

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ работы, или шесть уроков МУЗЕЯ МАЯКОВСКОГО



Музейная инсталляция «Рождение Поэта»
(из трехчастного Пролога «Рождение Маяковского»)

Тарас Поляков
polyakov_t@mail.ru

Осенью 1989 года открылась экспериментальная экспозиция Государственного музея В.В. Маяковского. Рождение нового, по сути, музея сопровождалось серией идеологических, творческих и чисто человеческих конфликтов. Они выражались в потоке «подметных» писем, бесчисленных комиссиях и шумных собраниях «трудового коллектива». Но в итоге победила Правда: в Москве появился уникальный объект культуры, куда устремились тысячи иностранных и отечественных посетителей.

Приходили не только к Маяковскому. Приходили смотреть оригинальное произведение музейно-экспозиционного искусства. Приходили спорить и учиться новой методике музейного проектирования. За двадцать лет своей работы сложнейшая экспозиция музея Маяковского оказала заметное влияние не только на отечественные, но и на европейские литературные музеи. На ее базе проводились и проводятся учебные занятия студентов-музеологов, семинары и мастер-классы всевозможных «курсов переподготовки», конференции специалистов. Ведущие культурологи-публицисты и музеееды-ученые считают своим долгом упомянуть о ней в популярных и фундаментальных трудах. Практически каждый учебник по музееведению не обходит ее вниманием. Наконец, можно с уверенностью сказать, что до сегодняшнего дня ни один из столичных или региональных литературных музеев не «переплюнул» эту яркую, эмоциональную и концептуальную экспозицию, сохраняющую, несмотря на все авангардные и пост-модернистские средства, музейную специфику...

Однако хватит compleментов. Вспомним, с чего все начиналось, как все проходило, и поговорим об уроках музея Маяковского, точнее о том, как решались и могут, на наш взгляд, решаться проблемы, неизбежно возникающие в процессе экспериментального музейного проектирования.

Урок первый. В основе любой деятельности, направленной на создание инновационного объекта, в том числе оригинальной музейной экспозиции, лежит «его величество» *случай*, дающий необходимый *творческий импульс*. Автор статьи в юности, мягко говоря, не любил Маяковского. Однако после окончания филфака МГУ неожиданно для многих стал сотрудником музея его имени, известном в народе как «музей-метро». Здесь, в перерывах между скучными выставками и занудно-идеологическими экскурсиями, он пил портвейн, играл в карты, писал роман в стиле Окуджавы и заигрывал с девушками, получая за это комсомольские и административные взыскания.

Но в 1981 году в его жизни произошли изменения: весной умер отец, летом он развелся с женой и, наконец, осенью в «старом» музее Маяковского появился новый директор – Светлана Ефимовна Стрижнева. Красивую, стройную блондинку ввели в актовый зал. Здесь собрались «научные сотрудники», за год до этого затравившие старого директора. Она вглядывалась в чужие лица, точнее – в глаза своих будущих коллег, где отражалась ее незавидная судьба. Особенно запомнилась одна наглая мужская физиономия, наполненная, как ей показалось, актерствующим призранием и, одновременно, дет-

ской надеждой. А это «лицо» в тот момент решало: снимет сия элегантная дамочка с него два выговора или нет...

Директору рекомендовали уволить ряд неудобных сотрудников, в том числе автора статьи. Но она, рискуя головой, оставила хулигана в музее и заставила работать, обеспечив относительную свободу творчества. Через год ушли в небытие карты, портвейн и крутобедрые комсомолки. Что касается занудной идеологии, точнее – политической мифологии на тему «Маяковский – поэт Октября...», то ее можно было, оказывается, постепенно и незаметно вытеснить мифологией поэтической, художественной, где действовал принцип иносказания, многоплановости смысла. Словом, популярной в начале 1980-х «фигой в кармане». Так начинался новый музей Маяковского.

Урок второй. Оригинальная экспозиция не выдумывается, а выращивается на основе *выставочных экспериментов*, где апробируются инновационные идеи и средства. Несмотря на идеологическое давление «власть имущих», в 1982–1986 годах в музее был проведен ряд экспериментальных выставок, подготовивших модернизацию стационарной экспозиции. В эксперименте, помимо музейных сотрудников, принимали участие талантливые художники: Е. Амаспюр, Л. Озерников, Е. Богданов и С. Черменский. Параллельно шло изучение того, что делалось в выставочном зале, формировался новый, художественный метод проектирования.

В частности, на выставке «Маяковский и производственное искусство» (1984 г.), названной «экспозиционно-художественным очерком», удалось найти и «обкатать» дизайнерские средства, необходимые для создания адекватных образов эпо-



Комната В.В. Маяковского

хи и ее основных действующих лиц. Опираясь на теорию «жизнестроения», согласно которой новая архитектура и новая предметная среда становились важнейшим средством переустройства жизни, авторы выставки представили систему экспозиционно-художественных инсталляций на тему «Город Будущего». Особое внимание уделялось специфическим «витринам» – условным моделям архитектурных конструкций: «Памятнику III Интернационалу» В. Татлина, павильонам и клубам К. Мельникова, трибунам Л. Лисицкого, архитекторам К. Малевича... Эти образные «витрины», расставленные в экспозиционном зале в соответствии с планом «идеального города» из «Мистерии-Буфф», были наполнены предметными символами 1920-х годов.

Другая выставка – «Маяковский и русский лубок» (1982 г.)¹, названная «экспозиционно-художественным исследованием», демонстрировала не столько результаты работы, сколько сам процесс, точнее – творческую личность и диалектику мысли Исследователя – сценариста, художника и ... посетителя(!). В начале сценарист определил тематические, сюжетные и стилистические «точки со-

прикосновения» традиционного лубка и изобразительного авангарда эпохи Маяковского. Однако его оригинальные версии скрывались в многоплановом сюжете отобранных «картинок». Выразить их можно было только словесно, т. е. текстом-экспликацией. И тогда перед художником выставки поставили задачу – «перевести» вербальные тексты на язык пластических метафор, визуально выражающих «точки соприкосновения» двух художественных миров. В итоге из оргалита, фанеры и картона было создано 15 скульптурных композиций, выполнявших витринные функции. Среди образных «витрин» можно было увидеть и любимую «фигу в кармане», направленную в сторону соседнего здания, и газетный «рог изобилия», и разбитое «окно жирных», и военно-гимназическую «парту-тачанку», и многое другое. Метафорический смысл этих композиций раскрывался в контексте подлинных экспонатов – лубочных картинок и плакатов «революционной эпохи». Так что наш соавтор-посетитель, разгадывавший сии «художественные ребусы»², работал не только душой, но и головой.

Жанр следующей выставки «10 дней из жизни В. Маяковского» (1983 г.) определялся как «экспозиционно-художественная легенда». Она была призвана приоткрыть некоторые тайны биографии поэта, раскрыть его психологическое состояние накануне трагического выстрела, прозвучавшего 14 апреля 1930 года. По условиям «легенды», Герой экспозиции незадолго до самоубийства вспоминал наиболее значимые события своей жизни, называемые «днями». За пятиминутным ожиданием скрывалась напряженная работа «смертельно раненой» души. Девять оставшихся дней – это несколько мгновений Бытия, не столько реальных, сколько представляемых, смоделированных в сознании. Отсюда и своеобразие экспозиционного языка: художественные образы-воспоминания складывались из «своих», мемориальных предметов-символов, игравших «чужие» роли. В качестве оригинальных «витрин» выступали объемные фотоколлажи, где, кстати, напрочь отсутствовали фото Маяковского: посетитель видел происходящее глазами Поэта. Позднее основная задача выставки, определяемая как попытка «проникнуть в душу героя», трансформировалась в одну из стратегических задач стационарной экспозиции.

Так постепенно формировались принципы нового, художественно-мифологического метода проектирования музейных экспозиций³. Представлялось, что будущая «картина мира» Маяковского сможет синтезировать в себе очерковые образы эпохи, художественное исследование его творчества, и, главное, легендарные мотивы. Эти «моти-



Музейная инсталляция «Маяковский не понятен массам...» (из четвертого действия «Путешествие во времени или Завещание»)

вы» рождаются на основе сюжетно-драматической коллизии, учитывающей особенности не только биографии поэта, но и мемориального пространства. Именно оно определяет развитие всего музейно-экспозиционного спектакля. Музейным предметам, переходящим в категорию поэтических символов, но сохраняющим качество исторических источников, предстояло выступить в данном спектакле на уровне потенциально гениальных «актеров». Этому должны способствовать оригинальные архитектурно-художественные средства, превращающие обычные предметные композиции в многозначные музейные инсталляции.

Практически каждый год, с 1983-го и по 1986-й, журнал «Декоративное искусство СССР» освещал этот экспериментальный процесс на своих страницах. В итоге, накануне начала работ над основной экспозицией, в журнале напечатали следующее: «Мы встретились с «новым музеем». Когда-нибудь его рождение будет окружено легендами. Гремел гром. Блистали молнии. Растворились двери музея Маяковского и...».

Урок третий. Опыт показывает, что при создании музейной экспозиции, воспринимаемой как полноценное произведение искусства, наиболее продуктивными являются принципы «авторского музея». Как правило, Автор подобных экспозиций «един в трех лицах»: способный Сценарист, талантливый Художник и гениальный Администратор. У каждого из них есть свой коллектив помощников, к мнению которых, несомненно, стоит прислушиваться. Но окончательное решение по всем творческим вопросам остается за этой «птицей-тройкой».

«Способный сценарист» в музее Маяковского не только разработал оригинальный сюжет будущей экспозиции, но и основную методику ее создания, выраженную в формате кандидатской диссертации. Погоня «за двумя зайцами», как ни странно, привела к положительному результату. Когда потенциальные оппоненты, оказавшись в пространстве создаваемой экспозиции, отмечали, что это «яркое шоу» не имеет никакого отношения к музею, автор приглашал их в НИИ культуры⁴ на защиту диссертации, утверждавшей нечто противоположное. А когда коллеги из НИИ культуры, читая его диссертацию, говорили, что подобных музеев нет и никогда не будет, автор посылал всех «на Лубянку»...

Конечно же, проблемы были. Прежде всего, с приглашенными в творческую группу музейными сотрудниками. Сочинив сценарную концепцию, автор разрезал ее на части и раздал своим помощникам, точнее – симпатичным помощницам. Каждая из них должна была представить конкретные предложения по данной части «скелета», а затем занять-



Музейная инсталляция «Смерть Поэта» (из четвертого действия «Путешествие во Времени, или Завещание»)

ся предметным комплектованием этого фрагмента будущей экспозиции. Получив разношерстный материал и отбросив все лишнее, сценарист написал свой, авторский текст, учитывавший ряд предложений своих помощниц, что давало им право именоваться участниками работы над сценарием. Но подобная трактовка устроила не всех. Были недовольства, жалобы и походы «по инстанциям»... Прошло двадцать лет. Обиды забылись. И я хочу поблагодарить за участие Г. Антипову, И. Верейкину, Л. Егорову, Е. Кузьмину, В. Терехину, Н. Ушакову, Г. Шульгу.

Что касается «талантливого Художника», то его выбор зависел от согласованных действий Сценариста и Администратора. Администратор настаивал на привлечении всех художников, отметившихся на экспериментальных выставках. Сценарист согласился. Но, удивительная вещь, в перспективную победу поверил только один художник – Евгений Амаспюр. Откроем тайну. Именно под него изначально и создавалась сценарная концепция. Он это понял и сделал великолепный проект будущей экспозиции. Среди огромного количества творческих проблем, связанных с ее сюжетом, необходимо было решить главную: перекроить внутреннее пространство четырехэтажного дома. Амаспюр пригласил в команду талантливых архитекторов – А. Бокова и А. Будина, подсказавших практический вариант создания открытой, перетекающей системы лестниц и пандусов. Затем пришла очередь художников-монументалистов, и Амаспюр пригласил в музей знаменитого И. Лубенникова, воздвигшего ряд монументально-живописных конструкций, объединивших глобальные экспозиционные сцены-образы. На-

конец, на этапе создания локальных образных «витрин» в музее по приглашению того же главного Художника работали известные живописцы – А. Волков, Т. Нариманбеков и И. Обросов, а графические тексты начертил профессор С. Смирнов. Хочется отметить, что Е. Амаспюр обладал не только собственным талантом художника, но и всеми качествами лидера: в нужный момент умел достойно, но твердо отстоять перед именитыми коллегами свои авторские позиции, совпадающие с позициями Сценариста и Администратора.

Особый спрос с «гениального Администратора»: он не только берет на себя всю ответственность за художественные «игры» двух соавторов, но и обеспечивает финансовую, строительную и психологически-комфортную базу для решения творческих проблем. В общем, сценарий и макет будущей экспозиции лежали на столе у С.Е. Стрижнёвой, а она в тот момент писала письмо на имя Председателя Комитета государственной безопасности СССР. Нет, это был не донос, а единственный шанс сдвинуться с мертвой точки, поскольку только наши могучие «соседи» могли быстро и качественно провести реконструкцию дома Маяковского. Скажем честно: С.Е. Стрижнёва страшно рисковала, посылая письмо без ведома своего руководства. Ведь если бы ей отказал Председатель, увольнение было бы неизбежным. Помню, как мы шли по Кузнецкому, как зашли в известную приемную, как дернулись охранники...

Интуиция не подвела Светлану Ефимовну: письмо попало на стол Председателя в тот день, когда он вернулся из Казахстана, где произошли студенческие беспорядки, открывшие будущую «перестройку». Среди множества умных слов, раскрывавших идеологическую полезность музея накануне возможных потрясений, Председатель усмотрел одно знакомое: в письме говорилось, что строители-чекисты при возведении нового здания КГБ «разрушили мемориальную зону». Легенда гласит, что он взял красный карандаш и начертил в левом углу: «Восстановить зону и доложить». На следующий день в музей прибежали люди в серьезных погонах, посмотрели макет, обозвали его «сараям» и заверили, что все сделают за два года.

Среди них был С.Н. Шульженко, легендарный военный строитель, доказавший впоследствии, что чекисты умеют не только сажать, но и сеять – разумное, доброе, вечное. Администратор попросил сценариста облечь свой продукт в ярко-красный переплет с трогательной золотой надписью: «Маяковский – поэт Октября и социалистического строительства». Увесистый документ был вручен пол-

ковнику и в таком виде пролежал у него на столе все два года. На еженедельных совещаниях, где присутствовали, помимо соавторов, представители всех НИИ и строительных контор, входивших в структуру КГБ и задействованных в реконструкции музея, Сергей Николаевич периодически поглаживал красную обложку и говорил: «Мы все делаем по сценарию» ...

Не менее важная функция Администратора – работа с коллективом музея, напуганным будущими изменениями. Этот страх серого большинства породил довольно серьезную оппозицию, мешавшую работе. Да что там скрывать: девяносто процентов музейного населения было против того, что происходило в экспозиционном пространстве. Как в этой ситуации поступил бы нормальный Администратор? Правильно: встал бы на сторону коллектива и применил болевой прием к своим соавторам. Но гениальный Администратор сделал все в точности наоборот: поддержал Художника и Сценариста, в результате чего получил не экспозиционный суррогат, а уникальное, авторское произведение искусства, созданное по всем законам мастерства и новой методики музейного проектирования.

О подметных письмах и комиссиях уже говорилось. Пережить пришлось многое. Без лишнего шума, но весьма настойчиво проводил Администратор свою работу – объяснял, уговаривал, утешал, а если была предельная необходимость – увольнял «по собственному желанию» наиболее истеричных и творчески бездарных лидеров «оппозиции». Когда же экспозиция открылась, в музее не было ни одного сотрудника, который бы выходил в экспозиционное пространство чаще, чем Администратор. У подчиненных сначала пропали ненависть и страх, затем появилось любопытство, желание «попробовать». Словом, год спустя практически каждый «член коллектива» мог по-своему интерпретировать это многоплановое произведение искусства. Сегодня, благодаря мудрой политике директора, на смену «оппозиции» пришли новые, молодые люди, влюбленные в когда-то проклинаемую экспозицию.

Урок четвертый. Оригинальность и художественная правда музейной экспозиции во многом зависят от ее грамотно построенного сюжета, обусловленного особенностями *мемориального пространства*. В музее Маяковского посетитель, путешествующий в лабиринте лестниц и пандусов, получает возможность не только увидеть образы эпохи и образцы творчества, но и стать участником своеобразного художественного расследования, посвященного смерти Поэта. Ведь он движется по условному Пути Маяковского, в центре которого

оказалась мемориальная «комнатенка-лодочка». Это – не только сердце Дома, где позвучал трагический выстрел. Это – символ, метафорическое воплощение Цели.

Трижды рожденный, сначала как человек, затем как гражданин, а в итоге как поэт, Герой экспозиции движется к своей Цели, реальной и иллюзорной, разрушая все на своем Пути. Разрушая, казалось бы, чужую «любовь», чужое «искусство», чужую «религию» и чужой «строй». Не замечая, что все эти объекты борьбы – составные части его собственной души. Но – вперед, по лестнице Революции, к Свободе, Равенству, Братству, Счастью! К новой Комнате-Коммуне, находящейся в центре новой Столицы нового пролетарского Государства. Словом, «да здравствует», казалось бы, «новый строй», «новая религия», «новое искусство» и, конечно же, «новая любовь». На ней-то все и проверяется. «Любовная лодка» разбивается о старый, точнее вневременной «быт», незаметно опутавший все ипостаси революционного мира. Поэт разочарован, он покидает иллюзорную «коммуну», обернувшуюся коммунальной квартирой.

Спасая свои идеалы – государства, искусства и человека, он устремляется в Пространство Земного шара, не замечая, что земля-то круглая. Объехав две Америки, Европу и десятки городов Советского Союза, наш Герой вновь оказывается в своей старой Комнате. Точнее – в ее образе-клоне, возникающем этажом ниже, на одной архитектурной оси. Здесь он находит следы разрушенных или осмеянных «идеалов», и задумывает свое новое и последнее Путешествие – путешествие во Времени.

Не найдя понимания у современников и воспользовавшись виртуальной «машиной времени» из пьесы «Баня», Поэт устремляется к Будущему, к своим «товарищам Потомкам», а в итоге – к Вечности. Он создает творческое «Завещание», пронизанное тремя программными тезисами: ненавистью к «дряни» – бытовой и политической, оптимизмом или верой в «светлое будущее» и, главное, мастерством непонятого художника.

Наконец, он создает выставку «20 лет работы», проигнорированную современниками, а затем пишет письмо «Всем!», объясняя причины бегства в Вечность и называя членов своей большой «семьи». Среди них – Вероника Витольдовна Полонская, последний разговор с которой происходит 14 апреля 1930 года в той же «комнатенке-лодочке», точнее в ее виртуальном двойнике, расположенном еще ниже, на все той же архитектурной оси...

Гроб с телом Поэта стоял на столе в клубе Писателей, где когда-то лежали альбомы с критическими статьями и карикатурами на покойного. От

этого дня, от 17 апреля 1930 года, началась, его новая «лестница» – жизнь после смерти. На лестничных пролетах – Маяковский сталинских 30-х, Маяковский военных 40-х, Маяковский на рубеже говорливых 50–60-х... Наконец, Маяковский в год своего столетнего юбилея, когда по Белому дому – последнему оплоту советской власти – ударило танковое орудие. История, как известно, повторяется дважды...

У посетителя, прошедшего все круги сюжетного «чистилища», возникает вопрос: так что же такое жизнь Маяковского – поражение или победа романтического максимализма? Наша версия: «разя окружающее» и, порой, ломая свою собственную судьбу, Поэт создает новый, ни на что ни похожий мир, являющийся, одновременно, и идеалом, и предостережением для подражателей.

Урок пятый. Какими бы оригинальными ни были сюжет и архитектурно-художественное воплощение экспозиции, она не будет считаться музейной, если не наполнится соответствующими предметами эпохи. Идеальный вариант – мемориальные вещи, скромный вариант – типологические. В процессе комплектования новой экспозиции музея Маяковского решили использовать только мемориальные артефакты, концептуально расширив это понятие.

Дело в том, что любой предмет является потенциально мемориальным, так как несет в себе явную или латентную информацию о человеческих судьбах и исторических событиях. Существует несколько уровней мемориальности. На высшем уровне находятся вещи, о которых мы, опираясь на ряд документов, можем с определенной уверенностью сказать, что они принадлежали Герою экспозиции или его ближайшему окружению. На среднем уровне



Музейная инсталляция «Любовная лодка разбилась о быт...» (из второго действия «Строительство» или «Как коммуна превратилась в коммунальную квартиру»)

не – вещи, изъятые из той же исторической эпохи и из той же географической, локальной среды, в которой, по утверждению тех же документов, приходилось бывать нашему герою. Наконец, низший уровень – это поле бытования вещей, близких герою только эпохально, без всякой «географии». Их обычно и называются «типологическими».

Экспозиция музея Маяковского строится на базе мемориальных предметов высшего и среднего уровня. То есть, помимо уникальных вещей, хранящихся в мемориальных фондах музея, были собраны и представлены предметные символы эпохи, непосредственно связанные с местами бытования нашего Героя. В частности, в сцене «Рождение Человека», кроме семейных реликвий, можно увидеть серые камни, привезенные из грузинского селения Багдади, а также реставрированное «кресло инспектора гимназии», обломки которого были найдены в сарае бывшей кутаисской гимназии, где учился Владимир Маяковский. Там же нашли и фрагменты ученической парты конца XIX – начала XX века. Трудно сказать, по этим ли конкретно камням бегал наш Герой, это ли кресло пугало юного хулигана и под этой ли партой прятал он запрещенные книжки. Но все может быть...

Названные вещи по заданию сценариста обнаружил и привезла в Москву сотрудница музея Людмила Егорова. Она же, упрямая девушка, сумела проникнуть в Бутырскую тюрьму и не только выбраться из нее, но и вынести на своих хрупких плечах ... дверь от одиночной камеры и оконную решетку начала XX века, пылившиеся в местном подвале.

Наконец, апофеозом собирательской работы послужил наш совместный со Светланой Ефимовичей «поход» по коридорам бывших коммунальных квартир, расположенных над современным магазином «Библио-Глобус». Перед началом реконструкции этого дома, являвшегося, по сути, продолжением дома Маяковского – их разделял только брендмауэр, необходимо было в спешном порядке выселить жильцов, занимавших два верхних этажа. Легенда гласит, что во избежание «политических эксцессов», им выделили не просто «компенсирующую жилплощадь», а меблированные квартиры улучшенной планировки. Так что большую часть своей уникальной «рухляди» эти современники и потомки эпохи Маяковского оставили на месте. Когда мы с директором музея, получив ключи от заветных коридоров, вошли в длиннющее пространство, оно было все забито мебелью, посудой и иными предметами «домашнего обихода». Страшное, напрягающее зрелище, достойное фильмов Тарковского. Мы шли по коридору и мародерствовали. То есть отбирали для экспозиции набухшие комоды, венские стулья, треснутые этажерки и щербатые полочки, а также утюги, кастрюли, горшки, тарелки, стаканы и иные символы кухонного быта. Большинство этих вещей составили «предметный натюрморт» в разделе, посвященном строительству коммуны, обернувшейся заурядной «коммуналкой».

В целом за время создания экспозиции было собрано более ста предметов музейного значения, способных называться мемориальными предметами «среднего уровня». Так что, когда наши оппоненты говорят о «немужейности» музея Маяковского, они, по меньшей мере, просто лукавят.

Шестой урок. В современных условиях ни одна оригинальная экспозиция, в том числе созданная на основе художественно-мифологического метода проектирования, не может полноценно выполнять свои функции, не имея зон «живого музея». Речь идет о создании уникальной предметно-художественной среды, не только сохраняющей музейную специфику, но и провоцирующей живое общение посетителей на разных уровнях. От духовно-интеллектуального уровня (музей-гостиница, музей-салон, музей-библиотека, музей-телестудия и т. п.) до торгово-развлекательного (музей-кафе, музей-магазин, музей-шоу и т. п.).



Музейная инсталляция «Ненависть к дряни» (из четвертого действия «Путешествие во Времени, или Завещание»)

К сожалению, авторы Музея Маяковского по объективным причинам провалили этот «урок». Хотя параллельно с проведением основных исполнительских работ планировались реконструкция и передача на баланс музея соседнего здания – бывшего «Мосплодоовощпрома» или, иначе, «мосморковки». Здесь предполагалось разместить библиотеку с читальным залом, часть фондовых помещений, выставочный зал и ряд рекреационных зон. Все эти планы остались на бумаге: «перестройка», а затем переход к новым идеологическим и экономическим ценностям поставили крест на экстенсивном развитии «Дома Маяковского» в своем «микрорайоне». Поэтому в новой «Концепции модернизации Государственного музея В.В. Маяковского» предлагается интенсивный путь развития, учитывающий ресурсы собственного здания. Предлагается «углубиться в землю» и на месте огромнейшего технического пространства, заменив устаревшие механизмы современными Сплит-системами⁵, создать универсальный выставочный зал, а также детскую рекреацию, своего рода смесь детского кафе в стиле «кроха сын к отцу пришел» и «мастерской начинающего поэта». Предлагается «подняться к небу» и создать на базе реконструированного технического этажа Информационный медиа-центр. В данной части «живого музея», синтезирующей традиционную библиотеку, информационно-компьютерный комплекс и творческую медиа-студию, посетителю, прошедшему все «круги» экспозиции, будет предоставлена информация, уточняющая или опровергающая авторские версии. Причем не только на уровне книг, газет и журналов, но и на уровне современных медийных технологий, делающих доступными документальные, изобразительные и вещевые хранилища музея.

Кроме того, в пространстве основной экспозиции, подвергшейся небольшой модернизации, предполагается создать ряд зон «живого музея», развивающих уже существующие темы. Например, в разделе «Борьба», или «Четыре крика поэмы «Облако в штанах» откроется поэтическое кафе, оформленное в стиле питерской «Бродячей собаки» или московского «Розового фонаря». Здесь, в процессе театрализованной беседы о проблемах искусства «серебряного века» и раннего Маяковского, можно будет выпить чашку кофе и съесть домашнюю булочку. В разделе «Строительство» начнет работать мастерская российского авангарда. Программа максимум – производство, программа-минимум –



эксклюзивная продажа сувенирной бумажно-картонной продукции, созданной по мотивам известных произведений А. Родченко, В. Татлина, К. Малевича, Г. Клуциса, К. Мельникова... Далее, на разных перекрестках «Путешествия в Пространстве», посетитель найдет торговые киоски с сувенирным ассортиментом, соответствующим той или иной географической среде. Наконец, в зале «Путешествие во Времени», или «Завещание» намечается открыть постоянно действующую телестудию для записи политических или творческих ток-шоу с проблемными героями.

Понятно, что подобные изменения потребуют модернизации всей структуры музея, нуждающегося в переходе на автономную форму управления со всеми вытекающими вопросами. То есть предстоит вторая, теперь уже частичная «революция», цель которой – создать уникальный и популярный в столице «Дом Маяковского на Лубянке», работающий в дневное и вечерне-ночное время. Кстати, четверть века назад, в процессе обсуждения проекта первой реконструкции, многие оппоненты называли его «утопией». Сегодня эта реализованная «утопия» высоко оценивается мировым музейным сообществом. Однако время ставит новые задачи, да и старые недоделки также нуждаются в комплексной и основательной доработке. Потому не стоит бояться новой модернизации, призванной сохранить за Государственным музеем В.В. Маяковского имидж одного из самых оригинальных музеев России и мира.

¹ Выставка создавалась на базе коллекций Государственного музея В.В. Маяковского, Государственного Исторического музея и Государственной библиотеки им. В.И. Ленина.

² Слово «ребус» в буквальном переводе означает «вещами». То есть это – наш, музейный язык.

³ См. монографию Т.П. Полякова «Мифология музейного проектирования». М., 2003. – С. 89–204.

⁴ Сегодня это Российский институт культурологии.

⁵ По этому пути, например, пошел соседний магазин «Библио-глобус», освободивший для торговых и складских нужд огромное подвальное пространство.