

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

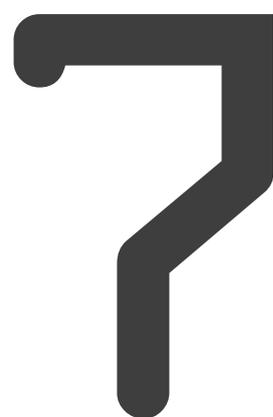
Фридерике Кюне

#### 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.





# 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 издалека, 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 Бенъямин 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 Бенъямина нацистское киноискусство противопоставляется социалистическому – прежде всего, фильмам Дзиги Вертова, представляющим собой любопытный контраст к фильмам Рифеншталь. Бенъямин 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 Бенъямин. 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 Бенъямин 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 осмысливать 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.*