

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.

4

ИЗАБЕЛЬ ШУЛЬЦ

Реконструкция Абстрактного кабинета
Эль Лисицкого при внимательном
рассмотрении:

история, музейная практика, планы

1. История

Значимость реконструкции^[1]

^[1] 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.).

^[2] 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.

^[3] 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.

^[4] 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.

^[5] 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^[2] 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^[3], 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^[4]» 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^[5].



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^[6]».

^[6] 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.

^[7] См. Кремпель "Мерцбау" и кабинет", (прим.4), стр.125.

^[8] "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.

^[9] Куратором был Хеннинг Ришбистер; выставка состоялась 12.08-30.09.1962г. в Художественном союзе Ганновера.

^[10] 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.

^[11] "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.

1В 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^[7]. Так, например, в 1962г. появилось письмо в ганноверской газете, написанное Эрнстом Люддекенсом^[8] под впечатлением от выставки «Двадцатые годы в Ганновере^[9]», 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^[10].

Идея компенсации^[11], 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^[12] в обмен на обязательство реконструкции, сделала возможной реализацию проекта.

^[12] 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^[13]. Ильзе Боде, супруга Германа Боде (стоматолог и коллекционер в Ганновере, зять Фридриха Байндорфа / «Pelikan», картина «Proun 30 t» относится к коллекции Боде) внесла недостающие^[14] 21 000 дойчмарок на проект^[15]. Ее цитировали в прессе со следующими словами: «Мы делаем это в честь Александра Дорнера, потому что мы – ганноверцы»^[16]. 4 января нового года директор музея земли Нижняя Саксония Гаральд Зайлер поручил архитектурному бюро Арно Й.Л.Байера заказ на «восстановление Абстрактного кабинета^[17]», и спустя полгода, 22 июня 1968г., праздновали его открытие. [илл. 4]

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

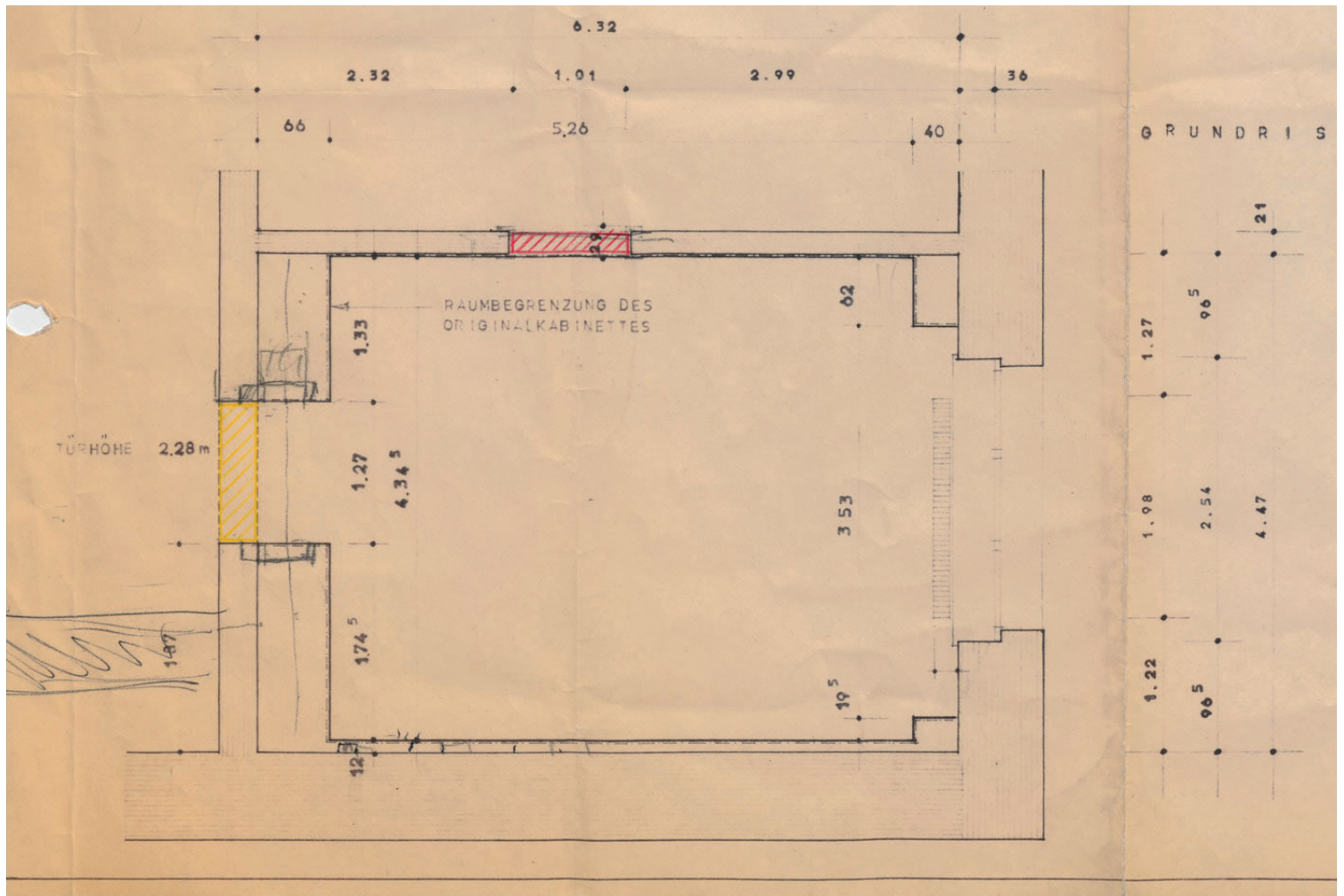
^[13] ГАЦ 30/31.12.1967г, оригинал статьи в МШГ, папка Лидии Дорнер II, № 4.8.6.

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

^[15] 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

^[16] ГАЦ 30/31.12.1967 (прим.13)

^[17] 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»^[18]. 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»^[19].

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^[20], 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^[21]. 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»^[22], - 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^[23]. 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

^[20] Письмо Гаральда Зайлера к Арно Байеру, 04.01.1968. Оригинал в МШГ, папка "4.Зайлер".

^[21] 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.

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

^[23] 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 Урсолой 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^[24], 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»^[25]. 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^[26].

О чем Зайлер также умолчал в своей речи^[27], 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^[28]. 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^[29] 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»^[30]. 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

^[30] 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 2015г. 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 лапидарным 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»^[31].

^[31] Шарлотте Клонк "Делать видимым и становиться видимым в музее искусств", изд. Готтфрид Бём / Себастьян Егенхофер / Кристиан Шпис "Демонстрирование. Риторика видимого", Мюнхен, 2010г., 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 заплыли. 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^[32], 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 Эйндровене в 1990г. или контекстуализация и восстановление стен 1-3 Музеем американского искусства в зале искусств в Люнебурге в 2009г.^[33]; в конце концов, Валентина Бове с факультета архитектуры Римского университета подготовила в своей диссертации виртуальные эскизы^[34]. 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 современных 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 современных 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

^[32] См. сайт фирмы 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".

^[33] 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-faksimile/> (состояние на 25.11.2015г.).

^[34] 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.