

рис. 3-2

Настройки-3 **10 ноя 2022—12 мар 2023**
Общество частных музыкальных представлений

12+
ГЭС-2



Пожалуйста, наведите камеру телефона на QR-код, чтобы получить доступ к адаптационным материалам выставки.



ТФК

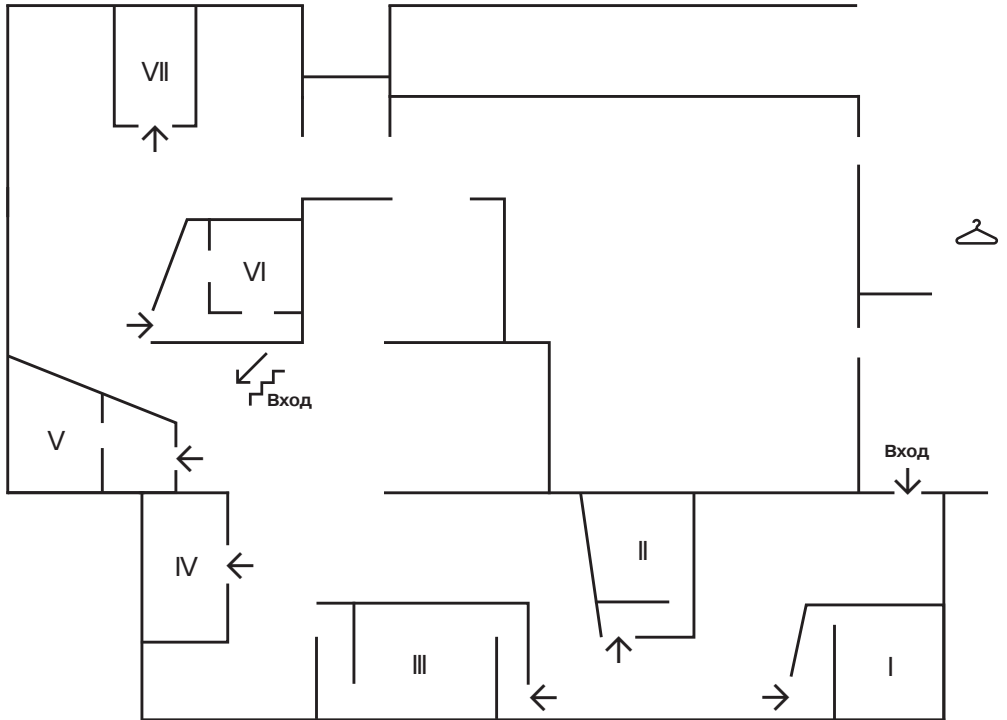
Общество частных музыкальных представлений

Новый проект Дома культуры «ГЭС-2» развивает и усложняет разговор об отношениях между музыкой, визуальным искусством и архитектурой, начатый в «Настройках» и «Настройках-2». В отличие от первых двух частей, построенных на материале сочинений современных российских композиторов, «Настройки-3» обращаются к архиву классики и выбирают из него семь историй, которые складываются из музыкальных и художественных произведений. Для каждого сюжета отводится отдельный зал, где можно остаться со звуком наедине и, вслушиваясь в музыку и собственные ощущения от нее, почувствовать, как аудиоволны в сочетании с изобразительным искусством задают место, время и обстоятельства.

Семь созданных с XII по XX век музыкальных произведений разных авторов, от Хильдегарды Бингенской до Дмитрия Шостаковича, предполагают различные ситуации камерного слушания — иногда смоделированные композитором, иногда возникающие из исторического контекста, а иногда и заложенные в самом процессе сочинения. Экзистенциальное, метафизическое одиночество композитора, его напряженное внимание к духу времени и собственным ощущениям откликаются в работах художников XX–XXI веков, которые не часто встречаются в пространстве одной выставки: Ирины Кориной и Михаила Врубеля, Фрэнсиса Бэкона и Хироси Сугимото, Ирины Наховой и Олега Васильева, Наири Баграмян и Кирилла Глуценко. Их вещи не иллюстрируют музыку: слова, звуки, образы, среда и архитектура дополняют друг друга, а из связей между ними рождается новый опыт, не равный сумме слагаемых, — целый мир, возникающий вокруг зрителя.

Важной исторической параллелью здесь оказываются концерты Общества частных музыкальных представлений (*Verein für musikalische Privataufführungen*), основанного в 1918 году австро-американским композитором и теоретиком Новой венской школы Арнольдом Шёнбергом. Эти вечера проходили исключительно в камерных залах, в атмосфере напряженного лабораторного поиска модернистской музыки, соответствующей «не календарному — Настоящему Двадцатому Веку», как выразится позже Ахматова. Все звучащие на выставке произведения объединены ощущением разрыва с предыдущим художественным опытом, обостренным восприятием границы художественных и исторических эпох, выпадения из эстетического контекста времени или достижения высшей точки развития. Через каждое из этих сочинений проходит болезненный разлом, оставшийся от движения тектонических плит истории на стыке «тогда» и «сейчас».

План павильонов:



-1 этаж

I Штраус / Шёнберг
 II Бетховен
 III Шостакович
 IV Хильдегарда
 Бингенская

V Шуман
 VI Лист
 VII Вагнер



I Штраус / Шёнберг

Композитор Арнольд Шёнберг придумал венское Общество частных музыкальных представлений, чтобы добиться идеальных условий для исполнения и восприятия современной музыки, уловить и осмыслить звучание нового времени. На концерты Общества допускали только держателей дорогостоящих абонементов, а на вырученные деньги приглашали лучших музыкантов страны. Многие вещи писались специально на заказ; вдобавок Шёнберг с товарищами предложили несколько обработок знаковых произведений рубежа XIX–XX веков для камерных составов. В их числе был новый вариант «Императорского вальса» (1889) Иоганна Штрауса II: спустя три года после окончания мировой войны и распада Австро–Венгрии, в 1921 году, Шёнберг пересочинил для камерного ансамбля из семи инструментов партитуру, изначально рассчитанную на большой симфонический оркестр. Парадная музыкальная эмблема империи (а заодно и позднего романтизма) превращается у Шёнберга в манифест модернистского искусства и крушения прежнего миропорядка.

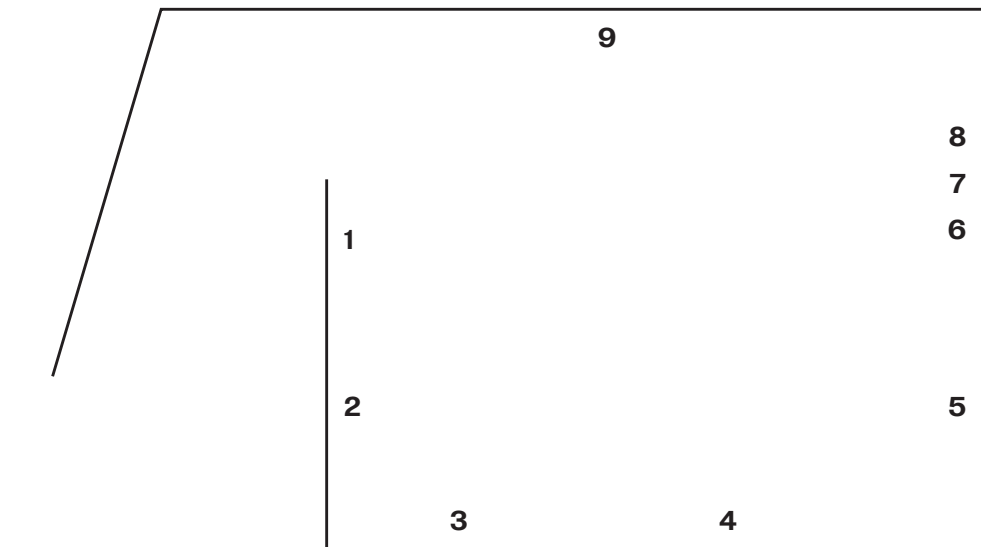
Павильон, где звучит вальс Штрауса–Шёнберга, отвечает установке на камерность восприятия музыки, которую культивировало венское Общество: это меблированная гостиная с работами, прямо или косвенно отсылающими к стилю ар-нуво с его верой в преобразование жизни средствами искусства, любовью к орнаментам и пристальным вниманием к декоративной стороне быта.

Живописный триптих (2011) Люси Маккензи тоже был вдохновлен архитектурой и интерьерами рубежа XIX–XX веков. Габариты и пропорции ее холстов напоминают театральные декорации, которые образуют внутри павильона своего рода задник. Работы Марка Камиля Шемовича — картина (1989–1990) и фанерные доски с узорами, воспроизводящими рисунки обоев (2014), — существуют на границе живописи и декоративно-прикладного искусства, причем обои с растительными узорами, будто подсказанными самой природой, служат знаками ар-нуво. В фотосерии Владислава Мамышева-

Монро и Валерия Кацубы «Всякая страсть слепа и безумна» (2001) орнамент берет на себя ведущую роль и едва не поглощает главного персонажа — «безумного клоуна», как выразился сам Монро, — подобно снedaющим человека страстям.

В живописной серии Ирины Наховой «Два перехода» (1974) внимание переключается от большого к малому, от внешнего к внутреннему и обратно за счет игры с формами и масштабом, пространством и плоскостью. Интерпретация изображений может варьироваться в зависимости от масштаба фигур, который намеренно остается неясным.

Переход осуществляется не только в пространстве, но и во времени, и это — еще один важный лейтмотив павильона. Художники обращаются к прошлому — подобно итальянскому архитектору, археологу и гравюру XVIII века Джованни Баттисте Пиранези, который посвятил жизнь исследованию классических древностей, а заодно и к творчеству своих предшественников. Так, Люси Маккензи в 2018 году повторяет натюрморт «Пробы и ошибки» (1939) Мередита Фрэмптона, в свою очередь отчасти собранный из фрагментов предыдущих картин этого британского художника. Гравюра Пиранези «Вид на виллу д'Эсте в Тиволи» (ок. 1773) возвращает к временам Шёнберга: последним владельцем этого загородного дворца XVI века был австрийский эрцгерцог Франц Фердинанд, убийство которого стало сигналом к Первой мировой войне, краху Австро-Венгерской империи и началу настоящего, не календарного XX века.



1. Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778)

Мраморная ваза со сценой жертвоприношения Ифигении (ваза Медичи). Лист из серии «Вазы, канделябры, надгробия, саркофаги, треножники, светильники и древние орнаменты», 1778

Бумага верже (с водяными знаками), офорт
69 × 49,5 см
Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева

2. Марк Камиль Шемович (р. 1947)

Концерт для Нью-Йорка, 2014
Облицованная фанера, лак
Три панели 250 × 122 × 1,6 см
и одна панель 237,2 × 122 × 1,6 см
Из коллекции фонда V–A–C

3. Марк Камиль Шемович (р. 1947)

Наконец–то один, 1989–1990
Диптих: холст, фанера, масло, уголь
110 × 121 см
Из коллекции фонда V–A–C

4. Люси Маккензи (р. 1977)

Реплика «Гроб и ошibок» (1939)
Мереди́та Фрэмпто́на, 2018
Холст, масло
85 × 126 см
Из коллекции фонда V–A–C

5. Владислав Мамышев–Монро (1969–2013) и Валерий Кацуба (р. 1965)

Грусть. Из серии «Всякая страсть слепа и безумна», 2001
Бумага, цифровая печать
120 × 100 см
Предоставлено XL Галереей

6. Ирина Нахова (р. 1955)

Два перехода. Части 1–4, 1974
Картон, масло
50 × 35 см
Собрание Московского музея современного искусства

7. Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778)

Перспективное изображение мраморного канделябра из коллекции Томаса Джентинса. Лист из серии «Вазы, канделябры, надгробия, саркофаги, треножники, светильники и древние орнаменты», 1778

Бумага верже, офорт
70 × 49,5 см
Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева

8. Джованни Баттиста Пиранези (1720–1778)

Вид на виллу д'Эсте в Тиволи. Лист из серии «Виды Рима», ок. 1773
Бумага, офорт
62,6 × 89,3 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

9. Люси Маккензи (р. 1977)

Парадный вход / Мэпп и Лючия / Мэпп, 2011

Триптих: холст, масло
250 × 175 см;
250 × 250 см;
250 × 275 см
Из коллекции фонда V–A–C

Иоганн Штраус (1825–1899) — Арнольд Шёнберг (1874–1951) «Императорский вальс», соч. 437, 1889/1921

Георгий Долгов *флейта*
Евгений Кривошеин *кларнет*
Николай Мажара *фортепиано*
Михаил Крутик *скрипка*
Виктория Велькова *скрипка*
Дмитрий Чернышенко *альт*
Елена Григорьева *виолончель*
Федор Леднев *музыкальный руководитель*

Записано на Петербургской студии грамзаписи по заказу фонда V–A–C (2022)
Звукорежиссер Алексей Барашкин



II Бетховен

Любимое детище музыкального классицизма, зачатое в аристократических салонах XVIII века, струнный квартет долгие десятилетия оставался жанром, рассчитанным на узкий круг исполнителей и слушателей. Кардинальная перемена участи ожидала его лишь после наполеоновских войн, когда салонное музицирование уступило место публичным концертам и профессиональным исполнителям. Потенциал квартета как «творческой лаборатории», создающей условия для «радикального раскрепощения музыки» (по выражению немецкого философа Теодора Адорно), едва ли не первым оценил Людвиг ван Бетховен. В этом жанре, отмечает музыковед Лариса Кириллина, композитор «может использовать любые, в том числе экспериментальные приемы, а также выразить сколь угодно личностное, вплоть до исповедального, содержание».

Поздние квартеты Бетховена становятся полем для изощренных опытов со звуковой материей. Законченный в 1826 году квартет № 14 до-диез минор, соч. 131, существенно опередил свое время: музыкальная реальность в его вычурной и нетипичной для того времени семичастной структуре предстает расшатанной и дисгармоничной, а в тонально-мелодических открытиях уже отчетливо прорисовываются черты следующей музыкальной эпохи — вагнеровских «Тристана и Изольды» и позднего романтизма.

Именно радикальная трансформация, тектонический сдвиг, прорыв за пределы сложившейся данности становятся лейтмотивом павильона. Интерьер напоминает студию звукозаписи — пространство, где каждое произведение исполняется многократно, чтобы добиться идеального звучания. Однако перед нами лишь стилизация, а не точная реконструкция: место окна, отделяющего звукорежиссера от исполнителя, занимает зеленый световой короб, окрашивающий всю комнату в психоделические тона. В сущности, это почти хроматикой — то есть фон, позволяющий художнику при монтаже поместить снятых на видео героев в любые обстоятельства или создать

несуществующие миры. Персонаж в студии напряженно вглядывается в привычное и обыденное, постепенно достигая экстатических откровений. Другая его роль — чувственный наблюдатель, склонный к спекуляциям и смелым фантазиям. В этом его поддерживают художественные работы, посвященные неожиданным преобразованиям привычного миропорядка или незапрограммированным измерениям реальности.

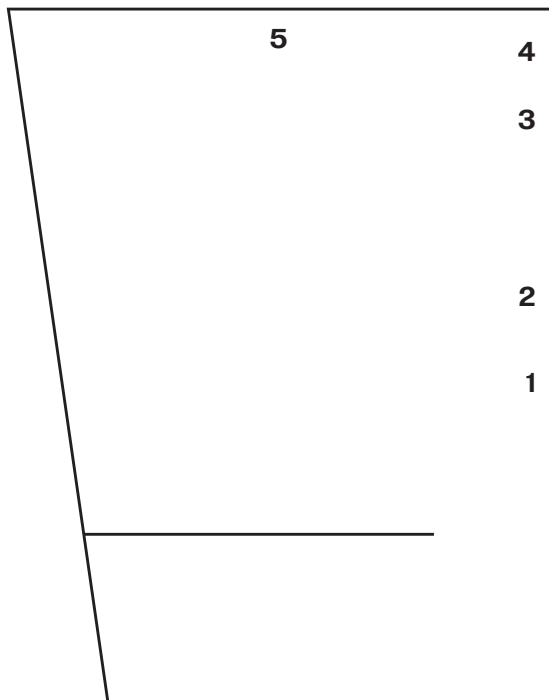
Триптих Олега Васильева из цикла «Стихи Всеволода Некрасова» (1991) — три практически идентичных, напоминающих фотонегатив изображения человека, чей взор устремлен на дом в окружении деревьев. Это почти плакаты, но вместо лозунгов художник поместил в центр композиции строки своего друга, поэта-нонконформиста Всеволода Некрасова. В емких посланиях с повторами заложена гнетущая тоска — экзистенциальное напряжение, усиленное идиллическими контурами дачного пейзажа.

Фотограф Анастасия Цайдер в своем проекте «Аркадия» (2016–2021) несколько лет исследовала метаморфозы постсоветского городского пространства: единообразные спальные микрорайоны, поглощаемые неуправляемой растительностью, словно хтоническими силами. Изначально задуманные как воплощение рациональной организации, эти социалистические города-сады в объективе Цайдер оказываются гибридом романтического пейзажа и постапокалиптической декорации.

Франциско Инфанте-Арана в цикле «Обратная перспектива» (1986), напротив, преобразует природный ландшафт с помощью нехитрых манипуляций: стволы деревьев, если их обернуть фольгой, выглядят как абстрактные композиции классиков русского авангарда. Снимки ничем не примечательного лесного массива становятся синтетическими системами, сложенными из элементов естественного и искусственного. С пятью такими видами трансформированного леса соседствует портрет автора с соратниками за работой (1984–1986). Художественное произведение монтируется со свидетельством его производства — памятной, практически семейной фотографией.

Концептуалист Иван Чуйков в «Романтическом морском пейзаже II» (1989) тоже экспериментирует с образами природы в искусстве:

он препарирует живописное пространство, подобно искусному анатому, и ландшафт — один из магистральных сюжетов западно-европейского искусства — раскладывается на мозаику из агрессивных цветовых плоскостей и фигур, превращается в изображение зрительной галлюцинации.



1. Олег Васильев (1931–2013)

Из стихов Всеволода Некрасова, 1991

Бумага, литография
76 × 53,5 см
Из собрания Московского музея
современного искусства

2. Анастасия Цайдер (р. 1983)

Аркадия, 2016–2021

Серия из семи фотографий
Бумага, цифровая печать
24 × 30 см
Предоставлено автором

3. Франциско Инфанте-

Арана (р. 1943)

Обратная перспектива, 1986

Серия из пяти фотографий
24 × 18 см
Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина

4. Франциско Инфанте-

Арана (р. 1943)

*Франциско Инфанте,
Нонна Горюнова, Джон Эллис
Боулт, Николетта Мислер
на съемках артефактов к циклу
«Выстраивание знака, или
Обратная перспектива»,
1984–1986*

Фотобумага, цифровая печать
24,6 × 24,5 см
Собрание Мультимедиа
Арт Музея

5. Иван Чуйков (1935–2020)

*Романтический морской
пейзаж II, 1989*

Оргалит, масло
200 × 275 см
Предоставлено OVCHARENKO

Людвиг ван Бетховен (1770–1827)

*Квартет № 14 до-диез минор, соч.
131, 1825–1826*

V. Presto

VI. Adagio quasi un poco andante

VII. Allegro

Владислав Песин *скрипка*

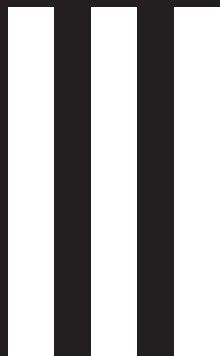
Михаил Андрущенко *скрипка*

Любовь Лазарева *альт*

Евгений Румянцев *виолончель*

Записано на Петербургской студии
грамзаписи по заказу фонда V–A–C
(2022)

Звукорежиссер Алексей Барашкин

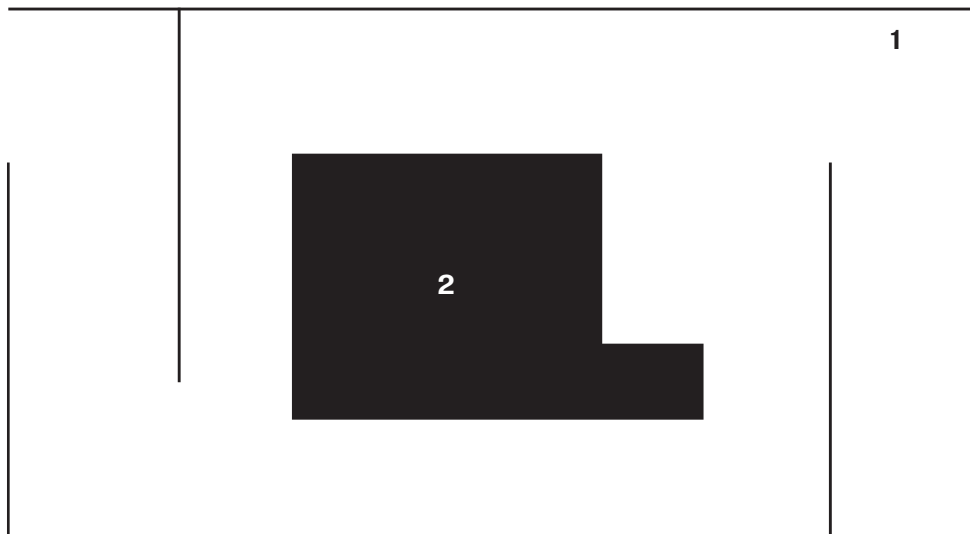


III Шостакович

Свою последнюю симфонию Шостакович написал в рекордный срок — за один месяц. Весь июль 1971 года он работал в уединении Дома творчества композиторов в Репино, на берегу Финского залива, и по сути подводил итоги творческого и жизненного пути. Ретроспективный характер Пятнадцатой подчеркивается обращением к неожиданной для Шостаковича технике коллажа: хрупкую музыкальную ткань симфонии скрепляют цитаты из увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль» и вагнеровских «Кольца нибелунга» (лейтмотив судьбы) и «Тристана и Изольды», а также наполненные пушкинской «светлой печалью» музыкальные обороты, заставляющие вспомнить романсы Глинки. Хоровод теней из произведений самого Шостаковича (музыковед Леонид Гаккель неслучайно называл Пятнадцатую «Чистилищем») намекает на автобиографический характер симфонии-исповеди: композитор всматривается в свое прошлое, вслушиваясь в историю музыки, частью которой он, несомненно, себя уже ощущал. В финальной части знаки и символы, над разгадкой которых тщетно бьется не одно поколение исследователей Шостаковича, стираются, как надпись на грифельной доске, растворяются в разреженном воздухе Пятнадцатой, будто таинственные письма. В заключительных тактах симфонии замирающая пульсация времени человеческой жизни, иссякающего, как песчинки в старинных часах, уступает место остановившемуся времени вечности.

Навсегда застывшему мгновению вечности посвящена и инсталляция (2017/2022) Кирилла Глущенко. 23-этажная гостиница «Венец», один из номеров которой воссоздает его работа, была построена в Ульяновске в 1970 году — в 100-летний юбилей Ленина, за год до того, как Шостакович завершил Пятнадцатую симфонию. Автор инсталляции отправился в Ульяновск в качестве корреспондента вымышленного «Глущенкоиздата», выпускающего, впрочем, вполне реальные книги художника в единственном экземпляре: все они посвящены устройству повседневной жизни в разных городах

России, их истории и архитектуре. Во время поездки Глущенко провел в уже частично перестроенной гостинице «Венец» 17 дней, изучая архивы местных музеев и оригинальные документы Ульяновского обкома КПСС, общаясь с сотрудниками гостиницы, архитекторами, фотографами и журналистами, заставшими всюсоюзную стройку ленинского мемориала. Гостиница представлялась венцом творения советского модернизма и высшим эталоном быта. Реконструируя фрагмент трехкомнатного номера люкс по старым фотографиям, художник стремится проникнуть в природу советского идеального и машины по его производству. Стандартные гостиничные помещения представляются капсулой брежневского времени, сохранившей дух застоя — эпохи, в которой творил Шостакович и которая, по формулировке антрополога Алексея Юрчака, «была навсегда, пока не кончилась». Звонящая пустота канувшего в историю гостиничного номера отражает партитуру прощального сочинения Шостаковича и экзистенциальную напряженность внутренней жизни, которой жила эпоха.



1. Всеволод Тарасевич (1919–1998)

Д. Д. Шостакович. Двенадцатая симфония, 1961

Бумага, бромсеребряная печать

29,3 × 21,2 см

Собрание Мультимедиа

Арт Музея

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Симфония № 15 ля мажор,

соч. 141, 1971

IV. Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto

Симфонический оркестр

Московской филармонии

Дирижер Кирилл Кондрашин

(с) АО «Фирма Мелодия»

2. Кирилл Глуценко (р. 1983)

Венец, 2017/2022

Инсталляция

Предоставлено автором



Послушать
запись целиком

В художественной работе Кирилла Глуценко «Венец» демонстрируется табачная продукция. Предупреждаем, что курение вредит вашему здоровью.

IV

IV Хильдегарда Бингенская

Павильон, где средневековые песнопения сопровождают инсталляцию Ирины Кориной «Камуфляж», показывает примеры тотального, действующего все чувства произведения искусства, взаимосвязи элементов, из которой не так просто выпутаться слушателю и зрителю. Тесно сплетенные слова и звуки, изображения и странства заставляют задуматься о принципах искусства, создающего вокруг зрителя целый мир — божественный, как у Хильдегарды Бингенской, или напоминающий бытовое чистилище, как у Ирины Кориной.

Писательница, поэтесса, врач, лингвист, натуралист, философ, музыкант, причисленная в 2012 году к лику католических святых Хильдегарда Бингенская известна как едва ли не первый композитор, чью биографию сохранила история. Мистические видения, с юности сопровождавшие будущую настоятельницу бенедиктинского монастыря Рупертсберг, стали основой для ее *opus magnum* — сборника *Scivias* (1151–1152), подробно описывавшего весь цикл бытия от сотворения Вселенной до Страшного суда. Историк науки Чарльз Сингер в монографии 1917 года так описал прозрения Хильдегарды: «Во всех видениях выделяется светящаяся точка или группа точек. В большинстве случаев центральный источник света, более яркий, нежели все остальные, окружен колеблющимися концентрическими кругами. Точки мерцают и движутся, обычно волнообразно — и чаще всего воспринимаются как звезды или горящие глаза».

Хильдегарда Бингенская впервые в западной композиторской традиции стала сочинять музыку на собственные тексты, не проводя четкой границы между словом и звуком, то есть мысля синкретически — обозначив тем самым важную для европейского искусства традицию, кульминацией которой восемь веков спустя стало творчество Рихарда Вагнера. Духовные песнопения Хильдегарды с богатыми мелодическими украшениями отличались необычной для своего времени протяженностью и экспрессивной, личной интонацией.

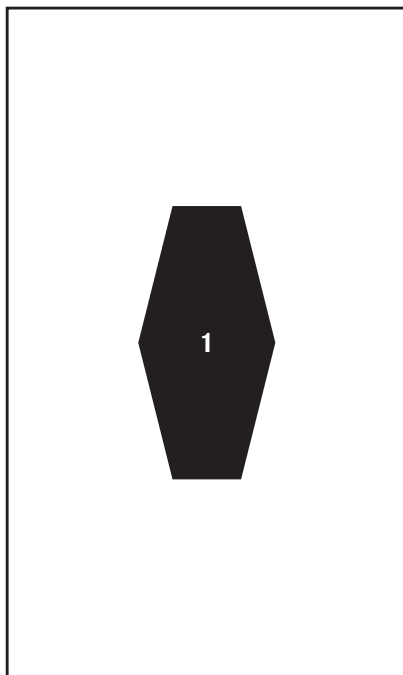
Не имевшие ничего общего с музыкальным канонам Высокого Средневековья, они были по-настоящему оценены лишь в конце XX века: по словам философа и культуролога Сергея Аверинцева, в своих произведениях Хильдегарда занималась «конструированием некоего несуществующего сверхъязыка, на много столетий предвосхищая словотворческие эксперименты новейшей эпохи».

Ирина Корина, театральная художница по образованию, получила известность благодаря тотальным инсталляциям, заимствующим элементы дизайна из публичных постсоветских пространств. Выворачивая их наизнанку, расставляя неожиданные акценты, пересобирая целые музейные залы в соответствии со своими художественными задачами, художница смогла не только точно определить визуальные коды, но и вычлнить основной нерв эпохи неистового евроремонта, показать, каким образом эта стилистика распространилась на все стороны жизни и отношений в обществе. Парадный стиль российских нулевых, по Кориной, задал тон городской реальности и повлиял на глубоко личные переживания горожан.

Инсталляция «Камуфляж» (2001) — одна из ранних работ художницы: зритель попадает в некую гетеротопию — помещение неясного назначения, но со следами человеческой жизнедеятельности. Оно напоминает театральное фойе или гостиничное лобби — место, где люди чего-то ждали, но бежали в спешке. Среди узоров на обоях можно разглядеть фотографии людей, которые то ли одеваются, то ли раздеваются; чем ближе к источнику света, тем их становится больше — фигурки вьются, как мотыльки у фонаря. В сумках, знакомых по вещевым рынкам и строительным магазинам, виднеется забытая одежда, откуда-то доносятся рингтоны мобильных телефонов. Инсталляция, придуманная задолго до распространения социальных сетей, рассуждает о феномене социального камуфляжа, мимикрии под желаемый социальный статус, выработке публичного, внешнего образа.

Сюрреалистические пространства Ирины Кориной сродни грезам. Подобно светящимся точкам и концентрическим кругам в видениях Хильдегарды, светильники из постсоветских интерьеров воссоздают здесь затерянный и полузабытый мир. Мистические песнопения бенедиктинской монахини с тотальными инсталляциями московской

художницы роднят всеобщий охват и узнаваемый язык, который в первом случае служит для духовного совершенствования, а во втором — для размышления о смыслах современного быта.



Хильдегарда Бингенская
(1098–1179)
Духовные гимны

Элени-Лидия Стамеллу *сопрано*
Ольга Комок *псалтериум*
Карлос Наварро Эрреро *виолон*

Записано на Петербургской студии
грамзаписи по заказу фонда V–A–C
(2022)
Звукорежиссер Алексей Барашкин

1. Ирина Корина (р. 1977)
Камуфляж, 2001
Тотальная инсталляция
Обои, объекты, лампы, звук
Авторская реконструкция

V

V Шуман

Павильон Шумана состоит из двух частей и посвящен тревогам, искажениям, помехам, нарушениям восприятия и навязчивым идеям. Это разговор не только о безумии, но и о том, как определенные регистры чувствительности позволяли художникам вырваться за рамки общепринятых канонов эпохи либо, переиначивая привычные механизмы ориентации в пространстве и искусстве, бросать вызов чувствам зрителя. Это довольно трагическая, но в то же время и возвышенная история.

27 февраля 1854 года Роберт Шуман совершает попытку самоубийства — бросается в Рейн. Через день композитор завершит работу над своим последним сочинением — Вариациями ми-бемоль мажор, вошедшими в историю музыки под названием «Вариации духа». Еще через несколько дней 44-летний Шуман будет доставлен в частную психиатрическую клинику неподалеку от Бонна, где и умрет два года спустя, 29 июля 1856 года.

К началу работы над «Вариациями» Шуман уже страдал от слуховых галлюцинаций; они подробно описаны в дневнике его жены Клары: «10 февраля <...> галлюцинации так усилились, что он слышал целые пьесы, как будто играл оркестр от начала до конца. Следующие ночи были очень тяжелы — мы почти не спали. Днем он пытался работать, но это удавалось ему лишь чудовищным напряжением всех сил. Он несколько раз говорил, что, если это не прекратится, он сойдет с ума. <...> В пятницу 17-го, ночью, когда мы только что легли, Роберт снова встал и записал тему, которую, как он сказал, ему спели ангелы. <...> Наступило утро, а с ним — страшные изменения. Голоса ангелов превратились в голоса демонов. Они говорили ему, что он грешник, и они хотят бросить его в ад. <...> Понедельник 20-го Роберт провел за письменным столом, перед ним — бумага, перо, чернила. Он слушал ангельские голоса, иногда писал что-то, но немного, и снова слушал. В его взгляде было блаженство, которое я никогда не забуду».

Тема, напетая ангелами, появлялась и в более ранних сочинениях Шумана, в том числе — в Квартете № 2 (1842) и медленной части Скрипичного концерта (1853). В «Вариациях духа» изначально устойчивая, монолитная хоральная тема постепенно размывается, искажается, чтобы окончательно раствориться, исчезнув в тревожном хроматическом марше финала.

Судьба композитора рифмуется с трагедией художника: Михаил Врубель также провел последние годы жизни в психиатрической клинике. Там он без конца рисовал портреты врачей, пациентов, себя самого. Погружаясь в глубины болезни рассудка и погружая в них зрителя, Врубель, вслед за Шуманом, обнаруживает и ангелов, и демонов, к которым вернется в самые последние дни своей жизни.

Немецкий художник Герхард Рихтер сочетает абберрации и сдвиги, искажающие пространство, с фотографически безупречными деталями, тем самым наводя зрителя на мысль о ложности и относительности видимого — как минимум на аналоговых носителях. В «Голове женщины в профиль» (1966) таким искаженным объектом становится портрет, мерцающее явление женщины в помехах аппаратуры.

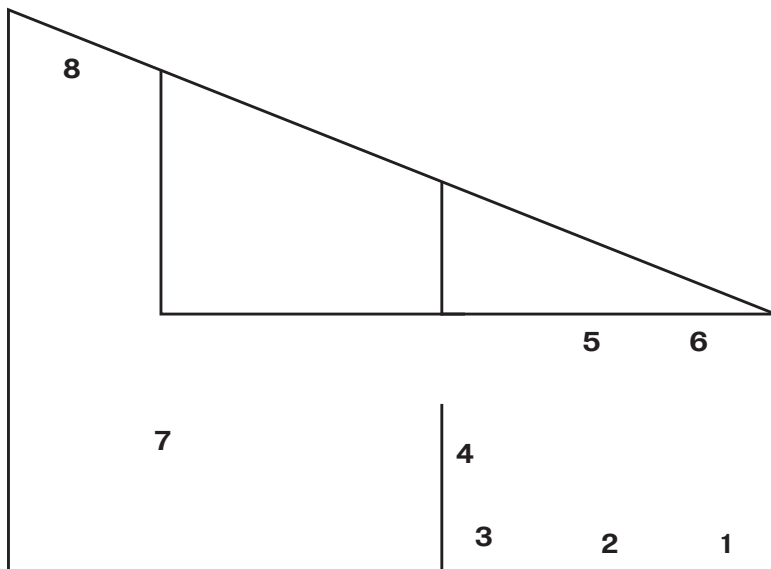
Синди Шерман в серии «Безымянные кадры из фильмов» концентрирует саспенс целой ленты в одном женском образе. Фильмы здесь — полностью вымышленные, но по фотографии можно вычислить их жанр и даже отдельные повороты сюжета. Героиня триллера в «Безымянном кадре № 58» (1980) снята на фоне романтического пейзажа в духе Каспара Давида Фридриха, однако вместо скал ее окружают небоскребы, а на место мнимой незыблемости и стойкости романтического персонажа приходят неуверенность и тревожность современности; неизменной остается лишь трагическая напряженность.

«Серая фигура» (1957) Альберто Джакометти, показывающая неустойчивость внутреннего мира перед внешними катастрофами, вступает в диалог с «Эскизом к портрету» (1953) Фрэнсиса Бэкона. Здесь тоже возникает собирательный образ, погруженный в экзистенциальное отчаяние, изъятый из привычной действительности и помещенный в абстрактный кокон.

На экране идет фильм Карла Хайнца Мартина «От рассвета до полуночи» 1920 года по сценарию классика немецкого экспрессионизма Георга Кайзера. Главный герой, банковский служащий, похищает деньги из кассы, чтобы проникнуть в потусторонний мир, но в итоге не выдерживает попыток выбраться за пределы зримой вселенной и сходит с ума.

Две работы в этом павильоне перестраивают зрительскую оптику, разворачивая измененное пространство со смещенными перспективами и вызывая к непривычным регистрам чувствительности. «Наклоненное дерево» Шэннон Эбнер посреди нарочито искаженного ландшафта вызывает состояние неустойчивости и сбивает с толку вестибулярный аппарат. Инсталляция Ирины Кориной *Urangst* (2003) предлагает пройти по шаткому полу вдоль вывернутых наизнанку торговых ларьков и взглянуть наверх: видео на потолке еще больше дезориентирует зрителя, расшатывая психику. Получается, что для нарушения пространственных координат и искажения привычных представлений об окружающем мире достаточно совсем малого.

Интерьер павильона отсылает к дизайну 2000-х годов, когда любовь к натуральным материалам соседствовала с гротескными световыми решениями, а общий минимализм — с гипертрофированной вычурностью деталей.



1. Альберто Джакометти (1901–1966)
Серая фигура, 1957
Холст, масло
65 × 54,3 см
Из коллекции фонда V–A–C

2. Синди Шерман (р. 1954)
Безымянный кадр из фильма № 58, 1980
Серебряно-желатиновая печать
78,8 × 101,6 см
Из коллекции фонда V–A–C

3. Карл Хайнц Мартин (1886–1948)
От рассвета до полуночи, 1920
Фильм, 73 мин.
Из коллекции Госфильмофонда России

4. Герхард Рихтер (р. 1932)
Голова женщины в профиль, 1966
Холст, масло
42,3 × 48,1 см
Из коллекции фонда V–A–C

5. Михаил Врубель (1856–1910)
Фигура. Двухсторонний набросок, 1903
Бумага, пастель, графитный карандаш
44,3 × 35,6 см
Государственная Третьяковская галерея
Дар в 1967 году от С. К. Пхакадзе

Михаил Врубель (1856–1910)
Владимир Петрович Поморцев, доктор, 1903
Бумага, пастель, графитный карандаш
34,5 × 22 см
Государственная Третьяковская галерея

Михаил Врубель (1856–1910)
Портрет больного, 1903–1904
Бумага, графитный карандаш
35,5 × 27,8 см
Государственная Третьяковская галерея
Дар в 1956 году от проф. И. Н. Введенского

6. Шеннон Эбнер (р. 1971)
Наклоненное дерево, 2002–2008
Цифровая печать
86 × 127 см
Из коллекции фонда V–A–C

7. Ирина Корина (р. 1977)
Urangst («Базальная тревога»), 2003/2022
Инсталляция
Дерево, пластиковый сайдинг, свет, видео
Авторская реконструкция

8. Фрэнсис Бэкон (1909–1992)
Эскиз к портрету, 1953
Холст, масло
198 × 137,5 см
Из коллекции фонда V–A–C

Роберт Шуман (1810–1856)
Geistervariationen («Вариации духа») WoO 24, 1854

Алексей Петров *фортепиано*
Записано на Петербургской студии грамзаписи по заказу фонда V–A–C (2022)
Звукорежиссер Алексей Барашкин

VI

VI Лист

Павильон, где встречаются Эль Лисицкий и Ференц Лист, посвящен новаторству формы и ее восприятия.

Два революционных произведения сводятся в единый сюжет о первопроходцах авангарда, о том, как революция художественного языка полностью меняет культурный ландшафт, выращивая нового зрителя для восприятия новой формы, об условиях, необходимых для ее укоренения, и артистических «теплицах», способных дать скорейшие «всходы».

Пьесе Листа «Серые облака» (1881) принято считать следующей после вагнеровских «Тристана и Изольды» поворотной точкой в истории музыки на пути от позднего романтизма к искусству XX века. Ференц Лист предчувствует открытия импрессионистов (Клода Дебюсси и Мориса Равеля) и авторов Новой венской школы (Арнольда Шёнберга, Антона Веберна, Альбана Берга) — эмансипацию тембра как самоценного выразительного средства, размывание границ между мажором и минором, атональность и другие эксперименты в области музыкального языка. Острое, диссонансное звучание «Серых облаков» традиционно соотносят с внутренним состоянием композитора, страдавшего в начале 1880-х от депрессии и щемящего одиночества в преддверии скорой смерти.

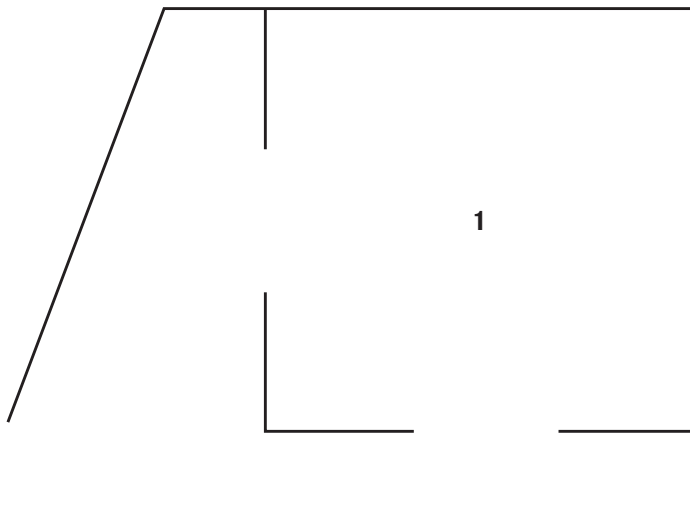
«Серые облака» ничем не напоминают о Ференце Листе как о пианисте-виртуозе, известнейшем из музыкальных романтиков. Вместо привычного для этого автора уподобления инструмента мощному, полнозвучному, многокрасочному оркестру здесь — приглушенное, графичное, подчеркнуто камерное звучание с напряженными паузами, разрывающими ткань произведения. «Серые облака» — пример беспрецедентной для музыкальной практики XIX века трансформации композиторского стиля: Лист вплотную подступает к поэтике модернизма, которая строится на логике вычитания и аскетизма. Зазор между стремлением авангарда к массовости и камерными

изысками Листа на выставке скрадывается экспозиционным фильтром Лисицкого: его дизайнерское решение было для своего времени и собственно новой формой, и витриной для новых форм единомышленников.

Эль Лисицкому было поручено спроектировать зал для авангардной живописи и скульптуры в одной из 50 галерей на Международной художественной выставке в Дрездене (1926). Художник задумал образцовое «Демонстрационное пространство» (*Demonstrationsraum*), которое с вариациями можно было бы использовать для любого авангардного искусства. Вместе с будущей женой, галеристкой Софи Кюпперс, он отобрал работы абстракционистов, в числе которых были Пит Мондриан, Ласло Мохولي-Надь и сам Лисицкий.

Перемещаясь по этому пространству, посетитель видел статичные произведения в динамических условиях: ребристые стены меняли цвет, а раздвижные металлические элементы перед конкретными работами можно было поднимать или опускать. Этот кинетический дизайн побуждал пересмотреть взгляды на искусство, пространство и другие привычные вещи.

В соседстве с «Серыми облаками» Листа интерьер Лисицкого призван наглядно продемонстрировать условия и отчасти результаты культурного бурления конца XIX и начала XX века — той недолгой, но невероятно концентрированной эпохи, в которую уложились десятки художественных революций. В начале этого пути стоял как раз Лист с «Серыми облаками», подготовившими почву для новой музыки, а чуть поодаль — художественный авангард, с опорой на достижения композиторов создавший ту систему визуальных координат, в которой мы существуем сегодня.



1. Эль Лисицкий (1890–1941)
*Демонстрационное пространство
для конструктивного искусства на
Международной художественной
выставке в Дрездене, 1926*

Реконструкция Нила Патела, 2017
Смешанная техника
600 × 600 см
Из коллекции фонда V–A–C

Ференц Лист (1811–1886)
«Серые облака», S. 199, 1881

Алексей Горiboldь фортепиано

Записано на Петербургской студии
грамзаписи по заказу фонда V–A–C
(2022)
Звукорежиссер Алексей Барашкин

VII

VII Вагнер

Рихард Вагнер маниакально продумывал и контролировал условия слушания и обстоятельства воспроизведения своих сочинений. В невероятно подробных ремарках, напоминавших режиссерские сценарии или монтажные планы, он определял сценический контекст для всех своих опер. Ради тетралогии «Кольцо нибелунга» в 1876 году даже пришлось построить специальное пространство — Фестивальный дворец (*Bayreuther Festspielhaus*) в Байройте, во владениях главного покровителя Вагнера, Людвига II Баварского.

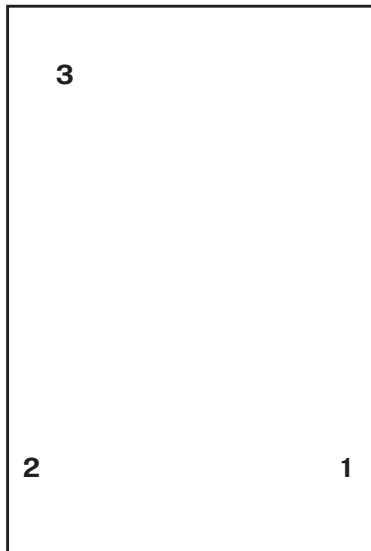
Музыка Вагнера сыграла в судьбе короля ключевую роль: впервые услышав «Лоэнгрин» (1848) в 15 лет, Людвиг всю жизнь отождествлял себя с главным героем оперы. Под именем Лоэнгрин он вел переписку со своей невестой и, вероятно, с мыслями о рыцаре-лебедь покончил с собой, бросившись в Штарнбергское озеро. Чем дальше, тем более интимно король воспринимал музыку Вагнера: с 1872 года Людвиг слушал его оперы без публики — представления в Мюнхенском национальном театре давались для единственного зрителя.

Среди фаворитов Людвига II была и опера «Тристан и Изольда» (1865) — поворотное сочинение в истории музыки, обозначившее пик и возвестившее закат европейского романтизма. Его символом стал «Тристан-аккорд», звучащий в первых же тактах оперы, — диссонантное созвучие, которое композитор, вопреки традиции, оставил без разрешения. Партитура-водораздел между поздним романтизмом и модернизмом, пропитанная ожиданием катастрофы, распахнула дверь в музыкальный XX век.

Фотографии Хироси Сугимото и скульптура Наири Баграмян возвращают нас к временному основанию музыки как таковой. Обе работы стремятся схватить неуловимое — сконструировать архитектуру времени, изобразить неизобразяемое.

Немецкая художница иранского происхождения Баграмян вглядывается в неустойчивое и зыбкое в скульптуре, архитектуре и окружающей нас реальности. Ее инсталляции и сами зачастую встраиваются в существующие структуры или здания. Так, работы цикла «Иссякающие» (2018) напоминают то ли водосточные трубы, то ли замерзший в трубах лед, то ли реку, изъятую из лона горного ущелья. Эти прозрачные фрагменты, грубо сцепленные цинковыми скобами или слепленные возмутительными мазками химического клея, как бы осторожно пробираются по стене, цепляются друг за друга, балансируют на грани исчезновения — такое впечатление, что они должны служить проводниками для некоего утраченного соединения: жидкого, газообразного или звукового.

Японский фотограф и архитектор Хироси Сугимото в серии «Театры» создает единовременный отпечаток продолжительного, насыщенного опыта, который зритель получает в кино. Открывая затвор и экспонируя пленку на протяжении целого полнометражного фильма, Сугимото получает кадр с ярким экраном — единственным источником света в зале. Так он долгие годы фотографировал американские кинотеатры, построенные в 1920–1930-х годах, автомобильные кинотеатры 1940–1950-х, руины заброшенных кинотеатров в Ньюарке и Бостоне и исторические залы Европы. На снимках, будто вобравших в себя весь свет и эмоции блокбастеров, кинотеатры с их рядами кресел и вычурными деталями интерьеров предстают сакральными, внушающими трепет пространствами, хранящими хрупкое публичное одиночество зрителя, во многом подобное одиночеству Людвига II на представлении оперы Вагнера.



1. Хироси Сугимото (р. 1948)
«Кастро», Сан-Франциско, 1992
Из серии «Театры»

Бумага, серебряно-желатиновая
печать
42,2 × 54,3 см
Из коллекции фонда V–A–C

2. Хироси Сугимото (р. 1948)
«Стенли», Нью-Джерси, 1978
Из серии «Театры»

Бумага, серебряно-желатиновая
печать
47,6 × 57,8 см
Из коллекции фонда V–A–C

3. Наири Баграмян (р. 1971)
Иссякающий_Ущелье, 2018

Стекло, оцинкованный металл,
цветная эпоксидная смола
540 × 53 × 69 см
Из коллекции фонда V–A–C

Рихард Вагнер (1813–1883)
Вступление к опере
«Тристан и Изольда», 1865

Государственный академический
симфонический оркестр СССР
Дирижер Евгений Светланов

(с) АО «Фирма Мелодия»



Послушать
запись целиком

Кураторы:

Андрей Василенко
Андрей Паршиков
Дмитрий Ренанский
Андрей Титов-Врублевский
Екатерина Чучалина
Елена Яичникова

Авторы:

Наири Баграмян
Людвиг ван Бетховен
Хильдегарда Бингенская
Фрэнсис Бэкон
Рихард Вагнер
Олег Васильев
Михаил Врубель
Кирилл Глущенко
Альберто Джакометти
Франциско Инфанте-Арана
Ирина Корина
Эль Лисицкий
Ференц Лист
Люси Маккензи
Владислав Мамышев-Монро
и Валерий Кацуба
Карл Хайнц Мартин
Ирина Нахова
Джованни Баттиста Пиранези
Герхард Рихтер
Хироси Сугимото
Всеволод Тарасевич
Анастасия Цайдер
Иван Чуйков
Марк Камиль Шемович
Синди Шерман
Дмитрий Шостакович
Иоганн Штраус
и Арнольд Шёнберг
Роберт Шуман
Шеннон Эбнер

Исполнители:

Михаил Андрущенко
Виктория Велькова
Алексей Гориболь
Елена Григорьева
Георгий Долгов
Кирилл Кондрашин
Евгений Кривошеин
Ольга Комок
Михаил Крутик
Любовь Лазарева
Федор Леднев
Николай Мажара
Карлос Наварро Эрреро
Владислав Песин
Алексей Петров
Евгений Румянцев
Евгений Светланов
Элени-Лидия Стамеллу
Дмитрий Чернышенко
Государственный академический симфонический оркестр СССР
Симфонический оркестр
Московской филармонии

Архитектор:

Елизавета Сазонова

Сценограф:

Александр Барменков

Продюсеры:

Алиса Кекелидзе
Ксения Макшанцева
Дмитрий Рябков
Александра Чистова

Техническая команда:

Андрей Белов
Александр Долматов
Артем Канифатов
Павел Лужин
Константин Петрук
Никита Толкачев

Хранители:

Дарья Кривцова
София Лазарева

**Кураторы программ
доступности
и инклюзии:**

Саша Аникушин
Влад Колесников
Оксана Осадчая

Графический дизайн:

Кирилл Горбунов

Редакторы:

Ольга Гринкруг
Даниил Дугаев

Корректоры:

Елена Каршина
Ольга Силина

**Тексты
на английском
языке:**

Шарлотт Неве
Саймон Паттерсон

Выставка

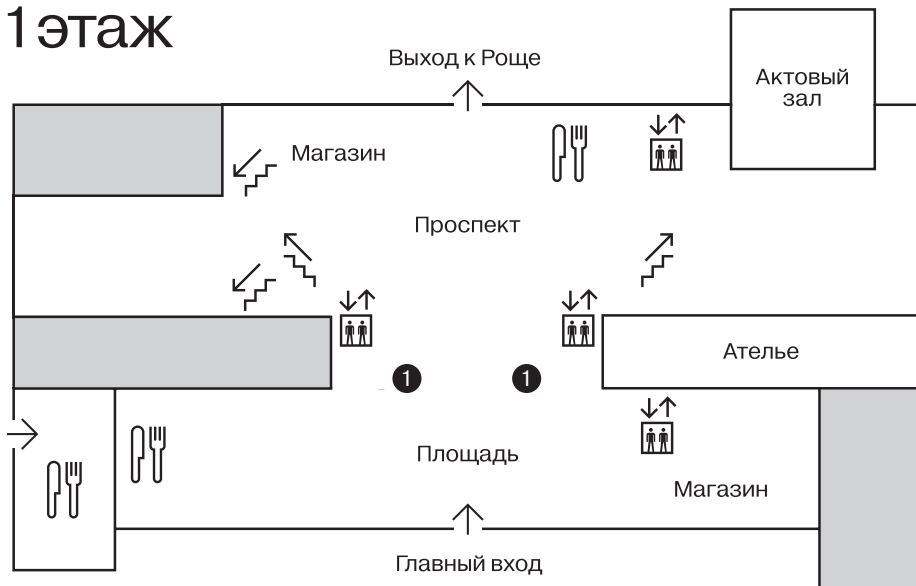
**организована
при участии:**
OVCHARENKO
XL Галереи
Государственной
Третьяковской галереи
Государственного музея
архитектуры имени
А. В. Щусева
Государственного музея
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина
Московского музея
современного искусства
Мультимедиа Арт Музея
Фонда V-A-C

Партнер проекта:

Дом культуры «ГЭС-2» объединяет выставочные залы, библиотеку, кинотеатр и концертный зал, мастерские, студии и резиденции художников, магазины, ресторан и кафе, детскую площадку и аудиторию для публичных мероприятий. Задача Дома культуры — познакомиться широкую аудиторию с современной культурой и пригласить посетителей к активному участию в ее формировании.

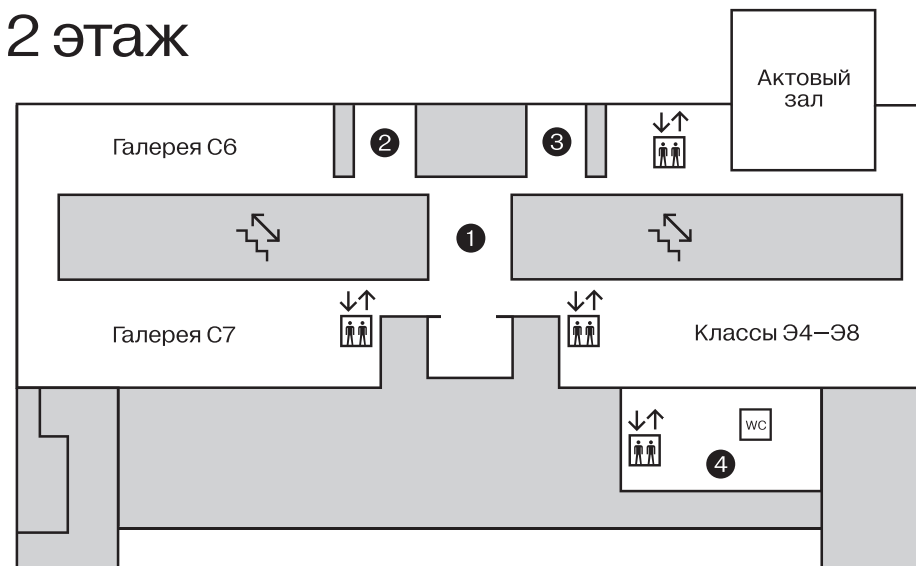
«ГЭС-2» — основная площадка фонда V-A-C в России. Фонд работает с российскими художниками и занимается расширением культурного пространства: устраивает выставки, издает книги и ведет просветительскую деятельность.

1 этаж



- 1 Информация и билеты

2 этаж



- 1 Центральная платформа
- 2 Платформа 2
- 3 Платформа 3
- 4 Библиотека

-1 этаж

