

## **Выставка «20 лет работы Маяковского» как гипертекст: проблема современного прочтения.**

Специалистам и биографам Маяковского выставка «20 лет работы Маяковского» известна по воспоминаниям современников, нескольким фотографиям, реконструкции 1973 года. Непосредственно к ее истории в контексте литературной борьбы двадцатых годов и последней поэмы Маяковского обращалась С.А. Коваленко<sup>1</sup>. Однако, специфика жанра - выставка, кратковременность ее физического существования, несформированность исследовательских подходов в работе с таким типом повествования, долгое время оставляли за выставкой, прежде всего, статус биографического события. Источниковедческое исследование выставки «20 лет работы Маяковского» в девяностые годы<sup>2</sup> позволило оценить ее как самостоятельное и уникальное авторское произведение, последний творческий акт В.В. Маяковского, отражающий развитие личности и творчества поэта на широком историческом, общественно-политическом и культурном фоне времени. Но и сегодня это произведение остается, к сожалению, только музейным достоянием, утратившим выставочную форму и находящимся на периферии научного знания о поэте.

Между тем, во всем многообразии культурных феноменов XX века выставка «20 лет работы Маяковского» не имеет аналогов. Вещественное воплощение работы поэта, яркий монолог на выставочной сцене для современников и послание «товарищам потомкам» – другого такого примера обращения с собственной биографией и творческим наследием больше не существует. Эта выставка из ряда тех гениальных проектов и решений, которые едва ли могут быть повторены дважды.

Перед нами:

- оригинальное авторское произведение со своим замыслом, историей возникновения и создания, художественными и стилистическими особенностями большой формы.
- многоаспектный и многоуровневый исторический источник документально-художественного типа, включающий около 400 экспонатов;
- инновационный дизайнерский проект, авангардный по своей сути и художественной форме, не потерявший своей актуальности в современной выставочной практике;
- мощный мемориальный комплекс, то, что в музейном деле обозначается как «дар», «коллекция», сохраняя особую причастность личности поэта;
- универсальный метанарратив, который может и должен выступать в качестве самостоятельного объекта исследования, формы социального взаимодействия, понимания и культурного опыта.

Попытаемся раскрыть эти позиции подробнее, рассмотрев выставку как некий концептуальный «текст», визуальную модель житнетворчества Маяковского, и как культурную коммуникацию, сохраняющую свой потенциал в современном мире.

Поэт почувствовал и великолепно использовал возможности литературной выставки как масштабного по форме и емкого по содержанию произведения. Он монтировал выставку по собственному сценарию, был ее конструктором, исполнителем и персонажем. Ее замысел - поэзия как зрелище, как представление жизни поэта в реальной исторической декорации. Сюжет - отстаивание собственной позиции, отличающейся волевой сознательной деятельностью, и полемика со всеми, оспаривающими ее новаторский, революционный характер.

Главная особенность выставки - единое художественно-смысловое пространство, включающее автобиографию, отчет и воспоминания о пройденном пути, представление о работе поэта и его творческой лаборатории, живой разговор о поэзии и т.д. В этом смысле она представляет собой сложную самоинтерпретацию, фабула которой вербализована и конкретна. Первую книгу «Я!» можно считать началом (зачином) этой истории. Автобиографию «Я сам» – конспектом, концепцией будущей выставки, а саму ее в целом - заключительным актом трагедии «Владимир Маяковский».

В современном мире нарратив, как личное отношение к событиям, рассказанное собственным языком, находит свое воплощение в самых различных образах и культурных формах и представляет собой универсальную характеристику культуры. Как говорят культурологи, наступило время рассказчиков, которое заметно потеснило институированное знание как таковое. В основе нарративистских концепций лежит модель «объясняющего рассказа», личная аргументация, способность к оценке, основанная на принципиальной повествовательности природы знания. Важнейшим атрибутом характеристики нарратива является его самодостаточность. С этих позиций, выставка Маяковского- рассказ «о времени и о себе» – универсальный нарратив, метанарратив, где документальные и художественные реалии, тексты, изображения, речевая стратегия преобразованы в единое целое. История для поэта - личное пространство, эффект панорамности раздвигал ее границы, а свобода высказывания создавала широкое поле для диалога.

В нарративной структуре выставки важное место занимала поэма «Во весь голос», впервые прочитанная на открытии. «Последняя из написанных вещей - о выставке, так как это целиком определяет то, что я делаю и для чего я работаю... Я человек решительный, я хочу сам поговорить с потомками, а не ожидать, что им будут рассказывать мои критики в будущем»<sup>3</sup>, - объяснял поэт. Выставка и поэма создавались одновременно, представляя «весомо, грубо, зримо» двадцать лет работы Маяковского в предметном выражении и образах поэмы. Выстраивая (сочиняя) выставку, Маяковский «обрабатывал» ее темы в привычной для себя поэтической форме, обобщая и усиливая смысл сделанного. Поэма, в свою очередь, комментировала и «сохраняла» выставку, переводя ее ассоциативные связи и зрительные образы в стихотворные строки. Поэтому известные слова – «все сто томов моих партийных книжек» - не были преувеличением или метафорой: на выставке их действительно около ста. Таким образом, поэма оказалась эпилогом исторической мистерии, включавшей в себя творческую и личную биографию Маяковского, на короткий момент обретшей форму выставки. Смерть поэта развела, разъединила их, акцентировав внимание на поэме, как поэтическом завещании Маяковского. За выставкой же на долгие годы сохранилось исходящее от его литературного окружения ложное значение «юбилейного мероприятия», несмотря на бьющее в глаза несоответствие отрицательного отношения поэта к юбилеям и памятникам с устройством выставки в качестве своеобразного памятника или музейной автокопии.

Это действительно было не так. Свойственная поэту монологичность не исчерпывала всего содержания его творческого отчета. Весь корпус материалов выставки отражал движение авангардного искусства, начиная с рождения футуризма и кончая Рефом.

Выставка открывалась большим плакатом:

*Мы дрались  
Мы не собирали.  
Товарищи  
сами пополните  
выставку<sup>4</sup>.*

Обращает на себя внимание это общее «мы», которое отсылает не только к совместному началу работы над выставкой (решение о ней было принято 23 октября 1929 года на собрании группы РЕФ, куда входили многолетние сподвижники и единоверцы поэта), но и подчеркивает глубокую внутреннюю нацеленность поэта на коллективные формы литературной деятельности. Практически с самого начала Маяковский возглавлял движение русского футуризма, исповедуя групповые принципы борьбы за его продвижение вперед. В первом же декларативном манифесте, написанном совместно с Д.Д. Бурлюком, В.В. Хлебниковым и А.Е. Крученых для сборника «Пощечина общественному вкусу» (1912), заявлялось право поэтов «стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования»<sup>5</sup>. В 1924 году в беседе с сотрудником одесской газеты «Известия» Маяковский повторил эту футуристическую клятву уже по отношению к

группе ЛЕФ, дополнив ее политическим смыслом: «Наш лозунг: стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования, для того, чтобы с радостью растворить маленькое «мы» искусства в огромном «мы» коммунизма».<sup>6</sup> В интервью редактору журнала «Польска вольность» в 1927 году в Варшаве эта же мысль прозвучала без пафоса, очень лично: «Если бы я отошел от своих, то я бы перестал быть писателем. Я умер бы духовно».<sup>7</sup> Итак, идея преемственности футуристических группировок и объединений левого искусства неоднократно подчеркивалась Маяковским, а выставка являлась убедительным свидетельством реализации не только собственной творческой программы, но и возглавляемого им направления. Поэт брал на себя личную ответственность за выставку, на которой движение левого искусства просматривалось от истоков до практического завершения.

Эта программа несла в себе отпечаток противоречия, существовавшего между русским культурным авангардом и революцией. Авангард в аналитической разработке визуальных и поэтических форм достиг высочайшего мастерства и претендовал на роль массового искусства в стране, находящейся в состоянии хозяйственной, социальной и культурной разрухи, где функция культуры практически исчерпывалась борьбой с неграмотностью. В этих условиях ЛЕФ во главе с Маяковским свою задачу видел в том, чтобы перевести достижения авангарда на простейший уровень.<sup>8</sup> Однако, политическая ситуация в конце двадцатых годов требовала уже большего: отказа от собственной художественной позиции, как «попутнической» и «непролетарской» и, соответственно, ликвидации лефовской платформы как таковой, т.е. отказа и от «я», и от «мы». Подчиняясь партийной установке, поэт попытался освоить ее как «социальный заказ», стремясь при этом сохранить свой круг людей для дальнейшей работы. Этот маневр - преобразование Лефа в Реф - не дал результатов. Эпоха левого искусства заканчивалась. «Леф был не в масштабе, Леф был на излете», - вспоминал В.Б. Шкловский, отмечая, что его участники тогда этого не понимали. «Мы стали легко ссориться и трудно мириться... Когда человек слаб или когда движение кончается, нужен пустяковый предлог для смерти».<sup>9</sup>

И все же, пружина внутреннего противостояния официальным масштабам в позиции Маяковского присутствовала, отчетливо проступая в концептуальном решении выставки «20 лет работы». В 1927 году страна пышно отметила 10-летие Октября. Самим названием выставки Маяковский недвусмысленно усиливал свои личные отношения с историей, отвечая всем тем, кто упрекал его и ЛЕФ в непролетарском происхождении и попутничестве.

Упреки в саморекламе не состоятельны и еще по одной причине. Значительная часть выставляемого материала являлась изобразительной и представляла Маяковского не только как поэта, но и как художника. И в этом качестве выставка для него - единственный возможный и естественный путь общения со зрителем, своеобразная экспериментальная площадка, где развернулась грандиозная инсталляция на тему собственного творчества. При этом он использовал дизайнерские приемы, которые сегодня мы бы назвали инновационными, например, плотную «обойную» развеску плакатов и окон Роста от пола до потолка в стиле поп-арта.

Литературные выставки и экспозиции в «музейном буме» двадцатых годов представляли собой новую коммуникацию и были нацелены на показ достижений культуры советского времени. В Москве большую работу по устройству и проведению выставок проводила ГАХН - Российская, а затем Государственная Академия художественных наук. В Ленинграде этим занимался Государственный институт истории искусств. В 1929 году в связи с планируемой там выставкой, посвященной двадцатилетию футуризма, к Маяковскому обращался А.Е. Крученых. Самому Маяковскому также не раз приходилось участвовать в организации и устройстве различных выставочных проектов. У него, как писал Б.Л. Пастернак, «новизна времен была климатически в крови».<sup>10</sup>

Его авторская выставка с точки зрения музейной практики давала оригинальнейший образец подобного искусства. Еще на Первой Всероссийской музейной конференции

в 1919 году А.В. Луначарский говорил: «Пусть в музеях не только смотрят, но и работают; создадим музеи-лаборатории, аудитории, мастерские».<sup>11</sup> Нельзя не заметить, что именно с этих позиций строил свою выставку Маяковский, стараясь сделать ее максимально интерактивной. Идея непосредственного контакта, взаимодействия с аудиторией, вовлечения зрителей в обсуждение поэтической работы должна была, по его мысли, превратить выставку в «отделение литфака». Это же соображение – доступности выставки для изучения и просмотра – было важным для поэта при передаче ее в Литературный музей Всесоюзной публичной библиотеки им. В.И. Ленина.

Собирая материалы для выставки, Маяковский прекрасно чувствовал их информационный потенциал и историческое значение. Еще в 1923 году он писал о важности «собирания истории» и отмечал, что в годы революции, когда огромное количество агитационной работы велось вручную, кустарно, по устным газетам, трафаретным плакатам, агитационным витринам можно было день за днем в стихах и карикатурах проследить ее развитие. «Поэтому не надо брезговать кажущейся незначительностью материала, - заключал поэт. - Надо хранить каждый клочок. Пока не все растеряно. Провинция: села, города деревни, - собирайте все, имеющее отношение к нашей борьбе, и сдавайте в музеи и прочие учреждения, обязанные следить за историей».<sup>12</sup> В 1930 году он сам взялся за эту работу и, как сквозь призму, пропускал историю через собственную биографию, выстраивая документально-художественный образ времени.

Выставка была открыта с 1 по 22 февраля 1930 года в трех залах Клуба ФОСП и занимала три зала. Главным по смыслу был Конференц-зал, наиболее содержательный и насыщенный по составу материалов. Здесь в трех выставочных плоскостях - стенах, стендах и большом столе в центре - размещались афиши, книги, журналы, газеты, рукописи, документы, фотографии, карикатуры, альбомы с критическими отзывами о творчестве поэта и перепечатанными текстами записок, поданными ему на выступлениях. Второй зал был занят «Окнами Роста», третий - плакатами.

«Свободно плаваю по своей хронологии»<sup>13</sup>, - отмечал поэт, вольно выбирая вехи своего жизненного и творческого пути для представления читателю. Эта же мысль определила свободное расположение разделов и тем внутри залов. По существу, у выставки не было четко обозначенного начала или конца, жесткой последовательности (маршрута). В этом состояло одно из существенных ее отличий от сложившегося в музейной практике тематико-хронологического способа организации материала, экспозиции «остановленного смысла». Выставочная концепция Маяковского была принципиально иной - подвижной, максимально раскованной во взаимодействии своих тем и сюжетов, многовариантной в прочтении первоисточников. Автор создавал посетителю широкое информационное поле и одновременно возможность самостоятельного его моделирования. Каждый экспонат выставки был доступен: книгу можно было снять с полки, перелистать журнал, прочитать критическую статью или заметку и т.д. Все это делало понятным язык афиш, сюжеты карикатур, показывало направленность литературной полемики, ту или иную позицию поэта, его роль и место «в рабочем строю».

В построении выставки проявился творческий почерк Маяковского. Для его творческой манеры характерны проработка или объяснение одной и той же темы, идеи или сюжета в разных творческих формах и системах доказательств. Из многих примеров приведем один: отношение к поэзии С.А. Есенина, о котором Маяковскому приходилось часто говорить во время своих выступлений, выразилось в стихах «Сергею Есенину», а затем было объяснено в статье «Как делать стихи», написанной как бы по другому поводу. То же происходило и на выставке: ее темы вращались одна возле другой, переплетаясь, резонируя друг с другом, воплощаясь в разных видах выставочных экспонатов. Так, многослойной выставочной выразительностью отличалась полемика с Полонским. В одном из альбомов можно было найти публикацию статьи Полонского «Леф или блеф» в

«Известиях», познакомиться с протоколом ее обсуждения в журнале «Новый Леф», по тезисам афиш («Леф или блеф» и «Всем-все») понять, что думает по поводу Полонского Маяковский лично, вспомнить его поэтическую реплику на эту тему – стихотворение «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» и, наконец, добраться до карикатуры Кукрыниксов, где художники изобразили Маяковского в виде конной статуи Петра 1, а Полонского – не без намека на односторонность полемики – затоптанным змеем под копытами лошади.

Похожее сочетание – космогонизма футуристических идей с сатирической обработкой темы – присутствовало также в работе Маяковского для театра. Все его пьесы написаны в жанре фантастической утопии, с новаторским использованием приемов балагана, театра масок, эксцентрики, цирка. На выставке театральную тему представляли афиши постановок, творческие рукописи, фотографии сцен из спектакля «Клоп» театра им. Вс. Мейерхольда, макеты театральных декораций и некоторые другие материалы. Среди них, чтобы еще раз подчеркнуть свое взаимодействие со зрительской аудиторией, была и стенограмма обсуждения пьесы «Баня» в клубе «Пролетарий» на вечере, организованном редакцией газеты «Даешь» 4 декабря 1929 года: «Меня страшно растрогало собрание, потому что оно очень внимательно и хорошо подошло к моей вещи. [...] Я вижу, что я дохожу действительно до самого рядового слушателя и читателя»<sup>14</sup>.

Самый полный по представительству комплекс – книги, сборники и журналы – занимали десять четырех-шестиполочных стендов, расположенных вдоль левой стены Конференц-зала. Раздел «Книги Маяковского» поэт сопроводил этикеткой-справкой: «Всего 1 250 000 экз.». К книгам справа и слева примыкали журналы, а крайними были, с одной стороны – стенд с ранними коллективными сборниками, с другой – стенд с разделом «В книгах о Маяковском». Информационная емкость и значимость этого выставочного блока наивысшая. В книгах – все творчество поэта, в их строе – его динамика, в журнальной мозаике – хроника. Разнообразная печатная продукция создавала впечатляющую картину литературного труда, а полемика вокруг него активизировала восприятие зрителя. Стенд «Что вы делали до 1917» знакомил с ранними футуристическими изданиями и их участниками. Альманах «Взял» – в грубой обложке, сложенный пополам из-за большого формата, – афишными буквами своего названия озаглавливал стенд. «Футуризм мертвой хваткой взял Россию, – писал Маяковский в передовой статье альманаха. – [...] Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди»<sup>15</sup>. Страница из «Журнала журналов» № 17 за 1915 год со статьей «О разных Маяковских» была прикреплена к рейке стенда, как листовка. Словесный автопортрет пятнадцатилетней давности не только комментировал содержание раздела – звучал невероятно актуально, являясь обращением и к посетителям выставки.

Обзор «нацеленных зияющих» заглавий книг Маяковского, давал универсальную формулу его мышления и творческой эволюции. «У каждого пера свой расщеп, своя особая манера сжимать текст в заглавие»<sup>16</sup>; показанные вместе обложки книг говорили не столько о смене тем, сколько составляли, в сущности, единое заглавие поэтическому явлению «Маяковский» в разных возрастах его жизни. По книжным стендам можно было проследить историю изданий поэта от «самиздата» – «Я!» (1913) или «Советской азбуки» (1918) – до Госиздата, где вышли тридцать пять его книг, а также увидеть книги с марками «ИМО» (Искусство молодых), «МАФ» (Московская-Международная – ассоциация футуристов), «Леф», «Федерация», «Круг» и др. Литографированные футуристические книги с их самодельной, полукустарной внешностью сменялись изданиями в стиле конструктивизма. Бунтарская эстетика футуризма, эмоциональные, броские заголовки ранних книг («Я!», «Человек», «Облако в штанах») оттенялись прагматикой функционализма («Песни рабочим», «Песни крестьянам», «Обряды», «Школьный Маяковский», «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» и

др.). Ярким пятном на стенде выглядели детские книги поэта, которые оформляли Л.С. Попова, К.М. Зданевич, Н.Н. Купреянов и другие художники. Отдельно под заголовком «книга, ждущая своего издателя» Маяковский демонстрировал фотомонтажи Ю.Н. Рожкова к поэме «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского».

Интересно, как штрихом, деталью, приемом подачи материала, лаконичной подписью Маяковский умел подчеркнуть важное, обозначить непростую проблему, расставить необходимые, по его мнению, точки над «и». Так, свои не безоблачные отношения с Госиздатом, поэт «прокомментировал» справкой на бланке ГИЗа от 20 февраля 1925 года, подписанной Н.Н. Накоряковым. Отказывая Маяковскому и Асееву в издании, в постскриптуме стояло: «До 1-го января 1926 г. просит авторов не беспокоиться. Н.Н.»<sup>17</sup>. А.Г. Бромберг вспоминал, как бушевал Маяковский, на все лады повторяя «не беспокоиться» с различными и выразительными интонациями, когда устраивал этот документ возле вышедших к тому времени первых шести томов своего восьмитомного собрания сочинений. Издание, осуществлявшееся с 1927 года, шло трудно, с проволочками, что также не преминул подчеркнуть поэт, поместив тома по мере их выхода, начиная с пятого<sup>18</sup>.

Творческие рукописи (раздел «Лаборатория») были представлены минимально: десять черновыми и машинописными текстами с авторской правкой произведений последних лет и единственным ранним автографом - наброском стихотворения «Исчерпывающая картина весны» и рифмами к «Балалайке...» на обороте фотографии 1913 года. Наиболее полно - черновым автографом первой редакции (24 листа) и машинописью с авторской правкой второй редакции (14 листов) - показывалась пьеса «Баня» (ее премьера состоялась уже после открытия выставки). Автограф стихотворения «Изобретательная семидневка» (1929) на письме исполкома КИМа с просьбой об участии в сборнике к 10-летию Коммунистического интернационала молодежи поэт демонстрировал как образчик своего непосредственного отклика на актуальный запрос дня. Сдержанное отношение Маяковского к показу рукописей объясняется, на наш взгляд, тем, что «производство поэзии» на стадии «лаборатории» было для него промежуточным результатом, еще не обретшим законченной «потребительской» формы - в публикации, выходе книги, в постановке на сцене и т.д.

Также скромный по материалу раздел - «Искры» - объединил фотографии поэта и документы, характеризующие отношение к его творчеству представителей разных категорий читателей. Пятнадцать портретных и групповых фотографий, располагались на половине стенда вне хронологии, но в соответствии (почти иллюстрировании) автобиографии «Я сам»<sup>19</sup>:

-«Состав семьи» - фотография семьи Маяковских на ступенях дома в Кутаиси (1905).

-«Последнее училище» - портреты 1910-1911 годов, фотографии двух живописных работ и ученической выставки в Училище живописи, ваяния и зодчества.

-«Давид Бурлюк», «Прекрасный Бурлюк» («Всегдашней любовью думаю о Давиде.

Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом») - фотографии с Д.Д. Бурлюком и А.А. Шемшуриным (1913) и с Д.Д. Бурлюком на пляже в Нью-Йорке (1925).

-«18-й год» («РСФСР - не до искусства. А мне именно до него») - портрет этого года, фотография кинопробы для фильма «Не для денег родившейся».

-«25-й год» («Изъездил Мексику, С.А.С.Ш. и куски Франции и Испании») - фотографии, сделанные в Мексике и в Америке.

-«1926-й год», «1927-й год» («В работе сознательно перевожу себя на газетчика») - групповые фотографии с рабочими Ростова-на-Дону, журналистами и рабочими Свердловска.

На второй половине стенда размещались документы и письма, как рядовых читателей (анонимное письмо-пародия и письмо комсомольца Н.Рыбака в стихах, посвященных

«великому мастеру»), так и нерядовых (письмо А.В. Луначарского). В письме М.И. Цветаевой из Парижа от 3 декабря 1928 года можно было прочесть об отношении к Маяковскому русской эмиграции.<sup>20</sup>

Еще одной документальной иллюстрацией к «Я сам» был стенд «К биографии» (см. подзаголовки «Партия», «Арест», «Третий арест», «11 бутырских месяцев», «Так называемая дилемма»). Здесь Маяковский показывал документы 1908-1909 годов о своей работе пропагандиста и участии в организации побега политкаторжанок из московской тюрьмы: учетную карточку полицейского охранного отделения, следственные дела и протоколы допросов, донесения сыщиков и др. Еще весной 1925 года, заключив с Госиздатом договор на собрание сочинений, Маяковский обнаружил их в Московском историко-революционном архиве, разыскивая тетрадку своих ранних стихов, отобранную при выходе из тюрьмы. В 1930 году этот стенд в какой-то степени отвечал на сакраментальный вопрос о членстве поэта в партии: «...Хочу делать социалистическое искусство... Я прервал партийную работу. Я сел учиться».<sup>21</sup>

Тема доступности массе, понятости ею, бесспорно, доминировала на выставке. Один из ее разделов, сохраняя полемику диспутов, так и назывался: «Маяковский не понятен массам». При этом в тексте заголовка слова «не понятен» были написаны более мелким шрифтом, поэтому издали читалось: «Маяковский – массам». Здесь поэт представил публикации своих стихов в местных органах советской печати. Это были вырезки из газет, наклеенные на тридцати трех одинаковых паспарту. На стенде они создавали впечатление единой таблицы, в которой присутствовала не только география мест, куда доходили стихи Маяковского, но и четко читалась социально-политическая характеристика его массового читателя: «Уральский рабочий», «Брянский рабочий», «Шуйский пролетарий», «Средневожская деревня», «Червоноармеец», «Красный Дагестан», «Комсомолец Востока», «Большевистская смена», «Амурская правда» и др.

Газета - массовый источник информации - безоговорочно принималась Маяковским в свой арсенал. Его, поэта четкой позиции, не смущали ее злободневность и политизированность. Наоборот, именно это и устраивало, мобилизовало, «приучало к ответственности», вводило другие критерии - правильности, своевременности, важности. Доступность, доходчивость газеты, широкий охват читателей отвечали все той же задаче общения с массами, которой неуклонно следовал поэт.

На стенде – «Газеты Москвы» были представлены публикации стихов в центральной прессе с использованием другого экспозиционного приема: газетные полосы давались здесь целиком, накладываясь друг на друга. Вписываясь в общий контекст, стихи Маяковского воспринимались как часть информации на ту или иную тему дня, будь то посевная кампания или пионерский слет. Но начинался стенд «Газетой футуристов» - первым и единственным номером, вышедшим в Москве 15 марта 1918 года под редакцией Д.Д. Бурлюка, В.В. Каменского и В.В. Маяковского. В ней поэт показывал публикацию своей поэтохроники «Революция», закрыв другими газетами остальное содержание полосы. Таким образом, футуристическая газета внешне не выбивалась из газетного хора конца двадцатых годов, но фактом своего присутствия поддерживала сквозную тему левого искусства и его передовые позиции.

Расположенные над стендами афиши занимали верхнюю часть зала. Они зрительно выстраивали «традицию менестрелей и трубадуров» в работе поэта, соединяя 1914 год с 1927-м. Своеобразие афиш Маяковского не исчерпывается традиционными атрибутами этого вида печатного источника, содержащими информацию о публичном выступлении. С помощью афиш поэт подготавливал аудиторию к встрече, заранее определяя ее дискуссионный порядок. Заглавия стихов или их темы служили тезисами доклада и одновременно чтецкой программой; поэтические строки прослаивались остротами, лозунгами, парадоксами, каламбурами на «злобу дня», т.е. создавался некий общий, легко воспринимаемый современниками, язык-шифр с элементами кроссворда, шарады. «Альбом тети или площадь революции», «Можно ли забыть рифму в трамвае», «О Лефе и

Прафе», «Поп или мастер» - образцы тезисов, точно и лаконично формулирующих тему и ясно выявляющих позицию Маяковского. В других случаях поэт применял скрытые цитаты, измененные названия собственных стихотворных строк. Нередко афиша служила продолжением творческого процесса - автор акцентировал тему, вписывал ее в новый поворот, концентрировал внимание на смысле произведения. Так, строки из глав поэмы «Хорошо!», вынесенные на афишу, создавали эффектный конспект произведения.

Афиши в сочетании с висевшими в простенках карикатурами, выполненными художниками Кукрыниксами, Б.Е. Ефимовым, Энге (Н.И. Гатиловым), К.П. Ротовым, представляли исключительно выразительную картину. Взлет сатирической графики в двадцатые годы был также вызван остротой полемик и дискуссий на самые разные темы. Блестящая когорта художников-карикуристов виртуозно вела хронику событий в жанре изобразительной публицистики, смехом снижая напряжение разногласий, внося сатирическую струю в острейшие столкновения мнений. Этот выставочный ход также зримо проявлял творческую манеру Маяковского. Между двумя стилистическими полюсами - высокопарности и остроумия - он определенно предпочитал последний. «Надо вооружаться сатирическим знанием,- писал поэт в «предисловии» к книге «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается» (М.- П., 1923).- Я убежден - в будущих школах сатиру будут преподавать наряду с арифметикой и с не меньшим успехом».<sup>22</sup>

Афишный ряд дополняли выполненные специально для выставки В.Ф. Степановой карты поездок Маяковского, которые наглядно показывали географию его выступлений, их размах и масштаб. Записки, поданные на выступлениях, характеризовали отношение читателей к поэту и его произведениям. Некоторое количество записок экспонировалось в оригиналах, другая их часть была перепечатана и представлена в десяти выставочных альбомах.

Сравнительный анализ вопросов дает потрясающую картину аудитории поэта, ее читательский уровень, обобщенный социальный портрет. «Ваши стихи непонятны пролетариату, для кого же вы их пишете?»<sup>23</sup>; «Товарищ Маяковский. Содержание Ваших стихов понимает рабочий класс или нет? Мы думаем, что нет. Футуризм делает их понимаемыми только для Вашего «ЛЕФ». Почему Вы не находите простые формы?»<sup>24</sup> Наконец, риторический и наивно-мудрый вопрос о том же: «Кажется, в наше время футуристов не понимают. Многие говорят, что этому виною культурная отсталость масс, а в будущем - поймут. Зачем же вы теперь родились, раньше времени?»<sup>25</sup>

Атмосфера выставки нашла отражение в отзывах посетителей, которые записывались в тетрадках с надписью на обложках «Пиши отзывы». Характер записей разнообразный - оценки творчества, впечатления от выставки, вопросы, предложения, обращения в стихах, издевки и провокации. Отзывы посетителей не только воспроизводили атмосферу публичных выступлений поэта, но и перекликались с записками читателей, демонстрируемыми на выставке, становясь тем самым ее новыми «экспонатами». Одновременно на страницах тетрадок разворачивалась полемика, в которой сталкивались голоса «за» и «против» Маяковского.

Одних выставка покорила своим размахом: «такой выставки не может устроить ... ни один человек в Москве»<sup>26</sup>; «выставка ярко характеризует Маяковского, ясно видно, какие он затрагивает темы...»<sup>27</sup>. «Считаю, что выставка лучшее доказательство того, какого крупного и нужного поэта мы имеем в лице Вл. Маяковского, а также и лучший ответ его «горе-критикам»<sup>28</sup>. «Вообщем, неинтересно,- писали другие.- Выставка не литературная, а политическая, просто Маяковскому надо показать, какой он революционер. Все равно никто не верит»<sup>29</sup>. «Выставка сближает: поэта и читателя, мастера и ученика», «служит лабораторией для изучения языка», на ней «есть что посмотреть и чему поучиться». И здесь же: «Ничего не понял и никто не объяснил»<sup>30</sup>.

Иначе говоря, записки и отклики создавали «зеркальный эффект», отражая лицо «массового читателя» и это не льстивое - документальное - отражение ему не нравилось.



И здесь выявляется еще одна составляющая темы «Маяковский – массы», но уже, так сказать, в последующем ее прочтении. Представление о том, что массы куда-то ведут и что истина состоит в том, чтобы знать это и идти впереди, ввело в заблуждение многих. Пример Маяковского в этом смысле показателен. Как ни старался он «каплей литься с массами», не мог не раздражать своей индивидуальностью, противостоянием, несоразмерностью общим параметрам и власти, и литературное окружение, и рядового читателя. Являясь средством публичной коммуникации, выставка обнаруживала противоречия, существовавшие между авангардом и масскультурой, индивидуальным сознанием и массовой идеологией. Как свидетельство реализации творческой программы Маяковского и возглавляемого им направления, она исторически завершала движение левого искусства в русской культуре начала века и первого послереволюционного десятилетия.

Одним из условий Маяковского при передаче выставки в музей было обеспечение ее постоянного экспонирования. К сожалению, этого не произошло. Демонтаж экспозиционной модели, рассыпанность целостного «текста» привели к утрате смысловой многозначности выставки и вывели ее за рамки творческого наследия. В разобранном виде ее уже было невозможно воспринимать как целое. В 1973 г. по инициативе и поддержке К.М. Симонова ГЛМ осуществил реконструкцию выставки. Однако, ее «текст» был уже несколько другим, и главное, работал на иную внешнюю ситуацию: против мифа о Маяковском, созданного официальной культурой советских лет.<sup>31</sup> Поэтому реконструкция – это постоттепельный нарратив, выразивший жест другого поколения, другого времени, другого сознания, поэтому ее нельзя воспринимать как аутентичную по отношению к авторской выставке.

К сожалению, сегодня мы лишены возможности увидеть как оригинальную выставку, так и ее реконструкцию. ГЛМ по-прежнему не имеет для этого необходимых площадей. Все так же остается актуальной и проблема издания научного каталога выставки, который помог бы решить важнейшую фактографическую и фактологическую задачу: зафиксировать ее состав и содержание, дав изображение, подробное каталожное описание экспонатов и комментариев к ним. Однако не менее важно обеспечить и другое: «попадание внутрь» выставки, т.е. необходимый переход от контакта с конкретным и единичным к восприятию смысловых комплексов, пространственного целого как единой художественной формы. Поэтому требуется найти новые возможности ее «посещения», изучения и публикации. Их реализацией может стать мультимедийный проект, который позволил бы:

- сохранить выставку как информационный ресурс;
- создать виртуальный аналог авторской выставки;
- создать виртуальный аналог реконструкции;
- сформировать информационную базу мемуарных и текстовых источников, касающихся истории выставки, ее бытования, изучения, коммуникативных связей.

Электронная версия – это новая жизнь выставки «20 лет работы Маяковского», новое пространство для поэта, его исследователей, читателей, зрителей.

---

<sup>1</sup> Коваленко С.А. «20 лет работы Маяковского» (история отчетной выставки)//Вопросы литературы. 1963. № 4. С. 95-103; Коваленко С.А. «Не юбилей, а отчет о работе...» Выставка «20 лет работы Маяковского» и творческая история поэмы «Во весь голос»//Маяковский и современность. Вып. 2. М. 1984. С. 306-335.

<sup>2</sup> Источники о жизни и творчестве В.В.Маяковского в собрании Государственного Литературного музея. Проблемы анализа и интерпретации. Дис. канд. ист. наук. 07.00.09. М., 1996

<sup>3</sup> Маяковский В.В. Выступление в доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности, 25 марта 1930 года//Полн. собр. соч.: В 13 т. М. 1955-1961. Т. 13. С. 430.

- 
- <sup>4</sup> Лозунг для выставки «20 лет работы Маяковского»//Цит. по оригиналу ГЛМ
- <sup>5</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Т.13. С. 245.
- <sup>6</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 13. С. 220.
- <sup>7</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Там же. С. 236.
- <sup>8</sup> Маяковский В.В. Выступление на вечере "Открывается РЕФ" 8 октября 1929 года//Указ. соч. Т. 12. С. 510.
- <sup>9</sup> Шкловский В.Б. О Маяковском. М. 1940. С. 212-213.
- <sup>10</sup> Пастернак Б.Л.Охранная грамота//Борис Пастернак об искусстве. М.1990. С. 120.
- <sup>11</sup> Цит. по: Закс А.Б. Речь А.В.Луначарского на конференции по делам музеев//Археографический ежегодник за 1976 год. М. 1977. С. 214.
- <sup>12</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Т.12. С. 37.
- <sup>13</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 1. С. 9.
- <sup>14</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 12. С. 399-400.
- <sup>15</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Т.1. С. 350-351.
- <sup>16</sup> Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий//Собр. соч.:В 5 т. С-Пб. 2006. Т. 4. С. 27
- <sup>17</sup> Цит. по копии документа: ГЛМ. Выставка "20 лет работы Маяковского". № 250.
- <sup>18</sup> : Бромберг А.Г. Выставка "Двадцать лет работы" // В.Маяковский в воспоминаниях современников. М.1963. С. 551.
- <sup>19</sup> Маяковский В.В. Указ соч. Т. 1. С. 9-29.
- <sup>20</sup> Цветаева М.И. Соч.: В 2 т. М. 1988. // Т. 2. С. 518-519.
- <sup>21</sup> Маяковский В.В. Там же. С. 18.
- <sup>22</sup>Маяковский В.В. Указ соч. Т. 12. С. 53.
- <sup>23</sup> ГЛМ. Роф. 130. Оп.1. Д. 49. Л. 8.
- <sup>24</sup> Там же. Л. 5.
- <sup>25</sup> Там же. Д. 52. Л. 4.
- <sup>26</sup> ГММ. Р 840 Л. 3.
- <sup>27</sup> ГММ. Р 858. Л. 4.
- <sup>28</sup> ГММ. Р 851. Л. 1.
- <sup>29</sup> ГММ. Р 841. Л. 3.
- <sup>30</sup> ГММ. Р 858. Лл. 3-5.
- <sup>31</sup> См. Алексеева Л.К. Маяковский в культурном социуме 1950-1970-х годов: интерпретация источников средствами музейной экспозиции//Творчество В.В.Маяковского в начале XXI века». М., 2008. С. 616-632