путем дальнейших манипуляций этот сигнал получить. «Для меня исключительную ценность представляют фундаментальные качества самой природы моих героев, например, различные в акцентах проявления любви (в случаях с Иисусом и Мэрилин) или агрессивной брутальности (у Наполеона и Гитлера) и так далее. Впрочем, даже эти содержательные качества для меня второстепенны, и главным объектом изучения для меня являются геометрические формы этих лиц, своеобразные портретные мандалы <...> По сути, перевоплощаясь каждый раз в того или иного героя, я кристаллизую и оттачиваю (и в конце концов помещаю в себя как полноценный информационный файл) очередную грань человеческой природы, из которых состоим мы все вместе <...>. По-моему, в этой художественной задаче, многие годы тянувшейся сквозной линией через все мое творчество, не остается места для таких сиюминутных оценочных категорий, которыми оперирует политика»¹⁸. Надо признать, что вариантов человеческих превращений настолько много на всех его носителях, что при желании можно было бы сделать целую выставку, основным материалом которой могло бы стать не только количество, но и разнообразие образов, мимики и жестов.

* * *

Сквозной темой творчества Мамышева являются гендерные трансформации. Анализируя его наследие, можно заметить, что если в начале петербургского периода еще можно было говорить о том, что он, по меткому замечанию Марка Алмонда, «первая русская драг-куин», то в дальнейшем он счастливо преодолел барьер между тяготением ряда мужчин на краткий миг менять манеру поведения, дефилируя в женском образе, и стремлением к созданию скорее идеального медиума, способного трансформироваться в любое гендерное обличье. К слову (несмотря на отчетливую сексуальность трактовки образа Монро), сам он всегда подчеркивал, что «...не секс интересовал меня в этой женщине. Иногда я думал, что это моя мама, иногда — что мой бог»¹⁹. А вспоминая свое бытование в этом образе, всегда подчеркивал его жертвенную природу, странным образом повлиявшую на его, Владика, реальную жизнь²⁰.

②



Практически невозможно вычислить пропорцию мужских и женских образов, им созданных. Скорее всего их окажется равное количество. Но в контексте нашего исследования уверенно можно сказать, что задолго до появления новейших теорий об идеальном поле или квире он осмысленно тяготел именно к этому ракурсу гендерных исследований. Достаточно обратить внимание на его произведения: все варианты серии «Политбюро» (1990–2011) с партийной номенклатурой в женском обличье, видео «Кафе «Элефант»» (2004) и диптих «Свадьба» (2006), где он играет и мужские, и женские роли, серию коллажей «Россия, которую мы потеряли», где «гендерное раскачивание» демонстрируется буквально — прямым смешиванием полов в теле каждого персонажа.

Несомненно, гендерные трансформации интересовали его на протяжении всей жизни. Причем истоки идеального пола он искал и находил в русской сказочной культуре, в частности, обращаясь к своему любимому образу Царевны-лягушки: «...трансвестизм, такое периодическое, ограниченное во времени сверкание уxo-

дит корнями в сказочную традицию. <...> образ Царевны-лягушки является ответом на все вопросы. <...> Во всяком случае, она не женщина. <...> По сути, это неважно, что за существо была наша царица <...>. Главное — тот волшебный огонь, который внезапно вспыхивал в ней и преобразовывал всю ее природу»²¹.

* * *

Еще одна остановка на пути нашего следования по экспозиции «Архив М» — его сложные отношения с жанром перформанса. Как и многие русские художники, так или иначе имеющие отношение к «искусству действия», он негативно относился к некому усредненному определению западного перформанса: «Перформанс как вид современного искусства существует. Часть моей работы критики приписывают к этому жанру. Но что это за явление?! <...> Искусство перформанса само по себе вторично, как производная театра и современной концептуальной культуры. Причем как жалкая насмешка над тем и другим. <...> ...если тебе поставят такую задачу — сделать перформанс, ты вынужден будешь забыть о своих талантах, точнее, собрать их все вместе как условие жанра, и вяленько так продемонстрировать, как один твой талант мешает проявиться другому в скучных потемках перформанса»²². Ключевая фраза здесь, которая может и примирить автора с жанром, и выявить точки пересечения, — «перформанс — как производная театра и концептуальной культуры». Как уже упоминалось, основой для его трансформаций служили практически все поверхности — бумага, холст, фотография и особенно его лицо, на котором он рисовал образы своих персонажей, и тело, посредством которого их создавал. По сути, его перформанс начинался с этого рисования и проявления образа на лице, в пластике и импровизациях на заданную тему. Причем условной «задачей» перформанса было проникновение в персонаж и дальнейшее помещение его в реальность, сохраняя достоверность характеристики: «мое перманентное мутирование во множестве различных образов — скорее возможность пройти все пути, влиять на судьбу, изменять ее влияние на себя»²³. Здесь нет противоречия. Мы имеем огромное количество видео и фотографий, сохраненных им на жестких дисках, где подробно зафиксирован процесс создания каждого образа. Наличие и специфика этой документации говорит о том, что для него принципиально важно наличие зрителя, одобряющего и восхищающегося процессом и качеством трансформации. Здесь можно говорить о наложении нескольких слоев: вхождения в образ, краткий миг точнейшего перевоплощения, существование в нем, документация образа, усиление тех или иных черт персонажа посредством обработки этой документации. Затем персонаж мог быть помещен в иной контекст, в зависимости от следующего проекта.

Перформанс для Мамышева-Монро, помимо самоценности, служил основой для производства последующих работ. И наоборот — трактовка образа, найденная в другом жанре, могла влиять на перформанс. Так, например, образ королевы Елизаветы (2005, фотография) получил развитие в контексте спектакля «Полоний»; документация берлинских выходов в свет в образах Гитлера, Монро и Орловой соединилась, претерпев дополнительную трансформацию посредством раскраски и расцарапки, в едином, но, к сожалению, не законченном альбоме середины 2000-х с условным названием «Монро/Гитлер». Выставка «Достоевский в цветах» (2004) является документацией морфинга в Достоевского во время подготовки серии «Достоевский в Баден-Бадене» для групповой выставки НА КУРОРТ, прошедшей в Германии в 2004-м. Примеры можно множить. На выставке «Архив М» мы взяли на себя риск показать не только авторский отбор известных серий, но и подробную фото- или видеодокументацию к ним — так называемое «облако», — куда входят все этапы его трансформаций. Логика этого включения в контекст выставки проста: Владик Мамышев-Монро всегда и был, и ощущал себя художником, находящимся в непрекращающемся процессе делания искусства. Условный термин *art in process* применим к нему и его методу в полной мере. Собственно, этим термином можно было бы охарактеризовать и его участие в спектакле «Поло-



3

1. ВММ в образе пожилого Гитлера, 2000-е. Фото из архива ФондаММ
VMM as old Hitler. 2000ies. Photo from archive of MMFoundation
2. Фото из архива ФондаММ, 1980-е
Photo from archive of MMFoundation, 1980ies
3. ВММ в образе Орловой, 2000. Фото из архива ФондаММ
VMM as Orlova, 2000. Photo from archive of MMFoundation

1. Из серии «Царь», 2010
From "Tzar" series, 2010
2. Фото из архива ФондаММ, 2010-е
Photo from archive of MMFoundation, 2010ies
3. Фото из архива ФондаММ, 2000-е
Photo from archive of MMFoundation, 2000ies



ний», построенном на стыке многообразного морфинга на тему шекспировского «Гамлета». Это все же перформанс, а не спектакль, так как режиссер Слава Випзон позволил ему импровизировать, практически не учитывая ни правил сценографии, ни командной игры с остальными актерами. Стоит ли говорить, что рекламная съемка спектакля/перформанса трансформировалась в проект с аналогичным названием, вернувшись на территорию современного искусства.

Как уже упоминалось, в тело выставки включены все законченные проекты и серии Мамышева-Монро, однако было бы преступлением не показать то, что находилось в работе, но по печальной причине не было доведено им до конца. Так, мы показываем проект «Россия, которую мы потеряли» в задуманном автором виде, вместе с серией коллажей с представителями исчезнувшего, потерянного общества, скажем так, в предельно сатирической авторской трактовке. Впервые будет показан проект с условным названием TZAR (2010), созданный в соавторстве с Антоном Левахиним. Он значился в компьютере Владика как Иоанн, и в его основе — съемка в образе условного Ивана Грозного на Красной площади (это одновременно и фотосессия, и документация перформанса; очевидная основа для дальнейших трансформаций). Серия «Барби» (2005) была в свое время по каким-то причинам отклонена Ольгой Свибловой для показа на Фотобиеннале. Эта история о старой и опустившейся ожившей кукле создана автором, как и всегда, буквально швами наружу, и от этого она становится еще трагичнее (в ее основе, кстати, также документация перформанса). Несомненно, «Барби» — это продолжение иконостаса поп-богинь, павших жертвами общественных стереотипов или, напротив, вполне умело этими стереотипами управлявших, таких как Мэрилин Монро, Любовь Орлова и Снежная королева. Серию 2006 года, посвященную последней, мы также включили в экспозицию. Трактовка образа Барби совершенно очевидно продолжает жертвенную линию в творчестве Мамышева-Монро периода «Несчастной любви», а Снежная королева — «Счастливой любви (Любови Орловой)» (2000).

Мы также позволили себе показать ранее не демонстрировавшийся проект под условным названием «Психо» (2006). В его основе — импровизации Владика на тему одноименного фильма Хичкока для рекламной съемки ванных комнат. Об этих сериях мы говорили с автором, когда предполагали включить в большую «веерную» выставку несколько новых проектов. Естественно, эти новые проекты должны были быть подвергнуты дополнительной обработке... Продолжая «ве-



ерный» принцип выставки, мы выделяем образы некоторых русских и западных звезд, помещая их в гипотетические тематические залы. Так, в русском зале можно будет увидеть морфинг автора в Айдан Салахову (2012), Жанну Агузарову (2012) и Виктора Цоя (2012) с большим количеством «облаков», так как авторского отбора серий уже никогда не будет. В способе инсталлирования этих серий мы отталкиваемся от авторских предпочтений, в частности, принципа, условно названного «Анти-Уорхол», согласно которому большое количество раскадровок, подобно иконным клеймам, группируется вокруг одного выделенного автором образа — в противоположность произведениям Уорхола, где повторяется, как правило, один и тот же кадр. В зал западных звезд мы включили подготовительные материалы к рекламной съемке для журнала «Собака.ru» (2012) и раскадровку образов Марлен Дитрих и Эми Уайнхаус (2012). В этих случаях нам хотелось максимально показать в «облаке» разнообразие вариантов, так как к авторскому отбору художник только приступил и не успел принять окончательное решение. Наконец, мы попытались приблизительно воссоздать выставку «Хроники Убуда», которую он готовил для Frolov Gallery в Москве. Известно, что центром экспозиции должна была стать его мастерская, вокруг которой Владик хотел разместить собственные посты и фотографии из «Фейсбука», сгруппированные в краткие истории о его жизни на Бали.

Чем закончить наш краткий путеводитель по выставке «Архив М»? Только повторением основных принципов построения экспозиции. Итак, в выставку вошли все основные проекты и серии, включая ранее не показанные. Примененный принцип «облака» позволяет увидеть всю творческую «кухню» художника и сам процесс морфинга: существования в образе, «раскачивание» внутри него, входа и выхода. Это необходимо для понимания творческого метода художника. На выставке акцентированы базисные для автора трактовки произведений, основанные на его текстах и личном с ним общении. Ну и наконец белой завистью завидую тем, кто будет куратором следующей выставки Владика Мамышева-Монро, потому что этот куратор сможет позволить себе более свободные интерпретации, основываясь на нашем, максимально подробно показанном материале.

Примечания

1. Из переписки автора с Владиславом Мамышевым-Монро в «Фейсбуке», 2013.
2. Их адреса:
<https://www.facebook.com/vladislav.mamyshev> и
<https://www.facebook.com/bronsislava.monroe>.
3. См. интервью Александра Шейна с художником на с. ** настоящего издания.
4. Кулик И. Владислав Мамышев-Монро. Интервью [Электронный ресурс] // СОВРЕМЕННОСТИ — Владислав Мамышев-Монро / Ирина Кулик. — Режим доступа <http://www.contemporaries.mmoma.ru/personality.php?id=44> (дата обращения: 29.05.2015).
5. См. эссе В. Мамышева-Монро «Трансвестизм в традиции русского мессианства» на с. ** настоящего издания и «Куда я попал? Где мои вещи?», с. ** здесь же.
6. См. Мамышев-Монро В. Куда я попал? Где мои вещи? — С. ** настоящего издания.
7. Из неопубликованного интервью с Ниной Ивановной Мамышевой, декабрь 2014.
8. Там же.
9. См. с. ** настоящего издания.
10. См. с. ** настоящего издания.
11. См. эссе «Инсинуационизм» В. Мамышева-Монро на с. ** настоящего издания.
12. См. Мамышев-Монро В. Инсинуационизм. — С. ** настоящего издания.
13. См. эссе В. Мамышева-Монро «Самохвалистика» на с. ** настоящего издания.
14. См.: Андреева А. Владислав Мамышев-Монро // Екатерина Андреева. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — С. 8–9.
15. Андреева А. Владислав Мамышев-Монро. — С. 9–10.
16. Хаас А. Корпорация счастья. История российского рейва // Андрей Хаас. — СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2006. — С. 68.
17. Подробнее с развитием авторской интерпретации этого противостояния можно ознакомиться в цитируемом эссе. См. «Куда я попал? Где мои вещи?» на с. ** настоящего издания.
18. Гланц Т. [Название интервью] / [Интервью Томашу Гланцу] // Soustroví Rusko / под ред. [ФИО РЕДАКТОРА]. — Praha: Revolver Revue, 2011. — С. **. [не хватает выходных данных]
19. Мамышев-Монро В. Куда я попал? Где мои вещи? — С. ** настоящего издания.
20. См. серию «Несчастливая любовь», 1994.
21. Мамышев-Монро В. Трансвестизм в традиции русского мессианства. — С. ** настоящего издания.
22. Мамышев-Монро В. Куда я попал? Где мои вещи? — С. ** настоящего издания.
23. Мамышев-Монро В. Куда я попал? Где мои вещи? — С. ** настоящего издания.

3

