

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка,  
Александр Карписек, Наташа Польшманн,  
Филипп Зак (изд.)

## Политизация ауры.

Абстрактный кабинет Эль  
Лисицкого между концепциями  
консервативного музея  
и задействованности  
посетителей

Аспирантура Немецкого исследовательского  
общества (DFG-Graduiertenkolleg)  
"Фотографический диспозитив"  
Высшая школа изобразительных  
искусств в г. Брауншвейг

Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей

Публикация аспирантуры Немецкого исследовательского общества (DFG-Graduiertenkolleg) «Фотографический диспозитив» в Высшей школе изобразительных искусств в г. Брауншвейг, выпущена к заключительной презентации выставки «демонстрацёнсраум» (Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине, 30.11-13.12.2015; Музей Шпренгеля в Ганновере, 05.06-16.10.2016; галерея Высшей школы изобразительных искусств в г. Брауншвейг, 26.10-11.11.2016) и актуализирована к презентации проекта в выставочном пространстве «Арт Эль», Новосибирск, 19.05-11.06.2017 за счет докладов с конференции в Представительстве земли Нижняя Саксония в Берлине, 02.12.2015.

#### Издатели

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак

#### Авторы

Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Кай-Уве Хемкен, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак, Изабель Шульц, Штефани Зембиль, Катарина Сикора, Стивен тен Тийе, Аннетте Титенберг

#### Редакция и редаKTypa

Филипп Зак

#### Перевод

Святослав Городецкий  
Елена Штерн

#### График и веб-дизайн

Фридерике Кюне

#### Шрифты

OCR-A Extended by American Type Founders,  
OCR-B Std by Adrian Frutiger,  
Alegreya by Juan Pablo del Peral

© 2017г. Аспирантура Немецкого исследовательского общества «Фотографический диспозитив» (руководитель: Катарина Сикора) в Высшей школе изобразительных искусств в г. Брауншвейг, пл. Йоханес Селенка, 1, D38118, Брауншвейг. Все иллюстрации, если нет иной информации, из © Музея Шпренгеля в Ганновере, перепечатано с согласия музея. Мы приложили все усилия связаться со всеми правообладателями, чтобы удостовериться в верности данных. Если, несмотря на это, Вы заметите случай нарушения авторских прав, просим сообщить нам об этом. При обнаружении подобных случаев мы незамедлительно изменим или удалим соответствующее содержание.

# содержание

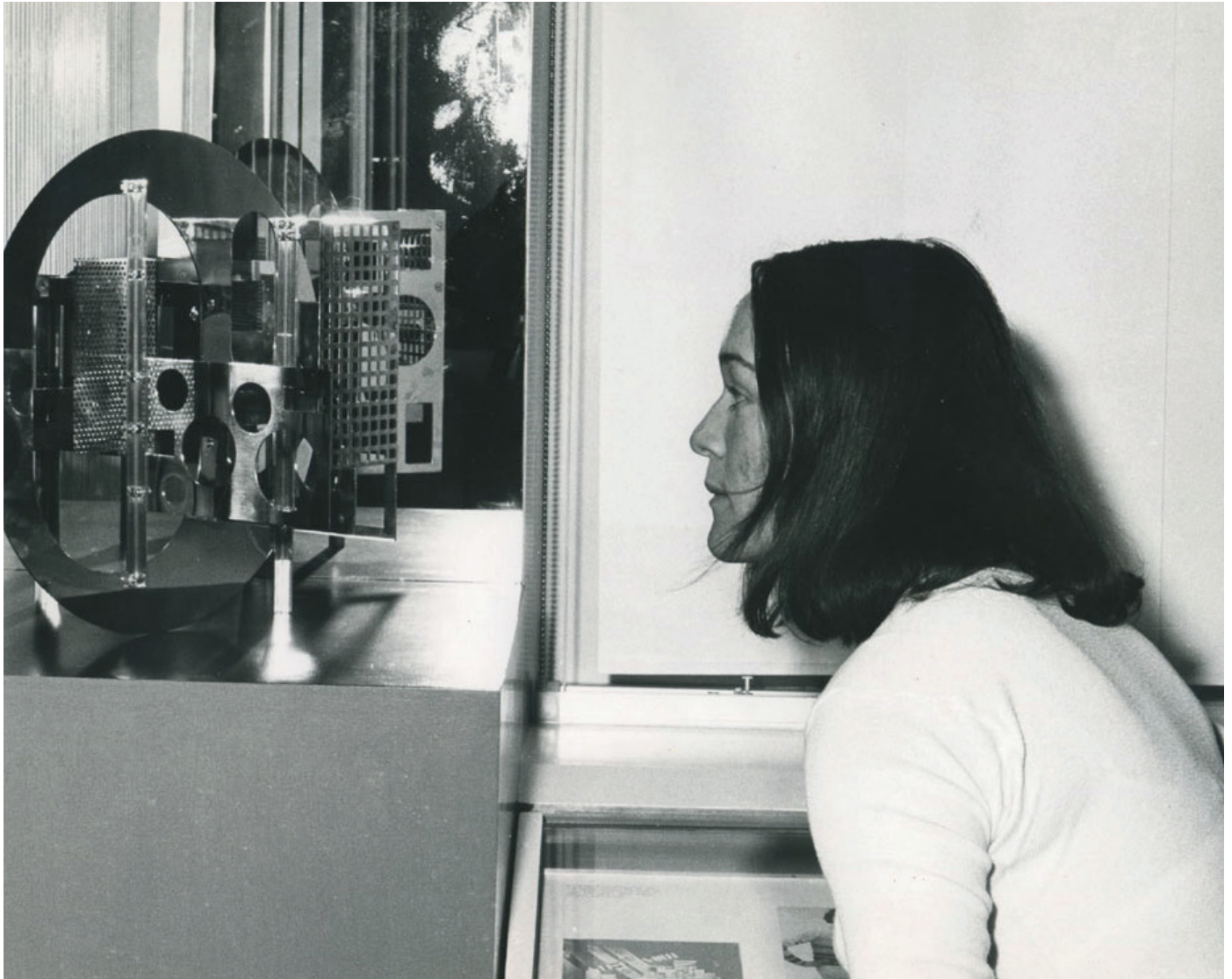
Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей	S . 04
Штефани Зембиль / Штефани Петер Мобильность	S . 06
Катарина Сикора Предисловие Палимсест и реплика Ганноверский Абстрактный кабинет Эль Лисицкого в виртуальном варианте использования	S . 10
Каролин Анда, Ивонна Биалек, Корнелия Дурка, Александр Карписек, Наташа Польшманн, Филипп Зак Выставка условий выставки, восприятие условий восприятия. Мобильное приложение с эффектом дополненной реальности «демонстрацёнсраум» как попытка кураторов актуализировать субъектные позиции в обращении с Абстрактным кабинетом	S . 20
Изабель Шульц Реконструкция Абстрактного кабинета Эль Лисицкого при внимательном рассмотрении: история, музейная практика, планы	S . 36
Аннетта Титенберг Пространство превращается в картину, картина – в пространство Заметки о медийных и исторических аспектах реконструкции Абстрактного кабинета	S . 48
Кай-Уве Хемкен Биоскопическое пространство. Кабинет для конструктивного искусства Эль Лисицкого (1926)	S . 60
Steven Ten Thije Заметки об Абстрактном кабинете Лисицкого	S . 70
отпечаток	S . 82

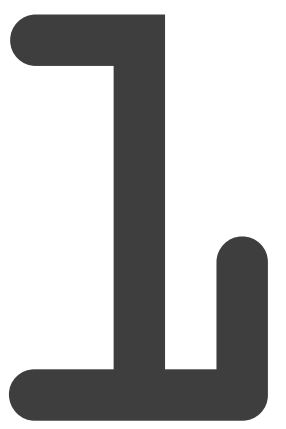
## Политизация ауры. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого между концепциями консервативного музея и задействованности посетителей

Напряжение между деауратизацией и ауратизацией, сделавшее Абстрактный кабинет Лисицкого от 1927г. таким интересным феноменом для современных художественных и кураторских практик, на сегодняшний день возросло благодаря искусствоведческой канонизации: первоначальный кабинет в Провинциальном [прим.переводчика: в 1866г. Ганновер из столицы королевства Ганновер стал столицей прусской провинции] музее Ганновера был разрушен в середине 1930-х в ходе культурно-политической кампании национал-социалистического режима, затем в 1968г. восстановлен и выставлялся в таком виде с 1979 по конец 2016 гг. в качестве части постоянной экспозиции музея Шпренгеля в Ганновере. В 2017г. была предпринята новая реконструкция, заменившая собой версию 1968/1979гг. Из пространства для переживания искусства посетителем возникло, следуя собственной музейной логике, произведение (Гезамткунстверк), претерпевшее в сегодняшние дни консервативное вмешательство на основании интерпретаций исторического документального материала.

Насколько связанное с кабинетом притязание на задействованность посетителя сочетается с его музеелизацией? Должны ли быть учтены аспекты кабинета, которые не проявляются при его оформлении? И как можно сделать выводы относительно прежнего состояния, если само по себе сложное оформление кабинета сохранилось лишь фрагментарно (на фотографиях, технических чертежах и рисунках)? Как из сегодняшнего дня можно увидеть изначальное предназначение этого пространства для посетителей? Какие методы и медиа пригодны для ре-активизации Абстрактного кабинета?

Статьи из сборника разъяснят эти вопросы с позиции кураторских и искусствоведческих практик.





# ШТЕФАНИ ЗЕМБИЛЬ/ ШТЕФАНИ ПЕТЕР

---

Мобильность – в мыслях и  
пространстве

О создании и презентации мобильного приложения «демонстрацъёнсраум» (demonstrationsraum) в рамках годовой программы «инспекции // участи\_я» Представительства земли Нижняя Саксония /

Приветственное слово для презентации в Новосибирске (2017)

При рассуждениях о нижнесаксонском искусстве часто всплывает имя Курта Швиттера — 1920-е гг. оставили яркий след в Ганновере, и в мыслях тех, кто интересуется искусством. Запомнился, прежде всего, поиск новых форм и форматов. Такой революционный дух стоит поддерживать, и ганноверский Музей Бернхарда Шпренгеля справляется с этой задачей превосходно. Два зала музея дышат историей искусства. В них располагаются «Мерцбау» вышеупомянутого Швиттера и Абстрактный кабинет Эль Лисицкого.

История центральных представителей авангарда и их основополагающих ганноверских работ не раз пересказывалась в Представительстве земли Нижняя Саксония. Но одного все время не хватало: пространственного ощущения. Поэтому мы с большим воодушевлением следили за проектом Высшей школы изобразительных искусств в Брауншвейге, который позволяет упростить знакомство с инкунабулой Лисицкого, сделав ее мобильной. Более того, проект тамошних аспирантов словно перенес революционный дух авангарда в нашу эпоху высоких технологий. Поэтому мы с самого начала поддерживали проект и в рамках нашей годовой программы «инспекции // участи\_я» выпустили первую версию приложения «demonstrationsraum» («демонстрационное пространство»). Наши упоминания об инновационном проекте постоянно встречали повышенный интерес. В заключение годовой программы, посвященной новым формам участия в мире искусства, возникло актуальное историческое пространство.

Хотелось бы искренне поблагодарить за великолепное сотрудничество инициаторов проекта из брауншвейгской аспирантуры, их научных руководителей из ганноверской Высшей школы изобразительных искусств и Немецкого исследовательского общества, сотрудников Музея Шпренгеля, спонсоров из фонда «Нижняя Саксония» и «NORD/LB», а также всех участвовавших в проекте искусствоведов, исследователей и программистов. Вместе нам удалось заглянуть назад в будущее.

Приложению «demonstrationsraum» мы желаем множества активных пользователей, которые прибегнут к его способностям мобилизовать мысли и пространство. Большого мы, пожалуй, не вправе требовать от искусства.

Штефани Зембиль,  
куратор проектов Представительства земли Нижняя Саксония



В субботу, 10 февраля 1979 года, в культурном разделе «Франкфуртер альгемайне» появилась следующая публикация: «Как удалось узнать со значительным опозданием, Софи Лисицкая-Кюпперс, вдова известного русского конструктивиста Эль Лисицкого, несколько недель назад скончалась в возрасте 87 лет в Новосибирске». Этой новости понадобилось два месяца, чтобы, преодолев «железный занавес», дойти из далекой Сибири к западно-немецкой общественности. Историк искусства Лисицкая-Кюпперс была активной пропагандисткой авангарда и внесла большой вклад в рецепцию ее мужа, выпустив каталог его произведений. Она познакомилась с Лисицким в 1920-х в Ганновере и уехала с ним в Москву. После смерти этого художника, архитектора, графика и фотографа Софи Лисицкую-Кюпперс выслали в начале 1940-х в Новосибирск. Она похоронена на Заельцовском кладбище Новосибирска – города, в котором так и осталась до конца своих дней.

В последнее время в Новосибирске возникало немало инициатив со стороны местных историков, архитекторов, историков искусства и издателей, желающих поработать с этой значительной главой немецко-русской истории искусства и освежить ее в общественном сознании. Ведь в городе на Оби сохранился целый ряд превосходных конструктивистских зданий, образцово запечатлевших реформационное мышление, творческий потенциал и революционный дух раннего советского авангарда.

С помощью виртуального выставочного проекта «демонстрационное пространство» новосибирский Гёте-институт стремится поощрить дальнейшую работу с культурным наследием конструктивизма. Мы представляем мобильное приложение, разработанное в Высшей школе изящных искусств Брауншвейга и воссоздающее историю знаменитого «Абстрактного кабинета» Лисицкого на основе архивных и современных фотографий. Три недели у посетителей будет возможность познакомиться с «Абстрактным кабинетом» в режиме добавочной реальности и самим внести лепту в актуализацию знаменитого выставочного пространства.

В первую очередь я хотела бы поблагодарить Филиппа Зака и аспирантскую коллегия «Фотографический диапозитив» Высшей школы изящных искусств Брауншвейга. Именно у них возникла идея привезти «демонстрационное пространство» в Новосибирск. Фонд «Нижняя Саксония» я благодарю за финансовую поддержку, а пространство «Арт Ель» и Новосибирскую государственную академию архитектуры, дизайна и искусства за превосходное сотрудничество в рамках работы с этой выставкой.

Ваша  
Штефани Петер,  
Глава новосибирского Гёте-института

22

# КАТАРИНА СИКОРА

---

Предисловие

Палимсест и реплика

Ганноверский Абстрактный кабинет Эль  
Лисицкого в виртуальном варианте  
использования

**А**бстрактный кабинет, обустроенный сначала в 1927г. в Провинциальном музее Ганновера, позднее – музее земли Нижняя Саксония, был разрушен в 1937г. национал-социалистами в ходе акции «дегенеративное искусство», восстановлен в 1968г. и спустя десять лет перенесен в недавно построенный музей Шпренгеля, считается важнейшим демонстрационным пространством эпохи модерна. Или даже более того: это несколько различных демонстрационных пространств. Разработанный русским художником-авангардистом Эль Лисицким, в первом варианте выстроенный под кураторскую концепцию тогдашнего заказчика и куратора Александра Дорнера без участия художника, после разрушения восстановленный заново в измененной версии и на основании смены адреса модифицированный, на протяжении долгих лет окруженный паратекстами, проект пережил множество метаморфоз. Эти различного рода манифестации поднимают самые разнообразные вопросы. Так, в дискуссиях об исторических, а также современных консервативных и кураторских практиках появляется вопрос о соотношении оригинала и копии Абстрактного кабинета. В искусствоведческих дискурсах речь идет о разошедшихся, неоднократно мультиплицированных идеях, автором которых был Лисицкий, и их воплощении. В теориях восприятия изучаются вопросы о целенаправленном воздействии пространства на посетителей и их активной роли при осмотре выставки.

Ко всем этим перспективам обратилась группа аспирантов Немецкого исследовательского общества (DFG-Graduiertenkolleg) при Высшей школе изобразительных искусств в г.Брауншвейг в своем проекте «Фотографический диспозитив», применила в работе и расширила их. Это было сделано двумя способами – практическим и историко-критическим: разработано приложение, в котором прежние виды пространства с абсолютной точностью накладывались на отображение пространства в камере в режиме реального времени (или же вне пределов кабинета на его сферическую фотографию). Эти фотографии, в свою очередь, снабжены дополнительной информацией, которую можно скачать по запросу.

Таким образом, происходят значительные сдвиги: во-первых, от трехмерного, построенного интерьера - к виртуальному пространству в цифровой плоскости; во-вторых, от исходной пространственной версии - к многослойному палимсесту из фотографий Абстрактного кабинета, взятых из различных временных отрезков (1928-1934, 1968, 1979, сегодняшние дни); в-третьих, от открытой (в ссылке на него относительно) медиальной диады из чертежей проектов и построенного кабинета - к плотному слою мультиплексных медиа (рисунки, три построенных кабинета, фотографии, старые и современные сопроводительные тексты, оцифрованные версии); в-четвертых, от «однозначных» интерпретационных рамок (искусствоведческой теологии Дорнера) - к «многозначным»,

частично полярным опциям по сближению в рамках открытого «живого архива»; в-пятых, от присутствующих в построенном музейном пространстве посетителей - к пользователям мобильного приложения, находящимся в самых разных точках мира.

Активное, мультисенсорное, пространственное восприятие, которое должен был вызывать Абстрактный кабинет Эль Лисицкого, переводится мобильным приложением в еще один способ восприятия, при этом один не заменяет другой. Модель эстетического, побуждающего к действию пространства значительно развивается при помощи новых средств. Речь, таким образом, не идет об «оптимизации», которая обеспечит «лучшее», более правильное приближение к Абстрактному кабинету; напротив – палимсестный характер приложения явно указывает на несовместимость между различными представлениями о пространстве и его воплощениях, более того – монтажный характер сохранившихся фотографических и текстовых источников указывает на пробелы, которые невозможно восполнить до однородной перспективы, а значит, и до целостной картинке пространства. Такой подход множит демонстрационный характер, который уже был заложен в «демонстрационном пространстве» Лисицкого - втором названии Абстрактного кабинета.

Вопросы, о потенциале взаимодействия, связанные с развитием проекта и относящимся к нему приложением, с архивным и демонстрационным характером являлись ведущими для аспирантов, интенсивно занимавшихся проектом «Фотографический диспозитив» с 2013г. в рамках своей учебной программы. Выставка при этом изначально задумывалась как составная часть проекта. То, что она будет виртуальной, оказалось для института неожиданностью. Для группы, задействованной в проекте, это было и остается вызовом как с точки зрения концепции, так и с технической перспективы. С результатами знакомят теперь широкую общественность. То, что приложение для ознакомления может быть установлено в самых разных реальных помещениях, таких как Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине (декабрь 2015), музее Шпренгеля в Ганновере (июнь-октябрь 2016) и галереи Высшей школы изобразительных искусств в г.Брауншвейг (октябрь 2016), стало возможным благодаря коллегиальному и конгениальному сотрудничеству со всеми задействованными учеными и учреждениями. Они поддержали проект своими знаниями, которыми поделились и в рамках конференции 2 декабря 2015г. Данная публикация в Сети также дает возможность познакомиться с результатами научных и кураторских практик.

Из докладов конференции и перспектив, полученных аспирантами, вытекают темы, которые следует обсуждать в дальнейшем. Ниже приведены «жгучие» вопросы, которые были затронуты уже во время конференции, но сформулированы частично позднее.

## Происхождение и копи(я)(и)?

В музейных и посвященных истории выставок дискуссиях снова и снова всплывают концепты реставрации, реконструкции или копии Абстрактного кабинета. Это само собой подразумевает, что однажды («раз и навсегда») существовал оригинал. Но как раз при детальном исследовании замыслов проекта Лисицкого становится очевидным, что ему была важна отправная точка для дальнейших вариантов своей идеи огромного пространства для восприятия, в котором выставочное помещение, помещение для ощупывания, помещение для чувствования, помещение для слухового восприятия (а возможно, и помещение для осязания?) располагались бы под одной крышей, но изначальный миф в смысле новой трактовки *ex nihilo* не был важен в первую очередь (хотя это, исходя из повсеместного понимания модерна, наверняка витало и у него). Градус абстракции и одновременно конкретность идей, зафиксированных Лисицким на бумаге, свидетельствуют о комбинации явных детерминант (указания на ламели на стене, частичные указания на выбор цвета, заданность маршрута осмотра выставки и направления внимания зрителей в кабинете) и открытость в конкретных деталях: так, например, было предложение ввести в художественное помещение сменяемые «съёмные картины», не было точных предписаний по хроматике определенных пространственных элементов, а световое оформление дневным, а позднее искусственным освещением, допускало самое разное воздействие помещения на атмосферу. Подобная эллиптическая базовая констелляция делает возможным вывод о намерении дать возможность открытой реализации. Из этого кажется логичным, что Лисицкий доверил куратору Дорнеру воплощение оригинала в первой версии без своего личного участия.

## Модель и реплика: живой архив

Этот открытый концепт, лежащий в основе Абстрактного кабинета, взяла на вооружение группа аспирантов: он следует не диалектике оригинала и копи(и)(й), а ссылается на соотношение модели и ее реплики, которое можно считать продуктивным мотивом художественного «описания» по Лисицкому. При этом речь ни в коем случае не идет о концепте абсолютного ухода от проекта и воплощения, а скорее, о некоем ослаблении и одновременно усложнении этих отношений: реплики получают большую свободу в своей отсылке к идеям Лисицкого и могут эксплицитно привнести одновременно ту или иную историческую, культурную, технологическую специфику своего собственного расположения. Таким образом, мобильное приложение

понимается как самое современное, но не последнее (=самое совершенное) дополнение транс-исторического, «интерактивного» способа репликации. Это отвечает концепции живого архива, который благодаря накоплению старых источников вносит вклад в коллективную, искусствоведческую память, но еще больше укрепляет анамнестический потенциал архива, приглашая к выработке активного отношения. С каждым новым использованием, сопоставимым с индивидуальными «раскопками», из всего исторического массива извлекаются новые констелляции и одновременно ткется сеть из нитей, которая ведет из современности в слои прошлого, хранящиеся в приложении.

## Выставочное помещение и фотография

Абстрактный кабинет Лисицкого не задумывался как музейное пространство, скорее, он должен быть предложить подходящие условия для оптимального восприятия искусства. Но является ли он при этом пространственной скульптурой, по которой можно ходить, как мы это знаем по более поздним временам из работ Ники де Сен-Фалль, т.е. собственное произведение, оформленное как внутри, так и снаружи? Или же это выставочное помещение, подчиняющееся выставляемым там художественным работам? Или же это всего лишь «поставщик» плотной по атмосфере ситуации восприятия, зачастую обозначаемой как ауратизированная ситуация восприятия? Или же его можно сравнить с кинозалом, в котором посетители, приходя из обычных помещений извне, погружаются в воображаемый мир с полным эффектом присутствия? Все эти возможности уже тщательно анализировались участниками конференции в Берлине. И все же кажется, что Абстрактный кабинет - равно как и кабинет для конструктивного искусства Лисицкого в Дрездене или «Мерцбау» Курта Швиттерса, чья реплика сейчас также находится в музее Шпренгеля, - взял от всего понемногу и одновременно отошел от любого «руководства по экспонированию». Возможно, Лисицкий находился в поисках диспозитива современного восприятия искусства, которое странным образом пытается встроиться в ряд с диспозитивами музеев, выставок или кино, обозначаемых как факторы восприятия, - ряд, который сам является равноправной частью демонстрируемого и одновременно актором демонстрации. Тогда элементы Абстрактного кабинета и их специфическая конструкция были бы вероятной инструкцией по сложному, осознанному, восприятию пространства как произведения, и восприятию произведений в пространстве, и восприятию посетителей во взаимодействии с ними обоими. Это было бы демонстрационное пространство, которое изначально предлагает пройти по нему и использовать его, но снимает абсолютизацию этого, предоставляет задачу по собиранию

переживаний собственной инициативе посетителей. Как пространство и произведения соединены и обусловлены друг другом, так же связываются здесь производство и восприятие искусства в акте мультисенсорного и когнитивного восприятия. Такая постановка задачи может быть повсюду, требуется всего лишь маркирование или задавание рамок, как, например, это делает квадр при презентации приложения в фойе Представительства земли Нижняя Саксония в Берлине, который сообщает, что здесь демонстрируется восприятие художественных условий.

Как же соотносится качество открытости этого временного-пространственного диспозитива восприятия с фотографией и фотографическим взглядом? В контексте с Абстрактным кабинетом фотография появляется лишь *post festum*; она не была частью проекта и частью выставленного экспоната. Более того, ее привлекли, чтобы ретроспективно задокументировать пространство, произведения и тексты, законсервировать для возможного будущего. Эта проспективная функция сделала фотографию в случае с Абстрактным кабинетом важнейшим фактором, повлиявшим на его дальнейшую судьбу: отображая различные исторические состояния, снимки стали отправной точкой для новых реконструкций кабинета. 37 выверенных черно-белых фотографии первого построенного Абстрактного кабинета были сделаны в 1928-1934гг. в четыре разных временных момента, что привело в более поздних постройках к различным, частично противоположным, результатам. В этом случае вызовом становится специфический характер фотографии как медианосителя – ее черные и белые цвета лишь обусловленно допускают хроматические толкования. Двухмерность мало говорит о пространственно-временных условиях и атмосфере места. Статичность не позволяет отследить подвижность раздвижных элементов или смену перспективы при физическом передвижении. Фрагментарный характер ведет к появлению явных пробелов между картинами: все пространственные деления ускользают от точной реконструкции. Наконец, небольшие размеры фотографий минимизируют эмпирические данные по пространству как оболочке, окружающей тело человека. С точки зрения идеи реконструкции на основе оригинала и копии фотография оказывается, скорее, носителем дефицита, ее документирующая функция разочаровывает. В этом случае мало пригодны и подробные снимки поздних версий кабинета.

Но если мы оторвемся от традиционной парадигмы прозрачности и доказательности, которая отводит фотографии роль неискаженного изображения фактических данностей, то в отношении Абстрактного кабинета она начинает выступать в качестве компаньона открытого диспозитива восприятия. То, что ранее казалось дефицитом, приобретает игровой, рефлексивный, критический потенциал. Ее гризайльный характер требует осознанного решения в пользу черно-белого или же цветового восприятия, а также другого обращения с



оттенками. Двухмерность отражает соотношение планиметрии и пространственного расширения по отношению к телу зрителя, как это проговорил Лисицкий комбинациями картин, движущихся элементов, ламелей с соотношением к пластической телесности посетителей, соотношение, складывающееся также между смотрящим на фотографию и фотографиями в руках. Их фрагментарный характер делает ощутимым эллиптический потенциал Абстрактного кабинета: недостающее пространство между фотографиями побуждает к заполнению пробелов в воображении, а также к рефлексии о неспособном к завершению, фрагментарном, видении, которое, тем не менее, постоянно стремится восполнить себя. Фотография, таким образом, вызывает восприятие, блуждающее между видением, не-видением и воображением. Возникает – как и при соотнесенности построенных Абстрактных кабинетов с идеями и набросками Лисицкого – ослабление степени соотнесенности между фотографией и отображенным на ней кабинетом. И более того, фотография играет равноценную роль в диспозитиве художественного восприятия, которое протекает как физически-иммерсивно, так и критически-когнитивно. Она сцепляет активное управление восприятием в настоящий момент с осознанием историчности показываемого, а также с собственной личностью зрителя.

## **Дополненная реальность в качестве художественно–политического подхода?**

Придуманное группой аспирантов мобильное приложение основано, однако, не только на подборке из 37 черно-белых фотографий первой версии кабинета, но и на многочисленных фотографиях поздних версий. Что произойдет, если все цифровые версии соберутся на одном цифровом фото и будут взаимодействовать с текстовыми данными, а также непосредственно оцифрованным пространством музея Шпренгеля? С одной стороны, таким образом подчеркивается историчность фотографического медиума, с помощью которого становится наглядной разница в формате, хроматике, перспективах и условиях съемки. В этих непосредственно бросающихся в глаза различиях историчность той или иной выставки прописана изначально. Одновременно очевидная фрагментарность фотографического медиума обостряет ощущение невозможности рекуперировать без пробелов историческую «правду» из сохранившихся источников. Это срабатывает на пользу другому, цифровому – благодаря «съемкам» различных медиа (построенные кабинеты, фото, текст) – потенциалу приложения: тому самому потенциалу обоюдной аурализации построенных Абстрактных кабинетов и их фото. Старые фотографии с их мощным демонстративным жестом (index) и их не только репродуцирующей, но и

придающей значение референциальностью (indice) несут в себе потенциал фетиша фотографии и возвращают что-то от себя Абстрактным кабинетам, отображенным на них. И наоборот, фотографии получают более высокую ценность от того, что предъявляют нашему взгляду более не существующие художественные пространства. Их возможности «воскрешения» объектов участвуют в конструировании былых кабинетов в качестве «оригиналов» с аурой, показывают их все время – не без схожести с монстранцией – и выигрывают даже от этой их ауратизации.

Является ли дополненная реальность приложения чем-то вроде следующей медиальной оболочки – сравнимой с цифровой монстранцией – которая выигрывает от череды демонстраций и укрывания от глаз в отношении Абстрактного кабинета Эль Лисицкого? И да, и нет. Т.к. оно ограничивает ауратизирующие и дезауритизирующие возможности восприятия и переводит их диалектическую рецепцию во временной поток, который делает наглядным то, насколько оба обуславливают друг друга. В то время как приложение подчеркивает историчность фотографий, оно делает их доступными как для фетишистской, так и для историко-критической рецепции. Фотографии, в свою очередь, могут послужить для индивидуальной, искусствоведческой или экономической оценки проекта Лисицкого, а также для исследований разрушений времен национал-социализма и их дальнейшей жизни в более поздних «жестах работы над ошибками». Таким образом, приложение тоже задействует специфичность фотографии и ее особое отношение к прошлому и настоящему, чтобы противопоставить жесткие препоны желанию самозабвенно погрузиться в мир прошлого первого кабинета Лисицкого. Так как пробелы между фотографиями отсылают нас не только к поискам того, чего не осталось и что потерялось меж сохранившихся фотографий, но и дают возможность осознать невозможную потерю, которую нанесло разрушение Абстрактного кабинета национал-социалистами и презентация элементов на выставке «дегенеративное искусство» в 1937г.

Также здесь вскрывается значительный современный иллюстративно-политический потенциал, вписанный в виртуальное демонстрационное пространство загруженными фотографиями: так как именно в напряжении между активизацией погружения в историю ауратизированной инкунабулы интернационального авангарда Лисицкого и переживанием пустот между фотографиями, которые говорят, что мы никогда не сможем вернуть разрушенное национал-социалистической политикой в настоящее и полностью его реконструировать, мы вынуждены быть бдительными: по отношению к тенденциям в нашем непосредственном окружении и политической ситуации в мире, которые угрожают культурному и общественному многообразию и пытаются выстроить диктатуры одного правителя и чистой расы.

В этом отношении я желаю проекту многочисленных эмансипированных зрителей и пользователей.

## Благодарность

Так как проект «Фотографический диспозитив» появился в качестве личной инициативы группы аспирантов, я, как руководитель обучения в аспирантуре, хотела бы в первую очередь поблагодарить за активное участие аспирантов Каролин Анду, Ивонну Биалек, Корнелию Дурка, Александра Карписека, Наташу Польшманн и Филиппа Зака. Своим огромным организаторским опытом им помогала Марселина Квиатковски, научный координатор аспирантских программ. Выражаю им всем большую благодарность.

Такое технически и научно амбициозное предприятие невозможно, однако, воплотить исключительно малыми силами. И такой проект является прекрасным примером сотрудничества самых разных людей и учреждений. За смелое, гибкое и щедрое финансирование я благодарю Немецкое исследовательское общество, которое в рамках аспирантских программ поддержало создание мобильного приложения, Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине, фонд земли Нижняя Саксония, грантовую комиссию Высшей школы изобразительных искусств г.Бранушвейг († Бернд Хук) и федеральный «Норддойче банк».

На стадии концепции графического оформления и программирования пользовательского интерфейса группе оказали помощь проф. Ули Планк и проф. Михаэль Зайферт из Института медиа-исследований Высшей школы изобразительных искусств г.Бранушвейг; по собственной инициативе темой своей бакалаврской работы проект выбрала выпускница факультета дизайна коммуникации в ВШИИ Фридерике Кюне, взяв на себя большую часть работы по дизайну приложения, данной публикации и сайта. Программирование выставки в виде приложения было в надежных профессиональных руках агентства Die Etagen GmbH. Мы особо благодарим Штефана Шпрингфельда за его понимание специфических требований и терпение в процессе технического воплощения. Благодарность выражается также Андре Жозеф за финансовую поддержку проекта со стороны агентства и спонсорскую помощь в отношении дополнительно разработанной функции селфи для презентации в музее Шпренгеля.

Виртуальную выставку было бы немыслимо представить также без учреждений и городов, в которых она была инициирована и для которых она и была задумана. Мы искренне благодарим музей Шпренгеля, который хранит сложную историю Абстрактного кабинета Лисицкого, а особенно хотелось бы выделить Инку Шубе, руководителя отдела фотографии и медиа, благодаря которой завязались первые контакты, а также д-ра Изабель Шульц, руководителя архива Курта Швиттерса, которая великодушно поддержала нас своими глубокими экспертными оценками, проявила невероятную открытость поддержала и приняла современную перспективизацию в это

исторически важное первопространство модерна. То же самое относится к ВШИИ, в галерее которой в октябре 2016г. был запланирован следующий этап показа «демонстрационного пространства», так что проект возвращается в свое изначальное научно-концепциональное место рождения. Здесь хотелось бы отдельно выделить Анну Пренцлер, многолетнего руководителя отдела работы с общественностью и выставочного дела (на сегодняшний день: руководитель отдела специальных программ по поддержке культуры, отдел работы культуры города Ганновер) и Виолу Штайнхоф-Майер (менеджмент выставок в ВШИИ), которые приняли самое активное участие в воплощении наших задумок. И последним по очереди, но не по значимости, хотелось бы поблагодарить Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине и прежде всего – госпожу Штефани Зембил за ее энтузиазм в отношении проекта, гостеприимство в стенах Представительства и организацию профессиональной конференции в декабре 2015г., которая дала новый импульс дискуссиям об Абстрактном кабинете Лисицкого. За установление контактов с пространством «Арт Ель» мы благодарим руководителя Гёте-Института в Новосибирске г-жу д-ра Штефани Петер. Пусть это будет первая из многих новых станций проекта.

Благодаря своей открытости и невероятной личной заинтересованности всех участников проект «демонстрацёнсраум» инициирует строительство новых мостов между наукой, искусством и политикой / институтами, музеем и общественностью / теорией и практикой.



3

Каролин Анда/  
Ивонна Биалек/  
Корнелия Дурка/  
Александр Карписек/  
Наташа Польшманн/  
Филипп Зак

Выставка условий выставки,  
восприятие условий восприятия.  
Мобильное приложение с  
эффектом дополненной реальности  
"демонстрацъёнсраум" как попытка  
кураторов актуализировать субъектные  
позиции в обращении с Абстрактным  
кабинетом



Илл. 1  
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, реконструкция  
в Музее Шпренгеля, Ганновер. Вид на вход и левую  
стену, 2008. (Фото: Музей Шпренгеля, Херлинг/  
Гвозе/Вернер)



Илл. 2  
Абстрактный кабинет, Первоначальная версия в  
Провинциальном музее, Ганновер, 1928. (Фото:  
Музей Шпренгеля, неизвестный фотограф)



Абстрактный кабинет Эль Лисицкого – во многих отношениях сложносочиненное художественное произведение<sup>[1]</sup>, поскольку его отличает не только историческая значимость, присущая с момента создания, но и те изменения, которые происходили с ним по сей день – и в физической реальности, и в восприятии посетителей.

Лисицкий разработал экспозицию, названную им „демонстрацёнсраум“<sup>[2]</sup>, для презентации абстрактного искусства и изменения традиционных механизмов восприятия музейного пространства. Устоявшиеся взаимоотношения между культурным институтом, художественным произведением и зрителем подвергались пересмотру за счет непосредственного вмешательства последнего, за счет чего достигался слом прежней культурно-политической системы. Зрительскому взору должны были предстать не только сами произведения искусства, но и условия их показа. Эстетический опыт и возможности взаимодействия, предлагаемые посетителям первоначального Абстрактного кабинета, сегодня можно изучать по двум источникам: по музейной реконструкции кабинета, представленной в ганноверском Музее Шпренгеля (Илл. 1) и по фотографиям первоначального кабинета 1928-34 гг. (Илл. 2). Нацисты уничтожили Абстрактный кабинет в 1937 году и лишь в 1968 году, три десятилетия спустя, его реконструировали в Музее земли Нижняя Саксония, а потом перенесли экспозицию в открывшийся Музей Шпренгеля в 1979 году. Так что сегодняшняя экспозиция создана *по мотивам*<sup>[3]</sup> Абстрактного кабинета. На фотографиях кабинета, сохранившихся в архиве Музея Шпренгеля, можно увидеть все три версии, расположенные в разных местах. На снимках видны не только различные варианты экспозиции, но и обусловленные реконструкцией визуальные изменения. Благодаря снимкам сохранился особый фотографический ракурс Абстрактного кабинета. Видно по ним и то, как менялось с 1928 года по сей день само искусство фотографии.

В основу концепции выставки в форме мобильного приложения легли исторические и современные фотографии Абстрактного кабинета. Эти снимки сохранили для нас физическое пространство: сначала в виде архивных кадров, а потом и в виде образцов для художественной реконструкции и кураторской работы. Проект подчеркивает роль влияния фотографий в истории и историографии Абстрактного кабинета. При этом нас не столько интересует материальность архивных фотографий, сколько их влияние на разные этапы реконструкции и восприятия кабинета. Сравнивая фотографии первоначальной версии и последующих реконструкций – вплоть до той, что выставлялась до осени 2016 года в Музее Шпренгеля, можно проследить почти всю историю Абстрактного кабинета. Не считая цветных проектных чертежей Лисицкого, черно-белые фотографии – основной источник информации о первоначальном кабинете. Поскольку по черно-белым кадрам нельзя достоверно определить<sup>[4]</sup>, были ли элементы, представленные на чертежах в красно-синих

<sup>[1]</sup> Ввиду того, что вопрос о совместном авторстве при создании кабинета по-прежнему остается открытым, вполне можно считать кабинет в первую очередь кураторским проектом Александра Дорнера. Это лишь один аспект из множества других искусствоведческих и исторических аспектов, которыми богата история кабинета. Для нашего проекта большую значимость имеют другие темы, поэтому здесь мы приписываем первичное авторство Лисицкому, а сам кабинет признаем произведением искусства, следуя сложившейся традиции. Вопрос об авторстве рассматривается, например, в статье Аннетты Титенберг и Изабель Шульц в наст. изд.

<sup>[2]</sup> Эль Лисицкий "2 демонстрационных кабинета", машинописн.копия, 2-ой лист, 2 стр; оригинал в МШГ, архив Дорнера.

<sup>[3]</sup> Существует много различных терминов для описания кабинета в его нынешнем состоянии ("копия", "реконструкция" и др.), все они отсылают к первоначальной версии, созданной в 1920-х гг. Термины, применяемые в данной статье, призваны не определять заказанный Дорнером кабинет как нечто аутентичное и неповторимое. Скорее, они выражают идею о том, что исторические демонстрационные пространства Лисицкого были призваны потрясти основы привычного буржуазного восприятия, а потому их можно актуализировать во времени и пространстве. Ср. статьи Изабель Шульц, Стивена тен Тийе и Аннетты Титенберг в наст. изд.

<sup>[4]</sup> Для этого потребовался бы исходный фотографический материал с его специфическими свойствами. Не известно также, использовались ли при съемке цветные фильтры.

<sup>[5]</sup> По этой причине Аннетта Титенберг называет современную версию кабинета "фотографией, дополненной третьим измерением". См. ее статью в настоящем издании.

<sup>[6]</sup> "Фотоискусство" понимается здесь как сложный конструкт, использовавшийся в рамках нашего совместного аспирантского проекта "Фотографический диспозитив" (<http://dasfoto-grafischedispositiv.de>). Ср. предисловие Катарины Сикоры, где говорится о роли фотографии в реконструкциях кабинета.

<sup>[7]</sup> За счет некоторой непрозрачности мобильное приложение "демонстрацъёнсраум" также показывает границы возможностей перенесения выставки в виртуальное пространство. Оно отказывается целиком погружаться в реальное пространство и становится прозрачным, но и избегает смотрения сквозь замочную скважину, о котором писал Лисицкий в своих заметках о выставочной архитектуре: "Зал: то, на что смотрят не через замочную скважину, не через открытую дверь. Зал создается не только для глаз, это не образ; в нем хочется жить".

<sup>[8]</sup> О выставочном пространстве, созданном Лисицким в Дрездене в 1926 году, и его отношении к созданному через год ганноверскому кабинету см. статью Кая-Уве Хемкена в наст. изд.

<sup>[9]</sup> "Комната проунов", созданная Лисицким в 1923 году для Большой берлинской художественной выставки, которая обычно признается прообразом его позднейших выставочных пространств (ср. статью Кая-Уве Хемкена в наст. изд.), могла бы стать ключом к пониманию понятийного и концептуального развития его деятельности в качестве выставочного архитектора, т. е. в качестве создателя "демонстрационных пространств". В июле 1923 года Лисицкий сделал фотомонтаж комнаты для первого номера издаваемого Гансом Рихтером журнала «G – Material zur elementaren Gestaltung» («G – Материал для элементарного дизайна»). В том же номере содержится и набросок Рихтера для "Демонстрационного фильма", который с помощью простейших геометрических форм демонстрирует дизайнерские киноосновы. Так что вполне можно рассуждать о том, что терминология Лисицкого на какое-то время охватила разные виды искусства (как видно на примере названия Рихтера), и именно к ней отсылает название мобильного приложения. О терминологических и концептуальных сходствах у Лисицкого и Рихтера писал Сотирий Бацецис (Sotirios Bahtsetzis: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Univ. Diss. TU Berlin 2005, S. 144 – 146.) Об экспериментах Рихтера в контексте "G" см. Inga Pollmann: *Zum Fühlen gezwungen: Mechanismus und Vitalismus in Hans Richters Neuerfindung des Films*, in: Karin Fest/Sabrina Rahman/Marie-Noëlle Yazdanpanah (Hg.): *Mies van der Rohe, Richter, Graeff & Co. Alltag und Design in der Avantgardezeitschrift G*, Wien/Berlin 2014.

цветах, таковыми и в действительности, реконструкция 1968 года воссоздала кабинет в различных оттенках серого, полагаясь только на фотоматериалы. Тот же подход сохранился и при переезде экспозиции в Музей Шпренгеля в 1979 году, где кабинет до конца 2016 года оставался частью постоянной экспозиции.<sup>[5]</sup>

Какова же роль этих снимков, несущих в себе не только «слепки» истории кабинета, но и свидетельствующих о развитии искусства фотографии?<sup>[6]</sup>

Кадры в мобильном приложении не должны внушать чувство непрерывности за счет эффекта погружения – там, где на самом деле таковой непрерывности нет. Их задача – создать обусловленную возможностями мобильных приложений перспективу художественного произведения, реконструируя и создавая его заново, представить и историю кабинета, и его технологические отпечатки в их фрагментарности.<sup>[7]</sup>

Виртуальный выставочный проект «демонстрацъёнсраум» заостряет внимание на этой фрагментарной истории Абстрактного кабинета – в том виде, в каком она дошла до нас на фотографиях. И подобное приспособление познавательного интереса становится одновременно и способом рефлексии, и методом передачи информации. Тем самым за счет современных технологий стремление Лисицкого активизировать музейного посетителя воплощается в форме мобильного приложения с эффектом дополненной реальности, которое представляет кабинет в его исторической многогранности – от индивидуального зрительского восприятия до музейной истории, от быстротечных событий до вечности искусства. Таким образом, приложение выполняет функцию, изначально заложенную Лисицким еще в дрезденского предтечу Абстрактного кабинета<sup>[8]</sup>: условия показа и восприятия осмысляются совместно с восприятием выставленных объектов. Связь с работами Лисицкого утверждается и на понятийном уровне, о чем свидетельствует название приложения «демонстрацъёнсраум».<sup>[9]</sup>

## Политизация ауры

Вывод о репродуктивных техниках (зд. фотографии) и вещественном воплощении (зд. сегодняшний вид кабинета), напрашивающийся при сравнении двух снимков (илл. 1 и 2), заставляет вспомнить понятие, которое использовалось по отношению к фотографическим диспозитивам в эпоху возникновения Абстрактного кабинета: понятие аура. С одной стороны, концепция Лисицкого подразумевает деаурализацию произведений искусства, поскольку посетители выставки своими руками формируют процесс восприятия, переводя его из вневременной дали в современную им непосредственную

близость. Однако, с другой стороны, именно этот эффект деаурализации заставляет посетителей погрузиться в работу над своей версией кабинета, персонализирует ее и тем самым наполняет новой аурой. В качестве радикального современного исключения из сферы, которая в остальном словно находится вне времени, Абстрактный кабинет предполагает вневременную функцию музейных институтов и, отрицая ее за счет деаурализации, заново утверждает ее. Фотографии, сыгравшие важную роль в истории реконструкции кабинета, добавляют этой противоречивой структуре еще один ракурс: благодаря фотоискусству, главному средству деаурализации, здесь вновь воссоздается первоначальная аура. Иными словами, чем дальше мы уходим от первоначальной версии кабинета, тем значительнее становится роль фотоискусства в реконструкционных работах, а сами фотографии все больше становятся частью общего произведения искусства.<sup>[10]</sup>

Так что для начала можем установить следующее: выставочное пространство стало художественным произведением, причем не первоначальное пространство из-за его музейной невоспроизводимости, а его реконструкции. Создатели (и новые авторы) сегодняшней версии Абстрактного кабинета - историки искусств, чья интерпретационная работа над реконструкцией основывалась на фотографиях и рисунках - к этой группе относимся и мы. Таким образом, Абстрактный кабинет стал символом и зеркалом проявления историографии в музее. Быть может, своим проектом мы способствуем выявленной Лисицким тенденции превращения музея в «склеп», в «гостиную с картинами»?<sup>[11]</sup> А «демонстрацёнсраум» - виртуальный филиал мавзолея, с которыми Адорно не только в силу фонетической близости ассоциировал современные музеи?<sup>[12]</sup>

Наблюдение Аннетты Титенберг, которая более 15 лет назад указала на взаимопроникновение (искусственно-)научной эпистемологии и состояния развития репродуктивных техник, напоминает о необходимости осмысления неоднозначной роли исследователя среди джунглей воспроизводимости в эпоху всеобщей дигитализации музейной деятельности по сборанию, обработке и представлению материалов. Ссылаясь на позицию Вальтера Беньямина, она пишет:

Когда Беньямин выдвигает тезис о «деисторизации» произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости, то основывается он не только на гегелевской парадигме «историчности», которая распространилась в искусствознании лишь благодаря технической воспроизводимости произведений. Под понятием «аура» он объединяет все аспекты, важные при анализе различий оригинала и копии для оперирующего историко-критическим методом искусствоведа: материальные следы времени, происхождение предмета искусства и подтверждение его подлинности. Таким

<sup>[10]</sup> Ср. предисловие Катарины Сикоры в наст. изд.

<sup>[11]</sup> Ср. Beatrix Nobis: El Lissitzky: ‚Der Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum 1927/28, in: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1991, S. 76. В этом отношении светло-серое ковровое покрытие в Музее Шпренгеля - пожалуй, подходящий пример критиковавшихся Лисицким сковывающих музейных обычаев.

<sup>[12]</sup> Theodor W. Adorno: Valery Proust Museum, in: ders.: Prisms, London 1967, S. 175.

образом, Беньямин бросает «клинический взгляд» на произведение искусства и не замечает того, что аура диалектически привязана к его технической воспроизводимости. Техника воспроизведения не высвобождает воспроизводимое из области традиции. Она позволяет обогатившемуся предметами искусства ученому проводить линии традиции и отстаивать подлинность.<sup>[13]</sup>

<sup>[13]</sup> Annette Tietenberg: Die Fotografie – eine bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit. In: dies. (Hg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag, München 1999, S. 61–80, hier S. 77f.

<sup>[14]</sup> Alexander Dörner: Zur Abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie, в: Die Form 3,4 (1928), S. 110–114. В интернете: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1928/0120>

Но становится ли при этом ученый не просто исследователем, но и распространителем ауры, неужели при рассмотрении повсеместно воспроизводимых произведений искусства аура переходит только на искусствоведов? Здесь можно было бы привести в качестве примера Дорнера с его историко-художественным применением собственной практики (упоминаемом в эссе «Форма» 1928 года)<sup>[14]</sup> или о ставшей сегодня едва ли не культовой фигуре куратора (в общем, и в частности о Дорнере) – больше ведь истинной материалистичности/воплощенности искать не у кого. Там, где искусство не удается персонифицировать, музейные институты прибегают к определению подлинности. А как относятся созданные нашим проектом виртуальные произведения и пространства к этой материалистичности или пространственности ауры?

<sup>[15]</sup> Рычащее чудовище (англ.). Ср. Maria Gough: Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hanover 'Demonstrationsräume', in: Nancy Perloff/Brian Reed (Hg.): Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Los Angeles 2003, S. 77–125, hier S. 109.

Как подчеркивает Мария Гог, работая над прототипом «демонстрационного пространства» Лисицкий не хотел «анестезировать» посетителей, заставлять из благоговейно замирать перед «roaring beasts»<sup>[15]</sup> традиционных экспозиций. Она предлагает провести концептуальное разграничение между моделью «Пространства настроения» Александра Дорнера и «Демонстрационным пространством» Лисицкого: если модель Дорнера можно интерпретировать как цельное произведение искусства, то демонстрационные пространства Лисицкого призваны активизировать посетителей политически – за счет постоянной смены перспектив, подразумевающей фазу дезориентации и следующую за ней фазу нового – материального – структурирования. Дзига Вертов, посетивший кабинет в 1929 году, рассказывает (в письме Лисицкому) о некой материальной дезориентации, которая заставила его трогать, ощупывать, исследовать детали выставки.<sup>[16]</sup> Посетитель дезориентирован и в то же время активизирован оптической динамикой, которая не в последнюю очередь вызывается меняющимися черно-белыми и серыми ширмами у стены. Таким образом, достигается своеобразный эффект «починки», который ощущается и в реконструированной версии. Горизонтальная и вертикальная системы управления позволяли фокусировать зрительское внимание – зрительное и физическое. По меньшей мере, в изначальной концепции Лисицкого предполагались два входа, определяющих положение горизонтальных и вертикальных направляющих, вдоль которых двигались планшеты. Корнелия Освальд-Хофман отмечает: «Согласно плану, направляющую на полу предполагалось выкрасить ярко-красным, чтобы она создавала сильное впечатление и увлекала взгляд вправо».<sup>[17]</sup>

<sup>[16]</sup> Там же, стр. 109.

<sup>[17]</sup> Cornelia Oswald-Hoffmann: Zauber... und Zeigeräume: Raumgestaltung der 20er und 30er Jahre, Dissertation, München, Akademischer Verlag, 2003, стр. 330.

Осветительные приборы, гнущиеся бумажные и матерчатые экраны, крутящиеся витрины (с информационным материалом) были расположены вдоль этой направляющей как элементы четвертой стены.

Список этих упорядочивающих элементов помогает понять диалектику свободы и ограничений, характерную для экспозиции. Активное участие посетителей, которого добивались Лисицкий и Дорнер, оказывается управляемым, обусловленным движением выставочных объектов<sup>[18]</sup>. То есть посетители кабинета проявляют активность по схеме, заранее придуманной куратором и художником. Возможности зрительского воздействия на экспозицию (изменения направленности света, передвижение планшетов и выбор собственной – по словам Гог, дифференцирующей – перспективы в восприятии того или иного произведения искусства) сильно ограничены<sup>[19]</sup>. Хотя с концептуальной точки зрения можно было бы возразить, что Лисицкий создавал эти ограничения ради достижения оптической динамики, его интересовали условия управляемого восприятия в музее, а вовсе не контроль над посетителями). Между тем (разумеется, не самое показательное) описание Вертова позволяет говорить о том, что музей как гражданский институт оставался в Абстрактном кабинете дисциплинирующей или даже доминирующей инстанцией – и авторитарно подавил часть концепции Лисицкого, призванной осмыслить роль этого института. Вертов пишет, что ему приходилось «ощупывать», то есть во взаимодействии с экспозицией оставался аспект недозволённости<sup>[20]</sup>, что доказывает присутствие нормативной инстанции.

В своем проекте с помощью современных технологий мы постарались сохранить диалектический диапазон между дезориентацией и повторной ориентацией, не забывая о призыве к самостоятельной деятельности посетителей/пользователей. Основную функцию мобильного приложения нетрудно разъяснить нетрудно: в зависимости от точки нахождения, зритель видит на своем айпаде те или иные точно воспроизведенные исторические снимки. Передвигаясь по виртуальному пространству, пользователи могут менять перспективу и эпоху, знакомиться с Абстрактным кабинетом на протяжении всей его истории. Месторасположение посетителей определяется с помощью визуальных маркеров, которые находятся на параллелепипеде в центре зала (илл. 3). Его ножки и основание – отсылка к двухцветным планкам и металлическим ленточным конструкциям, которые Лисицкий использовал в Дрездене и Ганновере, так что при обходе параллелепипеда также возникает эффект оптической динамики. Обход, приближение или удаление от параллелепипеда, использование графического пользовательского интерфейса, graphical user interface (GUI), выбор тех или иных перспектив в соответствии с историческими кадрами (в добавочной реальности), цифровыми снимками или атмосферными фотографиями и

<sup>[18]</sup> О проблематичном понятии участия см. интервью с Маркусом Миссенем в наст. изд.

<sup>[19]</sup> Сам Лисицкий в своей программной работе о ганноверском кабинете пишет, что механизмы должны были «заставить» посетителей физически взаимодействовать с выставленными объектами.

<sup>[20]</sup> Gough: Constructivism Disoriented (сноска 17), стр. 111.



Илл. 3  
Пользователи с приложением "демонстрацёнсraum",  
Представительство земли Нижняя Саксония, Берлин,  
2.12.2015. Фото: Шарлотта Шмид

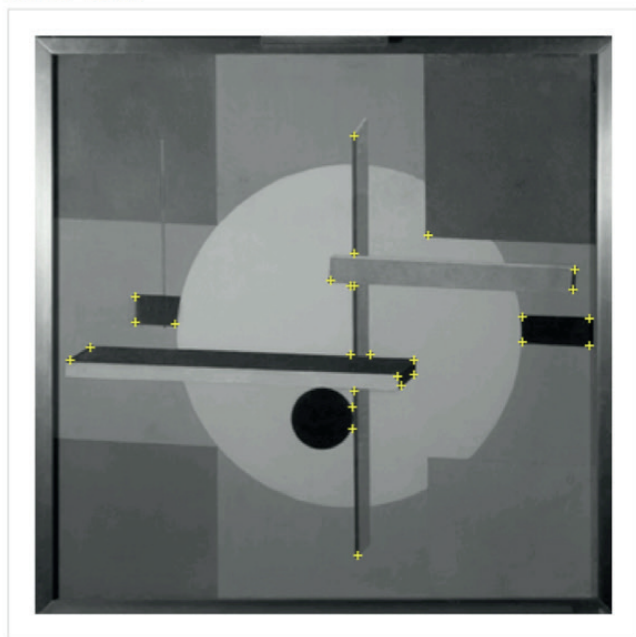
<sup>[21]</sup> Эта идея вовсе не лишена амбивалентности, ведь она стоит в одном ряду с традицией паноптических аппаратов, которые организуют знание с привязкой к единому центру (власти). В интервью с Хито Штайерлем Марвин Джордан указывает на любопытное историческое совпадение, которое актуально в этом отношении – вот его ироничное замечание: «that, in the same year as the unprecedented NSA revelations, 'selfie' was deemed word of the year by Oxford Dictionaries» (в год беспрецедентных разоблачений в Агентстве национальной безопасности "селфи" стало словом года по версии Оксфордского словаря"): <http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation>

<sup>[22]</sup> „The [gallery] space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not. [...] This Cartesian paradox is reinforced by one of the icons of our visual culture: the installation shot, sans figures. Here at last the spectator, oneself, is eliminated. You are there without being there – one of the major services provided for art by its old antagonist, photography.“, Brian O'Doherty: Notes on the Gallery Space, in: ders.: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco 1986, стр. 13-34 (зд. стр. 15)

возможность осмотреться (в реальном/первичном пространстве) – это еще неполный список опций для посетителя. Для презентации проекта в ганноверском Музее Шпренгеля добавилась функция селфи, с помощью которой пользователи смогли продолжить писать фотоисторию Абстрактного кабинета: их снимки приложены к фотодокументации кабинета вместе с автоматически определяемым месторасположением.<sup>[21]</sup>

Таким образом, документирование существования Абстрактного кабинета продолжилось любителями, дополнившими его трансмедальную и фрагментарную историю – причем в первую очередь документировалось присутствие посетителя. Если на исторических кадрах в силу выставочных обычаев человеческое присутствие последовательно исключалось<sup>[22]</sup>, то функция селфи заострила внимание на посетителе и его взаимодействии с пространством. Пользователи приложения смогли сами выбирать инсценировку своих кадров – подстраиваться под предлагаемые обстоятельства или менять их. При всей проблематике практического взаимодействия и соучастия в рамках «музейной культуры 2.0»<sup>[23]</sup> именно такой амбивалентный потенциал представляется важным для активного использования опции селфи посетителями выставки.

Edit Name Remove



Update Target Hide Features

Type: Single Image

Status: Active

Target ID: de1465805fdb4629adf3daf9bdb527dc

Augmentable: ★★★★★

Added: Dec 1, 2015 12:18

Modified: Dec 1, 2015 12:18

Илл. 4

Скриншот, PTC Vuforia Target Manager, 1.12.2015. Тестирование: El Lissitzky, Proun R.V.N. 2; Proun, 1923. (Фото: Музей Шпренгеля; © VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Фото: Херлинг/Гвозе)

## Звездочки для клиньев

Упомянутая вначале вовлеченность искусствоведов в технологический, политический и эпистемологический процессы реконструкции, которые мы продолжаем собственной исследовательской практикой, отчасти отражается и в процессе создания мобильного приложения. Ради сохранения функциональности окончательный вариант «демонстрацъёнсраум» должен был быть приведен в соответствие с некоторыми технологическими критериями, причем мы постарались осмыслить эту техническую зависимость формы.

Приложение основывается на узнавании визуальных маркеров камерами на обратной стороне планшетных компьютеров. Считывая данные, компьютер определяет позицию в зале и предлагает пользователю в реальном времени панораму из исторических кадров. Во время первых обсуждений с разработчиками программы возникло предложение обозначить маркерами и присутствующие в кабинете произведения искусства, так, чтобы устройства, использующие приложения добавочной реальности, позволяли ориентироваться и по ним. Учитывая требование исторического авангарда художественно осмысливать технологические новшества, которое во многом выполнял и Абстрактный кабинет, мы решили проверить тенденции абстрактного искусства столетней давности современными считывающими устройствами – сопоставить былую грезу о будущем с технологическим настоящим.

Оказалось, что большинство выставленных в кабинете работ совершенно не подходят на роль визуальных маркеров, т. е.

<sup>[23]</sup> Ср. Steven Wright: *Toward A Lexicon of Usership*, Eindhoven 2013, стр. 39 - 41. Райт критикует практики организованного участия, которые можно наблюдать в музейной культуре 2.0. На его взгляд, они увековечивают концепцию духовной собственности и даже заостряют на ней внимание, поскольку создаваемый пользователями контент отходит музею как некий духовный НДС.

<sup>[24]</sup> [https://developer.vuforia.com/library/articles/Best\\_Practices/Recommendations-for-Improving-Target-Detection-and-Tracking-Stability](https://developer.vuforia.com/library/articles/Best_Practices/Recommendations-for-Improving-Target-Detection-and-Tracking-Stability)

<sup>[25]</sup> Gough: Constructivism Disoriented (сноска 17), стр. 101.

имеющееся программное обеспечение не в состоянии однозначно их идентифицировать (илл. 4). Хотя технологии и позволяют выполнять идентификацию по стандартизированному визуальному коду (например, QR), однако с подобной идентификацией неразрывно связан ряд требований к производству искусства. Оно должно быть предельно детальным и контрастным и не может включать в себя повторяющиеся сегменты.<sup>[24]</sup>

По этим факторам производится оценка того, насколько хранящееся в программе изображение готово служить визуальным маркером – каждому изображению выставляется от нуля до пяти звездочек. Запечатленный на иллюстрации проун Лисицкого со своими двумя звездочками из пяти возможных – скорее, выскочка. Например, мондриановская «Композиция с желтым и синим» (1927) не получила ни одной звездочки, потому что у нее нет «отличительных» элементов, и она практически симметрична по своей композиции, содержащей множество повторяющихся частей. Нас поразила такая несовместимость человеческого восприятия и анализа, проводимого алгоритмической системой. И конечно же, поразила новая перспектива осмысления исторического авангарда – прежде всего, конструктивизма с приписываемой ему тягой к техницизму. Полученные результаты мы восприняли как очередное подтверждение тезиса Марии Гог о том, что воодушевление, которое Лисицкий испытывал от новых технологий, всегда диалектически сочеталось с утверждением предельной эмоциональности, надежде на освобождение человека благодаря техническому прогрессу.<sup>[25]</sup>

Вместе с Фридерике Кюне нам удалось разработать форму, отвечающую запросам считывающих устройств и передающую информацию посетителям выставки: пиксельные узоры QR-кодов послужили основанием для дизайна маркировочной графики (илл. 5). Одновременно мы сделали отсылку к дизайнерской максиме Лисицкого, своеобразным архетипом которой стал красный клин со знаменитой плакатной литографии 1919 года. Шрифт, примененный для пользовательской навигации (и данной публикации) также обыгрывает различные способы восприятия, ведь для считывающих устройств необходим шрифт с определенным интервалом, который, однако, не слишком удобен человеческому глазу.

Визуальные маркеры прикреплены к основанию, сконструированному специально для проекта и расположенному в центре зала, чьи пропорции соответствуют пропорциям кабинета. И в этом нам тоже показалось необходимым нарушить привычные музейные практики: визуальные маркеры стали зрительно выделяемыми чужеродными объектами, а вне стен Музея Шпренгеля – символами создаваемого виртуально-художественного пространства.





## Добавочная реальность: актуализация Абстрактного кабинета между сетевым и реальным существованием

При реконструкции пространства в форме мобильного приложения с эффектом дополненной реальности можно выделить три важных аспекта сетевого участия. Во-первых, архивное пространство, представленное в виде различных версий кабинета, и выставочное пространство дополняют друг друга и создают связное впечатление. Во-вторых, пользователи – не просто пассивные созерцатели, а могут принимать активное и физическое участие в переформировании пространства. И, наконец, исторические фотографии, свидетельствующие о трансформациях кабинета, оживают благодаря цифровой подвижности и зрительскому участию, отражая не только прошлое, но создавая перспективу «до, после и сейчас». Наряду с историческими кадрами, отражаются и актуальные изменения. В приложении, по словам Сары Пинк и Ларисы Йорт, появляется возможность цифровой игры сетевыми и реальными пространствами, которую они называют *emplaced visuality*, расположенной визуальностью: «That is, a visuality that is part of place and makes place, and in this case traverses and connects the material-physical with the digital-intangible»<sup>[26]</sup>.

Илл. 5  
Презентация приложения в Музее Шпренгеля в Ганновере (июнь – октябрь 2016г.): постамент с кодом в Абстрактном кабинете Эль Лисицкого.

<sup>[26]</sup> “То есть визуальность, которая является частью пространства и формирует его, а в данном случае проникает и связывает материально-физическое и дигитально-неосязаемое” (англ.). Larissa Hjorth/Sarah Pink: *New Visualities and the Digital Wayfarer: Reconceptualizing camera phone photography and locative media*, in: *Mobile Media & Communication*. 2,1 2014. стр.40–57, зд. стр. 46.

<sup>[27]</sup> Gough: Constructivism Disoriented (Ann. 17), S. 101.

<sup>[28]</sup> Larissa Hjorth/Sarah Pink: New Visualities and the Digital Wayfarer: Reconceptualizing camera phone photography and locative media, in: Mobile Media & Communication. 2,1 2014, S. S.40-57, hier S. 46.

<sup>[29]</sup> Paul Divjak: Integrative Inszenierungen, Bielefeld 2012, стр. 43.

Возникающее виртуальное пространство воспринимается как открытое и подвижное сетевое построение, беспрестанно конструируемое и реконструируемое текстами, социальными взаимодействиями и исследователями. В интерфейсе планшетного компьютера отображается пространство, формируемое передвижениями и наслоениями. Исторические кадры становятся не только вехами истории кабинета, но и пространственными конфигурациями, которые выстраиваются и воспринимаются зрителем благодаря своей подвижности.<sup>[27]</sup>

С помощью дополненной реальности удастся достичь пространственной гибридности. Смесь из визуальных, виртуальных, материальных и физических впечатлений следует коллажной логике наложений за счет технических вычислений и передвижений в пространстве. Нанна Верхоф отмечает:

[W]e can recognize in the navigation of a layered reality mnemonic, temporal and experiential aspects of mobility. First of all, it engages with objects in their specific place, while adding temporal layers: a form of mnemonic spacing. This logic requires some sort of spatial stability: objects need to be in their place for some time in order to function as markers [...]. As such, the logic relies on archival information attached to a spatial presence. Augmented Reality applications are built on databases (archives) of metadata attached to (geo-)spatial information. Secondly, the mash-up logic provides means to experience a 'different' [space]. It adds, changes, enhances and constructs a [space] of difference.<sup>[28]</sup>

Так с помощью навигации, физического участия и пространственного перформанса возникает новая, почти осязаемая близость. Между фотографиями и посетителями устанавливается физический контакт осязательно-зрительного свойства.

Ссылаясь на театроведа Эрику Фишер-Лихте, Пауль Дивяк приводит три фактора, усиливающих перформативность создаваемого пространства. Во-первых, Фишер-Лихте говорит об использовании (почти) пустого пространства или пространства с варьирующимся интерьером, которое допускает свободное передвижение актеров и зрителей. Во-вторых, создание особенного интерьера, который позволил бы исследовать не известные прежде способы взаимодействия – передвижения и взаимного восприятия – между зрителями. Использование имеющихся помещений, которые обычно несут иную функцию и чьи особенные возможности исследуются во время перформанса – вот третий фактор.<sup>[29]</sup> Все эти факторы дополняют друг друга в мобильном приложении с эффектом дополненной реальности, приводя к устранению классической границы между зрителем и объектом, выставочным пространством и архивом, сетевым и реальным пространством, сдвигая временные рамки. Они создают гибридное перформативное пространство, в котором проявляются

визуальное и физическое присутствие, а также интерактивная дискурсивность. Нанна Верхоф в заключение резюмирует:

[A]ugmented reality provides a practiced narrative in that it tells spatial stories in the making: it makes experiences unfold in space at the moment of their occurrence. Hence, it is procedural, in the sense that movement through space and interaction with on-screen layers of digital information to off-screen geographical and material presence unfolds in time.<sup>[30]</sup>

## Музей, собрание и архив в цифровом виде

Проект «демонстрацёнсраум» создан благодаря желанию осмыслить и развить актуальные практики в музейной сфере. Хотя у него, несомненно, есть и искусствоведческие задачи, которые можно объединить под кодовым словосочетанием «цифровое искусствоведение». Оба этих фактора нашли отражение в мобильном приложении.

О повышении интереса к теме компьютеризации музеев свидетельствуют многочисленные конференции и исследовательские проекты. Ей же посвящены и многие колонки в международных журналах по искусству, потому что она уже вышла за научные рамки и стала активно обсуждаться в обществе. Так что компьютеризация, судя по всему, не «убила музеи», а вдохнула в них новую жизнь. Инка Дрёгемюллер на форуме «Франкфуртер альгемайне»<sup>[31]</sup> рассказывает, что сайт франкфуртского Музея Штеделя ежемесячно посещают столько же пользователей, сколько посетителей приходит в музей. А другие исследования подтверждают, что присутствие музеев онлайн никоим образом не заменяет их реальное существование, а лишь дополняет его новым пространством. И это новое онлайн-пространство необходимо формировать столь же тщательно и обходительно, как и музей.

Тема выходит далеко за пределы экспертизы историков искусства. Если вначале полагалось, что достаточно оцифровать фонды согласно искусствоведческим категориям, пополнить базы данных репродукциями, т. е. создать новый архив, то теперь вопрос заключается в том, как и в каких форматах, какими средствами, на каких порталах можно представить эти цифровые данные в качестве «второго собрания».

Борис Гройс еще десять лет назад в своем тексте «Архив будущего» описал музей во время этого якобы парадоксального изменения и заодно написал его апологию:

Апология музея нового типа: музея, который становится архивом не только прошлого, но и будущего... местом

<sup>[30]</sup> Дополненная реальность предлагает практический нарратив, рассказывая попутно создаваемые пространственные истории: истории развертываются в пространстве в момент своего создания. Следовательно, в ней есть процессуальность, ведь она движется в пространстве и взаимодействует в реальном времени с цифровыми изображениями на экранах и с материальными объектами. (англ.) Verhoeff: *Mobile Screens* (ссылка 30), стр. 163.

<sup>[31]</sup> Форум «Die digitale Wende: Bleibt alles anders?», FAZ-Forum «Digitalisierung. Kunst—Medien—Markt»

[32] Boris Groys: Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen: Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung der Geschichte, Bielefeld 2004, стр. 39-52, зд. стр. 51.

[33] Mike Pepi: Is a Museum a Database?: Institutional Conditions in Net Utopia, in: e-flux journal 60 (12/2014). Online: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_8992811.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8992811.pdf). О критической работе с идеологией, заложенной в базы данных ср. Marvin Jordan (Hg.): DIS Magazine. The Data Issue: Too Big to Scale, Frühjahr 2015. В интернете: <http://dismagazine.com/issues/data-issue/>

[34] «Статус музея обусловлен "незапаршиваемой" структурой его объектов". (англ.) Pepi: Is a Museum a Database (сноска 35), стр. 6.

документации событий, которые возможно повторить именно в силу того, что они задокументированы. Когда музей осознанно изменится в эту сторону, то мы сможем надеяться на интересное продолжение его жизни после временной смерти.<sup>[32]</sup>

Этот момент сегодня уже давно наступил. Это выражается в том, что музеи стали сложным комплексом из предлагаемых зрителю объектно-пространственных связей и «цифровых аватаров» произведений искусства, чье (цифровое) распространение требует новых экспертиз, которые объединяли бы в себе историю искусства, образовательные проекты и постоянное обновление технологий.

Музеям подобное удвоение собраний и выставочных пространств представляет широкие возможности, но и подразумевает новый тип ответственности. Например, в вопросе о том, можно ли делиться оцифрованным собранием с частными компаниями, как в проекте Google Art Project. Или в основополагающем вопросе: можно ли музеям следовать привычной логике работы с базами данных? Майк Пеппи отмечает растущее давление на музеи с целью закрыть их собрания для поисковиков.<sup>[33]</sup> Однако, согласно Пеппи, тем самым музеи лишаются своей общественной функции, состоящей в сохранении объектов прошлого ради поддержания памяти о них. Закрытое хранение собраний призвано уберечь предметы искусства от обесценивания. Доступность баз данных, подчеркивает Пеппи, лишает предметы искусства их исторической обусловленности, оставляя их в абсолютном настоящем, что диаметрально противоположно привычному восприятию музея. Говоря об ограничении доступа к базам данных, Пеппи дает мини-определение музея, которое мы учитывали при работе над своим выставочным проектом: «The museum derives its special status from the 'un-queryable' structure of its objects».<sup>[34]</sup>

Поэтому синоптическое представление исторических фотографий Абстрактного кабинета - попытка создать проект вне основанной на базах метаданных «искомости», предложить альтернативное сужение музейно-архивной парадигмы (не лишенное привычной логики работы с базами данных). Предметы из архива Музея Шпренгеля представлены в форме «визуального архива», который предпочитает селективный принцип обзорному. Тот же принцип сохраняется и при внесении пользователей в визуальный архив произведений: возникающие при взаимодействии с кабинетом селфи, они будут сохраняться так же, как и исторические снимки, вместе с позицией в пространстве, поэтому музейная логика (сохранение памяти) будет сочетаться с участием (приобретением опыта). Так возникает новый формат распространения, который популяризирует и приоткрывает искусство. В случае с «демонстрацъёнсраум» мы старались соблюдать следующий принцип, учитывая актуальность темы компьютеризации музеев: сформулировать задачу, как сделать незримое музейное искусство зримым, открыть архив для пользователей, показав историю Абстрактного кабинета как фрагмент его существования и контекстуализировав ее, чтобы с помощью четкого применения новых технологий восстановить концепцию Лисицкого со всей присущей ей критичностью.



4

# ИЗАБЕЛЬ ШУЛЬЦ

---

Реконструкция Абстрактного кабинета  
Эль Лисицкого при внимательном  
рассмотрении:

история, музейная практика, планы

## 1. История

### Значимость реконструкции<sup>[1]</sup>

<sup>[1]</sup> Статья относится к реконструкции кабинета от 1968г., которая показывалась в составе постоянной выставки с 1979 по 2016гг. в музее Шпренгеля в Ганновере. В 2017 г. ее заменили на новую версию, отвечающую более поздним искусствоведческим исследованиям (прим.изд.).

<sup>[2]</sup> В своей автобиографии от 1941г он говорил: "В 1926г. начнется моя важнейшая художественная работа, оформление выставки". Цит. Из: Петер Нисбет, Harvard University Art Museum Busch Reisinger Museum: Петр Нисбет / Норберт Нобис, музей Шпренгеля в Ганновере / Петер Романус, государственная галерея Морицбург, Галле (изд.): "Эль Лисицкий. 1890–1941. Ретроспектива", Ганновер, 1988, стр.73.

<sup>[3]</sup> См. особенно Марию Гоф "Дезориентированный конструктивизм: демонстрационные кабинеты Эль Лисицкого в Ганновере и Дрездене" в изд. Nancy Perloff / Brian Reed «Жизнь Эль Лисицкого. Витебск, Берлин, Москва, Лос-Анджелес 2003», стр.76–125.

<sup>[4]</sup> Ульрих Кремпель: "Мерцбау" Курта Швиттерса и Абстрактный кабинет Эль Лисицкого. Две реконструкции разрушенных кабинетов модерна в музее Шпренгеля в Ганновере в изд. Annette Tietenberg «Выставочные копии. Медиальный конструкт, материальная реконструкция, историческая деконструкция», Кельн / Веймар / Вена, 2015, стр.115–128, здесь стр.118.

<sup>[5]</sup> См. в 1984, негативы на стекле в фотоархиве федерального музея Нижней Саксонии.

Без сомнения, слишком поздно обсуждать возникновение и историю воздействия реконструкции Абстрактного кабинета Эль Лисицкого в музее Шпренгеля в Ганновере [илл. 1 +2]: насколько правомочно выставлять эту копию одного из главных произведений русского художника<sup>[2]</sup> в музее? Если бы речь шла при этом о им самим написанной картине, а не о выставочном пространстве, изготовленном строителями по его чертежам, то наверняка сомнений по поводу демонстрации реконструкции было бы больше. Искусствоведческие исследования концентрируются естественным образом на чертежах художника и оригинальной версии 1926/27гг. Вопрос о том, было бы написано столько объемных исследовательских работ по Абстрактному кабинету<sup>[3]</sup>, если бы в течение 50 лет не существовало реконструированного кабинета, остается открытым. Реконструкция удовлетворяет нашу потребность в материализации утерянной инкунабулы модерна, даже если она таит в себе «искажение художественной, эстетической и материальной правды<sup>[4]</sup>» и продолжает историю мистификации произведения.

Тема Ганновера в 1920-ые являет собой один из коллекционных и исследовательских фокусов музея Шпренгеля в Ганновере и обуславливает по большому счету его международный рейтинг. В это время в городе творили такие художники, как Курт Швиттерс и Эль Лисицкий; прогрессивные кураторы, как Александр Дорнер, с 1919г. в Провинциальном музее, или же Пауль Эрих Кюпперс, а позднее Юстиус Бир предлагали важнейшим представителям европейского модерна в основном в 1916г. обществе Кестнера возможность для работы и выставок. Ключевое творение Швиттерса, «Мерцбау», появилось здесь до его эмиграции в 1937г. и было разрушено в 1943г. во время бомбардировок. Реконструкция, по которой можно ходить, выполненная в начале 1980-х, находится также в музее Шпренгеля. Будучи очень разными, оба помещения–кабинет и «Мерцбау» - являются решающей отличительной особенностью ганноверской коллекции. Работа некоторых художников ощутимо проникла в быт: Лисицкий разработал рекламную графику для местного предприятия Гюнтера Вагнера («Pelikan»), а Швиттерс до 1934г. оформлял в качестве типографа многие печатные издания в столице провинции Ганновер. Посетителям музея хорошо знакомые примеры казались логичными и в текстах к фотографиям Александра Дорнера на выставке «Воздействие абстрактного искусства на явления обычной жизни», которые были выставлены после 1932г. в крутящихся витринах Абстрактного кабинета<sup>[5]</sup>.





Илл. 1  
 Реконструкция Абстрактного кабинета Эль  
 Лисицкого, 1927 (1968/1979), 2008, Музей Шпренгеля  
 в Ганновере



Илл. 2  
 Реконструкция Абстрактного кабинета Эль  
 Лисицкого, 1927 (1968/1979), 2015, Музей Шпренгеля  
 в Ганновере

## Причины для возведения реконструкции 1968 г.

Как сказал Ульрих Кремпель в недавно изданном Аннеттой Титенберг собрании «Выставочные копии» по поводу обеих упомянутых реконструкций: «Причастность Ганновера к великому времени модерна [...] образцово воплощена в этих реконструкциях. [...] Искусствоведческая и краеведческая ценность оригинальных версий являются причиной их значимости, также как и исторический факт их материальной потери. То, что оба произведения были разрушены во время национал-социализма [...], стало особым толчком [...] вспомнить о великом авангардистском наследии двадцатых годов 20-го века<sup>[6]</sup>».

<sup>[6]</sup> Ульрих Кремпель "Мерцбау" и кабинет" (прим.4), стр 118. Абстрактный кабинет в музее земли Нижняя Саксония был разрушен нацистами в ходе акции по уничтожению искусства модерна. См. Инес Катенхузен "Модернистская эстетика должна стать самоизменением. Абстрактный кабинет Эль Лисицкого и Александра Дорнера в 1926/27гг. в Ганновере", изд. Анна Мюллер / Фрауке Мёлманн / Выставка высшей школы дизайна, института Дюссельдорф (изд.) "Новое оформление выставки / New Exhibition Design 1900-2000», Штутгарт, 2014, стр.104-109, здесь стр.108.

<sup>[7]</sup> См. Кремпель "Мерцбау" и кабинет", (прим.4), стр.125.

<sup>[8]</sup> "То, что я публично выступил в 1962г. за восстановление Абстрактного кабинета, было связано с тем, что на меня это архитектурное произведение оказало неизгладимое впечатление". Эрнст Люддекенс в "Абстрактный кабинет. Ганноверская федеральная галерея", Ганновер, б.г., стр 7. Брошюра к открытию реконструкции в музее земли Нижняя Саксония, 1968.

<sup>[9]</sup> Куратором был Хеннинг Ришбистер; выставка состоялась 12.08-30.09.1962г. в Художественном союзе Ганновера.

В 1968г. живое воспоминание очевидцев, видевших в своей молодости кабинет в качестве первого художественного пространства в традиционном музее, было ведущим, ему и была посвящена презентация современного искусства<sup>[7]</sup>. Так, например, в 1962г. появилось письмо в ганноверской газете, написанное Эрнстом Люддекенсом<sup>[8]</sup> под впечатлением от выставки «Двадцатые годы в Ганновере<sup>[9]</sup>», на которой Абстрактный кабинет впервые после Второй мировой войны предстал для общественности в репродукциях на фото. Его статья, кроме впечатления от тогдашнего воздействия кабинета, передает еще и представление о начавшихся в 1960-е годы разговорах о «классическом модерне», в искусствоведческом дискурсе которого Абстрактному кабинету принадлежит ведущая роль.

Что это было за помещение! Таким техничным, таким лаконичным, таким строго функциональным выглядело оно на первый взгляд, поначалу казалось странным [...] так необычайно благотворно затем оно окружало посетителя, чем долее он там находился, брало своим размером, своей градацией освещенности. В гармоничной, классической сбалансированности картины были расположены просто образцово. Если это, по тем меркам современное, помещение имело такое воздействие, то это значит, что его дизайн был вне времени. И поэтому – Абстрактный кабинет нужно восстановить! [...] Детище Лисицкого того стоит. Для директора музея Дорнера, вынужденного эмигрировать, это было бы компенсацией и последней благодарностью<sup>[10]</sup>.

<sup>[10]</sup> Письмо получилось заметным, с крупными фотографиями, 31.08.1962г. в ганноверской прессе и 20.09.1962г. в «Hannoverische Allgemeine». Оригинал статьи в МШГ, папка Лидии Дорнер II, № 4.8.3. или 4.

<sup>[11]</sup> "Компенсация" было ведущим понятием в последующей реакции на реконструкцию, см. письмо проф. Г.Ф. Роземанна, искусствоведческий семинар Геттингенского университета, к Гаральду Зайлеру от 29.07.1968г. Оригинал в МШГ, папка Зайлера, № 4.26.24.

Идея компенсации<sup>[11]</sup>, конкретно – воспоминание о заслугах заказчика, также имела огромное значение для реконструкции. На сборнике, вышедшем к завершению процесса реконструкции, крупно стоит «ПОСВЯЩЕНИЕ ПАМЯТИ» [илл. 3], в то время как от имени художника в заголовке отказались. И только финансовая поддержка вернувшейся из американской эмиграции вдовы Лидии Дорнер, которая заключила договор о



Илл. 3

"Абстрактный кабинет. Ганноверская федеральная галерея. В память Александра Дорнера" [брошюра для посетителей в честь сооружения реконструкции], издано Музеем земли Нижняя Саксония, Ганновер, Ганновер б.г. (1968)

Илл. 4

Реконструкция Абстрактного кабинета Эль Лисицкого 1927 (1968), между 1968–1979 гг. в Музее земли Нижняя Саксония, Ганновер



дарении и наследовании в пользу земли Нижняя Саксония<sup>[12]</sup> в обмен на обязательство реконструкции, сделала возможной реализацию проекта.

<sup>[12]</sup> сообщено 08.12.1967 о 200 000 дойчмарках

## Хронология появления

В своем последнем выпуске за 1967г. «Ганноверише Альгемайне цайтунг» сообщила, что предложенная реконструкция «на основе пожертвований частных фондов» получила подтверждение<sup>[13]</sup>. Ильзе Боде, супруга Германа Боде (стоматолог и коллекционер в Ганновере, зять Фридриха Байндорфа / «Pelikan», картина «Proun 30 t» относится к коллекции Боде) внесла недостающие<sup>[14]</sup> 21 000 дойчмарок на проект<sup>[15]</sup>. Ее цитировали в прессе со следующими словами: «Мы делаем это в честь Александра Дорнера, потому что мы – ганноверцы»<sup>[16]</sup>. 4 января нового года директор музея земли Нижняя Саксония Гаральд Зайлер поручил архитектурному бюро Арно Й.Л.Байера заказ на «восстановление Абстрактного кабинета<sup>[17]</sup>», и спустя полгода, 22 июня 1968г., праздновали его открытие. [илл. 4]

Среди многочисленных реакций на новое достижение наиболее интересными кажутся следующие: со-инициатор Эрнест

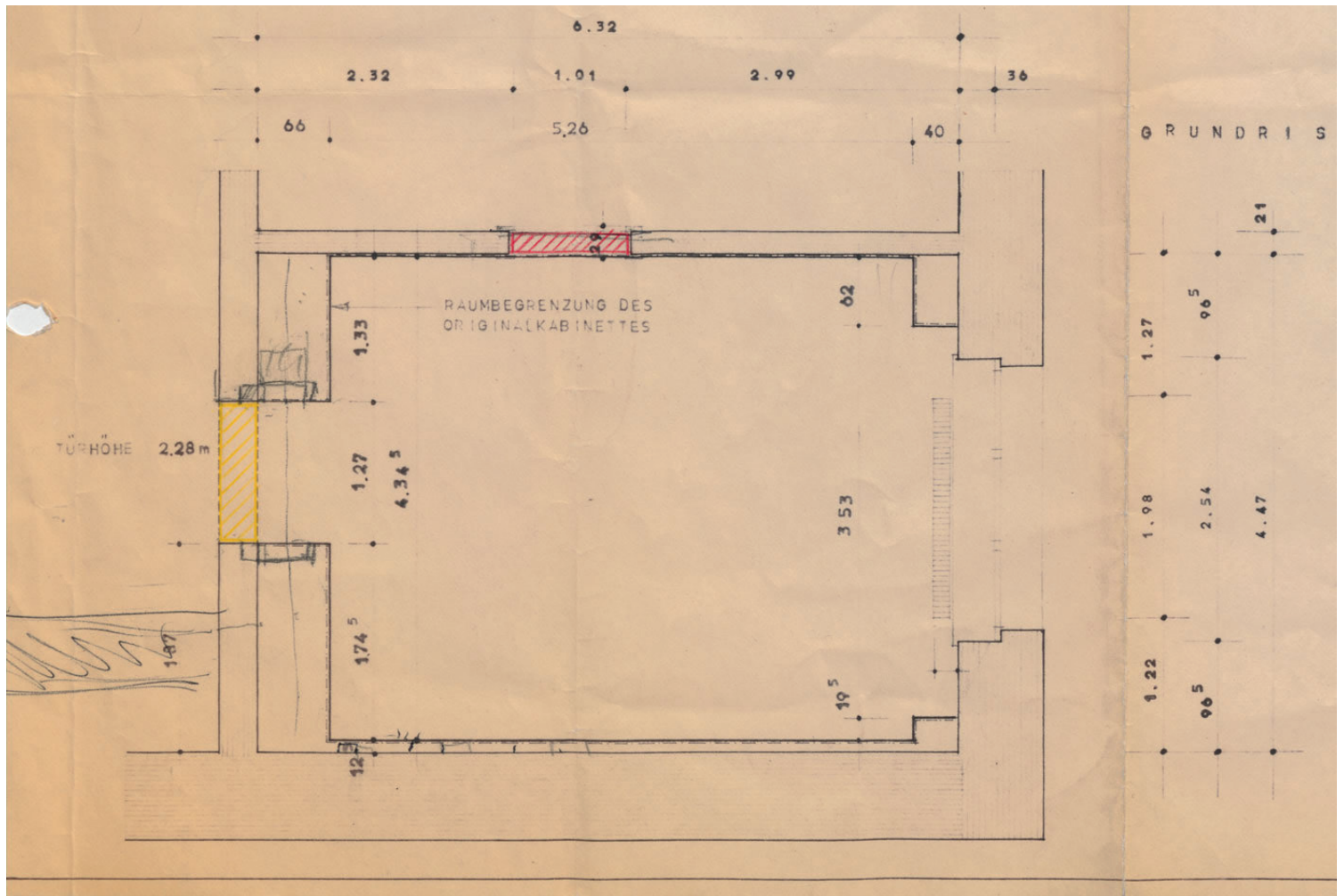
<sup>[13]</sup> ГАЦ 30/31.12.1967г, оригинал статьи в МШГ, папка Лидии Дорнер II, № 4.8.6.

<sup>[14]</sup> Не хватало 1000 дойчмарок, см. письмо Лидии Дорнер к Гаральду Зайлеру от 18.03.1968г. Оригинал в МШГ, папка "4. Зайлер", №4.22.6.

<sup>[15]</sup> См. смету от 07.12.1967г от Арно Байера; расходы на строительство составляли 18 000 дойчмарок. Оригинал в МШГ, папка "4.Зайлер", №4.26.3

<sup>[16]</sup> ГАЦ 30/31.12.1967 (прим.13)

<sup>[17]</sup> Так же сохранившиеся планы бюро Байера датируют 04.01.1968гю Лидия Дорнер пишет Дитриху Гельмсу 17 марта 1968г Оригинал в МШГ, папка Лидии Дорнер I, 2.4.3.], что Гаральд Зайлер неожиданно для нее прибыл с новостью, что "А.к. будет построен в прежних размерах с тем же освещением. Что А.к. должен будет быть открыт в конце июня в рамках dokumenta, так что можно будет заполнить иностранцев".



Илл. 5  
Архитектурное бюро Арно Й.Л. Байера, план  
"реконструкции Абстрактного кабинета", 4.1.1968  
(детали)

[18] "Абстрактный кабинет Ганноверской федеральной галереи", статья в ежедневной газете, рубрика "Планирование - строительство - реальность" 2/3 1968, оригинальная вырезка без указания источника в папке "4. Зайлер", № 4.8.6., Музей Шпренгеля в Ганновере.

[19] Письмо от 22.07.1968г. Оригинал в МШГ, папка "4.Зайлер".

Людекенс отнесся к реконструкции неодобрительно, сочтя, что в ней «слишком много лака, слишком много глянца, историческое помещение было суровее и тем самым непосредственнее, оно неотделимо от своей атмосферы»<sup>[18]</sup>. В то же время искусствовед и вдова художника Софи Кюпперс-Лисицкая писала из далекого Новосибирска Гаральду Зайлеру: «Для меня огромная радость слышать от Вас, что Абстрактный кабинет снова воскрес. Я поздравляю Вас с этим важным для истории искусства делом, делом восстановления и утверждения эпохи в живописи и архитектуре интерьера»<sup>[19]</sup>.

## Отклонения от оригинала

О концепции, о критериях и предварительных размышлениях, имевших отношение к реконструкции 1968г., а также о конкретных строительных работах в Федеральном музее, как, впрочем, и о последующем переводе кабинета в Музей Шпренгеля мы знаем крайне мало. Известно только, что Зайлер отправил «7 сохранившихся фотографий оригинала и копии конструкторских чертежей» архитектору<sup>[20]</sup>, причем нам не известно, о каких именно фотографиях идет речь. В общей сложности существуют 37 выверенных черно-белых фотографий, которые были сделаны в промежутке 1928-1934гг. в четыре разных временных момента<sup>[21]</sup>. Напротив, очевидно, что ни одно определенное из различных задокументированных состояний, которые пережил оригинал в течение десяти лет своего существования, не было взято за основу – скорее, реконструкция просто представляет собой микс из самых разных источников. Она значительно отклоняется от оригинала. В поисках не всегда прозрачных оснований в пользу тех или иных решений очень быстро приходишь к гаданиям. В воздухе повисают открытые вопросы: на чем было основано решение, вопреки чертежам эскизного проекта художника, покрасить деревянные рамочные конструкции не в красный, а в белый, черный и серый? Так как фотографии того времени не дают никакой информации о цветности, этот подход основан, возможно, на высказываниях очевидцев, что, однако, не задокументировано. Вероятно, основой для цветового решения стали также сведения из текста Лисицкого «2 демонстрационных кабинета», в котором о ганноверском кабинете после короткого описания коробчатой рамы написано: «Так как свет падает сбоку / не сверху, как в Дрездене / то покраска / так же бело-серо-черный / так же в этой последовательности»<sup>[22]</sup>, - что, впрочем, касается ламелей, а не деревянных рам.

Огромная разница связана со сменой места внутри Федеральной галереи на верхнем этаже: в 1928г. Абстрактный кабинет находился в проходном помещении, выходящем во внутренний двор (на чертеже здания от 1925г. помещение №45), но в 1968г. он не был предоставлен для этой цели, т.к. в нем размещалась этнографическая коллекция<sup>[23]</sup>. Поэтому Зайлер сначала планировал разместить реконструкцию в зале №41. По всей видимости из-за неподходящего освещения (верхний свет, нет окон) все же было выбрано угловое помещение №39. Как ясно можно рассмотреть на плане архитектора Байера [илл. 5], дверь к помещению №38 была заложена, в то время как между помещениями №39 и 41 появился пролом в качестве входа и выхода в планируемую реконструкцию. От второго выхода, должно быть, отказались, т.к. соответствующая стена была наружной. Это значительно изменило естественную и запланированную Лисицким траекторию движения посетителей в помещении и связанное с этим направление

<sup>[20]</sup> Письмо Гаральда Зайлера к Арно Байеру, 04.01.1968. Оригинал в МШГ, папка "4.Зайлер".

<sup>[21]</sup> Предположительно все они были сделаны музейным фотографом, в 1930г. фотограф Фишер, а в 1934 Вильгельм Редеманн. Сохранились и находятся на хранении в Музее Шпренгеля в Ганновере 16 негативов на стекле и старый отпечаток от съемок в кабинете. В фотомастерской (архив негативов на стекле) музея земли Нижняя Саксония хранятся 15 негативов на стекле с репродукциями (от 1933 или 1934г) с 7-страничными иллюстрированным текстом- пояснением к выставке Дорнера и 8-страничным текстом- пояснением к витринам.

<sup>[22]</sup> Эль Лисицкий "2 демонстрационных кабинета", машинописн.копия, 2-ой лист, 2 стр; оригинал в МШГ, архив Дорнера.

<sup>[23]</sup> Очевидица и бывшая сотрудница Урсула Ройтер вспоминает о палатке и масках. Разговор 16.11.2015г в Ганновере.

[24] Гаральд Зайлер "Речь на открытии", машин. типоскрипт в библиотеке МШГ, папка "Зайлер". К счастью, осталось "достаточно фотографий и чертежей Абстрактного кабинета", так что архитекторам Арно Байеру (его сотруднику господину Бауэру) было возможно "реконструировать все в точности до миллиметра". "Ради этой точности мы сделали проем в стене, другую дверь заложили". Вообще-то, это было бы неважно, т.к. "этот способ презентации не привязан к особому помещению". "Но, тем не менее, мы сформулировали изначальную идею снова настолько же точно, как Эль Лисицкий сделал это при согласовании с Александром Дорнером в свое время в Ганновере, т.к. мы хотели, чтобы это художественное достижение 20-х годов, ставших важными для нас в их историческом своеобразии, было явлено нам снова".

[25] Эль Лисицкий "2 демонстрационных кабинета" (прим.22).

[26] В реконструкции, так же, как и в соседних помещениях, снова выставлялись произведения Лисицкого и его современников, а также современное искусство. Помещение №37 оставили под работы Курта Швиттерса, а в помещении №38 можно было увидеть современные кинетические скульптуры; за ним следовал только один зал с актуальным искусством. Согласно беседе с бывшим реставратором Урслой Ройтер 16.11.2015 в Ганновере.

[27] Он упомянул только, что здесь звучат непосредственно слова самого Дорнера "„Гн]е учитывая четырех плакатов Эль Лисицкого, фотографии которых были предоставлены предприятиями «Pelikan» Гюнтера Вагнера". (см. прим. 24).

[28] См. Инес Катенхузен "Директор музея на двух стульях и меж них. Александр Дорнер (1893–1957) в Ганновере", изд. Рут Хефтриг и др.: "История искусства в "Третьем рейхе". Теории, методы, практики", Берлин, 2008, стр. 156–170. Или же письмо Курта Швиттерса Отто Гляйхманну от 17.07.1946г., в котором он описывает приклеенные Дорнером "небольшие таблички к картинам подозрительных художников", на которых были написаны комментарии в логике нацистской идеологии, такие, как "типичный пример большого искусства" на картинах Пауля Клее. Гунда-Анна Гляйхманн-Кингелинг: "Отто Гляйхманн и его время" (Что-то такое. Материалы по искусству 20 века), Ганновер, 2001, стр.223–227, здесь стр.224.

[29] Лисицкий пишет, что "в этом новом комплексе" холлов не проложены провода. В кабинете в "отделе искусств" на третьем этаже при открытии в октябре 1927г., а также в 1930г. нет электрического освещения. В 1934г. в этом отделе был электрический свет, но не ясно, был ли он в кабинете (помещение №45). В отделе "Ганноверская галерея" на втором этаже, относящемся также к компетенции Дорнера, были другие условия; частично электрическое освещение было тут уже с 1923г.

взгляда, обозначенное как «А» и «В» на знаменитом чертеже от 1926/27гг. (Музей Шпренгеля в Ганновере, инв.н-р PHz 1914). Недостоящую дверь Гаральд Зайлер обошел в своей речи на открытии<sup>[24]</sup>, но имплицитно легитимировал это отклонение, подчеркнув, что помещение реконструировано «с точностью до сантиметра» и что только «ради этой точности» в галерее были проведены строительные работы, хотя они, собственно, казались излишними, т.к. «этот способ презентации не привязан к какому-то особому помещению». Тем самым он предположительно обращался к оценке Лисицкого абстрактных кабинетов как «типов [...], которым еще предстоит стандартизация»<sup>[25]</sup>. Означала ли эта мысль, однако, что при реконструкции нужно целиком выходить за изначальные соотношения в пространстве, можно еще поспорить. Тем не менее, расположение кабинета в Федеральной галерее в 1968г. было сопоставимо с расположением в концепции выставки времен Дорнера. Кабинет находился в конце хронологического путешествия от средних веков к настоящему времени<sup>[26]</sup>.

О чем Зайлер также умолчал в своей речи<sup>[27]</sup>, так о произведенной тогда (и длящейся по сей день) цензуре текстов-пояснений к витринам Дорнера, наверняка для того, чтобы оградить его от любых уступок в пользу нацистам. То, что таковые были, мы знаем давно не в последнюю очередь по скрупулёзным исследованиям Инес Катенхузен<sup>[28]</sup>. На стенде №1 была обрезана правая половина с заголовками книг «Борьба Гитлера за власть» и «Искусство для всех», а оставшаяся часть сдвинута на середину. От стенда №3 с шапкой НСДАП вообще отказались и вместо него последним по очереди в ряду повесили совершенно отклоняющийся по стилю стенд с четырьмя рекламными эскизами Лисицкого для предприятия «Pelikan».

Некоторые части реконструкции изобретены совершенно заново, как, например, средняя витрина на высоких ножках у окна, на месте которой раньше находилась защитная решетка, или раздвижная дверь в проходе вместо тканевого занавеса (на сегодняшний день не существует). Также была взята на вооружение исходная идея Лисицкого задействовать эффект «периодически меняющегося электрического освещения», которая из-за отсутствия электрификации на верхнем этаже в музее<sup>[29]</sup> дн 1927г. не могла быть осуществлена. Сегодня у посетителей есть возможность по своему желанию настраивать освещение ламп на потолке, отдельные лучи над скульптурами, а также осветительные элементы в коробке у панорамного окна. Неплохо было бы проверить, насколько это приближено к представлениям Лисицкого и вообще соответствует ли техническим возможностям 1927 года. А в таких деталях реконструкции, как ниши в нижней части витрин, которые, на первый взгляд, не представляют проблем, т.к. предположительно похожи на оригинал, начинаешь вообще сомневаться, когда понимаешь, что де факто там не было никакой облицовки. Т.к. только на одной единственной фотографии оригинала помещения (негатив № В 800) перед радиатором стоит щит, размещенный там, очевидно, только на

время съемки, чтобы оградить современный дизайн выставки при репродукции от всяческих «помех», которые всегда были и будут в оформлении музея.

## 2. Музейная практика

### Ситуация в Музее Шпренгеля в Ганновере до 2016г.

Что касается нового корпуса Музея Шпренгеля, то в 1979г., пожалуй, казалось естественным перевести туда реконструированный Абстрактный кабинет вместе с произведениями искусства 20 века. С тех пор мы попадали в него не в конце экскурсии по галерее, а в начале. Окружающий его «White Cube» стоит у входа в цокольный этаж, где представлен классический модерн. Как и прежде, есть только один вход, к тому же, в помещении больше нет дневного освещения. Световой короб на стене с окном – в оригинале, а затем и в реконструкции обтянутый тканью – превратился в конструкцию из пластиковых панелей молочного цвета, темное ковровое покрытие – в светло-серый ковер, как и в других помещениях музея. Белая пластиковая решетка применена в качестве подвесного потолка, через которую видны трубы кондиционера и неоновые лампы. Эти изменения оказывают существенное влияние на воздействие кабинета. Так как контекст его возникновения и использования в наши дни практически утерян, музей старается сообщить посетителям – по возможности до того, как они переступят порог кабинета, – что здесь представлена реконструкция, а с 2008г. на наружной стене висит сопроводительный текст с фотографиями. Текст призван представить в краткой форме значение и исторический контекст.

Тем временем реконструкция, которую саму можно уже назвать исторической, свидетельствует о длительном музейном интересе к материализации истории искусства. Будучи примером удивительного единства музейного пространства и художественного произведения, она является также в определенном смысле своего рода «мета-музеем»<sup>[30]</sup>. Сегодня распространение представлений о пространстве и идеях художника-конструктивиста является более важным аспектом, нежели сохранение памяти о музейной концепции Дорнера. Побывать непосредственно в кабинете – это и есть необычная форма презентации произведения искусства, посредством которой Лисицкий, как и прежде, вызывает у посетителя другой тип восприятия, чем тот, что знаком им по другим музеям, когда они шагают вдоль белых стен с развешанными на них стройными рядами будто на жемчужной нитке картинами. Благодаря тому, как оформил выставку

<sup>[30]</sup> См. текст с надписью "Вальтер Беньямин, Нью-Йорк, октябрь 2008", который возник в честь более раннего выставочного проекта, исследовавшего историю и реконструкцию помещения, "Провинциальный музей", изд. "Музей американского искусства / Государственный университет дизайна Карлсруэ, "Эль Лисицкий и Александр Дорнер. Абстрактный кабинет. Оригинал и факсимиле" (размещено; 3), Карлсруэ, 2009г., стр.14).

Лисицкий, им «открываются глаза на [...] их собственное зрение», как точно написано в вступительном тексте к представленному в 2015 г. в Представительстве земли Нижняя Саксония в Берлине проекту «демонстрацёнсраум» Высшей школы изобразительных искусств г. Брауншвейга. То, что кабинет в Музее Шпренгеля в Ганновере (пусть даже и с ошибками восстановленного) во многих отношениях является особенностью, посетители понимают сразу же по ламельным стенам и подвижным рамочным конструкциям. Затем они замечают это и по другим деталям: рядом с картинами нет табличек, как во всем остальном музее, освещение устроено иначе, а витрины можно вращать.

Музейная функция кабинета состоит, прежде всего, в презентации «ауратизированных» отдельных произведений и менее – в активном, выходящей далеко за пределы восприятия задействованности посетителей. Очень редко посетители осознают возможность, что здесь в качестве исключения можно трогать предметы и правда это делают, т.к. не совсем ясно, что можно трогать, а что – нет, и уж осторожности ради лучше вообще не трогать. И нужно задаться вопросом, способен ли Абстрактный кабинет передать что-то от утопических надежд двадцатых годов, когда исходили из предпосылки, что это «вклад в воспитание активного, коллаборативного и в конце концов коллективно думающего человека, которого, казалось, можно найти и создать в эмансипированных массах»<sup>[31]</sup>.

<sup>[31]</sup> Шарлотте Клонк "Делать видимым и становиться видимым в музее искусств", изд. Готтфрид Бём / Себастьян Егенхофер / Кристиан Шпис "Демонстрирование. Риторика видимого", Мюнхен, 2010 г., стр.290–312, здесь стр.303. По словам Клонк, кабинет Лисицкого отражает "отрицание индивидуалистического переживания выставки, которое культивировалось в музейном пространстве с начала 19 века".

## Состояние реконструкции

Кроме этого, нужно критически рассмотреть и тот вопрос, достаточно ли соответствует актуальное состояние реконструированного кабинета требованиям художника вообще – как для концертного зала выбрать лучшую акустику, так и тут, создать для абстрактных произведений выставочное пространство с «лучшей оптикой». Наряду с упомянутыми проблемами в отклонении от оригинала, десятилетия использования оставили ощутимые следы: стеклянные панели на подвижных рамах и витринах поцарапаны, цемент крошится. Восстановленные надписи на витринах выцвели и запылились. Черная и белая краски на металлических деталях трескаются, а нанести еще один слой сверху уже нельзя. Раздвижные стены изношены – так что желаемой задействованности посетителя почти невозможно добиться.



### 3. Новая реконструкция

Сметы на проведение капитального ремонта показали, что его стоимость будет практически равна строительству нового кабинета. Так из намерения отремонтировать выросло желание воплотить совершенно новую реконструкцию, которая в лучшем случае устранил старые ошибки, совершая при этом как можно меньше новых. Для воплощения этого намерения музей нашел компетентного партнера и спонсора – работающую по всему миру фирму E)(POMONDO (Brand and Event Architecture) с головным офисом в Ганновере, управляющий компаньон которой, Клаус Холтманн<sup>[32]</sup>, высказал готовность разделить этот риск. В феврале 2017г. общественности была представлена новая реконструкция в Музее Шпренгеля в Ганновере.

К счастью, не нужно было начинать с совершенно пустого места. Наряду с ганноверской реконструкцией, были и другие проекты, такие, как, например, восстановление части стены выставки Лисицкого в Эйндховене в 1990г. или контекстуализация и восстановление стен 1-3 Музеем американского искусства в зале искусств в Люнебурге в 2009г.<sup>[33]</sup>; в конце концов, Валентина Бове с факультета архитектуры Римского университета подготовила в своей диссертации виртуальные эскизы<sup>[34]</sup>. Сопоставимые проекты, такие, как воплощение «Кабинета современности» Ласло Мохой-Нади, выполненные Каи-Уве Хемкенем и Якобом Гебертом, могли дать ценный опыт и пополнить список источников.

В заключение хотелось бы обобщить следующее: существующая в Музее Шпренгеля в Ганновере реконструкция Абстрактного кабинета Лисицкого была уже неприемлема. К тому же, создание новой версии казалось необходимым: даже если она не будет совершенно точной, она все же способна интенсивно и непосредственно передать представление об оригинальном кабинете, являющимся точкой отсчета для современной истории искусства и музейных практик, с определенной географической привязкой.

Возведение новой реконструкции потребовало критического подхода к историческим интенциям и функциям, а также понимания функционирования кабинета со стороны художника и заказчика. Критически подошли и к применению сегодняшних материалов, чего нельзя было избежать при новом воплощении. Целью была по возможности точная реконструкция оригинального кабинета с его архитектурными свойствами, цветностью и освещением. Его атмосфера по большому счету базируется на падающем сбоку дневном свете, также она предусматривала концентрацию восприятия при диагональном прохождении. Насколько при учете сегодняшних предписаний, а также безопасности посетителей, охраны ценных и хрупких произведений искусства может быть гарантирована задействованность посетителя, это еще нужно тщательно взвешивать. Абстрактный кабинет являлся и является действующим выставочным дисплеем, сохранение оригиналов в нем в случаях сомнений является приоритетом.

Фото взято из музея Шпренгеля в Ганновере, фоторепродукции Герлинг / Гвозе / Вернер

<sup>[32]</sup> См. сайт фирмы [www.holtmann.de](http://www.holtmann.de) (состояние на 26.11.2015): "В течение 65 лет наши офисы в Ганновере, Лангенхагене и Нюрнберге с более чем 110 сотрудниками участвуют в важнейших внутренних и международных выставках в качестве подрядчиков полного цикла для выставочных проектов и помогают в создании концепций магазинов и брендов".

<sup>[33]</sup> В речи на открытии, опубликованной от имени Александре Койеве, сказано: "Выставку "Абстрактный кабинет – оригинал или факсимиле" следует рассматривать как попытку представить Абстрактный кабинет как значительнейшее достижение искусства 20 века в рамках реконструированного контекста. Она напоминает о кабинете и рамочных условиях, в которых он возник и затем исчез. Выставляя копии когда-то уничтоженных картин, мы следуем идеям Дорнера об оригиналах и их факсимиле, а также идее Вальтера Беньямина о "копиях в качестве воспоминаний". Чтобы создать целостное место воспоминаний на выставке, мы прибегли к различным видам ссылок и выставочным техникам, среди них – живопись, книги, каталоги, фильмы и аудиозаписи. Еще раз цитируя Вальтера Беньямина: "Выставленные произведения не являются произведениями искусства. Это, скорее, сувениры, тщательно отобранные экземпляры нашей коллективной памяти". См. <http://www.halle-fuer-kunst.de/ausstellungen/2009/kabinett-der-abstrakten-original-und-facsimile/> (состояние на 25.11.2015г.).

<sup>[34]</sup> Валентина Бове "Александр Дорнер, Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет. Живой музей", изд. Laurea Magistrale in Progettazione Architettura, Università degli studi di Roma a Tre, Facoltà di Architettura, Рим, 2014г. Она соединяет чертежи эскизов со старыми и новыми снимками кабинета и создает таким образом цифровые изображения нового варианта.

55

# Аннетта Титенберг

---

Пространство превращается в картину,  
картина – в пространство

Заметки о медийных и исторических  
аспектах реконструкции Абстрактного  
кабинета

.. какую роль играла фотография в пространственно-музейной реконструкции Абстрактного кабинета в Ганновере в 1960-х гг.? И какое пространство открывается в реконструированной версии перед сегодняшними посетителями музея? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к размышлениям Ульриха Кремпеля, Кая-Уве Хемкена и Якоба Геберта о выставочных копиях Абстрактного кабинета Эль Лисицкого и Александра Дорнера, а также о «Пространствах настоящего» Ласло Мохой-Надя и Александра Дорнера.<sup>[1]</sup> На основании имеющихся результатов исследований попытаемся обозначить контуры понятия производства или воспроизводства, благодаря которому в 1920-е гг. возник Абстрактный кабинет. После чего перейдем к анализу медийных взаимовлияний, сыгравших свою роль при создании музейной реконструкции Абстрактного кабинета, а потом – к концепции этой реконструкции. Цель нашей работы заключается в том, чтобы представить реконструированный вариант Абстрактного кабинета в его собственной историчности, поскольку, на наш взгляд, для истории восприятия, показа и институциональной истории он не менее актуален, чем «оригинал» кабинета 1920-х гг.

Начать хотелось бы с утверждения Даниеля Бюрена, который изучает вопрос контекста в искусстве с 1960-х гг., выделяя, комментируя и разрушая институциональные границы системы искусства, внутри которых он работает как художник, – например, стены выставочных залов, привычные формы показа художественных работ и нарратив, предлагаемый кураторами выставок. В предисловии к своим «Памятным снимкам 1965-1988» Бюрен пишет:

Кто мог бы в здравом уме и твердой памяти перепутать крокодила с его фотографией или наоборот? Последствием, вероятно, стал бы летальный исход. Без лишних доводов можно смело признать, что – по крайней мере, в наших широтах – лишь немногие спутают вещь и ее снимок (или даже голограмму), и только в случае с фотографиями – плоских или объемных – произведений искусства все обстоит иначе.<sup>[2]</sup>

Даниель Бюрен указывает на неоспоримое различие. Ни искусство, ни выставки искусства не идентичны с их фотографической документацией, с так называемыми *installation shots*. С конца XVII века в Европе и США выставочное искусство сформировалось как отрасль представления, (само)познания и развлечения<sup>[3]</sup>, апеллирующая к разным чувствам зрителей и редко не зависящая от финансовых интересов. При всем различии институциональных рамок, условий доступа<sup>[4]</sup> Ди адресатов, зависящих от историко-социальных факторов, сохранялась одна важная константа: выставки искусства никогда не ориентировались только на зрительное восприятие. Таким образом, фотографическое воспроизведение выставки всегда представляет собой редукцию по сравнению с восприятием той же выставки на месте, поскольку оно отдает

<sup>[1]</sup> Ulrich Krempel: Kurt Schwitters' Merzbau und El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten. Zwei Rekonstruktionen von zerstörten Räumen der Moderne im Sprengel Museum Hannover, in: Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion. Hrsg. v. Annette Tietenberg. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 115 –128; Kai-Uwe Hemken/Jakob Gebert: Autor und Authentizität. Probleme der Re-Konstruktion am Beispiel des Raums der Gegenwart von László Moholy-Nagy und Alexander Dorner, in: Die Ausstellungskopie, 2015, S. 129–144.

<sup>[2]</sup> Daniel Buren: Erinnerungsphotos 1965–1988. Basel 1989, S. 3.

<sup>[3]</sup> Cp. Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.

<sup>[4]</sup> В последней трети XVIII века в Англии и Франции впервые стали требовать плату за посещение выставок.

предпочтение визуальному, исключая пространственное восприятие, чувство атмосферы и проприоцепцию. К тому же, фотография не заставляет работать осязание и вестибулярный аппарат. Выставки не только показывают художественно-исторические конструкции, опубликованные в каталогах. Они способствуют тому, что посетители физически воспринимают объекты или становятся соучастниками заранее продуманной ситуации. По словам Хуберта Лохера, «любая выставка разрабатывает особенную риторику, проявляемую в реализации демонстрационного жеста, который можно толковать бесконечным множеством разных способов, в то время как инфраструктура требует больших или меньших затрат... Презентация объектов согласуется с донесением послания, заложенного в особенной концепции выставки»<sup>[5]</sup>. И так, какой демонстрационный жест предполагался в «оригинальном» Абстрактном кабинете? И какое послание несли выставленные тогда объекты?

С 1928 по 1937 гг. Абстрактный кабинет находился в зале №45 художественной галереи ганноверского Провинциального музея, сегодняшнего Музея земли Нижняя Саксония (Илл. 1).

<sup>[5]</sup> Hubert Locher: Die Kunst des Ausstellens, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 41-62, hier S. 45.



Илл. 1  
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927. Изначальный вариант в ганноверском Провинциальном музее, 1934.  
(Фото: Музей Шпренгеля, Вильгельм Редеманн).

<sup>[6]</sup> Alexander Dörner: *Überwindung der Kunst*. Hannover 1959. Zitiert nach: Krempel 2015 (Anm. 1), S. 123.

<sup>[7]</sup> Cp. Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 2007.

<sup>[8]</sup> Beatrix Nobis: El Lissitzky: *Der „Raum der Abstrakten“ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28*, in: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Hrsg. v. Bernd Klüser/Katharina Hegewisch. Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 76–83, hier S. 78/79.

Глава художественного отдела Александр Дорнер, историк искусств и, как мы сказали бы сегодня, куратор первого часа, а также университетский преподаватель и блестящий знаток современного искусства, заказал этот выставочный и образовательный зал Эль Лисицкому осенью 1926 года и называл его не иначе как демонстрационное пространство. Основополагающую культурно-политическую программу Дорнер сформулировал еще в 1924 году: «Художественный музей – это в первую очередь образовательный институт для большей части публики... как образовательный институт, музей, невзирая на любые обстоятельства, должен выйти из своей пассивной функции»<sup>[6]</sup>. Посетители музея и выставок, согласно Дорнеру, должны не воспринимать традиционные нарративы истории (искусств), а соучаствовать, да, активно общаться с прогрессивными художниками и музейными работниками в выставочном пространстве. Совместно с создателями «нового»<sup>[7]</sup> мира подобный активный посетитель – в соответствии с эмфатическим самовосприятием, характерным для модернизма, – вполне мог воспринимать себя прокладчиком «нового» пути: прикладывая свою руку к созданию Абстрактного кабинета, он создавал бы непредсказуемые сочетания, вносил бы изменения во внешний вид выставки, тренировался бы в мультиперспективном восприятии, по-своему располагал бы картины и бумажные работы, сделанные экспрессионистами, футуристами, кубистами, русскими конструктивистами, дадаистами и сюрреалистами. Задача Лисицкого заключалась в том, чтобы создать предпосылки для функционирующего взаимодействия между часто меняющимися экспонатами из собраний музея и его посетителями. Он создал «активную» экспозицию, заменив стены черно-белыми ширмами и подвижными планшетами:

Располагаясь горизонтально, вертикально и в виде лесенки, они определяют формат, становятся упорядочивающими геометрическими элементами, противостоящими беспокойству ширм. Перед планшетами по рельсам двигаются черные листы, изначально планировавшиеся как перфорированные металлические жалюзи, а теперь превратившиеся в закрытые маски, то и дело целиком закрывающие картины, расположенные одна за другой. Зрителю предлагается двигать эти листы. Тем самым он закрывает одни картины и открывает другие, сам создает «картину» того, что предстает его взгляду.<sup>[8]</sup>

Эль Лисицкий придавал большое значение своему проекту меняющейся экспозиции в ганноверском музее. Ссылаясь на музейную концепцию Дорнера, он резюмировал в 1941 г. в своей «Автобиографии»:

В 1926 г. началась моя важнейшая художественная работа: оформление выставок. В этом году Комитет международной художественной выставки в Дрездене поручил мне создать пространство беспредметного искусства, и меня командировали туда. После ознакомительной поездки,

целью которой было изучение городской архитектуры в Голландии, я осенью вернулся в Москву. 1927 г. – типографская выставка в Москве. Проект Абстрактного кабинета для ганноверского музея по заказу д-ра Дорнера.<sup>[9]</sup>

В это время Лисицкому, хорошо образованному архитектору с международным опытом, старавшемуся прослыть поборником идеи «нового советского человека» среди культурной бюрократии дореволюционной России, пришлось признать, что супрематизм и его концепция проунов («проектов утверждения нового») не находили поддержки у компартии СССР. Он покинул Народное художественное училище в Витебске, где преподавал графику, типографское искусство и архитектуру. Уже в 1921 году, когда 25 художников, в том числе Александр Родченко и Любовь Попова, открыто отреклись от так называемых изящных искусств в пользу продуктивной работы в промышленности и проектировании, Эль Лисицкий уехал из СССР как раз в ту страну, где учился. В Германию, точнее, в Берлин – и даже подумывал примкнуть к Тео ван Дусбургу в веймарском «Баухаусе», но вместо этого оказался в Ганновере, где в лице Александра Дорнера, Экхарда фон Зидова и Курта Швиттерса обрел близких друзей и влиятельных соратников. В январе 1923 года у Лисицкого, которому к тому времени уже перевалило за тридцать, состоялась первая персональная выставка – в помещении ганноверского Общества Кестнера. До 1930 года он еще преподавал в московском ВХУТЕМАСе, организуя выставки и рисуя плакаты. Таким образом, постепенно создавая Абстрактный кабинет в Ганновере, Лисицкий оформлял выставку в Дрездене, ездил изучать городскую архитектуру в Голландию и занимался в Москве современным агитпропом, используя типографику и графику.

Почему мы считаем, что эта биографическая информация важна? Потому что надеемся: взгляд на многообразие его занятий и на исторические реалии того времени, повлиявшие на жизнь и творчество Лисицкого, показывает, что он не был свободным художником, постоянно отслеживающим и продвигающим свои проекты от начала до конца. Эль Лисицкий был социально ангажированным архитектором, то есть он часто работал одновременно в разных местах и выполнял чужие заказы – музеев, высших школ или культурных институтов государства. К тому же, он явно считал политическое просвещение одной из главных задач любого художника. Поэтому вместе с директором ганноверского музея Лисицкий преследовал культурно-политическую цель, намеревался вырвать художественный музей из традиционного бюргерского восприятия и посредством подходящих педагогических и дидактических концепций превратить его в «институт воспитания масс»<sup>[10]</sup>.

Используемые им приемы и механизмы не в последнюю очередь призваны нивелировать социальные и национальные различия между посетителями, между широтой их познаний и

<sup>[9]</sup> El Lissitzky: Ausst. Kat. Busch-Reisinger Museum Cambridge/Sprengel Museum Hannover/Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Hannover 1988, S. 73.

<sup>[10]</sup> Dorner 1959 (сноска 6).

<sup>[11]</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung), in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Abhandlungen. Bd. I. 2 Hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1980, S. 471–508, hier S. 505.

<sup>[12]</sup> El Lissitzky: Demonstrationsräume, in: El Lissitzky. Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover. Hannover 1966, S. 58.

покупательной способностью. Поэтому Эль Лисицкий предпочитал физический контакт, любил «думать рукой». Он призывал зрителей к самостоятельному действию, к постоянному изменению экспозиции, к принятию решений на физическом, психическом и интеллектуальном уровнях. То, о чем Вальтер Беньямин остроумно пишет в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», имеет прямое отношение к демонстрационному пространству, задуманному Дорнером и Лисицким: «Задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание»<sup>[11]</sup>. Абстрактный кабинет также представляет собой пространство для приобретения коллективного опыта, для привыкания к «новому искусству» за счет непосредственного соприкосновения с ним.

Хотелось бы подчеркнуть, что Эль Лисицкий вовсе не ставил себе задачи оптимально расположить тот или иной художественный объект в пространстве. Как архитектор, автор плакатов и типограф, Лисицкий привык думать в категориях воспроизводимости. И он решительно проявил это в трех своих работах, среди которых и Абстрактный кабинет, создавая «стандарты для пространств, в которых искусство представлено общественности»<sup>[12]</sup>. Вдохновившись моделями типизации и стандартизации жилищных построек в Нидерландах, Лисицкий грезил транспортабельным выставочным пространством, состоящим из модулей, которые можно было бы устанавливать в разных местах, а его основной функцией он считал привыкание публики к «новому» беспредметному искусству.

Давайте еще раз ненадолго вернемся к понятию производства, воплотившемуся в Абстрактном кабинете: перед нами модель коллективного творчества. То есть некая институция, представленная в данном случае музейным директором, и архитектором – оба совместно, рука об руку, трудятся в целях эстетического воспитания посетителей выставки. Художники, создающие предметы искусства, составляют необходимый выставочный материал. Как режиссер кинокартины не отвечает за условия ее восприятия в кинозале, так и они не влияют на пространство, где демонстрируются их работы. Восприятие происходит, прежде всего, с помощью физического контакта – приложения руки. Далее, мы имеем дело с варьирующейся выставочной концепцией, пользующейся механизмами стандартизации и типизации, поэтому единичное произведение искусства подчиняется предпосылкам воспроизводимости построенного пространства.

Новый вид воспроизводства, фотографирование выставочных объектов, сыграл свою роль при реконструкции. Ее инициировала Лидия Дорнер, вдова Александра Дорнера,





Илл. 2  
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927. Реконструкция  
в ганноверском Музее им. Шпренгеля, 1982. (Фото: Музей  
Шпренгеля, Дирк Эрдманн)



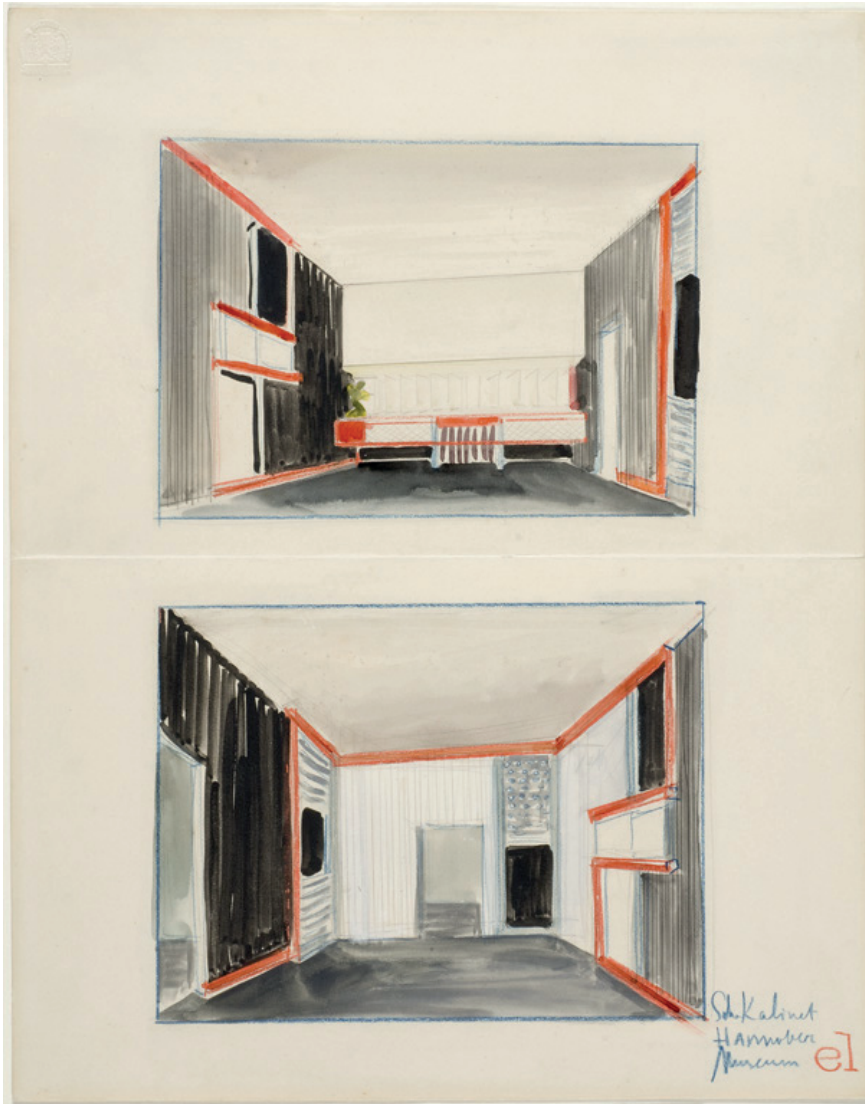
Илл. 3  
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927. Реконструкция  
в ганноверском музее земли Нижняя Саксония, 1968.  
(Фото: Музей Шпренгеля, Нельтер)



Илл. 4  
Эль Лисицкий, Абстрактный кабинет, 1927.  
Изначальная версия в ганноверском Провинциальном музее, 1928. (Фото: Музей Шпренгеля, неизвестный фотограф)

предпослав ей выставку «Двадцатые годы в Ганновере» – так в 1962 году появилось желание воссоздать Абстрактный кабинет, разрушенный в 1937 году во время акции «дегенеративное искусство». В надежде загладить вину перед прошлым было принято решение об архитектурной реконструкции. Восстановленный под руководством архитектора Арно Байера Абстрактный кабинет был открыт в зале №41 ганноверского Музея земли Нижняя Саксония тогдашним директором Харальдом Зайлером в 1968 году (Илл. 2), а в 1978-79 гг. его переместили в открывшийся неподалеку Музей Шпренгеля (Илл. 3). При реконструкции использовались чертежи и записи Лисицкого, но прежде всего – исторические фотографии выставки (Илл.4).

Наряду с компромиссами, связанными с новым пространством – невозможен задуманный Дорнером круговой обход, и поэтому отсутствует нарратив веймарской эпохи; изначально в выставочном пространстве было два входа/выхода и одно окно, – главным недостатком реконструкции стала утрата цветовой концепции Лисицкого. Легче всего объяснить ее опорой на документы. На черно-белых фотографиях хорошо видна система ширм, созданных из изготовленных промышленным образом тонких листов нержавеющей стали, но в том, что касается цветовых решений, множество оттенков серого можно интерпретировать по-разному. Хотя на некоторых чертежах (Илл. 5) и видно, что рамы и планшеты некогда были синими и красными, а одна из посетительниц, как



Илл. 5  
Эль Лисицкий, Смотровой кабинет для ганноверского музея [Набросок Абстрактного кабинета], 1926–27, акварель, карандаш на картоне. (Фото: Музей Шпренгеля, Херлинг/Гвозе)

можно прочесть у Ульриха Кремпеля, вспоминает, что потолок выкрасили в желтый цвет<sup>[13]</sup>, все же реконструкция Абстрактного кабинета по фотографиям руководствовалась строгим спектром из черного, белого и серого. Если Эль Лисицкий говорил о том, что возникающая благодаря краскам оптическая механика призвана воодушевить зрителя, то сохранившиеся исторические фотографии создали обратный эффект. Взгляд замирал, создавался образ некоего идеала, постыдно утраченного в эпоху национал-социализма, некоего недостижимого совершенства, к которому посильно стремились авторы реконструкции.

Значит, выставочная копия 1979 года, также запечатленная на исторических фотографиях, – это лишь полная недостатков производная? Неумело реконструированный на злобу дня эрзац? Воссозданный документ, лишенный эстетической и

<sup>[13]</sup> Кремпел 2015 (сноска 1), Стр. 125.

исторической ценности? Нет, конечно же, нет. Возьмемся утверждать, что коллективное творчество и связь между производственным и эстетическим началами, характерная для Абстрактного кабинета 1920-х гг., оправдывают подход музейных работников к реконструкции. И ее результат, который до конца 2016 года можно было увидеть в Музее Шпренгеля, отнюдь не просто дань памяти «золотым двадцатым». Это документ, свидетельствующий об агрессивном уничтожении новаторской экспозиции в эпоху национал-социалистической культурной политики: серо-черное свидетельство утраты и скорби. Но также и свидетельство немецкой протестной культуры 1968 года и ее настойчивой переработки национал-социалистического прошлого.

И не только. Эту выставочную копию можно еще назвать образцовой мета-выставкой, поскольку она представляет собой выставочное пространство, воссозданное для того, чтобы доказать ценность оригинальной выставки. Ценность выставки, позволим себе еще раз процитировать Бенямина, впервые стала признаваться с появлением фотографии: «С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо»<sup>[14]</sup>. Но в исторических фотографиях Абстрактного кабинета человеческое лицо отсутствует. Снимки пустующего демонстрационного пространства привлекают внимание к неизменным размерам, к материальности, к способам создания экспозиции. Меньшую роль играют подвижные части, варьирующиеся произведения искусства, механизмы функционирования выставочной системы, эффект неожиданности, апеллирование к публике – и да, самостоятельные действия посетителей выставки. Иначе говоря, вместо непосредственного соприкосновения с искусством мы получаем благоговейное восхищение перед олицетворением модернистского выставочного пространства.

<sup>[14]</sup> Benjamin 1980 (сноска 11), Стр. 445

Если выразиться словами Чарльза Эша, в историю искусства входит «iconic Avant-garde curatorial gesture»<sup>[15]</sup>. Превращая разрушенный, навсегда утраченный Абстрактный кабинет в памятник, историческая фотография становится участницей конфликта так называемого музейного искусства и его модернистской антитезы, так называемого живого искусства. Как пишет Хуберт Дамиш в своем эссе «Музей в эпоху его технической доступности», музей традиционно выполняет функцию хранителя особой памяти, функцию памятника, в то время как «живое искусство» определяет себя через свою актуальность, через «новизну», историческая ценность которой еще не изучена. Музей обещает посетителям ценное познание, а живое искусство – (сам)осознание. (Сам)осознание предполагает некий новый опыт, который выходит за рамки обыденности. В своих рассуждениях Дамиш ссылается на Фрейда, который в труде «По ту сторону принципа удовольствия» пришел к заключению, что сознание возникает

<sup>[15]</sup> Образцовый кураторский жест авангарда (англ.). Charles Esche: A Different Setting Changes Everything. When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013. Ausst. Kat. Fondazione Prada. Hrsg. v. Germano Celant. Mailand 2013, S. 469–476, зд. стр. 473.

на месте воспоминания. Вооружившись фрейдовской гипотезой о несопоставимости воспоминания и сознания, Дамиш рассуждает о противоречии между способностью искусства предъявлять, выставлять, публиковать свои новейшие проявления и перспективой незамедлительно попасть в анналы истории, становясь частью коллекции некоего учреждения, в которой до своей полной абсорбции оно может только паразитировать?

Именно это неразрешимое противоречие, лежащее в основе музейного показа «живого» и «нового» искусства модернизма, хорошо видно на примере реконструкции Абстрактного кабинета. Выставочная копия 1960-х гг., воспроизводящая утраченную экспозицию 1920-х гг., которую мы могли бы назвать фотографией, дополненной третьим измерением, или пространственным построением по снимкам, словно соединяет в себе обе функции, которые Дамиш приписывает музею и «живому искусству» соответственно: выставочная копия позволяет посетителям соприкоснуться с искусством и действовать самостоятельно, но искусство уже остается неизменным, неактуальным – исторической реальией. Поскольку тот, кто сегодня входит в Абстрактный кабинет, знает, что находится в выставочной копии, в свидетельствующем об утрате памятнике, сглаживающем последствия минувшей эпохи. Реконструкция Абстрактного кабинета была заказана и выполнена музеем, чтобы кабинет сохранился в коллективной памяти и после своего разрушения. А это возможно, только если сегодняшние посетители на время превратятся в посетителей 1920-х гг. Тогдашний посетитель, ставший новым действующим лицом на сцене искусства в начале XX века, не запечатлен на исторических фотографиях. Тем важнее, чтобы современная выставочная копия призвала сегодняшних посетителей активно участвовать в реконструкции художественного целого – разумеется, с пониманием того, что «оригинал» безвозвратно утрачен. Именно это физическое присутствие посетителей, которое не способна воссоздать фотография, может совершить невозможное: оживить историю искусства в настоящем.

6

# КАЙ-УВЕ ХЕМКЕН

---

Биоскопическое пространство.

Кабинет для конструктивного искусства  
Эль Лисицкого (1926)

Темой нижеследующего доклада будет стоять не часто обсуждаемый Абстрактный кабинет Лисицкого, который он построил в 1926-1928гг. для Провинциального музея г. Ганновер, а его предшественник – кабинет для конструктивного искусства на Международной выставке искусств в 1926г в Дрездене. Дрезденский кабинет необычайно плотно сконцентрировал в себе все те аспекты, которыми все прежние года занимался Лисицкий, будучи художником и приверженцем интернационального авангарда. И одновременно дрезденский кабинет отражает профессиональные дискурсы авангарда тех времен, их дух и самосознание.

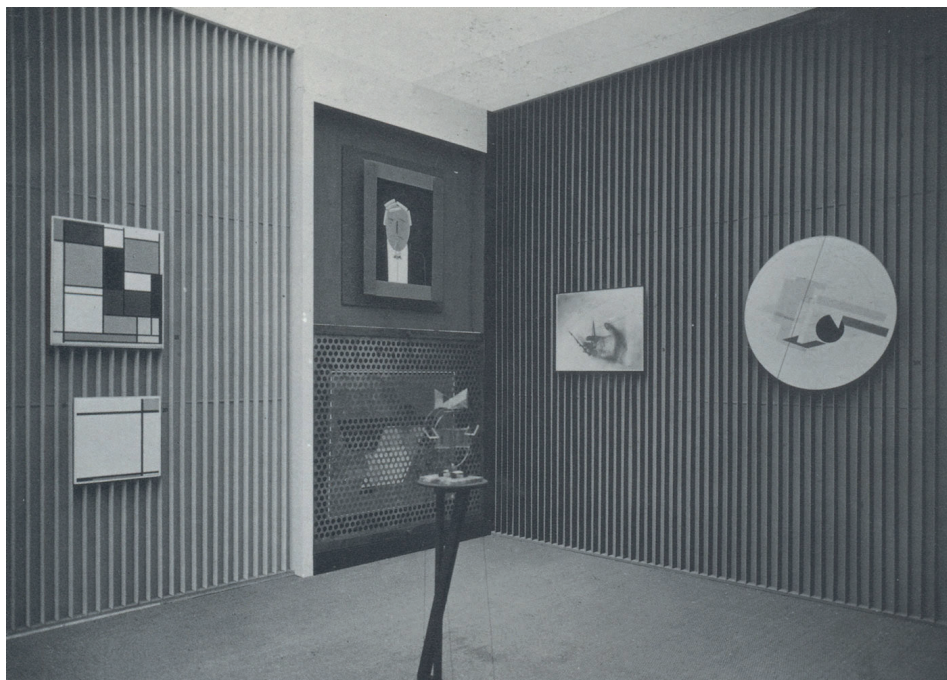
Кабинет Лисицкого для Ганновера, в отличие от своего дрезденского предшественника, является не выставочным, а музейным пространством, которое, к тому же, должно было подстроиться под достаточно жесткую концепцию куратора Александра Дорнера. Несмотря на все музеографические новшества, которые нашли отражение в, например, так называемых «пространствах настроений», Дорнер продолжал традиции научных кураторов из 19 века и организовал все демонстрационные пространства в духе своей теории пространства как ключа к пониманию истории искусства. Дрезденский кабинет Лисицкого стал для Дорнера огромным везением, ведь русский конструктивист тоже неоднократно обращался к феномену «пространство».

Но вернемся к кабинету для конструктивного искусства. Эль Лисицкий получил в 1926г заказ от Международной выставки искусств, а именно от Ганса Поссе и архитектора выставки Генриха Тессенов, разработать оформление собственного пространства для представленных на выставке произведений искусства с абстрактным формальным языком.

Илл. 1  
Международная выставка искусств в Дрездене в 1926г, на заднем плане – "Кабинет для конструктивного искусства" Лисицкого (фото из "Эль Лисицкий 1890–1941. Архитектор, художник, фотограф, типограф", музей Ванн Аббе, Эйндховен, 1990г)







Происхождение собранных в кабинете для конструктивного искусства произведений носило интернациональный характер, т.е. они представляли, в отличие от всех остальных демонстрационных залов художественной выставки, не нацию. Так, например, наряду с произведениями Лисицкого и Пита Мондриана, здесь можно было увидеть также экспонаты Ласло Мохой-Надя, Франсиса Пикабия, Вилли Баумайстера и Оскара Шлеммера.

Начнем с маршрута к кабинету. Посетители проходили по наполненным воздухом выставочным пространствам, чтобы затем попасть в затемненное угловое помещение. Снимок (илл.1) показывает, что сначала нужно было миновать ряд плотно развешенных картин различного формата и в различных рамках, а также постаменты с небольшими скульптурами, прежде чем попасть в помещение Лисицкого. Красочный язык картин с экспрессивными мазками был признаком этих полотен, обрамляющих путь в кабинет Лисицкого и вызывающе выставляющих напоказ ремесленный характер их происхождения. На финишной прямой, как можно понять по фотографии, у зрителя перед взором были все еще статические вертикальные форматы, в то время как они уже вели к необрамленному круглому диску в издали заметному затемненному помещению. Невозможность уклониться от этой встречи спланирована и намерена. Посетители сталкивались с двумя специально для выставки созданными архитектором кабинета Лисицким картинами (илл.2). Диск в середине (на иллюстрации справа) является примером такого языка картин, который известен по творчеству Лисицкого с 1920г., слева от него стену украшает фотография: рука Лисицкого с циркулем. Не только фотография носит программный характер, но и произведение искусства в виде окружности, на обратной

Илл. 2

Эль Лисицкий, "Кабинет для конструктивного искусства" Лисицкого на Международной выставке искусств в Дрездене в 1926г, деталь кабинета Лисицкого (фото из "Эль Лисицкий 1890–1941. Архитектор, художник, фотограф, типограф", музей Ванн Аббе, Эйндховен, 1990г)

<sup>[13]</sup> Кай-Уве Хемкен: "Для голоса и для глаза. Об эстетике книги "Для голоса" Эль Лисицкого", в книге изд-ва «Patricia Railing» «Владимир Маяковский / Эль Лисицкий, "Для голоса", переиздание и том с комментариями, East Sussex / Cambridge, 1994г., стр. 95-102.

<sup>[23]</sup> См. Кай-Уве Хемкен: Пан-европейское и немецкое искусство. Эль Лисицкий на Международной выставке искусств в Дрездене в 1926г, в "Эль Лисицкий 1890-1941. Архитектор - художник - фотограф - типограф", каталог выставки музея Ванн Аббе, Эйндховен, 1990г, стр.46-55

<sup>[33]</sup> Описание дано к более поздним высказываниям Лисицкого о пространстве: Эль Лисицкий "Абстрактные кабинеты", в книге Софи Кюпперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр. 362-363.

<sup>[43]</sup> См. Кай-Уве Хемкен: Пан-европейское и немецкое искусство. (прим.2)

<sup>[53]</sup> Серый цвет стены восходит, скорее, к Тессонов, который в других помещениях художественных выставок использовал схожий оттенок для стен.

стороне которого можно прочитать следующую запись, выполненную от руки: «Проун есть пересадочная станция от живописи к архитектуре<sup>[1]</sup>». Если посетители не замечают и эту надпись, то для сведущего человека и позднее для коллег-авангардистов в отношении мотива и размещения работ становится очевидным, что Лисицкий явно имел в виду своего рода подпись, своего рода демонстративное указание на авторство в оформлении пространства. Такие демонстративные жесты были важны с точки зрения Лисицкого, так он заявлял о себе в конкуренции с немецкими и голландскими авангардистами<sup>[2]</sup>.

Но вернемся к посетителям выставки: как только они ступали в пространство Лисицкого, тотчас испытывали на себе перемену световых соотношений. Стены в темных тонах, в то время как с потолка от газового материала падал синий и желтый цвет<sup>[3]</sup>. Стены выдержаны в темных тонах, в то время как с газовой материи на потолок падал синий и желтый цвет. На стенах было развешено лишь несколько картин – все геометрически, парно, как мы это знаем из 19 века или же из салонов. В углах Лисицкий установил специальные витрины. Занимая всю стену, они давали возможность размещения максимум для трех экспонатов, причем посетитель с помощью перфорированного листа мог по своему решению выбирать, на какой именно объект смотреть. Занавес и освещение стен заставляют подозревать, что Лисицкий пытался отделить свое пространство от других. Причиной тому была консервативная направленность концепции выставки Ганса Поссе, который инсценировал соревнование наций и при этом немецкому искусству отвел БОльшее помещение<sup>[4]</sup>. Конструкция в центре помещения должна была задавать направление движения и одновременно перекликалась со скульптурами братьев Штеренбергов, которые можно увидеть уже в 1922г. на Первой русской выставке искусства. Как только посетители выходили из помещения Лисицкого, они тут же попадали в помещение с выставленными там небольшими картинами, где была возможность отдохнуть.

Известные фотодокументы, сделанные Лисицким, показывают три угла, с которых снят кабинет. Как выглядел четвертый угол, не известно. Светорежиссура наверняка требовала отгораживания от соседних помещений при помощи ширм: белые шторы, скорее всего, из тяжелой материи, были повешены в широких проходах выставочного пространства и при желании могли задвигаться. Не в последнюю очередь оформление стен играло свою роль в воздействии пространства: Лисицкий вмонтировал перед стенами узкие, относительно низко расположенные деревянные планки и покрасил их в белый и черный цвета, в то время как стены целиком были выдержаны в серых тонах<sup>[5]</sup>. Когда же посетители шли по кабинету, стена в зависимости от их положения меняла цвет. Лисицкий надеялся, что этот непосредственно в движении открываемый принцип заставит зрителя стать активным.

Уже в 1923г. Лисицкий описал в своем докладе «Новое русское искусство» театральный занавес, очень похожий на тот, что был использован при оформлении стен в дрезденском кабинете. Лисицкий писал:

Интересна последняя работа конструктивистов, братьев Штеренбергов и Медуницкого, изобретение для оформления сцены. Они сконструировали занавес из вертикальных планок (похожих на жалюзи), который при открывании разделяется, отодвигается назад круговыми движениями и образует задний фон. Поверхность не разрисовывалась, а освещалась при необходимости различными световыми источниками<sup>[6]</sup>.

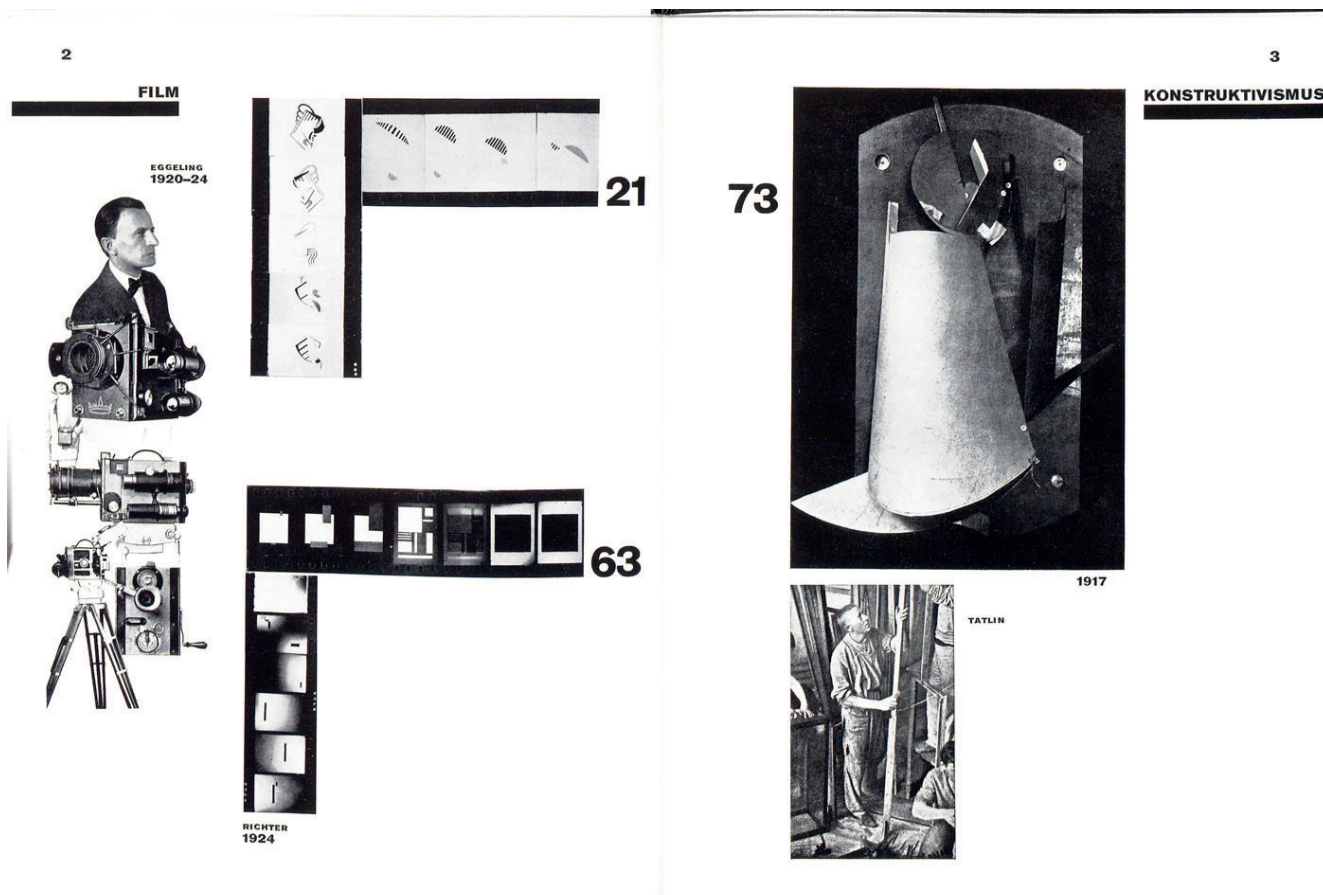
Психо-сенсорная деятельность, вызываемая цветом стен, должна была переноситься на пристенные витрины, металлические перфорированные панели которых нужно было двигать. Если в предыдущих помещениях царил субординация, направляющая каждый угол взгляда, и понимаемая как разная по значимости часть кураторского общего замысла, то Лисицкий в своем кабинете способом развешивания произведений делал ставку на координацию, т.е. все экспонаты были равны по значимости<sup>[7]</sup>.

С точки зрения архитектора Лисицкого особое обращение со

<sup>[6]</sup> Эль Лисицкий: "Новое русское искусство", в книге Софи Кюперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр. 339

<sup>[7]</sup> Субординация, впрочем, была основной концепцией в комнате проунов Лисицкого.

Илл. 3  
Эль Лисицкий, Ганс Арп (изд.): "Измы в искусстве 1914-1924", Цюрих, 1925г., разворот страницы с Викингом Эггелингом и Гансом Рихтером (фото из архива автора)

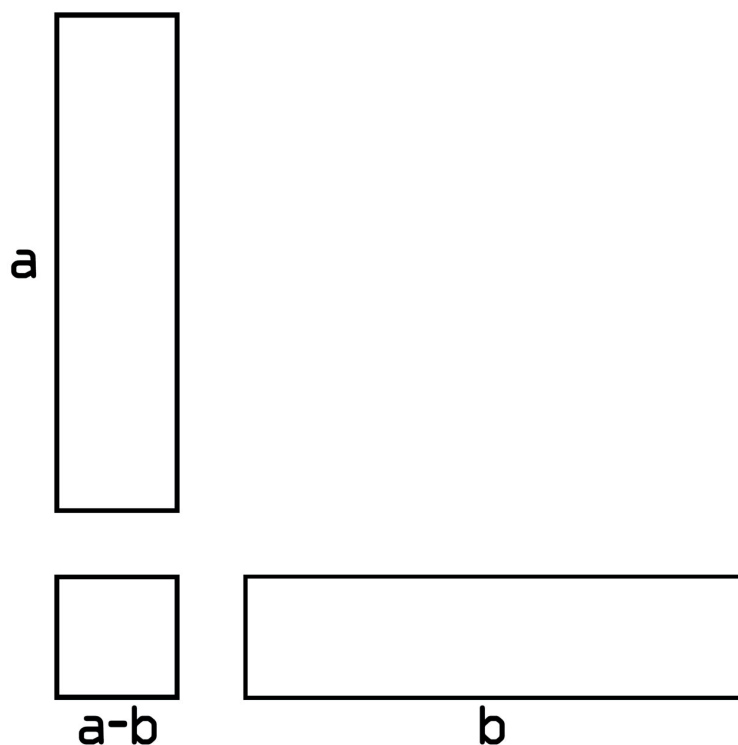


<sup>[8]</sup> Эль Лисицкий и пангеометрия, в книге Софи Кюпперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр.349-354

стенами было следствием стремления дематериализации в духе «Нового строительства». С 1924г. Лисицкий особенно внимательно занимался своим проектом «небо-гладитель» [прим.переводчика: так Лисицкий назвал горизонтальный небоскреб в противовес американскому вертикальному небоскребу] и тесно общался в этой связи с известным архитектором Я.И. Аудом. Психо-сенсорное воздействие меняющегося цвета стен вело при ускорении движения к мерцающему эффекту, который производил впечатление дематериализации стен. Этот эффект Лисицкий описал в 1925г в своей работе «Искусство и пангеометрия»<sup>[8]</sup> и под названием «воображаемое пространство» изобразил тела вращения. Конструктивист указал в этой связи на недостаточность человеческого восприятия, которое было не в состоянии по отдельности видеть движение быстро вращающихся тел. Этот «эффект пропеллера» наглядно продемонстрировал в своем так называемом «виртуальном объеме» в 1919/20гг. Наум Габо: вертикальная металлическая палочка приводится в движение при помощи мотора в быстрое движение, которое зритель не мог отследить невооруженным взглядом. Вследствие этого возникает невещественная форма. Этот аспект поднимает вопрос о возможности последующей интерпретации новых медиа, которые имел в виду Лисицкий при анализе современного ему восприятия, – кино и фотографии, а также пространственные представления.

<sup>[9]</sup> Эль Лисицкий / Ганс Арп (изд-во): "Измы в искусстве", 1914-1924", Цюрих, 1925.

Примерно в то же самое время, когда Лисицкий вел подготовительные работы по «кабинету для конструктивного искусства», кино, т.е. фильмы и фотография, стало центральным медиа не только городской общественности, но и проникло в качестве ведущего мотива в середине 20-х годов в собственные проекты Лисицкого. В «Измах искусства»<sup>[9]</sup> (ил.3) Лисицкий не только подводит итоги авангарда (и делает это не без ехидства), но и объявляет фильм и фотографию медиа будущего в искусстве. У него уже были контакты с экспериментатором в кино Викингом Эггелингом, с которым он хотел запустить совместный художественный проект, как он вспоминал со ссылкой на Эггелинга: речь шла не только о том, чтобы сделать кино нового поколения, которое нужно проецировать на киноэкран, но понимать сами проецирующие лучи как конечную цель и материал художественного производства. В качестве архитектора он работал в 1924г. над так называемой «трибуной Ленина», которая должна была венчать не балкон оратора, а монументальный киноэкран, и которая, являя собой раннюю стадию современного public viewing, должна была доносить до народа важнейшие политические решения. И не в последнюю очередь Лисицкий работал над труднейшим переводом работ с русского на немецкий своего «духовного» отца, Казимира Малевича. В нашем контексте это не самое основное, но содержательные переключки с супрематической эстетикой воздействия являются важной основой дрезденского кабинета.



Илл. 4

Взято из: Макс Вертгеймер "Экспериментальные исследования визуального наблюдения движений" в «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», часть первая: Zeitschrift für Psychologie 61/1 (апрель 1912), стр. 183. (фото из архива автора)

Но всему своя очередь. Человеческое восприятие кажется основной точкой притяжения и отправления в концепции пространства Лисицкого. Наряду с упомянутой работой «Искусство и пангеометрия» размышления Лисицкого по вопросам восприятия отразились сначала в типографии. Уже в 1922г. он писал в своем тексте «Топография типографии» о примате оптики; в качестве дизайнерской максимы утверждалась «биоскопическая книга». Такое обозначение для вокабуляра Лисицкого было исключением относительно его прошлых и будущих работ, но не для его способа художественного осмысления. Уже на пронах он провозгласил математику и физику покровителями своего нового искусства. Прозвучали имена Минковского, Лобачевского и Эйнштейна. Поэтому позволим взглянуть на современное нам развитие науки и культуры, чтобы разгадать секрет «биоскопической книги». Здесь релевантна теория восприятия Макса Вертгеймера. Вертгеймер пребывал с 1920г. в Берлине, после того как начал уже в 1910-х гг. во Франкфурте-на-Майне исследования по человеческому восприятию. Есть данные о том, что его берлинские лекции особенно охотно посещали восточноевропейские студенты левой политической ориентации, работавшие частично на Карла фон Оссецкого<sup>[10]</sup>. Это историческое обстоятельство заставляет нас думать, что открытия и ряд опытов Вертгеймера были предметом обсуждений на многочисленных встречах в кафе и ателье Русского квартала в Берлине в 1922г. По меньшей мере кажется возможным, что таким путем и Лисицкий услышал о воззрениях теории восприятия.

<sup>[10]</sup> См. Лотар Шпрунг / Хельга Шпрунг, "Об истории психологии в Берлинском университете II (1922-1935). В "Практической психологии". 14.1987, N.3, стр.293-306.

<sup>[11]</sup> Первые научные труды "Экспериментальные исследования о визуальных наблюдениях за движением", а также "О мышлении природных народов, числах и образовании чисел" Вертгеймер опубликовал уже в 1911/12 в «Zeitschrift für Psychologie». Вместе с исследованием "О ключевых процессах в продуктивном мышлении" результаты этих исследований были опубликованы в "Трех научных работах к теории гештальта" в 1925г. в Эрлангене.

В многочисленных сериях опытов Вертгеймер анализировал условия и возможности человеческого зрения<sup>[11]</sup>. Он открыл так называемые иллюзорные феномены или фи-феномены (ил.4). Этими понятиями обозначались события, которые происходили не в реальности, а всего лишь в воображении. Вертгеймер усаживал подопытных перед зрительными аппаратами, так называемыми стробоскопами и тахистоскопами, и провоцировал особые визуальные ситуации: на нейтральном белом заднем фоне он на самом краю картинке показывал черную вертикальную полосу. Затем схожее действие, но уже с горизонтальной полоской. После многочисленных и коротких по времени повторов этого опыта участники описывали схожие явления: обе линии сходились на верхней точке. Вертгеймер открыл разницу между двумя формами реальности: 1. Гаптическая настоящая реальность и 2. Оптическая иллюзорная реальность.

Для нашего контекста важны следующие результаты опытов Вертгеймера:

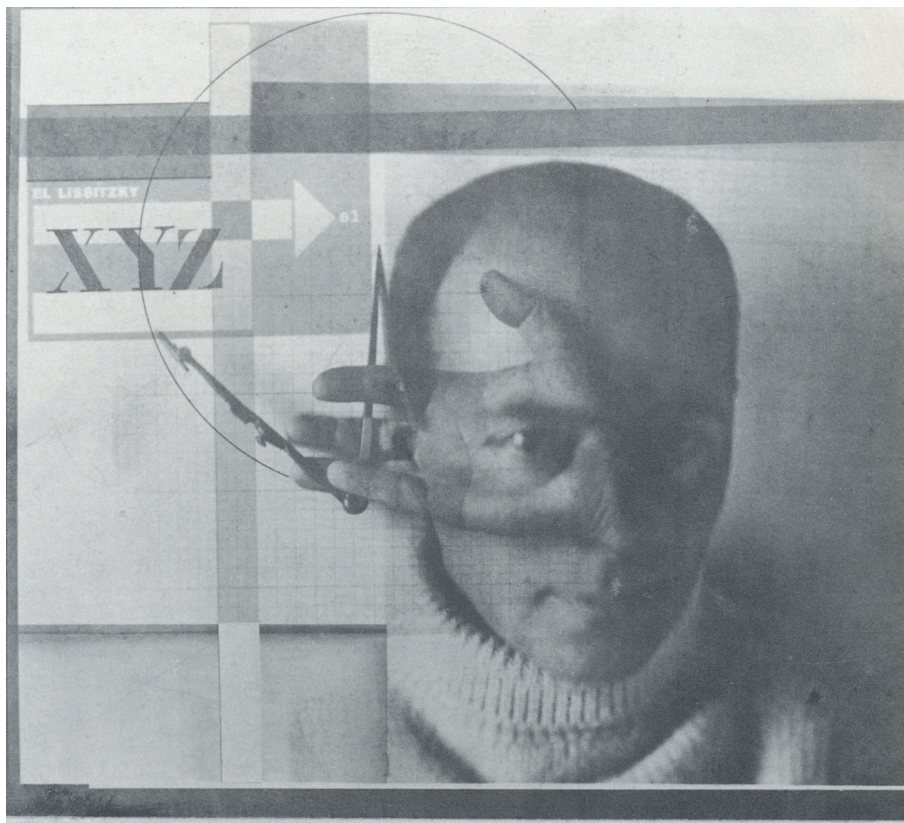
- что человеческое зрение активизируется при помощи чисто физических раздражителей
- что наступает так называемая «иллюзорная реальность» и
- что нейтральную поверхность заднего плана явно можно сделать динамичной

Эти исследования доказали эффективность тех экспериментов, которые проводил Малевич со своим супрематическим языком картин и Лисицкий со своей крупной и линейной типографией в художественной и дизайнерской сфере. Супремист говорил о придании динамичности поверхности картины и о состоянии «возбуждения», которое в конечном счете обеспечивает выход в Космос. Открытия Вертгеймера подтвердили это предположение, но лишили концепцию картин Малевича всякой спиритической составляющей. Лисицкий мог теперь развивать свою элементарную типографию по эту сторону космического и божественного, что он и воплотил в книге «Для голоса» в 1922г<sup>[12]</sup>.

В дрезденском кабинете нет никаких горизонтальных и вертикальных полосок на белом фоне, появляющихся перед нами в определенном ритме. Но, тем не менее, чередованием черного, белого и серого достигается описываемое придание динамичности поверхности стены и в конце концов создание иллюзорной реальности в виде дематериализации стены.

И даже когда Вертгеймер применял тахистоскопы и стробоскопы, это все еще не объясняет понятие «биоскоп», которое Лисицкий применил в отношении к книге «Топография типографии». Биоскоп восходит к работам братьев Складановских, которые примерно в 1900г. в Берлине изобрели так называемый дуплексный метод, объявили его «мировой сенсацией» и предъявили в Триполи ошарашенной

<sup>[12]</sup> На вкладыше он лично отпечатал странную графику: в стилизованном человеческом глазе можно было видеть буквы и квадрат "я люблю квадрат" – это тайный знак, с помощью которого Лисицкий устанавливает тесную связь супрематизма с оптикой.



публике. Речь идет о новом способе демонстрации, которая позволяет показывать фильмы без мерцания и черно-белых кадров. Не будем вдаваться далее в подробности техники, кажется уместным использовать эту понятийную и содержательную близость, чтобы напрямую интерпретировать дрезденский кабинет в отношении идей Лисицкого о фотографии и фильме.

Когда думаешь о том, чтоходишь в дрезденский кабинет из ярко освещенных помещений, то во временном, ретроспективном аспекте первым делом приходит на ум ассоциация с затемненным кинозалом.

Лисицкий управлял потоком света, чтобы цвета на стене заиграли. Но его тогдашние указания на активизацию зрительных органов и его интерес к ведущему медиа – фильму – заставляют нас думать о том, что Лисицкий ориентировался на особый вид просмотра в кино: суггестивная сила кино, базирующаяся на неспособности человеческого восприятия, была отправной точкой при оформлении, ведущем к созданию воображаемого пространства, иллюзорной реальности. При этом однако кинокадр, рассказываемая в фильме история и сценарий были выведены за рамки. Лисицкий совершенно очевидно концентрировался на так называемом «гаптическом пространстве». Благодаря светорежиссуре фильма, а в данном случае светорежиссуре и оптическом эффекте стены,

Илл. 5  
Эль Лисицкий, "Конструктор", фотомонтаж, 1924г,  
Лисицкий (фото из "Эль Лисицкий 1890–1941.  
Архитектор, художник, фотограф, типограф", музей  
Ванн Аббе, Зейндховен, 1990г)

возникает визуальное ощущение, которое заставляет воспринимать пространство как иллюзорную реальность, как нечто динамичное.

Посетитель выставки вынужден воспринимать экспонаты при помощи этой визуальной манипуляции. Этой активизацией органов чувств и души Лисицкий отвечает на общественную критику, которая уже в 19 веке звучала громко и о которой он сообщает сам в пояснении к своему демонстрационному пространству: он бичует в нем сверхмерность и монотонность презентации экспонатов, которые утомляют посетителей. Лисицкий явно разрабатывает новый вид презентации искусства, модифицируя открытия в психологии восприятия и технические инновации в их соотношении с применением в массмедиа и перенося это на выставочный дизайн (ил.5). Совершенно в духе самоинсценировки Лисицкого как художника-трансмедиадтора дрезденский кабинет был в некоторой степени пространством кино от архитектора и типографа, которое должно было служить оптимально - т.е. массмедиально обусловлено - визуальному контакту с абстрактным искусством.

В заключение следует сказать следующее: «Кабинет для конструктивного искусства» на Международной выставке искусства в Дрездене является художественным оформлением пространства с целью психо-сенсорной стимуляции посетителя. Задействованность зрителя, о которой так много говорили, ограничивается физически-нейронной активизацией, что уже сделал кинематограф с помощью своей суггестивной силы. Равноправное с художником или куратором участие зафиксировать невозможно.

Импульсы по оформлению стен пришли, вероятно, от ламельных картин, как мы их знаем по ранним искусствоведческим эпохам, но решающий фактор в оформлении кабинета следует искать в систематических поисках Лисицкого о человеческом восприятии и ведущих медиа кино и фотографии. Лисицкий, по-видимому, воплощал те идеи, которые он описывал с Виккингом Эггелингом как модуляции проекционного света. Исходя из этого, дрезденский кабинет был затемненным помещением для демонстрации фильмов, причем сам фильм не демонстрировался. Несмотря на заимствования у кинематографического диспозитива, заявленная цель состояла в активизации посетителя, чья задействованность для Лисицкого была важна в дрезденском кабинете и относительно театра:

Новейший театр и у нас до сих пор является некоей сценической коробкой, в которую надо заглядывать, а публика размещена в партере, в ложах и ярусах перед занавесом. Сцена умерла. В той же самой коробке, на которую ты смотришь, было рождено трехмерное физическое пространство для максимального раскрытия четвертого измерения, живого движения. Этот новый театр взорвет старое театральное здание<sup>[13]</sup>.

<sup>[13]</sup> Эль Лисицкий: "Наша книга", в книге Софи Кюперс-Лисицкой (изд-во) "Эль Лисицкий. Художник - архитектор - типограф - фотограф. Воспоминания, письма, рукописи", Дрезден, 1976г., стр.360







# STEVEN TEN THIJE

---

Заметки об Абстрактном кабинете  
Лисицкого

Абстрактный кабинет, созданный Эль Лисицким в 1928 году по заказу музейного директора Александра Дорнера, – возможно, одна из наиболее известных дизайнерских работ XX века. Размышляя о том, как создать новую версию этого знаменитого пространства – а именно этим сейчас занят Музей Шпренгеля в Ганновере, – важно учесть нынешнее значение кабинета. Чему мы еще можем научиться на его примере? Как он отвечает на вопросы, стоящие перед нами сегодня? Одно из очевидных, хоть и неприятных наблюдений состоит в удивительном сходстве напряженной геополитической ситуации конца 1920-х гг. и хрупкого мира летом 2016 года: Великобритания решила выйти из состава ЕС, в Турции произошел пятый военный переворот с 1960 года, который хоть и потерпел неудачу, но поломал множество судеб. В сочетании с продолжающимся сирийским кризисом и плачевным состоянием мировой экономики эти события навевают мысли о близящемся общемировом конфликте.

В такой атмосфере, пожалуй, лучше всего проанализировать Абстрактный кабинет в контексте турбулентной эпохи его создания, которая привела к Второй мировой войне. Чтобы лучше понять политическую конъюнктуру и ту роль, которую играл в ней Абстрактный кабинет, следует обратить внимание сразу на несколько факторов. Вместе они позволяют судить о том, как повлияли на Абстрактный кабинет политические события, обусловленные экономическим кризисом, новые формы искусства и растущая ксенофобия. Главным выразителем настроений той эпохи стал, пожалуй, не Лисицкий, а немецкий философ иудейского происхождения Вальтер Беньямин. В своем прославленном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936-39) Беньямин ищет объяснение распространению фашизма и размышляет о том, как кино и фотография могли бы этому противостоять.<sup>[1]</sup> Работы Лисицкого или конструктивизм, к которому они относятся, напрямую в тексте Беньямина не упоминаются. Однако центральное понятие ауры созвучно многому в проектах Лисицкого по оформлению выставок, поэтому попытка проанализировать творчество Лисицкого через призму рассуждений Беньямина вполне оправдана. Параллели между Абстрактным кабинетом и трудами Беньямина об искусстве, технологии и политике становятся более явными, если сопоставить их с работами Александра Дорнера и историка искусств Алоиза Ригля, вдохновлявшего Беньямина и Дорнера.

При таком подходе лучше всего начать с того, что может показаться небольшим парадоксом в тексте Беньямина. Главная цель этого текста – представить некоторые искусствоведческие суждения о кино и фотографии, которые противоречили бы практикам фашизма. В самом начале эссе Беньямин предельно четко определяет собственные предпочтения, причисляя свои тексты к марксистской традиции.<sup>[2]</sup> Фотографию и кино Беньямин понимает как события – нечто, влекущее за собой изменения – истории на пути к коммунизму. Маркс также понимал промышленный капитализм как шаг на пути к коммунизму. Хотя именно

<sup>[1]</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd 1, Frankfurt/M. 1974, стр. 471–508.

<sup>[2]</sup> Там же, стр. 473.

фашисты наиболее умело использовали кино и фотографию в конце 1930-х гг. Так что вопрос заключается в том, знал ли Беньямин, как фотография и фильмы использовались фашистами, или он иначе воспринимал фашистскую пропаганду в рамках своей теории, посвященной искусству, кино/фотографии и политике.

Скорее всего, справедливо последнее. Беньямин возвращается к фашизму в конце своего текста, замечая, что тот покажет пролетариату способ самовыражения, но не даст прав на это самовыражение.<sup>[3]</sup> Фашизм искажает кривую развития Маркса, согласно которой промышленный капитализм, в конце концов, создает условия для своего уничтожения. В 1930-х, спустя чуть более десятилетия после революции в России, когда по Европе и США прокатилась Великая депрессия, капитализм оказался чрезвычайно слабым и был на грани исчезновения. В этой напряженной атмосфере фашизм, по мнению Беньямина, не допустил передела собственности, а отвлек энергию масс от слома капиталистического миропорядка. Этой энергии понадобился другой выход: война. Одна из главных аргументационных цепочек Беньямина в его эссе прослеживает путь энергии, образовавшейся в современном ему обществе благодаря новым формам искусства – фильму и фотографии. Этим формам не дают развиваться «естественно» в политической и социально-экономической сферах, и поэтому они отыскивают «неестественную» губительную форму войны.

<sup>[3]</sup> Там же, стр. 506.

Сегодня стоит вернуться к этому рассуждению, потому что новые средства коммуникации – прежде всего, интернет – глубоко влияют на развитие мировой экономики. Признаки несправедливого распределения имущества и благ можно найти повсюду. Создается ощущение, что борьба ведется между 1% зажиточных людей и 99% среднего класса или даже бедноты. Не надо обладать богатым воображением, чтобы понять, что долго так продолжаться не может, а глобальный конфликт между имущими и неимущими усиливается с каждым днем. Борьба идет не классическими марксистскими средствами, а часто скрывается под маской культурной политики. И именно в этом отношении параллели с 1930-ми очевидны. Национал-социализм тоже совместил понятия культуры и расы с социально-экономическими вопросами. Мы не преследуем цели дать всесторонний анализ сегодняшней ситуации в мире, но, возвращаясь к Беньямину и находя подтверждения его доводов в истории Абстрактного кабинета, мы сможем увидеть взаимосвязь между новыми формами в искусстве, новыми технологиями и комплексным социально-экономическим и политическим контекстом, в котором они развиваются.

Эссе Беньямина рассматривает ситуацию 1930-х, анализируя влияние, оказываемое новыми формами искусства и новыми технологиями на «надстройку» - интеллектуальную, политическую и экономическую элиту – общества. Если Маркс делал прогнозы относительно развития промышленного капитализма, который только зарождался в его времена,

<sup>[43]</sup> Там же, стр. 473.

<sup>[53]</sup> Там же, стр. 477.

<sup>[63]</sup> Там же, стр. 475.

<sup>[73]</sup> Там же, стр. 479.

<sup>[83]</sup> Там же.

<sup>[93]</sup> Там же, стр. 476–477.

<sup>[103]</sup> Там же, стр. 498–499.

<sup>[113]</sup> Там же, стр. 263.

<sup>[123]</sup> Там же, стр. 495–496.

Беньямин пытается понять, как высший слой представителей культуры, науки и искусства изменится с развитием технологий промышленного капитализма.<sup>[4]</sup> Главное видоизменение, которое он отмечает – быстрый рост возможностей массового воспроизводства. В области культуры такие технологии массового воспроизводства, как кино и фотография, будут оказывать равносильное влияние на способы распространения идей через фото- и кинообразы и на то, как самосознание будет меняться от противопоставления фотографическому или кинематографическому «двойнику». Как известно, Беньямин описывает последствия распространения этих новых форм искусства как «угасание ауры».<sup>[5]</sup>

Понятие ауры остается весьма многогранным, и даже в коротком эссе у него есть два определения. Сначала Беньямин описывает ауру как «здесь и сейчас» произведения искусства, как тот простой факт, что оно существует в качестве единичного, уникального и оригинального объекта в одном месте в любой момент времени.<sup>[6]</sup> Позже Беньямин прибегает к более поэтичному языку и называет ауру «видимость расстояния, каким бы малым оно ни было»<sup>[7]</sup>. Если пользоваться философской терминологией, то в первом случае Беньямин говорит об онтологии ауры – о том, что она существует только во взаимосвязи с уникальностью, единичностью и пространственным местоопределением. Второе определение говорит об эпистемологии ауры, заостряя внимание на ее качествах и способах узнавания. Новые формы искусства, фотография и кино, разрушают онтологическую и эпистемологическую структуры ауры. В этих формах искусства можно копировать версии одного и того же, представляя их множеству людей в одно и то же время, как это делают газеты и кино. По мнению Беньямина, таким образом уменьшается расстояние, разделяющее человека и событие, поскольку теперь оно происходит вблизи множества людей одновременно.

Преодоление «расстояния» – один из главных вызовов для Беньямина. Он постоянно возвращается к этому наблюдению в своем эссе. Сначала он отмечает «желание сегодняшних масс «приблизиться»»<sup>[8]</sup>. Этот запрос удовлетворяет фотография, позволяющая произведениям искусства перемещаться со своей родины во все уголки мира. Скульптуры и здания, которые прежде можно было рассматривать лишь издали, теперь тоже общедоступны.<sup>[9]</sup> Фото- и киноискусство способно даже улучшить зрительские способности благодаря специальным линзам и замедленной съемке, которая позволяет замедлять время и скрупулезно изучать отснятый материал, что раньше не представлялось возможным. Так зритель приближается к вещам и событиям, наблюдая их с близкого расстояния или замедляя их развитие.<sup>[10]</sup> Описывая способ работы кинокамеры, Беньямин снова обращает внимание на исчезновение расстояния: камера физически присутствует в снимаемой сцене.<sup>[11]</sup> Кинооператора Беньямин даже сравнивает с хирургом, который внедряется в тело пациента, радикально сокращая расстояние между собой и объектом – до степени проникновения в тело.<sup>[12]</sup> Наконец,

Беньямин обращается к архитектуре и пишет о том, что современные массы, скорее, движутся внутрь и сквозь вещи, а не разглядывают их с расстояния.<sup>[13]</sup> На смену оптической оценке архитектуры, рассматриванию фасада здания издали, пришла отвлекающая фамиллярность «тактильного» использования.

В анализе Беньямина условий исчезновения расстояния в современном обществе любопытно и то, что он полностью противоречит теории историка искусства Алоиза Ригля, чьи труды были одним из главных источников вдохновения для Беньямина. Например, понятия «оптического» и «тактильного», встречающиеся в конце эссе, заимствованы из исследования Ригля «Позднеримские художественные промыслы».<sup>[14]</sup> Именно Ригль Беньямин признает в своем эссе образцовым исследователем, и именно Ригль писал о том, что развитие современного искусства обусловлено новым видением расстояния.<sup>[15]</sup> Только Ригль отстаивает позиции, прямо противоположные тем, которые занимает Беньямин, считая расстояние основным положительным качеством современного искусства. Свою работу «Атмосфера как содержание современного искусства» Ригль начинает со следующего анекдота: он воображает себя стоящим на вершине горы и озирающим прекрасную долину.<sup>[16]</sup> Он пишет о том, насколько неоднозначны или даже неприятны вблизи те вещи, которые он видит. Когда мы находимся в непосредственной близости от чего-то, поясняет Ригль, то в первую очередь определяем степень опасности для нас самих. Тем самым мы лишаем себя возможности увидеть нечто в контексте и как часть общего исторического развития. Только если мы наблюдаем что-либо «в спокойном состоянии» или «с расстояния», то можем дать свою оценку, потому что лишь тогда видим феномен в масштабе общемирового развития.

Даже если Беньямин и не использует те же слова, он явно прибегает к тому же образу, когда объясняет понятие ауры: «Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, – это значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»<sup>[17]</sup>. В этом описании Беньямин явно использует те же мотивы, что и Ригль в своем тексте о современном искусстве: отдых и расстояние. Только Беньямин не передает всех прав суждения отдаленному наблюдателю, а считает, что массы способны проникнуть в суть вещей, соприкасаясь с ними или постигая их отвлеченно. Как нам понять это противоречие с Риглем, в то время как Беньямин явно идет по его стопам?

Разгадку мы найдем в филологическом исследовании Джорджа Диди-Хубермана, основанном на внимательном прочтении текстов Беньямина.<sup>[18]</sup> Диди-Хуберман отмечает, что когда Беньямин пишет об исчезновении ауры, то у него весьма четкое представление об этом исчезновении. Ранее в своей книге «Происхождение немецкой барочной драмы» (1928) Беньямин использовал понятие происхождения как водоворота из воспоминаний и забвения. В современном искусстве аура не

<sup>[13]</sup> Там же, стр. 504–505.

<sup>[14]</sup> См. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 2nd ed., Vienna 1927.

<sup>[15]</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften* (сноска 1), стр. 479. О Беньяmine и Ригле см. также Wolfgang Kemp, "Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft," в "Links hatte noch alles sich zu enträteln..." Walter Benjamin im Kontext, ed. Burkhardt Lindner, Frankfurt/M. 1978, стр. 224–287.

<sup>[16]</sup> Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Vienna 1996, стр. 27–37.

<sup>[17]</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften* (сноска 1), стр. 479.

<sup>[18]</sup> Georges Didi-Huberman, "The Supposition of the Aura: The Now, The Then, And Modernity," in *Walter Benjamin and History*, ed. Andrew Benjamin, London/New York 2005, стр. 3–18.

исчезает насовсем, но перемещается и преподносится в рамках произведения, которое не создает ауру, а предполагает ее. Поэтому возврат к «тактильному» – это не возврат к доауральному и не постауральное восприятие, если таковое вообще возможно, а скорее, калибровка восприятия, при котором иначе происходит приближение к образу и движение сквозь него. Расстояние подразумевается восприятием и раскрывается в его новых формах, в частности в отвлеченной форме, позволяющей развивать внутреннее понимание, присущее эпохе воспроизводства.

Для Беньямина преодоление расстояния было следствием распространения технической воспроизводимости. Возвращаясь к Риглю и его основополагающей работе «Позднеримские художественные промыслы», Беньямин утверждает: «В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека»<sup>[19]</sup>. Его опасения по отношению к фашизму связаны с тем, что фашизм сохраняет старую структуру восприятия, предпочитая отдаленное наблюдение, но при этом использует новую форму, нивелирующую расстояние. Почему это столь проблематично, разъясняется в конце текста:

«Fiat ars – pereat mundus», – провозглашает фашизм и ожидает художественного удовлетворения преобразованных техникой чувств восприятия, как признает Маринетти, от войны... Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним олимпийских богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга.<sup>[20]</sup>

<sup>[19]</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften* (сноска 1), стр. 479.

<sup>[20]</sup> Там же, стр. 508.

У этой метафоры явная пространственная структура, снова повторяющая образ гор – только вместо человека в качестве наблюдателей выступают олимпийские боги. Божественная притягательность отдаленного взгляда появляется за счет остранения, опасной формы отчуждения, особенно если с вершины горы мы наблюдаем и самих себя. Косвенным образом заключительная метафора эссе говорит о бесплотном созерцании себя, которое воплощается, например, в просмотре кинозаписей во время массовых мероприятий.

Даже если этого нет в третьей, заключительной, редакции текста, в первой из них последнее размышление напрямую связано с фашистской кинопропагандой:

В кинозаписях крупных церемониальных процессов, гигантских партийных съездов и масштабных спортивных мероприятий, а также военных действий массы сталкиваются сами с собой. Этот процесс, чью значимость трудно переоценить, тесно связан с развитием техник



воспроизводства и – в данном случае – кинозаписи. Массовые движения более отчетливо запечатлеваются камерой, нежели человеческим глазом. Вид с высоты птичьего полета позволяет увидеть сотни тысяч людей. Причем даже если человеческий глаз видит то же, что и камера, он не в состоянии увеличить изображение.<sup>[21]</sup>

<sup>[21]</sup> Там же, стр. 467.

Этот абзац явно вдохновлен «Триумфом воли» Лени Рифеншталь, снятом в 1935 году – тогда же, когда Беньямин приступил к работе над эссе. Рифеншталь – мастер панорамной съемки, зрелищности которой придала монументальная работа Альфреда Шпеера на нюрнбергском съезде нацистов. Фильм начинается с кадров из самолета – Гитлер обозревает свою страну с олимпийских высот. На протяжении всей картины мы видим неиссякаемые массы людей в форме, которые превращаются в одно гигантское однородное тело. Когда молодежь устраивает соревнования, образуется колесница из людей, и один молодой человек встает на спины других. Отдельные люди все время поглощаются массой, которые в итоге составляют увеличенное в масштабе тело Гитлера – во время своей речи Гитлер не помещается в экран. В прежние эпохи подобный панорамный обзор был доступен лишь социальной верхушке, лишь элита могла увидеть отдельные части, образующие целое, взглянуть на мир, как Ригль с вершины горы. Благодаря этой привилегии элита получала право руководить остальными, основываясь на всеохватной перспективе. Национал-социалисты оставляли себе ту же привилегию: только они могли демонстрировать ее всем немцам, которым надлежало чувствовать себя наследниками королей. Все немцы обозревали целое, однако их хитроумно заставляли забывать, что все они – часть картины и их роль – пушечное мясо для неизбежной войны, которую раса «королей» поведет с низшими расами, заставив их служить себе.

В эссе Беньямина нацистское киноискусство противопоставляется социалистическому – прежде всего, фильмам Дзиги Вертова, представляющим собой любопытный контраст к фильмам Рифеншталь. Беньямин пишет о «Трех песнях о Ленине» (1934)<sup>[22]</sup>, где Ленин прославляется тремя песнями, подчеркивающими разнообразие и единство Советского Союза. Но еще более показателен фильм 1929 года «Человек с киноаппаратом», который не упоминает Беньямин. Вертов также отображает советское общество как органичное и динамичное целое, хотя постоянно подчеркивает, что целое видимо лишь сквозь объектив камеры. Главный герой в фильме 1929 года – не Ленин, не какой-либо другой политический лидер, а человек с киноаппаратом или даже сам киноаппарат. Весь фильм мы видим человека с камерой, который снимает будничную жизнь в СССР. В нескольких сценах камера даже оживает, превращаясь в подвижное наблюдательное животное благодаря анимации стоп-кадров. Вместо того чтобы представлять зрителю возвышенную королевскую перспективу, Вертов предлагает зрителю встать на место камеры. В конце своего эссе Беньямин сетует, что «общество

<sup>[22]</sup> Benjamin, *Gesammelte Schriften* (сноска 1), стр. 493

еще не созрело для того, чтобы превратить технику в свой инструмент». Вполне вероятно, что примером такого превращения для Бенямина служили фильмы Вертова.

Советский кинематографист становится мостом к Абстрактному кабинету Лисицкого, поскольку посетил выставку в Ганновере в год создания «Человека с киноаппаратом». После длительного осмотра Абстрактного кабинета Вертов написал Лисицкому: «Я долго сидел там, осматривался, ощупывал»<sup>[23]</sup>. В 2003 году историк Мария Гог использовала описание пространства, сделанное Вертовым, для глубокого анализа Абстрактного кабинета, приведем его здесь.<sup>[24]</sup> Вертов пишет о том чудесном воздействии, которое пространство оказывало на зрителя, поскольку кабинет был украшен тонкими металлическими полосками, перпендикулярно отходящими от серой стены, покрашенными с одной стороны в белый, с другой – в черный цвет. При передвижении по пространству это создавало «оптическую динамику», своего рода мерцание, которое сегодня ассоциировалось бы с некоторыми видами оп-арта. Металлические полоски были лишь одним – даже если наиболее зрелищным – элементом, создававшим динамику в пространстве. Рядом Лисицкий расположил своеобразную витрину картин, которые передвигались зрителями. Одна из стен была целиком покрыта крупной экспозиционной мебелью, которая останавливала и преломляла свет из большого окна. Этот шкаф можно было использовать для показа графических работ, но в него вмещалась и небольшая скульптура с зеркалом позади, поскольку обойти скульптуру не представлялось возможным. Тем самым создавалась еще одна образная плоскость, которая двигалась и менялась вместе со зрителем, сбивая его с толку отражениями металлических полос. Это усиливало впечатление, позволяя зрителю увидеть обратную сторону полос, увидеть черную и белую стороны одновременно. Пространство, полное таких находок, заставило Вертова «ощупывать» себя.

В контексте выставки этот тактильный, грубый глагол звучит достаточно странно. Как красиво выразился Брайан О'Догерти в своей знаменитой книге «Внутри белого куба»: «Присутствие этой нелепой мебели, твоего собственного тела, кажется излишним, навязчивым»<sup>[25]</sup>. Оформление Лисицкого во всем противоречит сложившейся музейной логике и создает пространство, ни в коей мере не игнорирующее телесность. Во-первых, Лисицкий предлагает зрителям вмешиваться в экспозицию, позволяя передвигать произведения искусства внутри витрин. Во-вторых, металлические полоски постоянно производят мерцающий эффект на движущееся тело. Наконец, зеркало отражает в пространство образы посетителей выставки. Тем самым тело всюду получает признание, причем особенное. Лисицкий стремится подчеркнуть, что видимое – результат взаимодействия зрителя и зримого. При такой стратегии расстояние, возможно, не удастся преодолеть. Зато оно постоянно подчеркивается как величина, определяющая качество зрительных образов, а те, в свою очередь,

<sup>[23]</sup> Цит. по Maria Gough, "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hanover Demonstrationräume," в *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow (Issues & Debates)*, ed. Nancy Perloff and Brian M. Reed, Los Angeles 2003, стр. 81.

<sup>[24]</sup> Там же, стр. 77–125.

<sup>[25]</sup> Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley/Los Angeles 1999, стр. 15.

существуют не сами по себе, а лишь во взаимодействии.

У побуждения Лисицкого создать пространство, выделяющее конструктивность расстояния между зрителем и объектом восприятия, другие истоки, нежели у риглианских рассуждений Бенямина. В своем исследовании о влиянии теории относительности на искусство того времени историк искусства Линда Далримпл-Хендерсон указывает на то, что Лисицкий входил в группу художников начала XX века, на которых большое впечатление произвела теория Эйнштейна.<sup>[26]</sup> Вдохновение, которое художники черпали у Эйнштейна, часто основывалось на весьма ограниченных познаниях в математических выкладках. Лисицкий был профессиональным архитектором и инженером, в 1920-х он изучал историю геометрии. После этого он пришел к выводу, что четвертое измерение нельзя «привнести в пространство», как верилось, например, Казимиру Малевичу. Вместо того чтобы искать живописный или графический образ для четвертого измерения, Лисицкий решил, что четвертое измерение можно показать лишь за счет активного осмысления времени. Перемена в его работе, произошедшая в 1920-х гг., создание таких пространств, как берлинская «Комната проунов» (1923) или более поздняя инсталляция в Дрездене и Абстрактный кабинет» – все это эксперименты по буквальной визуализации времени в пространстве, основанные на подсчете времени, которое требуется для восприятия художественного произведения движущимся зрителем. В этом смысле творчество Лисицкого созвучно наблюдениям Бенямина (Ригля) о том, что способы человеческого восприятия меняются на протяжении времени. С помощью своих экспозиций Лисицкий передает иное восприятие пространства и времени. Он не считал, что образ – отпечаток некоего момента времени, как утверждается в рамках традиционного понимания живописи в качестве «окна в мир». Вместо этого Лисицкий создавал пространства, позволяющие эмпирически почувствовать и осознать время. Его художественные работы и выставочные экспозиции позволяют разным зрителям по-разному себя трактовать, приводя их к новому миропониманию. Лисицкий вряд ли погружался в труды Ригля о современном искусстве, основывающемся на изменении расстояния, и едва ли разделял те выводы, к которым пришел Бенямин, размышляя о политической важности переосмысления расстояния между миром и массами.<sup>[27]</sup> Интерес Лисицкого к расстоянию и теории относительности соединился с беняминовским видением эстетических проблем фашизма благодаря заказчику Абстрактного кабинета Александру Дорнеру.

Дорнер стал директором ганноверского Провинциального музея в 1920-х гг. и взял на себя задачу реструктурировать богатую музейную коллекцию, включавшую в себя разнообразнейшие экспонаты – от ископаемых и археологических находок до современного искусства. Дорнер, получивший искусствоведческое образование в Берлине, принадлежал к небольшой группе знатоков, в которую входил и

<sup>[26]</sup> Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Revised Edition, Cambridge/London 2013, стр. 427–434.

<sup>[27]</sup> Это заключение поневоле спекулятивно. Возможно, Лисицкий знал теорию Ригля и сходно понимал фашизм. Однако, проводя исследования, я не нашел этому никаких подтверждений.

[283] Об образовании Дорнера см. Samuel Cauman, *Das lebende Museum, Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors* (1958), Hanover 1960, стр. 27–37, а также Alexander Dorner, *The Way Beyond 'Art'*, New York 1958, стр. 15–19.

[293] Я уже писал об этом в Steven ten Thije, "A Space Beyond Dualism – On Alois Riegl's influence on Alexander Dorner's 'atmosphere rooms'," в *Kritische Szenografie, Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, ed. Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2015, стр. 411–416.

[303] См. Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880 – 1940*, Dresden 2001.

[313] Charlotte Klonk, *Spaces of Experience, Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009, стр. 75–79 и об Абстрактном кабинете, стр. 116–120.

[323] Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Vienna 1931, стр. 187–189.

Эрвин Панофский, предпочитавший искусствоведческую теорию Ригля довлеющему эмпирическому позитивизму своего учителя Адольфа Гольдшмидта<sup>[28]</sup>. Даже если позже Дорнер отойдет от теории Ригля, в ганноверский период его кураторской деятельности влияние австрийского историка искусств неоспоримо: «атмосферные пространства», которые он создавал для показа коллекции, явно вдохновлены теорией Ригля.<sup>[29]</sup>

Работая над новой экспозицией, Ригль стал одним из молодых музейных директоров, старавшихся порвать со «складской» моделью, доставшейся в наследство от XIX века.<sup>[30]</sup> Вместо того чтобы вывешивать максимальное количество работ на стены, новое поколение директоров старалось делать открытые и доступные показы музейных собраний, которые бы притягивали публику и расширяли ее кругозор. Среди молодых директоров Дорнер занял экспериментальную позицию, не довольствуясь лишь элегантностью экспозиций. Он представил собрание ганноверского Провинциального музея как историю развития искусства, подчеркнув, что у каждой эпохи была своя логика зрительного восприятия. Сделал он это с помощью атмосферных пространств, где произведения искусства демонстрировались на фоне специально подобранных цветных обоев. Цвета обоев объединяли разные произведения и создавали особую атмосферу. Дорнер подчеркивал различие между своим методом и методом периодизации, в котором произведения искусства демонстрировались в «оригинальном» контексте. Атмосферные пространства вовсе не воспроизводили контекст, а стимулировали восприимчивость к той или иной эпохе. Опыт восприятия был важнее копирования истории.

Возможно, с точки зрения оформления выставок новаторство Дорнера следует признать достаточно скромным (особенно учитывая множество других опытов с цветными обоями).<sup>[31]</sup> Однако этот факт любопытен, прежде всего, потому что стратегия Дорнера сходна с риглианским прочтением барочного искусства, опубликованным незадолго до появления атмосферных пространств. Ригль как раз написал впечатляющий труд «Голландский групповой портрет», в котором уделил особое внимание Рембрандту.<sup>[32]</sup> Хроматическое единство произведений Рембрандта Ригль воспринимает как инструмент создания визуальной логики произведения. Использование Рембрандтом приглушенной палитры тонов в сочетании с особенными тенями, при котором края объемных предметов словно «кровоточат» в окружающее их пространство, позволяет создать особые отношения между героями картины и пространством, в котором они расположены. Согласно Риглю, Рембрандту удается создавать картины, где нет четкой границы между объемными предметами и пространством вокруг них. Поэтому фигуры не прорисовываются по краям, проецируясь в объемную пустоту, а представляются лишь сгустками на непрерывной визуальной и материальной плоскости, утрачивающими свою массивность из-за размытых краев.

Дорнер в то время еще оставался большим

поклонником Ригля и, разумеется, прочел его книгу. Похоже, он даже частично перенял рембрандтовскую технику в работе над своими пространствами. Подбирая один основной оттенок для фона, на котором показывались картины из собрания, он не столько приглушал остальные цвета, сколько основательно растушевывал их, чтобы зрительское восприятие, как на полотнах Рембрандта, плавно перетекало от одной картины к другой.

Сравнение выставочной стратегии Дорнера и труда Ригля о групповом голландском портрете становится еще более интересным, если мы вспомним, что обе визуальные стратегии связаны с социально-политическими формациями. В предисловии к своей книге Ригль пишет о связи голландской живописи с протодемократической формой общества в Нидерландах XVII века.<sup>[33]</sup> Более ранние репрезентативные стратегии явно основывались на иерархической модели, где все организовывалось в соответствии с четким отношением к власти земной и божественной. В голландском обществе было сильное купеческое сословие, члены которого между собой вели себя на равных. Отношения между героями должны были отражать это равенство, из чего Рембрандт сделал философский и художественный вывод, размыв контуры фигур.

Дорнер проводит похожие параллели между визуальной логикой искусства в различные эпохи и политическим, экономическим режимом, в рамках которого оно создавалось. Например, представляя романтизм, он соединяет это движение со «свободным предпринимательством» и «механическим» пониманием природы, основанном на законах, описывающих вечно движущееся целое.<sup>[34]</sup> Так появляется противоречивое желание свободно увеличивать собственные возможности за счет ограничения чужой свободы, что приводит к «эксплуатации рабочего». Дорнер видит художественную параллель в том, как искусство романтизма преподносило понятие свободы и автономии, целиком перенося их в маргинальную зону досуга и отдыха. В этом смысле автономное, свободное искусство прекрасно вписывается в механическое общественное целое.

Абстрактный кабинет представлялся Дорнеру новым этапом развития визуальной логики и общества.<sup>[35]</sup> Дорнеровский подход к искусству близок беньяминовскому, он настолько отделял искусство, необходимое современному обществу, от искусства прежних эпох, что назвал одну из своих поздних книг «Путь за грань «искусства». Для понимания происходящих перемен Дорнер не прибегает к понятию расстояния, его больше интересует, как в разные эпохи понималось пространство. В классический, домодернистский, период пространство было однородным и непрерывным, пустым хранилищем, в которое помещались определенные предметы с четкими очертаниями. Модернистское искусство порвало с идеей «пустого пространства», увидев в нем результат взаимодействия движущихся, наделенных энергией вещей. Вещи не существуют в пустом пространстве, а создают его, взаимодействуя между собой. Абстрактный кабинет

<sup>[33]</sup> Там же, стр. 2.

<sup>[34]</sup> Dorner, *The Way Beyond 'Art'* (сноска 28), стр. 100–101.

<sup>[35]</sup> Там же, стр. 114–115.

- яркий пример такого взаимодействия, потому что он постоянно демонстрирует зрителю, что движение влияет на восприятие. То, что слегка добавляется к зрительскому восприятию в атмосферных пространствах – объединение разных произведений одним оттенком, – находит явное отражение в Абстрактном кабинете. Здесь стены не дают восприятию перетекать, но с каждым шагом зритель создает новое пространство с собственной, особенной цветовой гаммой. Здесь произведения больше не объединяются цветом, взаимоотношения между ними определяются физическим передвижением витрин. Наконец, расположенное в углу зеркало напоминает зрителю, что у него лишь одна перспектива, а с других точек пространство выглядит иначе.

После краткого обзора сходств и различий между произведениями Ригля, Лисицкого, Дорнера и Бенямина, которые проявляются при анализе удивительной экспозиции Абстрактного кабинета, вернемся к изначальному вопросу о том, чему она нас может научить сегодня. Даже если развитие технологий сегодня пошло по новым траекториям, отличным от фото- и кинотехнологий, впечатлявших художников и мыслителей прежних лет, мы можем научиться у них осмыслять происходящее вокруг. Сегодня СМИ и компьютеры разительным образом поменяли способы нашего взаимодействия с внешним миром. Но сам тип анализа, проделанного Бенямином, Дорнером, Риглем и Лисицким, не утратил своей значимости. Цифровые технологии не устранили вопроса о том, как расстояние влияет на наше мировосприятие. Сегодня мы можем наблюдать похожий контраст между возможностями новых технологий и тем, как ими управляет общественная верхушка. Есть основания для похожих опасений: если нам не удастся конструктивно интегрировать новые формы обмена знаниями и информацией в повседневную жизнь, то их энергия примет разрушительные формы капиталистической и культурной политики. Ведь мы снова можем наблюдать, как по всей Европе чудовище национализма в ответ на текущую геополитическую нестабильность вздымает свои многочисленные головы. В такие времена важно продолжать работу, сделанную в двадцатых и тридцатых годах минувшего столетия, чтобы лучше понимать природу националистических движений и противодействовать им. В рамках музейной работы важно понимать, как организовано наше мировосприятие сегодня и как мы можем положительным образом взаимодействовать с коммуникационными технологиями, чтобы достичь согласия множества перспектив. Есть некая поэтическая справедливость в том, что, работая с вдохновенным наследием художников и мыслителей – как в случае с Абстрактным кабинетом, – мы опираемся не на оригиналы, а на копии. Это, безусловно, лучший способ сократить расстояние между прошлым и настоящим.

*Особая благодарность Янине Армин за редакторскую помощь.*



## демонстрацъёнсраум

Выставочный проект аспирантуры Немецкого исследовательского общества (DFG-Graduiertenkolleg) «Фотографический диспозитив» в Высшей школе изобразительных искусств г. Брауншвейг в партнерстве с Представительством земли Нижняя Саксония в Берлине, Музеем Шпренгеля в Ганновере и Гете-Институтом в Новосибирске.

30.11.—13.12.2015 Представительство земли Нижняя Саксония в Берлине

5.6.—16.10.2016 Музей Шпренгеля в Ганновере

26.10.—11.11.2016 Галерея Высшей школы изобразительных искусств в г. Брауншвейг

19.5.—11.6.2017 Пространство «Арт Ель», Новосибирск

Концепция / Исследовательская работа / Управление проектом аспирантура Немецкого исследовательского общества «Фотографический диспозитив»:

Каролин Анда

Ивонна Биалек

Корнелия Дурка

Александр Карписек

Наташа Польшманн

Филипп Зак

Менеджмент проекта и выставки —

Представительство земли Нижняя Саксония

Штефани Зембиль

Менеджмент проекта и выставки —

Музей Шпренгеля в Ганновере

Д-р Изабель Шульц

Менеджмент проекта и выставки —

Высшая школа изобразительных искусств в г. Брауншвейг

Карен Клауке, Виола Штайнхоф-Майер

Менеджмент проекта и выставки —

Гёте-Институт в Новосибирске

Д-р Штефани Петер, Елена Носова

Техническое выполнение

Die Etagen GmbH, г. Оснабрюк

Дизайн

Фридерике Кюне

Руководитель:

аспирантура Немецкого исследовательского общества

«Фотографический диспозитив»

Проф. д-р Катарина Сикора



Координация и управление—  
аспирантура Немецкого исследовательского общества  
«Фотографический диспозитив»  
Марселина Квиатковски (по февраль 2017 г.),  
Катрин Веледа (с марта 2017 г.)

Техническая поддержка и советы  
Профессор Ули Планк, Институт медиа-исследований, Высшая  
школа изобразительных искусств, Брауншвейг  
Профессор Михаэль Йонас, Институт медиа-исследований,  
Высшая школа изобразительных искусств, Брауншвейг  
Профессор Маркус Миссен, студия «Миссен», Берлин, и  
Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес, США

## При поддержке



**Niedersachsen**  
Landesvertretung



**Stiftung**  
**Niedersachsen**

**SPRENGEL MUSEUM HANNOVER**

**DFG**

**DAS FOTO**  
**GRAFISCHE**  
**DISPOSITIV**

Braunschweig University of Art  
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig



**NORD/LB**



Fördererkreis der  
Hochschule für Bildende Künste  
in Braunschweig e.V.

**Die Etagen**





