

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 7.01.036

Советское в произведениях Владислава Мамышева-Монро*

Е. Ю. Андреева

Государственный Русский музей,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4

Для цитирования: Андреева, Екатерина. «Советское в произведениях Владислава Мамышева-Монро». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 1 (2021): 69–82. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.105>

Статья посвящена ресайклингу советских образов в творчестве Владислава Мамышева-Монро 1987–2006 гг. В своем мультидисциплинарном творчестве Владислав Мамышев-Монро (1969–2013), художник и литератор, неоднократно воспроизводил образы из советского кино и поп-культуры. Он в гриме Мерилин Монро исполнял советские песни на концертах и в видеоклипах, представлял в перформансах и фотопортретах Аллу Пугачеву, В. И. Ленина и Н. К. Крупскую, эпизод встречи Штирлица с женой из кинофильма «Семнадцать мгновений весны». Мамышев также написал несколько философских трактатов о российской и советской ментальности и истории. Экзистенциальный перформанс Мамышева, связанный с древними практиками юродства и парресии, рассматривается в динамике постсоветской истории. В 1990 г. в ремейках портретов членов Политбюро он преобразил советских геронтократов в красавиц мирового кино, «исправляя карму» советской власти. В репортаже «Пиратского телевидения» 19 августа 1991 г. Мамышев выступил против отмены реформ Горбачева. В начале 1990-х он выдвинул идею сказочной фольклорной основы российского и советского бессознательного и отметил начало контаминации российской и советской истории в постсоветском сознании. В конце 1990-х Мамышев исследует в образе Любви Орловой комплекс советских представлений о совершенстве, которые оказывают одновременно мобилизирующее и омертвляющее социокультурное воздействие. Представляя советские образы, Мамышев держит в фокусе их тоталитарный государственный меседж и одновременно их отражение в индивидуальном сознании, нацеленном на

* Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 «Советское сегодня: формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы».

поиск идеальной любви и счастья, показывая неизбежный трагический разрыв функциональной связи советской идеологии и российской реальности.

Ключевые слова: Владислав Мамышев-Монро, российское, советское, постсоветское общественное сознание, ресайклинг, перформанс.

Владислав Мамышев (1969–2013), известный художник, писатель, актер, профессор кафедры оригинального жанра Новой академии изящных искусств, относился к тем, надо думать, довольно многочисленным советским младенцам, кого родители назвали в честь космонавта, стремясь вписать ребенка на старте жизни в традицию побед СССР. В 1990-е он писал в одной из своих автобиографий: «12 октября 1969 г. стартует космический корабль с тремя космонавтами, их командир Владислав Волков. В честь этого меня называют Владиславом. Экипаж при приземлении погибает от разгерметизации. Владислав Волков уходит в вечность, а я остаюсь жить с его именем» [1]. Волков в действительности был не командиром корабля, а бортинженером и погиб в 1971 г., т. е. в эпизоде «именования» Мамышев, повышая его статус и смещая дату его смерти, создает момент подключения своей биографии к астральному мифу. Но также он транслирует и отголосок советской интерпретации мифов о небесных покровителях, который связан не столько с аспектом небесной защиты, сколько с представлением о земных обязательствах перед живым или покойным носителем избранного имени. Этим, можно сказать, именованным патриотическим «соцобязательством» в годы активной идеологии связывалось советское общество. Мамышев вплоть до начала 2010-х годов демонстрировал свой патриотизм, особенно же в первой половине 1990-х, когда ему довелось побывать за границей. В ноябре 1991 г. он пишет «Стихотворное письмо из Парижа», по-панковски пародируя стихи В. Маяковского о Нью-Йорке¹ (Мамышев был отличником литературной школы, где преподавал В. Каверин): «Мне плюнуть хочется на Эйфелеву башню, / На Елисейские поля — насрать, / Я в Лувре мог бы все картины обоссать, / Да только думаю: А стоит ли? А важно ль? / По Тюильри бреду, давя прохожих / Детей толкаю зонтиком в фонтан. / Не то, что б я какой-то хулиган... / Мне просто родина всего дороже!» [2].

Космическая тема присутствует в самом раннем творчестве Мамышева — в поэме «Рукопожатие на орбите» 1987 г., где действует героиня по имени Абу-Дабу, которая рождает ребенка от любимого, улетевшего космонавта Борры, и отправля-

¹ Плюну раз —
мамочка-мать!
Плюну другой —
мать моя, мамочка!

Танцуют буржуи,
и хоть бы хны.
Видать, не привыкли
к гостю московскому.

У меня
уже
не хватило
слюны.
Шлите почтой:
Нью-Йорк — Маяковскому.

ется искать Борру на Орбиту, способную по-разному, и плохо, и хорошо, воздействовать на жизнь своих обитателей, подобно океану «Соляриса». В своих странствиях космическая Психея — Абу-Дабу — встречает и других путешественников, наделенных узнаваемыми советскими чертами, как отличаются этими чертами и сами эпизоды приключений. Так, Абу-Дабэ преграждает путь тупик, который в рифму оборачивается большевиком («Кепарь как у Чапая, / С петличкой воротник»), оказавшимся alter ego автора («Он снял кепарь Чапая / Встряхнул свои вихры. / И кислород глотая / Она на землю брык... / Очнувшись через силу / Сказала: “Мамышо?” / — “Да я, клянусь могилой! / Живой я!” — “Хорошо!”»). В конце Борра спасает свою жену и друзей, возвращая их на землю [3]. Читатели 1990-х привыкли к таким галлюцинаторным образно-лингвистическим метаморфозам советского интертекста в произведениях В. Пелевина, однако Мамышев сплел свою фантастическую сказочную сеть из советской литературы, театра (имя Борра он позаимствовал у персонажа Спартака Мишулина), фильмов о революции и войне, бытовых впечатлений еще в 1980-е.

Сказочность Мамышев считал основой советского сознания и призыв «Марша авиаторов» «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» трактовал буквально. «Я убежден, — говорил он в 1995-м, — что вся русская история строилась по тем принципам, которые были изложены в самых ранних устных народных мифологических историях: про Кощея Бессмертного, про богатырей, про Ивана-дурака, про говорящую щуку, про Царевну-лягушку. Те вещи, которые были ну совершеннейшим структурированным наркоманским бредом. Я не киберпанк, но какая-то генетическая, может быть, память подсказывает, что все было именно так. <...> Если вспомнить ту или иную эпоху, то ее можно при желании легко поместить в сюжеты этих мифов. Например, совсем недавно у нас происходило действие сказки “Руслан и Людмила”. Это очевидно, вплоть до смешных совпадений. Жена Бориса Николаевича — Наина. Руслан Хасбулатов. Черномырдин — это все оттуда. Как и слово “революция” — Люся, Людмила. <...> И когда был кровавый мятеж в прошлом году, с пожаром Белого дома, здесь люди, которые вышли по призыву Гайдара защищать Моссовет, пополнились огромным количеством людей, вышедших из Большого театра с оперы “Руслан и Людмила”» [4]².

Напомним, что как раз в середине 1990-х начинают издаваться главы романа С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст», в котором воину Великой Отечественной парторгу Дунаеву помогают гуси-лебеди и другие герои русских сказок, сражающиеся с Карлсоном и прочими западными сказочными персонажами. Однако для Мамышева советский фольклорный фон не был только лишь приемом или фактурой его произведений. С юности Мамышев-художник по-настоящему жил в стихии лицедейства, в которой советские и русские образы

² Отметим абсолютный слух Мамышева к, если можно так выразиться, стихийным и безумным карнавальным образам исторических событий, в которых действуют массы. Так, приметой новой Москвы середины 1990-х у него становится народ, расходящийся с пасхального крестного хода и встречающий толпу рейверов, хлынувшую из ночного клуба. Подобные эпизоды, характерные для революционного времени слома эпох, описывались и раньше: многие очевидцы вспоминали толпу на Невском проспекте в дни Февральской революции, в которой загримированные актеры, демонстрирующие сразу после спектакля, сливаются с погромщиками, разграбившими собрание средневекового оружия.

действовали на равных с мировыми фантастическими и реальными историческими лицами.

Свое артистическое имя Владислав Мамышев-Монро носил с 1989 г., когда впервые начал выступать в образе Мерилин Монро на концертах «Популярной механики» Сергея Курёхина и на открытиях выставок в Ленинграде. В апреле 1989-го он вернулся из армии, не дослужив полгода, так как был комиссован, пролежав некоторое время в психбольнице, потому что сослуживцы обнаружили его фотографии в гриме Монро (Мамышев вел клубную работу с детьми комсостава и воспользовался куклами, чтобы сделать парик Монро; выжить в условиях дедовщины и армейской психиатрии, по его рассказам, ему удалось благодаря искусству: он рисовал по фотографиям портреты матерей и девушек соседней казармы, а больницу по требованию врачей украсил росписями — изображал Монро-медсестру). В армию его призвали в октябре 1987 г. А до этого, 5 ноября 1986-го Мамышев, тогда ученик фрезеровщика на Кожевенно-шорном комбинате «Марксист», был пойман в Публичной библиотеке за вырезанием фотографий М. Монро из западных газет. Эта дата проявления культа актрисы в творчестве Мамышева подтверждается негодующей заметкой в газете «Смена» (и это также первое появление будущей медиазвезды Мамышева на страницах российской прессы) [5].

Но одновременно с культом Монро, определившим судьбу художника, в его истории появился образ Гитлера: Мамышев-школьник отметил свое с ним сходство и неоднократно рисовал фюрера, о чем знали все его одноклассники. Дело кончилось тем, что кто-то из родителей написал в КГБ, где попробовали сделать из Мамышева главаря молодежной фашистской банды. Его исключили из комсомола, после чего он был вынужден уйти из литературной школы и отправиться на завод, где долго не продержался, подвизался несколько месяцев киоскером и потом отправился служить на Байконур [6].

К началу 1990-х Мамышев мифологизировал свою удивительную способность входить в образы Гитлера и Монро. Они стали для него воплощением абсолютного зла и добра, сам же он, следовательно, оказался носителем и мужского (негативного), и женского (позитивного) начала, в чем можно заметить отголоски символистских представлений начала XX в. о противостоянии Жены и Зверя. Немаловажно, что образ Монро в его творческой биографии явился заместителем образа его матери, а соответственно Гитлер символизировал несущего горе и разрушение отца. При этом, если историю отца Мамышев не конкретизировал, личность и профессия его матери подверглись самой решительной мифологизации. Мама Владика, симпатичная блондинка 1960-х, неумышленно, как и миллионы женщин во всем мире, внешне копируя Монро, работала в одном из отделений «Марксиста» секретарем партбюро КПСС. И ее служба очень впечатляла подростка-сына: мама выбивала квартиры и прочие блага ветеранам, боролась за социальную справедливость, при этом сами они жили в коммуналке. Позднее Мамышев неоднократно рассказывал, что идейная мама придумала игру «в Политбюро»: она отрезала от портретных открыток членов Политбюро имена и фамилии, перемешивала карточки и предлагала Владике угадать, кто есть кто. Самые ранние из известных рисунков Мамышева начала 1980-х представляют членов Политбюро на мавзолее Ленина во время парадов, часто он и себя изображал на этой трибуне, в мечтах сделать партийную карьеру, с которыми пришлось распрощаться в 1986-м.

Из армии Мамышев был комиссован не только благодаря перевоплощению в Монро, но и по более актуальной тогда политической причине: он разрисовал многотиражный плакат с портретом М. С. Горбачева, превратив его, как сам он говорил, в индийскую женщину с меткой над переносицей. С этим произведением Мамышев приехал в Ленинград. Перестройка вызывала большой интерес у иностранных корреспондентов, страна впервые открыла границы, и корреспонденты «Франс-Пресс» однажды познакомились с Мамышевым. Он настолько впечатлил журналистов, что они побывали у него дома, где и сняли портрет Горбачева. Вскоре Горбачев в виде индийской красавицы появился на обложках многих европейских и американских журналов, в том числе на обложке спецвыпуска журнала «Newlook». В 1990 г. Мамышев в одночасье сделался самым тиражируемым перестроечным художником. Развивая успех, он в том же 1990-м в мастерской художника Е-Е (Евгения Козлова) показал выставку плакатных портретов членов Политбюро [7], превратив их в мировых поп-звезд с помощью надрисовок (известный метод народного молодежного творчества, институализированный в 1960-е художником Асгером Йорном в основанном им Институте сравнительного вандализма). Так, Н. В. Талызин стал Софи Лорен, Э. А. Шеварднадзе — Джиной Лоллобриджидой, В. Н. Никонов — Элизабет Тэйлор, А. В. Власов — Аллой Пугачевой, Л. Н. Зайков — Еленой Соловей, а В. В. Щербицкий — символическим портретом Красоты.

Серия «Политбюро» неизменно вызывала всеобщее веселье и восхищение и была по этой причине еще дважды в других вариантах раскрасок и расцарапок повторена. В ней, несомненно, заключался важный Мамышеву второй смысл. Этот смысл не был скрыт от непредвзятых зрителей. М. С. Горбачев в облике индийской женщины действительно выглядел не только весело, но и стал гораздо привлекательнее, чем в жизни. Правильнее было бы сказать, что Горбачев превратился на этом портрете не столько в женщину, сколько в индийское божество, так как Мамышев не трогал его костюм и прическу, а только подвел глаза и губы и нанес ярко-розовый «третий глаз», который полностью нивелировал неприятное впечатление от родимого пятна на лбу. Горбачева он преобразил в победительного неземного властителя, излучающего притягательную мягкую силу. Эта, если иметь в виду весь проект «Политбюро», концептуальная трансформация геронтократической и преимущественно мужской власти СССР воплощала сказочные представления Мамышева, т. е. его убежденность в возможности художника магическим образом влиять на реальность, трансформируя образы. Не забудем, что его самого художественная практика спасла от дедовщины. Самого себя он в 1994 г. назвал «инсинуатором», а свой творческий метод — «инсинуационизмом», утверждая, что инсинуаторы — «самоотверженные агенты волшебства, магии искусства в повседневной жизни» [8].

Группа «Новые художники», сформировавшаяся вокруг Тимура Новикова, близкого друга и покровителя Мамышева в конце 1980-х — начале 1990-х, действительно преуспела в преображении советского быта в область высокоэнергетичного творчества, которое оказывает свое влияние до сих пор благодаря песням Виктора Цоя и «Кино» — участников «Новых». Мамышев в духе «Новых» преображал не только конкретных исторических персонажей, но и сообщал энергичный личный облик всем вещам, задействованным в обиходе, который не отличался от творчества. Особенно это касалось дешевых предметов советского массового про-

изводства, которые использовались «Новыми художниками» в 1980-е годы, когда им, в силу советских профессиональных ограничений, как нечленам Союза художников, были не доступны ни холсты, ни краски, ни акварельный картон, и они работали на шторах для ванной, тканях, мебельном оргалите и т.п. Стремление Мамышева переформатировать каждую вещь очевидно, например, в том, как он с помощью надписей меняет внешний облик советской канцелярской «папки Дело» («Дело № 18 Выдающегося ученого-монролога В. Ю. Мамышева-Монро 20.II. 1991»). Возле вертикально набранного типографского «СКОРОСШИВАТЕЛЬ» появляется рукописное авторское указание «был собственно В. Ю. Монрое», а непосредственно над словом «ДЕЛО» возникает стихок, придающий советской канцелярской папке и ее содержанию живой, телесный и эротический характер: «Волос на волос / тело на тело / и получается / темное / ДЕЛО № 18» [9, с. 40].

Мамышев, вторгнувшись в политические и гендерные материи, обнаружил транзитивность вторых благодаря самому себе в качестве константы и внеморальность первых, которая как раз и представлялась ему, сказочнику-моралисту, материалом для переделки, чудесного преобразования. Чрезвычайно важно для современного искусства, охваченного модой на реконструкции и парафикции, что практику политтехнологий (фикцию и порчу) он очень четко отделял от инсинуационизма как явления чудесного. В 2013 г. в интервью Ирине Кулик он рассказывал: «Ну наверное, это действительно мощнейшее искусство — последние выборы в Верховный совет СССР при жизни Константина Устиновича Черненко, когда в его палате, в больничной реанимации, построили имитацию избирательного пункта, напялили на него ушанку, санитаров нарядили членами Политбюро. А через два дня он умер. То, что политика — это полная фикция, тогда было показано наиболее ярко»³ [10, с. 326]. Что касается политического поведения Мамышева, то здесь он, как и Новиков, очень ясно продемонстрировал неприятие ревизии реформ Горбачева. Сделано это было, как всегда, в оригинальной притчевой форме. 19 августа 1991 г., когда никто в стране еще не мог предположить, как события развернутся завтра, Новиков и Мамышев с помощью видеохудожника Юриса Лесника при участии художников Георгия Гурьянова, Сергея Бугаева-Африки и Андрея Хлобыстина сняли сюжет «Пиратского телевидения» — заседание Боевого комитета АНТИЧП. Новикову нравилось пародировать советскую бюрократию (еще в начале 1980-х он создал Управление Ноль-культуры), и здесь он мгновенно с помощью Мамышева и товарищей спародировал телеверсию обращения ГКЧП, объявив Бугаева-Африку главой штаба АНТИЧП, а Мамышева-Монро — главой штаба ХУИС («Художники — участники истинного сопротивления», оба штаба разместились в сквоте на Мойке, 22, где и происходила видеозапись ПТВ). На заседании Новиков и Гурьянов зачитали обращение штаба ХУИС: «Гидра бюрократического коммунизма ползет к Петербургу. Ее цель одна — отнять у нас свободу и сделать нас рабами московских номенклатурных вырожденков. Боевой комитет АНТИЧП встал на борьбу за свободу Петербурга и России. Сдадим КПСС на свалку истории. Активно неповинуйтесь коммунистам из ГКЧП». Также были озвучены призывы: «ГКЧПисты наступают — АНТИЧеписты не сдаются! АНТИЧеписты — античепляйтесь!» Во время заседания Мамышев сидел в гриме Монро, олицетворяя добро. Однако во второй части

³ Черненко действительно приветствовал избирателей из ЦКБ по телевидению за два дня до смерти и там же получил удостоверение члена ВС СССР, словно собирался оставаться у власти.

программы, когда Новиков и Гурьянов на фоне нарисованного острого угла Главного штаба прогоняли Гидру ГКЧП, совершая движения в стиле «Окон РОСТА», партию злой Гидры исполнял именно Мамышев, наряженный наподобие танцовщицы кабаре. Этим же днем с указанием времени — 10 часов утра — датирована газета Мамышева (это был, наравне с рукописным журналом «М. В. Ю.», один из основных видов его творчества 1990-х) под названием «Боевой листок античеписта» [9, с. 99]. По всей видимости, она была склеена после съемок, так как вместе с документами ХУИС в ней присутствует указ Б. Н. Ельцина от 20 августа о роспуске ГКЧП, но именно в дни путча, ведь от других произведений этого жанра она отличается изобразительным аскетизмом: мы видим только машинописные документы и всего один фотопортрет автора в образе Монро — бесстрашного античеписта.

Среди других программ ПТВ 1991 г. (видеокассеты ПТВ — первого российского видеоискусства — не продавались, но свободно циркулировали в кругу «Новых художников», причем каждый мог сделать свою нарезку полюбившихся программ) огромной популярностью у зрителей пользовался первый российский музыкальный видеоклип «Новая Монро», снятый режиссером Андрюсом Венцлова [11]. В этом клипе Мамышев в гриме Монро исполнял советский шлягер «Гремит январская вьюга» из фильма Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию». Съемки проходили в мастерской Олега Маслова, аранжировку музыки сделал Георгий Каспарян. Мамышев с 1989 г. концертировал и сольно, и в составе «Поп-механики» Сергея Курёхина, с которой исполнял, так же в гриме Монро, еще один советский хит «Над землей летели лебеди». Он любил петь советские песни не только на сцене. Так, Олег Маслов вспоминает эпизод из обычной жизни на грани 1980–1990-х, когда он и Мамышев, на шпильках и в красном женском плаще, приходят ни свет ни заря в рюмочную, где завсегдатаи встречают их недружелюбно, но Мамышев сразу ломает лед, запев песни Великой Отечественной войны и сплотив все общество в хор [12].

Примечательной особенностью версии образа Монро в «Гремит январская вьюга» стал ее советский бытовой облик. До этого, например в 1990 г. на сцене ДК «Маяк», Мамышев исполнял «Вьюгу» в декольтированном концертном белом платье, приличном американской кинодиве, но теперь он вышел на «сцену» ванной комнаты в обычном советском халатике. Мамышев поет, одновременно раздеваясь, забираясь в ванну и смывая грим, т. е. снимая с себя женский облик и становясь то ли молодым человеком, то ли коротко стриженной девушкой. Половая неопределенность, которую он демонстрирует, в данном случае воспринимается в унисон со смыслом песни, существенно изменившимся по отношению к первоисточнику. Если в фильме «Вьюга» являлась пародийным комментарием перипетий личной жизни героини Н. Селезнёвой, мечущейся между мужем и режиссером Якиным, то в исполнении Мамышева-Монро текст «С любовью встретиться — проблема сложная, / Найдешь — а вдруг она ложная, ложная» звучит драматически — неутоленным поиском счастья, который есть в жизни каждого, вне зависимости от обстоятельств жизни, в том числе половой принадлежности. Не случайно он меняет в тексте песни главный глагол: комариное «звонит» на грозное «гремит». Мамышев первым актуализировал в советских шлягерах их вселенский человеческий посыл. Это заметил кинокритик Михаил Трофименков, который, опираясь на слова Жана Бодрийера «Мы все — транссексуалы в символическом смысле» и предвосхищая

исторические события, писал в начале 1993 г.: «Что он поет? То, что скоро запоём мы все: возвращающийся в сияющем ореоле совдеповский китч семидесятых. Потребовалась перестроечная социализация общества, чтобы ностальгически оценить мощь и чистоту всех этих “Проскакал по городу олень”. <...> Советское подполье росло — что ни говори — на моряке, который слишком долго плавал, и ослепительном миге звезды, что сорвалась и падает. При наложении постмодернистского плюрализма на тоску по идеалу выяснилось, что китч — и правда искусство счастья и лучше ничего не придумать» [13].

Во второй половине 1990-х, в период контрреформатских «старых песен о главном», Мамышев часто торжественно выходил в общество в гриме Аллы Пугачевой. Он тогда переселился в Москву и к началу новых времен, в 2000 г., создал фотопроект, посвященный Любви Орловой — главному идеологическому образу советской женщины в кинематографе 1930–1940-х годов. Рефлектировать об образе Орловой он продолжал и в 2002-м в тексте «Конец Снежной королевы». Орлова, прославившаяся в основном благодаря комедиям Г. Александрова, являлась самой популярной советской звездой и наиболее эффективно транслировала в фильмах «Волга, Волга» (1938) и «Светлый путь» (1940) сталинский лозунг «Жить стало лучше, жить стало веселее», прозвучавший в год разгара Большого террора. Мамышев, однако, воплотив образ Орловой в эти годы⁴, сфокусировался на времени начиная с переломных 1950-х, когда она практически перестала сниматься, и до ее смерти в 1975 г. Название текста к выставке «Любовь не умирает» таит в себе абсурдистскую игру на контрасте распространенного убеждения и реальных обстоятельств последней четверти века в жизни актрисы, когда она безумно стремилась избежать старости и сохранить красоту. Сюжет фотосерии — звезда, стареющая среди роскоши сталинского салона (дачу во Внуково Мамышев изобразил с помощью своей петербургской покровительницы и коллекционерши Ларисы Генслер в ее квартире). Она ищет утешения в объятиях юных матросов и в обществе подруг. Но смысл воплощения Орловой в самом себе был для Мамышева в том, чтобы выразить случившуюся за прошедшее десятилетие радикальную перемену в его взглядах на историю и жизнь: женский знак поменял свой заряд с позитивного на негативный. Орлова как отрицательно заряженная героиня в его личной мифологии противостоит Монро. И это противостояние имеет сложный геополитический и историко-магический характер, раскрывающий представления Мамышева о советском искусстве соцреализма и о судьбе советского в российской истории.

Портфолио фотографий к выставке 2000 г. в галерее Гельмана, посвященной Орловой, иронически называется «Счастливая Любовь». В творчестве Мамышева этот альбом противостоит его первой значительной фотографической серии «Несчастливая любовь» (1993), в которой он прощается с образом М. Монро, вовлекшим его самого в переживания несчастной любви. В серии 1993 г. героиня — петербургская экскурсоводка, двойник Монро — кончает самоубийством, бросившись с крыши. Любовь Орлова, наоборот, символизирует маниакальную попытку пре-

⁴ В 2007 г. Мамышев получил премию Кандинского за фильм «Волга, Волга» в номинации «Медиаарт. Проект года». В 2006 г. режиссеры Андрей Сильвестров и Павел Лабазов сделали ремейк фильма Александрова, заменив лицо Орловой на лицо Мамышева в ее гриме, сократив фильм и переозвучив его. Мамышев, несмотря на эту награду, в интервью Ганне Цибе невысоко оценивал ремейк [14].

одоления смерти, в результате которой из-за многочисленных пластических операций лицо ее окаменело и стало маской. И здесь вступает в действие образ холода, в 2002-м становящийся основой сближения образов Орловой и сказочной Снежной королевы, заставляющей Кая складывать слово «вечность». Холод приводит в действие термин «холодная война», в виртуальном течении которой Орлова берет верх над Монро как звезда совершенной голливудской сборки над звездой, которая не выдержала испытания киноиндустрией. Холодная идеологическая машина Орлова побеждает теплую и человечную Монро, которая оказывается вовсе не лицом американского кинематографа, а Душечкой с рязанско-сибирской внешностью. При этом Орлова тоже символизирует Россию, только советскую, СССР, который тает в 1991 г., утрачивая часть своих бывших территорий. Следовательно, для России холодная война заканчивается двойным проигрышем: и человеческого, и государственного. Образ Орловой приобретает вселенские черты зла, обнаруживая зеркальное историческое сходство идеологических лекал государственной пропаганды через поп-культуру XX в. в США и СССР.

Но мы помним, что с помощью образа Монро и феноменов российской песенной поп-культуры Мамышев воплощал столь же универсальные мотивы поисков добра и счастья, которые Орлова в своих ролях фальсифицирует. В 2000 г., в момент идеологического постсоветского разворота к культовым объектам советской идеологии, прежде всего возвращения советского гимна, Мамышев создает сюрреальный образ машины бессмертия советской идеологии. В тексте «Любовь не умирает» он описывает такую конструкцию: «Подле мавзолея на Красной площади установлен хрустальный шатер. В прозрачной сфере — застывшая голова Орловой... В сокрытой от взора части фантастической постройки — трубочки, механизмы и агрегаты, поддерживающие жизнь и комфорт застывшего лица. Заматеревшее до мистического Политбюро (законсервированные жрецы древнего культа) в серебряных френчах собираются перед идолом для совершения своих магических манипуляций по сообщению излучаемого от “лица” совершенства во все концы света. Постепенно гармония пронизывает атмосферу, биосферу и прочее, и весь земной шар превращается в сказочную по-соцреализмовски Планету Советских Социалистических Республик» [15]. Здесь, конечно, стоит вспомнить портрет члена Политбюро Щербицкого — веселый символ Красоты, свидетельствующий о том, как усложнились к концу 1990-х представления Мамышева об образе советского.

Идея совершенства, красоты, в которую Орлова вцепилась смертельной хваткой, рассматривается в качестве структурообразующей для советской культурной и государственной идеологии, причем Мамышев освобождает ее от узко-советского идеологического функционализма, расширяя ее действие глобально и в пространстве, и во времени. Нельзя не заметить амбивалентности, с которой он относится к этой идее: ее посмертный триумф завораживает космическим величием. В 2006 г. в романе В. Пелевина «Empire V» повторяется сюжетная схема Мамышева с логичной заменой героини — Орловой на Пугачеву. В романе действует отрезанная голова вампира Иштар Борисовны, которая является главным механизмом культа производства и потребления «баблоса» — магической жизненной энергии, связанной исключительно с циркуляцией денег. Это сравнение показывает два лика советского и постсоветского вампиризма: вампиризм идеала и вампиризм грубой материальной реальности.

Мамышева всегда интересовала магия идеального. Еще в 1992 г. он написал короткий философский трактат «Впечатляющее величие советской эстетики тоталитаризма», посвященный «единому эстетическому комплексу советской героической мифологии», основанной на «притягательности подлинного героизма человека-бога», причем, как отмечает автор, «дистанция между реальной жизнью в советском государстве и героическим мифотворчеством столь же необозрима, сколь отсутствует вовсе». Трактат заканчивается метафорическим экспресс-анализом российской истории: «В зачатке империи непобедимыми героями-богатырями явились Добрыня-Никитич, Алеша-Попович и Илья-Муромец, они пошли вперед, формируя имперский характер, имперский героизм, наряду с простым, отнюдь не героем Иваном-Дураком, в своем соседстве дойдя до Александра Матросова, генерала Карбышева, Юрия Гагарина, как до рассвета, органично переплетенного с закатом, также фатально они и кончили одновременно в момент крушения империи. Три богатыря, истощившись в длительном походе, явились тремя жертвами августовского путча, утратившими мощь, но не потерявшими ореола героизма, тут же, как и полагается Ивану-Дураку, немножко глупо, немножко неожиданно опростоволосился и сгинул прямо-таки классический баловень судьбы Михаил Горбачев.

Небывалое слияние героического эпоса и обыденной реальности привело к исчезновению и того, и другого. Сейчас трудно понять, как долго будет разлагаться умершее тело империи и душа, с упорством мутирующая из христианства в ленинизм, и снова в христианство, уже с привнесенными элементами приканчивания типа американского идиотизма.

Но это именно такое время, когда можно читать словно новую книгу, еще с запахом типографской краски, завершающуюся буквально на днях целую Великую Историю. Мое поколение, пожалуй, последним имеет прямую связь с этой порушенной машиной, еще уловило ее дыхание, пускай уже близкое к удушью, но все же успело быть частью этих грандиозных масштабов, успело хотя бы потоптаться немного на этом великом пути» [16].

Последний акт ресайклинга советских образов в творчестве Мамышева явился как раз ответом сквозной советской теме героического подвига, уничтожающего самого героя, ради любви к родине, которая в конце концов обескровила реальную жизнь страны. Это видеофильм «Кафе “Элефант”», воспроизводящий сцену встречи советского разведчика Исаева-Штирлица с женой. В популярнейшем сериале Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны», богатом эстетически разработанной фактурой военной орнаментики Третьего рейха, эта сцена немого диалога разделенных пространством героев решена партикулярно, так как происходит в нейтральной Швейцарии. Выбрав ее, Мамышев заранее отказался от впечатляющей тоталитарной эстетики, сфокусировав внимание исключительно на трагических переживаниях частных людей — любящих и разлученных мужа и жены, которых он представляет одновременно. Сцену Лиозновой Мамышев освобождаёт от верности сюжету сериала: его герои, в отличие от героев Вячеслава Тихонова и Элеоноры Шашковой, гротескно плачут: у Штирлица на лице ярко проявляется грим, жена его молча ревет по-бабьи. Оставаясь очень похожей и одновременно смешной, эта сцена открыто становится тем, чем она лишь подразумеваётся в фильме, — образом оплакивания упущенной, разменянной на героический подвиг, невозвратной жизни и трагической любви.

Возможно, Мамышев еще не раз обратился бы к ресайклингу советского, однако судьба распорядилась иначе, и теперь «Кафе “Элефант”» как финал переживания и понимания советской истории Владиславом Мамышевым представляется отнюдь не случайным явлением. В его творчестве всегда присутствовал удивительный момент мгновенного преодоления дистанции между им самим, Владиком Монро, во всей характерности его человеческого облика и повадок, и избранным историческим героем, часто, как Гитлер, несущим на себе отпечаток умонепостижимых, катастрофических мировых событий, или, как Орлова, магического притяжения звезды. То, что в финале своего постсоветского спектакля Мамышев представил именно страдающих мужчину и женщину, говорит о главном в его отношении к советской теме: лицедействуя, он всегда являлся проводником абсолютно личного понимания и героев, и образа родины, и самой истории. И это личное проникновение в каждый образ или историческую проблему объясняет заложенную в искусстве Мамышева «всевмещаемость» и позволяет советской теме раскрыться в ее соотношениях не только с внутривластительской борьбой советского государства, но и с параллельной частной историей граждан, с историей повседневности. Мамышев — уникальный художник, воплощающий общую судьбу живого мира (один из его поздних проектов так и назывался — «В каждой зверушке Монро») и влияние геополитики на эту судьбу в творчестве сказочном, но от этого не теряющем методологическую ясность представлений и силу исторического анализа. Общая человеческая судьба в его искусстве, как это и есть в настоящей реальности, гораздо более существенна, чем сюрреальные государственные политтехнологии, приводящие страны на грань катастроф. «У меня достаточно легкий путь, — утверждает Мамышев в одном из последних интервью, — Я служу антенной коллективного бессознательного. Истоки моего искусства, наверное, сидят в голове у каждого человека» [10, с. 325].

Мишель Фуко в 1984 г. посвятил свой курс лекций «Мужество истины» традиции «паррессии» — говорения правды в античной Греции. Главные примеры античных парресиастов по Фуко — это Сократ и Диоген. Он высказал мысль о том, что все общества можно разделить по типу практикующих там парресиастов: в Древней Греции эту функцию исполняют мудрецы и философы, в Средние века — святые и мудрецы, в Новейшее время — эксперты и специалисты. Пример Мамышева — редкий случай возрождения паррессии в ее античных формах кинической философии и средневекового юродства. «Инсинуатор» Мамышев оборачивается автором подлинно исторических описаний российского сознания и событий на сломе советского времени. Он одновременно и продуцирует новейшие мифы, и занимается очень ясным аналитическим самописанием мифолога-этнографа-антрополога, которое позволяет ему еще в начале 1990-х понять и даже предсказать тенденции развития новой России.

Литература

1. Мамышев, Владислав. «Автобиография». В изд. *Архив М: каталог выставки*, сост. Елена Селина, 63. М.: Московский музей современного искусства, 2015.
2. Мамышев, Владислав. «Стихотворное письмо из Парижа». *Дантес. Литературно-художественный журнал. Специальный выпуск*, no. 2 (1999): 13.

3. Мамышев, Владислав. “Рукопожатие на орбите”. *Дантес. Литературно-художественный журнал. Специальный выпуск*, no. 2 (1999): 8–12.
4. Мамышев, Владислав. “Интервью журналу ‘Птюч’, № 2, 1995”. В изд. *Архив М: каталог выставки*, сост. Елена Селина, 318. М.: Московский музей современного искусства, 2015.
5. Лазарев, А. “Берем на контроль”, *Смена*, ноябрь 05, 1986.
6. Мамышева, Нина. “Воспоминания”. В изд. *Владислав Мамышев-Монро в воспоминаниях современников*, сост. Елизавета Березовская, 182–5. М.: ООО “Арт-Гид”, 2016.
7. Е-Е [Козлов, Евгений]. “Я хотел его двигать вперед, давать ему конкретные стимулы...” В изд. *Владислав Мамышев-Монро в воспоминаниях современников*, сост. Елизавета Березовская, 145. М.: ООО “Арт-Гид”, 2016.
8. Мамышев, Владислав. “Инсинуационизм”. *Художественный журнал*, no. 3 (1994). Дата обращения май 13, 2020. <http://moscowartmagazine.com/issue/49/article/991>.
9. Селина, Елена, сост. *Архив М: Каталог выставки*. М.: Московский музей современного искусства, 2015.
10. Мамышев, Владислав. “Интервью Ирине Кулик. 2013”. В изд. *Архив М: каталог выставки*, сост. Елена Селина, 325–6. М.: Московский музей современного искусства, 2015.
11. Венцлова, Андрус. “Жизнь на вдохе”. В изд. *Владислав Мамышев-Монро в воспоминаниях современников*, сост. Елизавета Березовская, 64. М.: ООО “Арт-Гид”, 2016.
12. Маслов, Олег. “Два привета с того света”. В изд. *Владислав Мамышев-Монро в воспоминаниях современников*, сост. Елизавета Березовская, 194–5. М.: ООО “Арт-Гид”, 2016.
13. Трофименков, Михаил. “Оно номер два”. *Дантес. Литературно-художественный журнал. Специальный выпуск*, no. 2 (1999): 61.
14. Циба, Ганна. “Владислав Мамышев-Монро: ‘Я заслужил право заниматься искусством безопасным, абсолютно юмористическим’”. Дата обращения май 13, 2020. <https://artukraine.com.ua/a/vladislav-mamyshev-monro-ya-zasluzhil-pravo-zanimatsya-iskusstvom-bespechnym-absolyutno-yumoristicheskim/.X2KCC2gzblU>.
15. Мамышев, Владислав. “Любовь не умирает”. В изд. *Архив М: каталог выставки*, сост. Елена Селина, 90. М.: Московский музей современного искусства, 2015.
16. Мамышев, Владислав. “Впечатляющее величие советской эстетики тоталитаризма”. *Дантес. Литературно-художественный журнал. Специальный выпуск*, no. 2 (1999): 31–2.

Статья поступила в редакцию 14 мая 2020 г.;
рекомендована в печать 12 ноября 2020 г.

Контактная информация:

Андреева Екатерина Юрьевна — д-р филос. наук, канд. искусствоведения;
andreyevaek@gmail.com

Sovietness in the Art of Vladislav Mamyshev-Monroe*

E. Yu. Andreeva

State Russian Museum,
4, Inzhenernaya ul., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Andreeva, Ekaterina. “Sovietness in the Art of Vladislav Mamyshev-Monroe”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 1 (2021): 69–82.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.105> (In Russian)

The article is devoted to the recycling of Soviet images in the works of Vladislav Mamyshev-Monroe from 1987–2006. In his multidisciplinary work, Vladislav Mamyshev (1969–2013),

* This article was prepared with the support of the Russian Science Foundation, project no. 19-18-00414 “Soviet Today: Forms of cultural recycling in Russian art and everyday aesthetics. 1990–2010 years”.

an artist, writer, actor, professor of the original genre department of the New Academy of Fine Arts, repeatedly reproduced images from Soviet cinema and pop culture. In the make-up of Marilyn Monroe, he performed Soviet songs at concerts and in video clips. He portrayed Alla Pugacheva, Lenin and Krupskaya, an episode of Stierlitz meeting with his wife from the movie *Seventeen Moments of Spring* in performances and photo portraits. Mamyshev also wrote several philosophical treatises on the Russian and Soviet mentality and history. Mamyshev's existential performance, associated with ancient practices of holy foolishness and parrhesia, is considered in the dynamics of post-Soviet history. In 1990, in remakes of Politburo portraits, he transformed the Soviet gerontocrats into the beauties of world cinema, "correcting the karma" of the Soviet regime. In a *Pirate Television* report on August 19, 1991, Mamyshev opposed the abolition of Gorbachev's reforms. In the early 1990s, he put forward the idea of a fabulous folklore matrix of the Russian and Soviet unconscious and noted the beginning of the contamination of Russian and Soviet history in the post-Soviet consciousness. In the late 1990s, Mamyshev in the image of Lyubov Orlova explored the complex of Soviet ideas about perfection, which have both a mobilizing and deadening socio-cultural impact. Representing Soviet images, Mamyshev focuses on their totalitarian state message and at the same time their reflection in the individual consciousness, aimed at finding ideal love and happiness, showing the inevitable tragic break in the functional connection between Soviet ideology and Russian reality.

Keywords: Vladislav Mamyshev-Monroe, Russian, Soviet, post-Soviet public consciousness, recycling, performance.

References

1. Mamyshev, Vladislav. "Autobiography". In *Arkhiv M: katalog vystavki*, comp. by Elena Selina, 63. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva Publ., 2015. (In Russian)
2. Mamyshev, Vladislav. "A Poetic Letter from Paris". *Dantes. Literaturno-khudozhestvennyi zhurnal. Spetsial'nyi vypusk*, no. 2 (1999): 13. (In Russian)
3. Mamyshev, Vladislav. "Handshake at the Orbit". *Dantes. Literaturno-khudozhestvennyi zhurnal. Spetsial'nyi vypusk*, no. 2 (1999): 8–12. (In Russian)
4. Mamyshev, Vladislav. "Interview for the Magazine 'Ptyuch', no. 2, 1995". In *Arkhiv M: katalog vystavki*, comp. by Elena Selina, 318. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva Publ., 2015. (In Russian)
5. Lazarev, A. "Take on Control", *Smena*, November 05, 1986. (In Russian)
6. Mamysheva, Nina. "Memories". In *Vladislav Mamyshev-Monro v vospominaniakh sovremennikov*, comp. by Elizaveta Berezovskaia, 182–5. Moscow: OOO "Art-Gid" Publ., 2016. (In Russian)
7. E-E [Kozlov, Evgenii]. "I Wanted to Move Him Forward, Give Him Specific Incentives..." In *Vladislav Mamyshev-Monro v vospominaniakh sovremennikov*, comp. by Elizaveta Berezovskaia, 145. Moscow: OOO "Art-Gid" Publ., 2016. (In Russian)
8. Mamyshev, Vladislav. "Insinuationism". *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 3 (1994). Accessed May 13, 2020. <http://moscowartmagazine.com/issue/49/article/991>. (In Russian)
9. Selina, Elena, comp. *Archive M: Exhibition Catalogue*. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva Publ., 2015. (In Russian)
10. Mamyshev, Vladislav. "Interview for Irina Kulik. 2013". In *Arkhiv M: katalog vystavki*, comp. by Elena Selina, 325–6. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva Publ., 2015. (In Russian)
11. Ventslova, Andrius. "Life on a Breath". In *Vladislav Mamyshev-Monro v vospominaniakh sovremennikov*, comp. by Elizaveta Berezovskaia, 64. Moscow: OOO "Art-Gid" Publ., 2016. (In Russian)
12. Maslov, Oleg. "Two Greetings from the Next World". In *Vladislav Mamyshev-Monro v vospominaniakh sovremennikov*, comp. by Elizaveta Berezovskaia, 194–5. Moscow: OOO "Art-Gid" Publ., 2016. (In Russian)
13. Trofimenkov, Mikhail. "It is Number Two". *Dantes. Literaturno-khudozhestvennyi zhurnal. Spetsial'nyi vypusk*, no. 2 (1999): 61. (In Russian)
14. Tsiba, Ganna. "Vladislav Mamyshev-Monro: 'I have Earned the Right to Engage in the Art of Careless, Absolutely Humorous'". Accessed May 13, 2020. <https://artukraine.com.ua/a/vladislav-mamy>

shev-monro-ya-zasluzhil-pravo-zanimatsya-iskusstvom-bespechnym-absolyutno-yumoristicheskim/#.X2KCC2gzBIU. (In Russian)

15. Mamyshev, Vladislav. "Love Does Not Die". In *Arkhiv M: katalog vystavki*, comp. by Elena Selina, 90. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva Publ., 2015. (In Russian)
16. Mamyshev, Vladislav. "The Impressive Grandeur of the Soviet Aesthetics of Totalitarianism". *Dantes. Literaturno-khudozhestvennyi zhurnal. Spetsial'nyi vypusk*, no. 2 (1999): 31–2. (In Russian)

Received: May 14, 2020

Accepted: November 12, 2020

Author's information:

Ekaterina Yu. Andreeva — Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Arts; andreyevaek@gmail.com