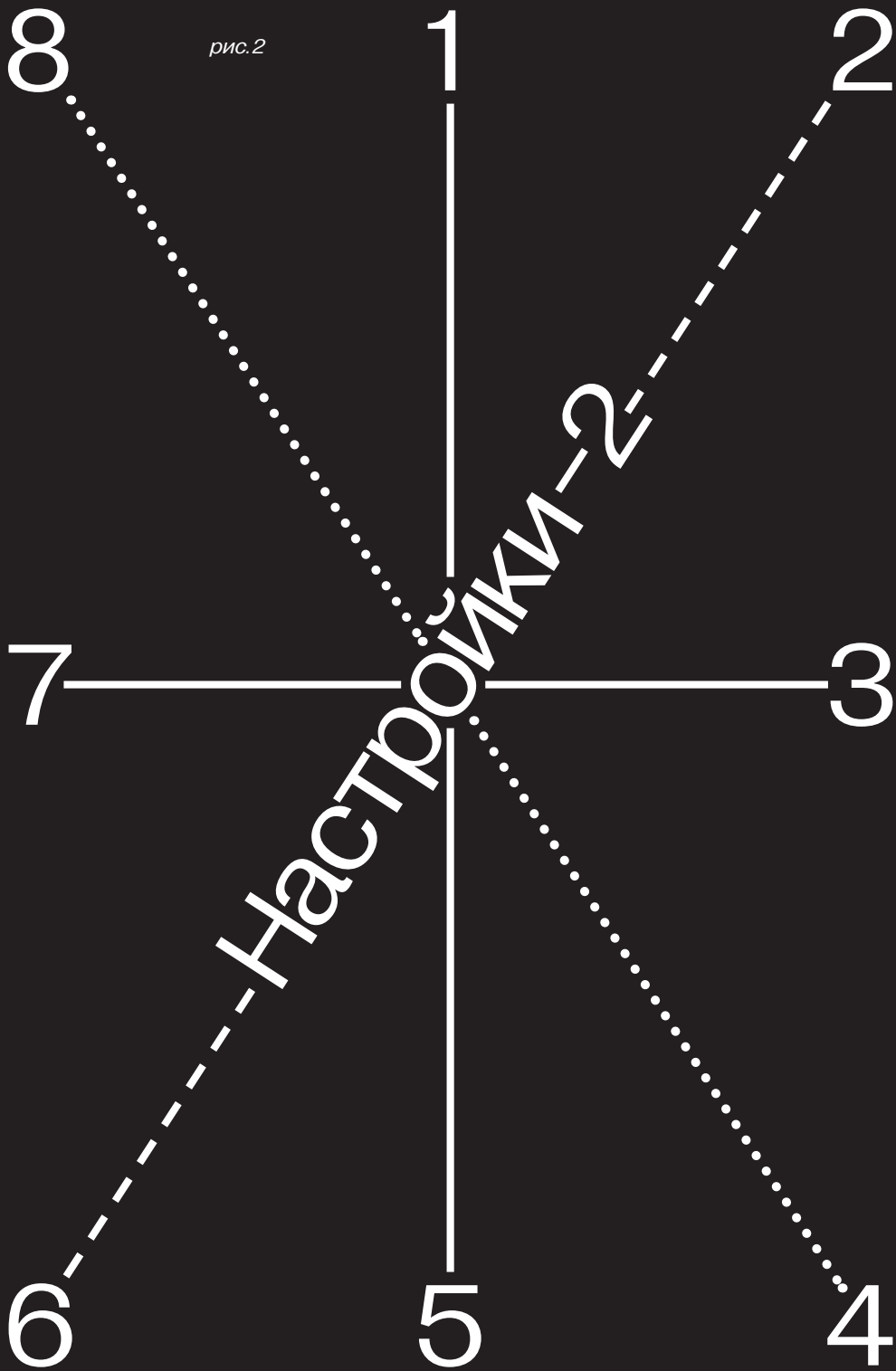


рис.2



!

Если вы чувствительны к громким звукам, пожалуйста, обратитесь на стойку информации за шумоподавляющими наушниками или берушами.



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

Вступление

«Настройки-2» — продолжение проекта «Настройки», проходившего в Доме культуры «ГЭС-2» с апреля по июль 2022 года. Вторая часть объединяет девять звуковых инсталляций, созданных специально для «ГЭС-2», концертную программу и выставку, которая прослеживает связь между музыкой и формальными экспериментами в изобразительном искусстве с начала прошлого столетия по настоящее время. Задача выставки — показать, на какие выразительные приемы опирались художники, чтобы их произведения работали не только на зрительном, но и на звуковом и даже осязательном уровне.

В первой части «Настроек», состоявшей только из звуковых инсталляций, предлагался нестандартный опыт прочтения музыкальных произведений и самой архитектуры «ГЭС-2»: музыка как искусство, работающее с категорией времени, преобразалась и обретала новые свойства. Из звука, предназначенного для пустого здания, рождалось событие, в котором участники парадоксальным образом менялись местами: пространство получало звуковое измерение, а музыке сообщалась стабильность пространства. Общим знаменателем служил сам длящийся, текучий процесс настраивания как поиск любопытных смысловых комбинаций.

«Настройки-2», подобно сиквелу в кино или литературе, предлагают неожиданные повороты исходного сюжета: к выставке звуковых инсталляций подключаются про-

изведения изобразительного искусства. Новая глава — одновременно и расширение изначального замысла, и попытка выстроить более сложные, разветвленные связи между визуальным и аудиальным. К инсталляциям из первой части «Настроек» присоединяются три новых сочинения, написанные современными российскими композиторами для Проспекта и Парковки «ГЭС-2», а также работы художников XX и XXI веков из коллекции фонда V—A—C, исследующих методы представления пространства в изобразительном искусстве через его построение, искажение или распад.

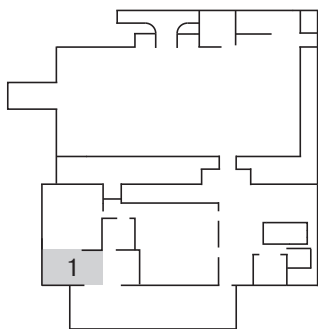
На протяжении XX столетия художники все дальше отступают от многовековой традиции реалистического изображения мира. Размышления о природе искусства и способах его существования приводят к смелым опытам с формой. В абстрактных полотнах живописное пространство организуется через взаимодействие простых геометрических фигур, композиций из линий и цветовых пятен: их ритмические повторы и гармонии сближают изобразительное искусство с музыкой. Беспредметность дает импульс все более дерзким экспериментам, синтезу разных видов искусства — например, живописи и скульптуры. Некоторые авторы вообще стараются сделать свои произведения практически невидимыми.

Выставка, сопровождающая проект «Настройки-2», состоит из четырех разделов. Ее первая глава пунктиром намечает историю живописной абстракции, начиная с произведений европейского и русского авангарда и заканчивая современными авторами. Вторая посвящена метаморфозам скульптуры: последовательному отказу

от фигуративности или, напротив, усилению повествовательности, а также появлению переходных форм между скульптурой и живописью. В следующем разделе зрительный ряд уходит на второй план или даже подчеркнуто отрицается: художники растворяют свои работы в выставочном пространстве. Наконец, финальная глава связана с двумя важнейшими социокультурными функциями музыки — ее ролью как источника вдохновения и важнейшего условия для организации коллективного опыта.

1 Беспредметность как новая образность

-1 этаж, Галерея С4



Первая глава посвящена абстрактному искусству, которое ближе всего подходит к способам построения музыкального произведения, открытым в XX веке. Геометрические формы, ритмы и гармонии конструируют новые пространства и меняют существующие — и здесь живопись тесно соприкасается с музыкой.

В начале XX века в искусстве происходит прорыв: борясь с канонами, художники отказываются от правдоподобного изображения окружающего мира и даже от разработанной еще в Проторенессансе (XIII–XIV вв.) прямой перспективы, согласованной с восприятием человеческого глаза. На смену живописателю видимой реальности или создателю идеальных миров, составленных, тем не менее, из знакомых предметов и ландшафтов, приходит создатель принципиально новой образности: теперь художник конструирует свою реальность с нуля, населяя ее невиданными предметами и придумывая для них непривычные сценарии.

Сюжет этой главы на выставке начинается историческим авангардом (Давид Бурлюк, Василий Кандинский, Александра Экстер), продолжается европейскими экспериментами середины XX века (Бриджет Райли, Герхард Рихтер, Виктор Вазарели, Зигмар Польке, Розмари Трокель, Гюнтер Фёрг, Ханс Хартунг) и завершается современным прочтением беспредметности (Лиз Дешен, Вейд Гайтон).

Александра Экстер (1882–1949) начинала с кубистских холстов, дробивших зримую действительность на грани, но постепенно пришла к торжеству чистой геометрической формы — как в «Построении плоскостей по движению цвета» (1918). Этот глубокий творческий эксперимент в итоге выльется в создание новых, прежде не существовавших форм в живописи.

Василий Кандинский (1866–1944) был одним из главных первопроходцев и теоретиков беспредметного искусства. Его художественные методы воздействовали на чувства и воображение и в немалой степени были созвучны музыке. Законы построения композиции и цветовые гармонии художник сравнивал

с музыкальной грамотой, где вместо нот используются цвет и форма. В трактате «О духовном в искусстве» (1910) Кандинский утверждает: «Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу». В итоге картина приравнивается к сотворению мира. Позднее полотно «Резкий и мягкий» (1932) представляет собой торжество чистой абстрактной формы: оно доказывает дорожную для Кандинского мысль о том, что гармонии в живописи и музыке — одной природы.

К середине XX века абстрактное искусство стало уже общим местом и ничего не должно было доказывать или ниспровергать. Настало время заново определить суть и задачи живописной абстракции.

Виктор Вазарели (1906–1997), опираясь на законы оптики, создает полотна-иллюзии, уверяющие зрителя в своей трехмерности. Отталкиваясь от его опыта, Бриджет Райли (р. 1931) в «Растяжении» (1964) добивается иллюзии совершенно нового типа. Если раньше художественное произведение вовлекало зрителя в свою орбиту, но само оставалось неизменным, то у Райли работы оживают и меняются, как только на них падает взгляд. Зритель становится соавтором художницы, которая утверждает, что таким образом делится своей «особенной радостью», дает каждому «почувствовать себя живым».

Точно так же и музыкальные эксперименты XX века требуют от публики максимальной включенности — так называемого активного слушания. Слушатель оказывается если не соавтором, то как минимум важным участником процесса еще и потому, что новая музыка — прежде всего у Джона Кейджа и других американских минималистов — в процессе исполнения всякий раз фактически рождается заново.

Зигмар Польке (1941–2010) в работе «Кому еще не досталось, кто хочет еще» (1984) делает изображение абстрактным, до предела растягивая растровую сетку — мелкие точки, из которых складывается картинка, например, на газетной странице. Использование растровой и пиксельной графики — частый прием в искусстве, которое критически осмысляет проблемы реальности и ее восприятия в мире, где правят средства массовой информации, и ставит под сомнение роль коммуникационных технологий — например, медиа и мессенджеров — как проводников общественных изменений.

Если Польке в живописи отсылает к газетной печати, то для Герхарда Рихтера (р. 1932) в первую очередь важна фотография. Его «Абстракция 721-3» (1990), вопреки сложившимся традициям беспредметного искусства, отрицает идею художественного полотна как сакрального пространства. Слои краски, наложенные на холст в хирургически тщательной имитации хаоса, последовательно сводят друг друга на нет, хороня под собой модернистскую абстрактную живопись, а за ними проступает фотографический образ. Пользуясь техникой масляного письма, Рихтер тем не менее подчеркивает, что сегодняшний мир невозможно передать классическими художественными приемами, пусть даже пропущенными сквозь призму авангарда. Современные авторы в своих экспериментах освобождаются уже и от самой живописи, пусть и продолжая отдавать ей дань уважения и даже отчасти под нее мимикрировать.

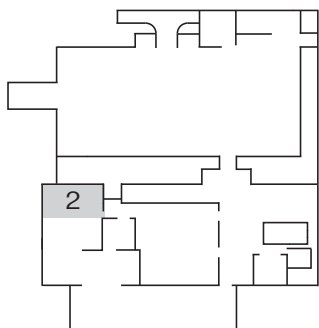
Так, «Брекет 3» Лиз Дешен (р. 1966) из серии 2013 года представляет собой серебряно-желатиновый отпечаток на алюминии, имитирующий живописное полотно. Темная отражающая поверхность с металлическим блеском подвешена в воздухе, образуя нечто среднее между скульптурой и фотографией, из которой заимствовано и название работы: брекетинг — прием, при котором делается несколько одинаковых кадров, где меняется один параметр — выдержка, диафрагма или фокус.

Вейд Гайтон (р. 1972) прогоняет загрнтованные холсты через широкоформатные принтеры, оставляющие после себя беспорядочно разбросанные метки, которые складываются в случайные вариации и узоры. Постживописная абстракция порождается с помощью офисных технологий, без единого прикосновения кисти художника. Картина больше не требует прямого контакта с автором, который выступает скорее дирижером или оператором новых средств производства.

Продолжавшиеся на протяжении всего XX века эксперименты с чистой формой и технологиями освободили искусство от необходимости подражать реальности или воздействовать на нее, научили искать созвучия в музыкальных экспериментах и заново определили роль художника: из творца и производителя он постепенно превратился в исследователя.

2 Эксперименты в трехмерном пространстве

-1 этаж, Галерея С4



Центральный сюжет этого раздела — путь, пройденный европейской скульптурой за последние сто лет, основные вехи которого обозначены работами важнейших мастеров XX века. В этот период скульптура, как и живопись, становится территорией радикальных экспериментов. Художники отказываются от реалистического изображения и тем самым от возведения человеческого зрения в степень непререкаемого закона. Обращаясь к абстрактным формам, они изобретают новый образный язык, конструируют сложные метафоры и начинают использовать непривычные для скульптуры материалы. Несовместимые ранее традиции, культуры и контексты встречаются и переплетаются.

Драматургия этого раздела строится на трехстороннем диалоге: с одной стороны, это произведения Альберто Джакометти, Генри Мура, Константина Бранкузи, Виллема де Кунинга и Луиз Буржуа — хрестоматийные работы, позволяющие проследить эволюцию от фигуративной скульптуры к абстрактной. С другой — повествовательная, практически сюжетная композиция Павла Альтхамера. Эти линии пересекаются в работе Джузеппе Пеноне, где переход от живописного полотна к скульптуре совершается буквально, наглядно и почти осязаемо — через внедрение в плоскость трехмерных объектов.

Круглая (то есть трехмерная) скульптура, которая прежде интересовалась главным образом человеческим телом, желательно — идеальным и гармоничным, становится областью формальных поисков. Один из ярчайших примеров — «Первый крик» (1917) Константина Бранкузи (1876–1957). Бронзовый объект яйцевидной формы с единственным углублением, символизирующим открытый плачущий рот, прочитывается как яркий и исчерпывающий образ новой жизни.

На Бранкузи, как и на многих других художников-модернистов, повлияло искусство стран Африки и Океании, колонизированных европейскими державами. Непосредственность, свобода от правил и первобытная витальность этих схематичных образов противостояла жесткому канону европейской традиции; в перспективе вырисовывался новый художественный язык.

Следы его изучения заметны и у Луиз Буржуа (1911–2010). «Без названия (Клинья)» (1950) — почти языческий тотем. Здесь чувствуется первобытная мистика, противопоставленная рациональной европейской цивилизации. А «Рабочая модель для „Лежащей женщины: локоть“» (1981) Генри Мура (1898–1986) отсылает к архаическим женским фигуркам, символизирующим плодородие.

«Стоящая женщина» (1957) Альберто Джакометти (1901–1966), у которого тела всегда вытянуты в струну и как будто предельно измождены, — не просто эксперимент с образностью, но и эмоциональное высказывание. Слегка наклоненная фигурка говорит о том, что человек, при всей своей хрупкости и незащищенности, оказался способен противостоять самым суровым испытаниям XX века, с его мировыми войнами и техногенными катастрофами, которые сопровождались громогласными декларациями гуманистических ценностей.

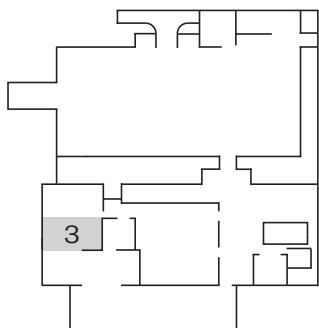
Совершенно особый подход к поискам нового скульптурного языка демонстрирует Виллем де Кунинг (1904–1997) в «Большом торсе» (1974). Один из самых прославленных представителей школы абстрактных экспрессионистов, в своих работах он фиксирует рождение человекообразной фигуры из бесформенного материала — энергичный жест, напоминающий о сотворении мира из первобытного хаоса.

А вот «Костер» (2012) Павла Альтхамера (р. 1967) лишь на первый взгляд может показаться очередным формальным опытом. Четыре фигуры из эпоксидной смолы — то ли оплавленные, то ли изувеченные — расположились вокруг отсутствующего костра. Кто-то увидит в них древних духов, а кто-то — нищих, которые греются на свалке после тяжелого дня. А может быть, это не живые люди, а покаленные останки, следы планетарной катастрофы?

Переходной формой между скульптурой и живописью оказывается работа итальянского художника Джузеппе Пеноне (р. 1947) «Шипы акации — ладонь» (2004), где отпечатки ладони выложены на шелковом полотне тысячами акациевых шипов. Это фрагмент большой серии «Анатомии», которую автор описывает как «игру с тремя элементами: животным, растительным и минеральным». Здесь звучит одна из главных тем Пеноне — утверждение гармоничной связи между человеком и мирозданием. Художник подчеркивает ее, призывая саму природу себе в соавторы, как происходит и в другом произведении того же автора — «Пространстве света» (2008), установленном у подножия Роцци.

3 На грани видимого

-1 этаж, Галерея С4



Раздел «На грани видимого» состоит из произведений, которые буквально растворяются в воздухе. Пространство оказывается здесь не просто нейтральным фоном, но и полноправным героем: оно может как высветить объект, так и приглушить, увести его в тень. Мимикрируя под окружающую среду или сливаясь с ней, работы требуют от зрителя активного участия: для их восприятия приходится совершать усилие. Произведения Флориана Пумхёсла, Алигьеро Бозетти, Лиз Дешен, Даниэля Кнорра, Сары Чарльзворт и Изы Генцкен монтируются в тотальную инсталляцию, которая приглашает настроиться на различение едва уловимых форм и черт. Заодно предлагается подумать о том, как размечено и организовано поле видимого, что в него допущено, а что исключено. Является ли видимость неотъемлемым свойством вещей — или качеством, которое им сообщает сам зритель?

Логика развития модернизма, обнажая условность и несущественность живописных норм, в итоге привела к обнажению самой картины, сведенной поначалу к монохромной поверхности, а затем и просто к состоянию натянутого холста. Со временем стремление искоренить любые следы предметности и подражания действительности только возрастает. Все большее значение приобретают разные виды «обрамления» искусства — формальные, языковые, социальные, институциональные — то есть все то, оставаясь за скобками, делает художественный опыт возможным. Невидимость, отсутствие, пустота — это точка отсчета, зона неопределенности и непредреженности, открытого и нескончаемого порождения смыслов. Конечно, невидимость может сигнализировать о намеренном сокрытии, но точно так же она может обозначать зияющее отсутствие — иными словами, привлекать внимание к вытесненному или замалчиваемому, к тому, что можно уловить лишь периферийным зрением, что существует в виде зыбкого послеобраза или ускользает от внимания. Невидимое вызывает замешательство, расстраивает и перенастраивает привычные и нормативные установки восприятия. Наконец, оно создает ситуацию, когда объект наблюдает-

ния разворачивает направленный на себя взгляд и начинает смотреть на нас.

Именно с собственным отражением сталкивается зритель в работе Лиз Дешен «Смещение/Подъем» (2011). Перемещаясь по залу и улавливая в зеркальной плоскости отражение себя и окружающих предметов — поочередно и с разных ракурсов, зритель материализует сам акт видения и одновременно пробуждает призрачные образы работы — фотографии, полученной без участия камеры.

Серия обманчиво простых гипсовых рельефов (2016–2017) Флориана Пумхёсла (р. 1971) задумана для воссоздания «Зала конструктивного искусства», который Эль Лисицкий в 1926 году спроектировал для показа абстракционистов на Международной художественной выставке в Дрездене. Спустя почти сто лет этот интерьер был реконструирован по единственной сохранившейся фотографии. Пумхёсл решил придумать, чем такой зал можно заполнить сегодня. Его рельефы на первый взгляд чуть ли не примитивны, но каждой линией своей отсылают к историческому контексту вековой давности. Четыре представленные гипсовые композиции и одна нарочно пропущенная (нумерация рельефов — от I до V) служат точками пересечения формального и исторического, абстрактного и предельно конкретного. Произведение искусства, утверждает Пумхёсл, не может замыкаться на самом себе или на своих художественных средствах, вопреки декларациям модернистов.

Тему мнимого и зримого подхватывает Сара Чарльзворт (1947–2013) в серии «0+1» (2000). Эти работы, хоть и кажутся черно-белыми эскизами, на деле представляют собой полноцветные фотографии. Поскольку все объекты серии сняты на белом фоне, залитом ярким светом, грань между фигурой и фоном сведена к условности. В центре внимания оказывается сам порог видимости — но художницу также интересует порог вхождения в мировую визуальную культуру. Именно поэтому сюжеты и образы подобраны сплошь хрестоматийные: Мадонна с младенцем, череп (символ бренности всего сущего в голландских натюрмортах XVII века), языческая богиня, сидящая натурщица, решетка как организующий принцип модернистской живописи.

«Ежегодная лампа» (1967) Алигьеро Боэтти (1940–1994) — это лакированный черный ящик со стеклянной крышкой; внутри он обит металлом, а посередине закреплена огромная лампочка. Минималистичный по форме, объект кажется частью какого-то непонятого

научного прибора, оставшегося после загадочного эксперимента. В глубине ящика запрятан часовой механизм. Раз в год он выбирает случайный момент, когда лампочка вспыхивает на одиннадцать секунд. Стоит зрителям узнать, что объект может внезапно пробудиться в их присутствии (даже если такая вероятность ничтожна), обманчивая простота устройства обретает особую, едва ли не магическую ауру; невидимое для большинства посетителей событие дает толчок к новым интерпретациям.

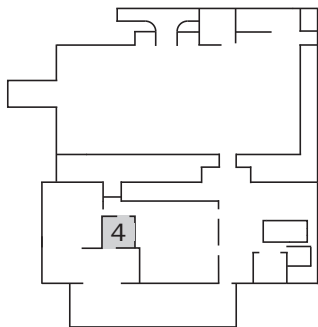
«Капилляры» (2015) Даниэля Кнорра (р. 1968) — это несколько акриловых трубок, содержащих образцы самых разных ядов: бругмансии (ядовитый тропический кустарник, вид дурмана), белладонны, мышьяка, болиголов пятнистого и др. Если считать, что здание — организм, а выставочное пространство — один из органов, то трубки служат ему кровеносными сосудами. Попадающие туда яды имеют амбивалентную, мерцающую природу. В Древней Греции существовал термин «фармакон», который мог означать как лекарство, снадобье, так и отраву. Для нашего времени подойдет более злободневная аналогия — антитела, сигнализирующие о возможной болезни и необходимые для излечения. Так же и яды в истории бывали и средством чудесного спасения, и способом избавления от противников, а Кнорр видит в них одновременно инструмент биополитического контроля над телом и способ от него уклониться.

В конце 1970-х — начале 1980-х годов Иза Генцкен (р. 1948) увлекалась продолговатыми, изогнутыми деревянными скульптурами — эллипсоидами и гиперболами, построенными на сложных компьютерных расчетах. Таким образом художница не только поверяла алгеброй гармонию мироздания, но и напрямую полемизировала с традицией минимализма: она выбирала нарочито прихотливую форму и приглашала зрителя к игре в ассоциации, заранее включая этот невидимый эмоциональный слой в свои работы. «Мне хотелось, чтобы люди говорили об эллипсоидах: „Это похоже на копье“ — или на зубочистку — или на байдарку. И этот ассоциативный момент я закладывала изначально», — комментировала художница. Аэродинамическая форма ее объектов наводит на мысль о промышленном производстве, однако на самом деле они изготавливались вручную. В экспозиции представлен один из чертежей эллипсоида в натуральную величину, выполненный около 1976 года с помощью специальной компьютерной программы, которая визуализировала точные, математически выверенные расчеты и позволяла превращать их в скульптуры.

4

Практики КОЛЛЕКТИВНОГО ЖЕСТА

-1 этаж, Галерея С4



Три предшествующих раздела показывали, как художники на протяжении ста лет экспериментировали с формой, удаляясь от реалистических образов, расширяя выразительные возможности абстракции и призывая себе в помощь принципы музыкальной гармонии, ритм и метр.

Заключительная глава занимает в проекте особое место: диалог живописной работы Энрико Давида (р. 1966) «Весна священная» (2012) и фильма «Ода» (2001) Виктора Алимпиева (р. 1973) воспроизводит саму ситуацию сонастраивания звука и изображения — один из ключевых сюжетов всей выставки. В обеих работах четко обозначена роль музыки как условия для переживания сопричастности, коллективности, ритуальности.

«Весна священная» отсылает к обряду плодородия перед началом сева, который в разных вариантах существовал во всех древних земледельческих культурах. Самая известная его художественная интерпретация — революционный для своего времени балет «Весна священная» (1913) на музыку Игоря Стравинского, поставленный Вацлавом Нижинским во время Дягилевских сезонов в Париже. За декорации, костюмы и либретто в этом спектакле отвечал художник и мистик Николай Рерих. Смелая хореография Нижинского, основанная на повторении прерывистых, экстатических жестов, в которых участники сливались в единый организм, предельно точно передавала дух языческого ритуала. У Энрико Давида схематичные женские фигуры, напоминающие архаический орнамент, образуют на холсте стройный ритмичный ряд. Фигуры создают иллюзию монотонного движения — емкую метафору непрерывного потока жизни.

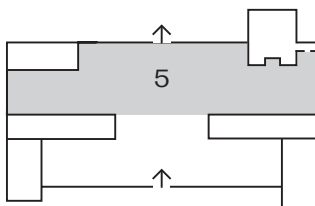
Гармоничному живописному ряду противопоставлен фильм, где группа людей тоже будто бы совершает какой-то ритуал. Однако это впечатление обманчиво. Здесь хореография коллективного тела определяется не правилами, но хаотичным экранным повествованием: киноязык Алимпиева представляет

собой гремучую смесь из музыки, нелепой пластики героев и неестественного изображения, имитирующего испорченную видеопленку. Драматургия мизансцен диктуется, очевидно, не сценарием, но реакциями самих героев на аудиоряд и действия партнеров. Участники абсурдного перформанса невпопад выкрикивают какие-то фразы, но в этом хоре нет гармонии; перед нами лишь механическая сумма действий, цветовых и звуковых эффектов. Вкрапления человеческой речи делают акустическую ткань всего проекта еще более пестрой.

5

Марк Булошников Мгновения

1 этаж, Проспект
2 этаж, Центральная платформа



2022
Звуковая инсталляция
360°
Исполнители: Московский
ансамбль современной музыки
Аудиоинженер:
Андрей Титов-Врублевский
Создано по заказу и произведено
фондом V-A-C
Пн-вс 11:00–17:00

I campi dei ricordi Ивана Бушуева
(см. стр. 19) звучат здесь же,
пн-вс 17:00–22:00

Марк Булошников
(Нижний Новгород, 1990)
Композитор. Окончил
Нижегородскую государственную
консерваторию им. М. И. Глинки
(класс композиции Бориса
Гецелева, класс музыковедения
Тамары Левой) и ассистентуру-
стажировку под руководством
Бориса Гецелева. Лауреат
Международного конкурса
композиторов «Шаг влево».
Художественный руководитель
и пианист *NoName ensemble*.
Председатель Нижегородского
регионального отделения Союза
композиторов России.

В основе замысла Марка Булошникова лежит попытка осмыслить жанр музыкальной инсталляции не как статическую — закольцованную и многократно повторяемую, а как динамическую форму, которая развивается во времени и в пространстве.

Шести часам звучания «Мгновений» соответствуют шесть музыкальных тональностей, сменяющих друг друга каждые шестьдесят минут. Параллельно учащается ритм, от медленного пульса доходя до частого и дробного, а инструментовка становится все более разнообразной.

Музыкальный материал в этой сверхкрупной форме повторяется только дважды, когда в самом начале и в самом конце звучит медленный фокстрот. Его мелодические отголоски можно услышать на протяжении всего произведения: меняя продолжительность и тембровую окраску, осколки этого фокстрота продолжительностью от 3 до 10 секунд возникают и исчезают на фоне разделенных паузами длинных нот струнных инструментов. У такого «фундамента» инсталляции двойная смысловая роль: он звучит как рабочий процесс настройки музыкальных инструментов и одновременно метафорически — как настройка на что-то большее.

Какие именно элементы из заранее записанного звукового материала будут воспроизводиться в тот или иной момент, определяет компьютерная программа, поэтому гармонические сочетания «Мгновений» получаются непреднамеренными, а звуковой ландшафт пьесы бесконечно обновляется.

«Пространство местности и времени неизбежно наполнено событиями — зачастую кратковременными и едва уловимыми, но намекающими на нечто большее. Как если бы мы ожидали сильного ливня, но застали лишь морозящий дождь. Буря надвигалась и прошла стороной, а память все равно улавливает эти сигналы и знает о буре, как лист сохраняет информацию о целом дереве. Словом, даже самая скромная материя имеет свою ДНК с богатой информацией. „Мгновения“ — это пространство возможного, где недосказанность и фрагментарность сообщения вкупе с мягкостью и осторожностью подачи отсылают к предчувствию и ожиданию нашего слушательского восприятия, реагирующего на музыкальные знаки. В этом случае мы

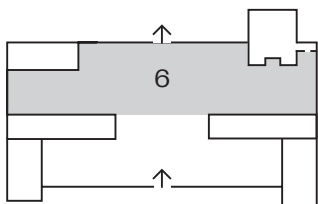
принимаем сигналы как некое повествование. Однако подобная форма может восприниматься и не нарративно, а в качестве своеобразного перечня **музыкальных мгновений»**.

Марк Булошников

6 Иван Бушуев

I campi dei ricordi (Поля воспоминаний)

1 этаж, Проспект
2 этаж, Центральная платформа



2022

Звуковая инсталляция
Продолжительность варьируется
Аудиоинженер:
Андрей Титов–Врублевский
Создано по заказу и произведено
фондом V–A–C
Пн–вс 17:00–22:00

«Мгновения» Марка Булошникова
(см. стр. 16) звучат здесь же,
пн–вс 11:00–17:00

Иван Бушуев

(Москва, 1984)
Композитор, дирижер,
флейтист, автор электронного
музыкального проекта *nerest*,
солист Московского ансамбля
современной музыки. Окончил
факультет исторического
и современного исполнительского
искусства Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского.
Стажировался в Барочной
академии в Гмундене (Австрия),
занимался траверс-флейтой
и современной флейтой в Милане,
учился по обмену в Консерватории
им. Яна Свелинка в Амстердаме.
Лауреат международных
конкурсов. Выступает с сольными
и коллективными программами
во многих городах мира.

«Поля» в названии инсталляции Ивана Бушуева имеют несколько значений. Помимо «смыслового поля», то есть суммы ассоциаций, это отсылка к «полевым записям» (*field recordings*) — записям звуков окружающей среды. Наконец, *campo* («поле, поляна») — это название открытого городского пространства в Венеции, где на каждом из множества островов есть свое главное место встречи, свое кампо. Формально площадью — пьядцей — именуется только пространство перед собором Святого Марка.

Vi campi dei ricordi звучат полевые записи музыки венецианца Джованни Габриели (1556–1612), сделанные на Проспекте Дома культуры «ГЭС-2» во время заключительного концерта первой части проекта «Настройки», в мае 2022 года. Канцоны Габриели написаны специально для собора Святого Марка: эта базилика в плане представляет собой крест со множеством галерей и ниш, где композитор располагал музыкантов. Публика сидела внизу и следила за перемещениями звука от галереи к галерее. Чаще всего в таких случаях использовался эффект эха, когда одна и та же музыкальная фраза повторялась с нескольких разных точек. Примерно так же распределились слушатели и музыканты Московского ансамбля современной музыки на концерте в «ГЭС-2».

Канцоны Габриели сосуществуют с записями, сделанными в другие дни работы «Настроек»: здесь слышатся отзвуки инсталляции Вангелино Курентзиса «Резонанс», ранее занимавшей Проспект, и прочие шумы, населяющие это пространство. Все сочинение превращается в акустическое воспоминание.

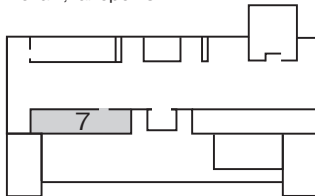
«В работе с электронной музыкой меня всегда интересовали сопоставления пространств и воспоминаний, попытки передать акустику места, которая существует только в моем внутреннем слухе. Музыка живет в сознании и подсознании автора постоянно, соединяясь с шумами города, перемещиваясь с воспоминаниями о другой музыке или о событиях, которые происходили с ним в тех или иных местах. Память непрерывно переживает трансформации, генерируя что-то новое, чего, возможно, никогда не существовало в реальности. Эти образы романтизируются, и возникает новый пласт, вариация основного воспоминания. Работая над инсталляцией, я думал о том, как по-разному мог слышать свои канцоны сам Габриели — в собственной голове, под сводами Сан-Марко, на шумных венецианских

кампо. Как композитор ощущал разницу этих акустик? *I campi dei ricordi* состоят из фрагментов, на первый взгляд совершенно не связанных друг с другом, но объединенных ключевой темой — памятью. Памятью о свете, звуке, запахе и тех акустиках, которые нас окружали и окружают. Я представил себе, что каждое поле (*campo*) — это отдельное пространство, со своими событиями, флешбэками и звуковыми ландшафтами».

Иван Бушуев

7 Владимир Раннев Настройка

2 этаж, Галерея С7



2020–2022

Звуковая инсталляция
17'

Аудиоинженер:

Андрей Титов–Врублевский

Создано по заказу

и произведено
фондом V–A–C

Звуковая инсталляция «Настройка» состоит из 115 финальных нот, позаимствованных Владимиром Ранневым из 115 музыкальных сочинений XVIII–XIX веков.

«Настройка» основана на парадоксе. Мы ценим музыку классико–романтической традиции, от Моцарта до Малера, за неповторимость каждого сочинения и уникальность каждой творческой идеи. Но и в этих произведениях есть общий знаменатель: итог, конечный пункт всякого движения и музыкального повествования. Хотя никому не придет в голову, что заключительные ноты лишены признаков авторской воли, фантазии и вдохновения, обычно мы ожидаем от них примерно одного и того же: мажорного или минорного трезвучия в скромном наборе динамических, регистровых и тембровых вариантов. Эти ожидания почти всегда сбываются — и не по вине композиторов. Так устроен механизм коллективной памяти, который наделяет нас символическим языком восприятия, способностью различать смысл и бессмыслицу.

Можно сказать, что в какой–то степени вся история музыки — это последовательная настройка коллективного слухового опыта. Историю человечества в таком случае можно трактовать как последовательную настройку людей друг на друга и еще на то неуловимое, что, как пел Егор Летов, «ушами не услышать, мозгами не понять». По словам Владимира Раннева, «последняя нота располагается на границе постижимого, потому что дальше — тишина».

Владимир Раннев

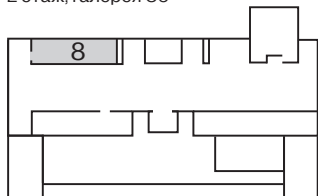
(Москва, 1970)

Композитор, окончил Санкт–Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского–Корсакова и Кельнскую высшую школу музыки. Лауреат Гран–при премии Сергея Курёхина (за оперу «Два акта», 2013), а также российской оперной премии *Casta Diva* (2017) и Национальной театральной

премии «Золотая Маска» (номинация «Лучшая работа композитора», 2019) за оперу «Проза». В 2019 году с саунд–инсталляцией «Китеж» принимал участие в проекте «ДК „Дзаттере“ 19–20» (V–A–C *Zattere*, Венеция). В соавторстве с Мариной Алексеевой создал тотальные инсталляции «В шоколаде» (2019), «Можем повторить» (2019) и «Все включено» (2020).

8 Эдуард Артемьев «ГЭС-2». Антология. Часть I

2 этаж, Галерея С6



2020–2022

Звуковая инсталляция
40'

Ремастеринг для «ГЭС-2»:
Дэмыен Кинтар совместно
с Эдуардом и Артемием
Артемьевыми

Записи предоставлены
автором

Создано по заказу
фонда V–A–C

За свою долгую карьеру Эдуард Артемьев написал невероятное количество мелодий в самых разных жанрах. «Антология», составленная для «ГЭС-2» директором фонда V–A–C по звуку Дэмыеном Кинтаром, включает и музыку к фильмам «Солярис», «Сталкер» и «Зеркало» Андрея Тарковского, и поп-баллады, и электронные звуковые пейзажи, и эксперименты с советским синтезатором «АНС». Кроме того, для программы «Настройки» мы выбрали редко исполнявшиеся, полузабытые работы Артемьева, практически неизвестные широкой аудитории.

Произведения из «Антологии» вступают во взаимодействие с архитектурой «ГЭС-2», перенося слушателей в другие миры и дальние края. Перезаписанные и заново сведенные композиции из мультфильма «Девочка и дельфин», военной драмы «Жаркое лето в Кабуле» и других советских картин, о которых у публики остались лишь смутные воспоминания, прозвучат в пространстве «ГЭС-2» совершенно по-новому. Многоканальные инсталляции помещают слушателей в самый эпицентр музыки: кажется, что мы все, подобно самому композитору, становимся исследователями новых территорий и стоим на пороге великих открытий.

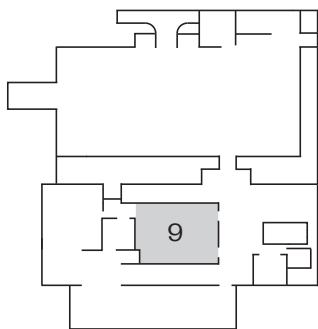
Эдуард Артемьев

(Новосибирск, 1937)

Советский и российский композитор, автор музыки ко многим классическим кинокартинам и мультфильмам, пионер советской электронной и электроакустической музыки.

9 Владимир Раннев Китеж

-1 этаж, Галерея С2



2019–2022

Звуковая инсталляция
22'

Аудиоинженер:

Андрей Титов-Врублевский

Создано по заказу и произведено

фондом V–A–C

Один из краеугольных мифов русской культуры — легенда о граде Китеже — отсылает к временам татаро-монгольского ига: это история о том, как город, атакованный войсками хана Батыея, по молитве жителей погрузился в воды озера Светлояр и так спасся от кочевников. Реально существующее в Нижегородской области озеро по сей день остается местом паломничества: считается, что на его берегах можно услышать колокольный звон церкви, ушедших на дно много столетий назад.

На рубеже XX века, когда эсхатологические настроения были особенно сильны, предание разрослось до масштабов общенационального символа: опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904) проникнута предчувствием надвигающейся катастрофы, крушения привычного порядка вещей, наступления новой, непонятной реальности.

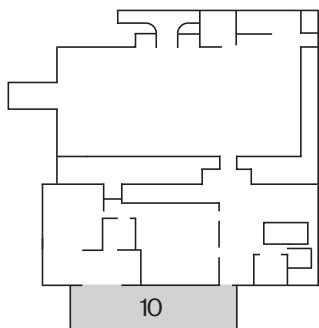
В сочинении, написанном в 2019 году для проекта фонда V–A–C «ДК „Дзаттере“», Владимир Раннев с помощью электронной обработки звука деконструирует и переосмысляет музыкальный материал оперы. Статичность формата звуковой инсталляции напоминает о «застывшем» времени в затонувшем граде, где, как поют у Римского-Корсакова райские птицы Сирина и Алконоста, «вечный миг настал». Раннев считает, что Китеж — феномен прежде всего акустический: он невидим, но отчетливо слышен.

Владимир Раннев

см. стр. 22

10 Олег Гудачёв Архипелаг

-1 этаж, Насосная



2020–2022

Звуковая инсталляция
28'

Аудиоинженер:

Андрей Титов-Врублевский

Создано по заказу и произведено
фондом V–A–C

Невидимые острова, из которых петербургский композитор, теоретик и импровизатор Олег Гудачёв собрал свой «Архипелаг», — это звуковые ландшафты, записанные в разных концах земного шара. Два главных «острова» — восьмиканальная аудиозапись работы крупнейшей в мире гидроэлектростанции «Три ущелья» в Китае и шестиканальный городской ландшафт Нью-Йорка с многократно замедленным соло полицейской сирены.

«Архипелаг» — первый для Гудачёва опыт работы в жанре звуковой инсталляции, которую можно слушать сколько угодно и с любого момента. Такая ситуация непривычна для композитора, который, как правило, строит драматургию произведения, развернутого во времени и имеющего четко выраженные начало, середину и конец.

«Настройки» становятся для автора «Архипелага» органичным продолжением многолетних экспериментов с пространственной музыкой — жанром, основанным на взаимодействии звука с конкретным пространством. Гудачёв выступает здесь одновременно и как композитор, и как исполнитель-мультиинструменталист, балансируя на стыке акустической и электронной музыки и добиваясь почти что симфонического по сложности и объему звукового рельефа.

Олег Гудачёв

(Ленинград, 1988)

Композитор, импровизатор-
мультиинструменталист.

Выпускник композиторского

факультета Санкт-Петербургской

государственной консерватории

им. Н. А. Римского-Корсакова (2014)

и аспирантуры Академии русского

балета им. А. Я. Вагановой (2018).

Сооснователь и художественный

руководитель коллектива

(instead) ensemble. Композитор-

резидент Европейского центра

искусств Хеллерау (2020).

Лауреат программы *Aksenov*

Family Foundation «Русская

музыка 2.0» (2020). Автор

музыки к спектаклям

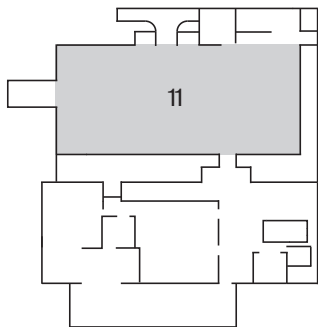
Александринского театра,

БДТ им. Товстоногова и других

российских театров.

11 Дмитрий Власик ГЭС-2 Опера

-1 этаж, Парковка



2020–2022

Звуковая инсталляция

Продолжительность варьируется

Исполнители:

Юлия Мигунова (виолончель)

Александра Серикова (голос)

Программирование:

Михаил Мясоедов

Создано по заказу и произведено

фондом V–A–C

Пн–вс 11:00–16:00

«Формы нежности»

Антон Светличного

(см. стр. 27) звучат здесь же,

пн–вс 16:00–22:00

Дмитрий Власик

(Москва, 1981)

Композитор, исполнитель, автор
нескольких звуковых перформансов

и музыки к спектаклям Дмитрия

Волкострелова, Марата Гацалова,

Елены Греминой, Кирилла

Серебренникова, Андрея

Стадника. Солист Московской

государственной академической

филармонии и участник

Московского ансамбля

современной музыки (МАСМ).

Звуковая инсталляция Дмитрия Власика имеет долгую предысторию.

В 2015 году, когда ГЭС-2 закрывалась на реконструкцию, в рамках проекта фонда V–A–C «ГЭС-2 Данные» режиссер Всеволод Лисовский записал рассказы сотрудников электростанции, а поэт Андрей Родионов придумал, как превратить эти беседы в стихотворное произведение — «поэтический вербатим».

Этот вербатим стал основой для либретто к «ГЭС-2 Опере», где обходчик котлов Илья Власов вспоминает свой распорядок дня, процесс проверки оборудования, аварию, где погибли его коллеги, и объясняет, почему ему и его товарищам было тяжело расставаться с прошлым. Партитура Дмитрия Власика, написанная при участии Александры Сериковой, ориентировалась на сложную звуковую палитру турбинного гула электростанции ГЭС-1 на Раушской набережной, когда-то составлявшей с ГЭС-2 единое предприятие.

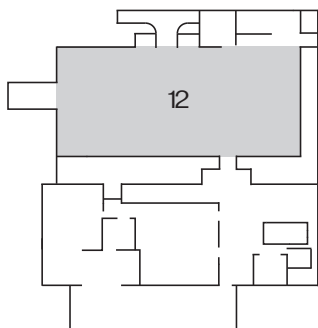
Эти же турбины послужили основой и для новой звуковой инсталляции. Композитор подверг звучание агрегатов тщательному акустическому анализу и досконально воспроизвел с помощью академического инструментария — виолончели и голоса. Таким образом звук — побочный продукт выработки электричества, фактически шлак — стал основой для художественного высказывания.

Премьера оперы состоялась в 2019 году в конструктивистском корпусе Московского энергетического института, где учились многие сотрудники ГЭС-2. Теперь же эхо постановки, подобно акустическому призраку, будет звучать на Парковке обновленной электростанции.

12 Антон Светличный

Формы нежности

-1 этаж, Парковка



2022

Звуковая инсталляция

Продолжительность варьируется

Исполнители:

Елизавета Бойцанова (флейта)

Анастасия Каменская (клавиши)

Мария Ковалева (голос)

София Кушнир (гобой)

Татьяна Лукина (скрипка)

Омар Саидов (ударные)

Арий Самойленко (саксофон)

Антон Светличный (клавиши)

Анна Сердюкова (гитара)

Александра Серикова (голос)

Иван Соболев (флейта)

Александр Солдатенко (гитара)

Кирилл Татьянко (гитара)

Филипп Терацун бас-гитара)

Илья Фокин (электроника)

Алиса Шестунова (клавиши)

Аудиоинженер:

Андрей Титов-Врублевский

Создано по заказу и произведено

фондом V-A-C

Пн-вс 16:00–22:00

«ГЭС-2 Опера» Дмитрия Власика

(см. стр. 26) звучит здесь же,

пн-вс 11:00–16:00

На подземной Парковке Дома культуры люди, как правило, не задерживаются. Холод этого пространства требует смягчения, пустоте хочется добавить уюта, наполнить ее жизнью (пусть и виртуальной) и публикой (пусть и воображаемой), сделать более гибкой и непредсказуемой. Пока же здесь обитают в основном автомобили — и именно они оказываются главными слушателями «Форм нежности». Место, где машины находятся в состоянии покоя, Антон Светличный превращает в пространство механического сна, *les espaces du sommeil*, как у французского поэта-сюрреалиста Робера Десноса.

Музыкальное содержание инсталляции — ряд треков, записанных с участием настоящих музыкантов на акустических и электронных инструментах. Стилистически разнообразные (джаз, поп, электронная музыка, минимализм, эмбиент), все они одинаково работают с образами нежности, мягкости, лирики, статики, покоя. Затем в дело вступает компьютер: алгоритм в реальное время составляет из записей бесконечную и постоянно изменчивую колыбельную, которая убаюкивает пустоту, как хор нянюшек в «Иоланте» Чайковского убаюкивает слепую главную героиню.

Антон Светличный

(Ростов-на-Дону, 1982)

Композитор, пианист.

Окончил Ростовскую государственную консерваторию им. С. В. Рахманинова по классу композиции. Победитель конкурса композиторов «Пифийские игры».

Член группы композиторов «Спротивление материала» («СоМа»). Сооснователь ансамбля современной музыки *InEnsemble*.

«Для меня „ГЭС-2“ — это утопия бесконфликтного существования, где всегда находится место творчеству, радости, спокойствию. Пронизанное светом пространство, полное воздуха и не стесняющее движений, настраивает на свободу перемещения, возможность игры, многовариантность маршрутов. Парковка же устроена иначе. Попадая сюда, человек технически уже находится внутри здания, но по сути войти в „настоящий Дом культуры“ ему еще только предстоит. Из этого наблюдения вырастает одна из задач инсталляции: втянуть Парковку в общий для „ГЭС-2“ режим чувствования, подобрать для него звуковой аналог, чтобы произвести похожий эмоциональный эффект».

Антон Светличный

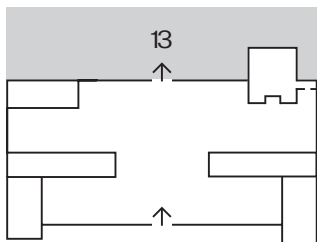
13

Дарья Звездина (при участии Андрея Гурьянова)

I must go seek some dewdrops here*

*Искать должна здесь
капли я росы

1 этаж, Роща



2020–2022

Звуковая инсталляция
62'

Исполнители:

вокальный ансамбль
N'Caged под управлением
Арины Зверевой
Создано по заказу
и произведено
фондом V–A–C

В инсталляции *I must go seek some dewdrops here* Дарья Звездина работает с самыми непривычными тембрами человеческого голоса, обычно с трудом различимыми на слух. Здесь из них складывается музыкальная пьеса для четырех солистов, вначале записанная в студии, а затем прошедшая электронную обработку.

Такие звуки могли бы издавать духи деревьев в Роще: вначале подчеркнуто обезличенные, они постепенно превращаются в голос, намекающий на присутствие хрупкого человекоподобного существа. Благодаря многоканальному воспроизведению звуковые массивы разного объема и протяженности перемещаются по Роще. Они то собираются в густое облако, то рассеиваются, следуя друг за другом в случайном порядке.

Эту живую, органическую структуру, меняющую очертания в пространстве и времени, Дарья Звездина называет «акустической грибницей». Она признается: «Не помню, чтобы я когда-нибудь всерьез задумывалась о том, где могут пролегать границы понятия „музыка“. Музыка для меня — это всё, что звучит. Или вообще всё — если есть такая необходимость». 60-минутная пьеса многократно повторяется в разных вариантах-проекциях, создавая в Роще бесконечно обновляющийся звуковой ландшафт.

Дарья Звездина

(Челябинск, 1990)

Композитор и импровизатор.

Училась в Уральской

государственной консерватории

им. М. П. Мусоргского (2011–2013)

и Московской государственной

консерватории им. П. И. Чайковского

(2013–2018). Лауреат всероссийских

и международных композиторских

конкурсов. Композитор-резидент

Европейского центра искусств

Хеллеруа (2020).

Андрей Гурьянов

(Москва, 1987)

Художник, звукорежиссер,

композитор. Учился в Санкт-

Петербургомском государственном

институте кино и телевидения

и Московской школе фотографии

и мультимедиа им. А. Родченко.

Работает со звуковыми

инсталляциями, звуком в кино,

театре и перформансах.

Арина Зверева

(Москва, 1978)

Дирижер, певица, основатель

и руководитель ансамбля *N'Caged*,

хормейстер Электротeatра

Станиславский. Окончила

Московскую государственную

консерваторию им. П. И. Чайковского.

Лауреат национальной театральной

премии «Золотая Маска».

N'Caged

Вокальный ансамбль.

Специализируется на современной

музыке и тесно сотрудничает

со многими российскими

и зарубежными композиторами.

Коллектив постоянно работает

с Электротeatром Станиславский,

принимал участие в постановках

проекта «Платформа»

и «Лаборатории современной

оперы» проекта «Опергруппа».

14 Вангелино Курентзис Резонанс

1 этаж, Проспект
2 этаж, Центральная платформа

22 апр —
14 июл
2022

2020–2022
Звуковая инсталляция
20'

Исполнители:
оркестр *musicAeterna*,
дирижер — Теодор Курентзис
Ремастеринг для «ГЭС-2»:
Дэмиен Кинтар
Создано по заказу
и произведено
фондом V-A-C

20-минутную модульную пьесу написал Вангелино Курентзис, а исполнил оркестр *musicAeterna* под управлением Теодора Курентзиса в петербургском Доме радио. Для записи была разработана специальная система: 24 музыканта разместились друг от друга на таком же расстоянии, как динамики, через которые композиция транслируется на Проспекте.

Инсталляция, изначально созданная для Проспекта и Центральной платформы, должна была приобрести окончательную форму во время работы авторов в пространстве Дома культуры. Под влиянием пандемии произведение подверглось существенной переработке. В проекте «Настройки» представлена версия работы, созданная в предчувствии встречи художника и «ГЭС-2».

Вангелино Курентзис
(Афины, 1973)
Музыкант, композитор, звуковой
художник и продюсер.

15 Настройки. Концерты

Записи концертов «Настроек»
на *YouTube*-канале фонда V—A—C



Куратор:
Дмитрий Ренанский

Исполнители:
Алексей Любимов, Владислав
Наставшев, Дмитрий Зубов,
вокальный ансамбль *Intrada*
под руководством Екатерины
Антоненко, ансамбль *Questa
Musica* под руководством Филиппа
Чижевского, Московский ансамбль
современной музыки, солисты
оркестра *Pratum Integrum*

Продюсеры:
Екатерина Архипова, Марина
Бадудина, Ксения Макшанцева,
Яна Ромашкина, Александра
Чистова

Каким сегодня может быть концерт? Как соотносится в этом формате традиция с современностью? В поисках ответов проект «Настройки» предложил целый спектр жанров и форм, балансируя на грани старого и нового, духовного и светского, индивидуального и коллективного переживания и опыта. Все эти опыты были записаны и доступны на *YouTube*-канале фонда V—A—C.

Главным героем сольного выступления Алексея Любимова стало фортепиано *Érard* 1848 года из коллекции Алексея Ставицкого. Исполняя музыку Моцарта, Бетховена и Шопена, пианист сделал попытку реконструировать восприятие искусства рубежа XVIII—XIX веков в эпоху зрелого романтизма. Можно ли сравнить дистанцию между ними с расстоянием, отделяющим 2022 год от 1848-го?

Концерт — по определению светский жанр, сакральное — удел старого искусства. Музыканты ансамблей *Intrada* и *Questa Musica* поставили это утверждение под вопрос: их программы прослеживали ход духовных поисков от Высокого Ренессанса (Палестрина и Монтеверди) и барокко (Лотти и Бах) до романтизма (Брамс) и современности (мировая премьера «Мессы» Алексея Сысоева).

В эпоху смешения жанров концертная сцена кажется последним оплотом «чистой музыки». Но всегда ли это так — и где сегодня проходят границы, отделяющие концерт от музыкального театра или перформанса? В финале «Прощальной» симфонии Йозефа Гайдна (1772) исполнители один за другим уходят со сцены, которая постепенно погружается в сумрак. Первый (и один из самых ярких) в истории музыки образец инструментального театра встретился в афише «Настроек» с «Лирическими сценами» театрального режиссера, певца и композитора Владислава Наставшевса — проектом на стыке сольного концерта и моноспектакля.

На заключительном вечере первого концертного цикла «Настроек», который прошел на Проспекте «ГЭС-2», прозвучали сочинения органиста и главного композитора собора Святого Марка Джованни

Габриели (1556–1612) и произведения современных российских композиторов. Программа предлагала сопоставить сочинения XVI и XXI веков, развивая ключевую для «Настроек» идею диалога музыки и архитектуры. Композиторы, исполнители и слушатели вместе осваивали новые объемы «ГЭС-2» и первыми выясняли, как живой звук может работать в пространстве Дома культуры. Архитектор Ренцо Пьяно не раз подчеркивал сходство бывшей электростанции с базиликой, а нынешний Проспект называл центральным нефом. Таким образом, музыка, задуманная Габриели для разных уровней собора Святого Марка в Венеции, прозвучала под сводами «ГЭС-2» совершенно органично. Сюжетную линию, посвященную взаимодействию звука и архитектуры, продолжили сочинения Бориса Филановского и Антона Светличного, написанные в 2021–2022 годах специально для «Настроек».

Обретенное время

В июне проект «Настройки» продолжила концертная программа, в которой перекликаются эпохи и поколения, Европа и Россия, корифеи и дебютанты.

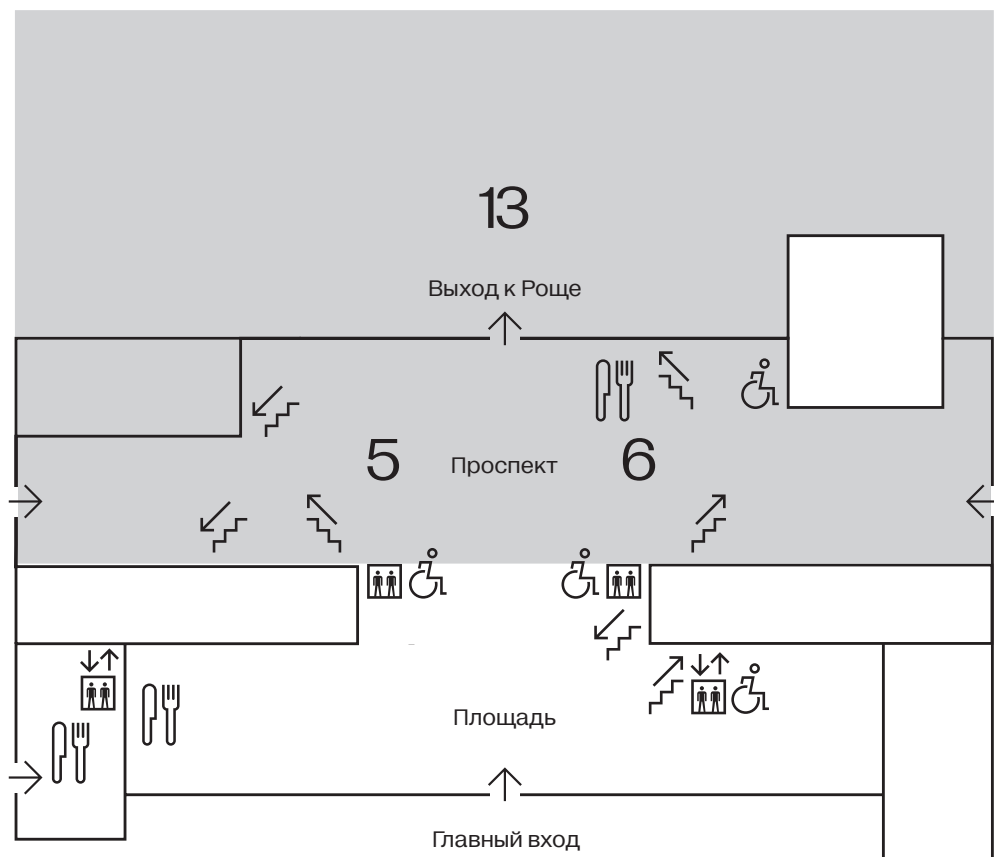
В 1687 году Иоганн Адам Рейнкен (1643–1722) издал сборник *Hortus musicus* («Музыкальный сад») — шесть сонат и сюит для двух скрипок, альты и *basso continuo*, один из важнейших памятников немецкого музыкального барокко. Почти двадцать лет спустя Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) пересочинил первую из сонат *Hortus musicus* для клавесина, вступая в диалог со своим предшественником. Для «Настроек» подлинник Рейнкена сыграли солисты оркестра *Pratum Integrum*, а переработанный «Музыкальный сад» — российский клавесинист Дмитрий Зубов. В его сольной программе произведения разных периодов творчества Баха сложились в захватывающую панораму: от раннего Каприччио BWV 993 до позднего Дуэта BWV 804.

Одной из главных тем «Настроек» стало аутентичное исполнительство, которое в профессиональной среде часто называют «исторически информированным». Это ключевая для нашего времени концепция интерпретаторского искусства, которое понимается прежде всего как культурная задача. При таком подходе исполнитель пытается воссоздать звучание музыки прошлого на исторических инструментах, в строгом соответствии с духом эпохи, но одновременно представляет старых

мастеров как актуальных художников, тем самым выходя за рамки линейного взгляда на развитие искусства и отвергая идею художественной завершенности. Неслучайно в кульминации концерта ансамбля *Pratum Integrum* прозвучали *Passionslieder* («Страстные песни», 1977) Владимира Мартынова — знаковая партитура позднесоветского музыкального авангарда, генетически связанная с музыкой европейского барокко.

Движение сквозь историю — центральная тема программы «Сделано в „ГЭС-2“» в исполнении Московского ансамбля современной музыки. Четыре новых произведения, написанные специально для «Настроек» по заказу фонда V—A—C, составили общее размышление о природе постсоветской музыкальной сцены. Мировые премьеры Марка Булошникова (Нижний Новгород), Валерия Воронова (Беларусь/Германия), Юрия Красавина (Санкт-Петербург) и Дарии Маминовой (Кёльн/Санкт-Петербург) представляют ее как многоголосие, в котором сочетаются зачастую противоположные друг другу художественные стратегии и точки зрения.

1 этаж

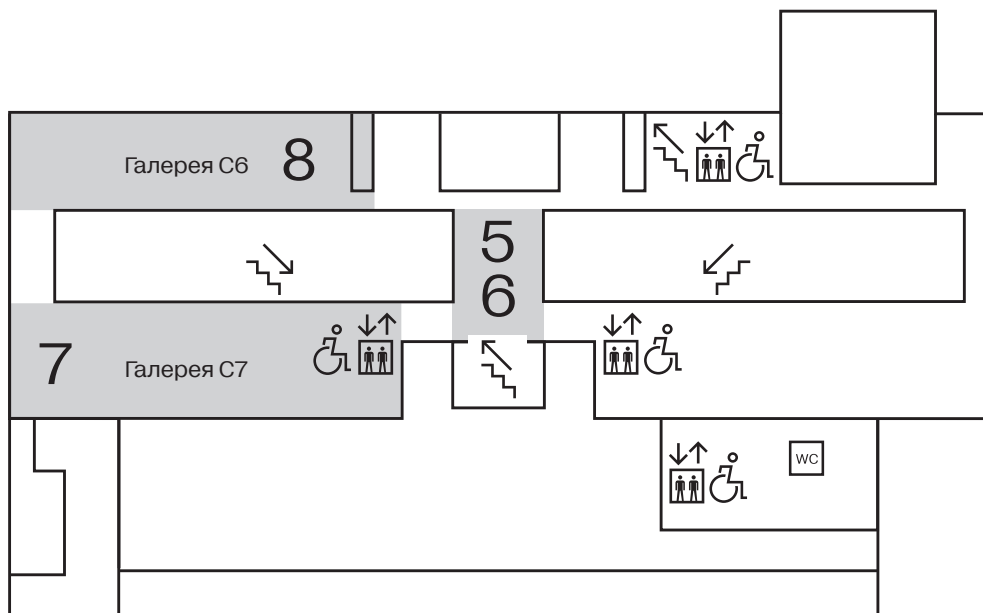


5.
Марк Булошников
«Мгновения»
(до 17:00)

6.
Иван Бушуев
I campi dei ricordi
(«Поля воспоминаний»)
(после 17:00)

13.
Дарья Звездина
(при участии Андрея
Гурьянова)
*I must go seek some
dewdrops here*
(«Искать должна здесь
капли я росы»)

2 этаж



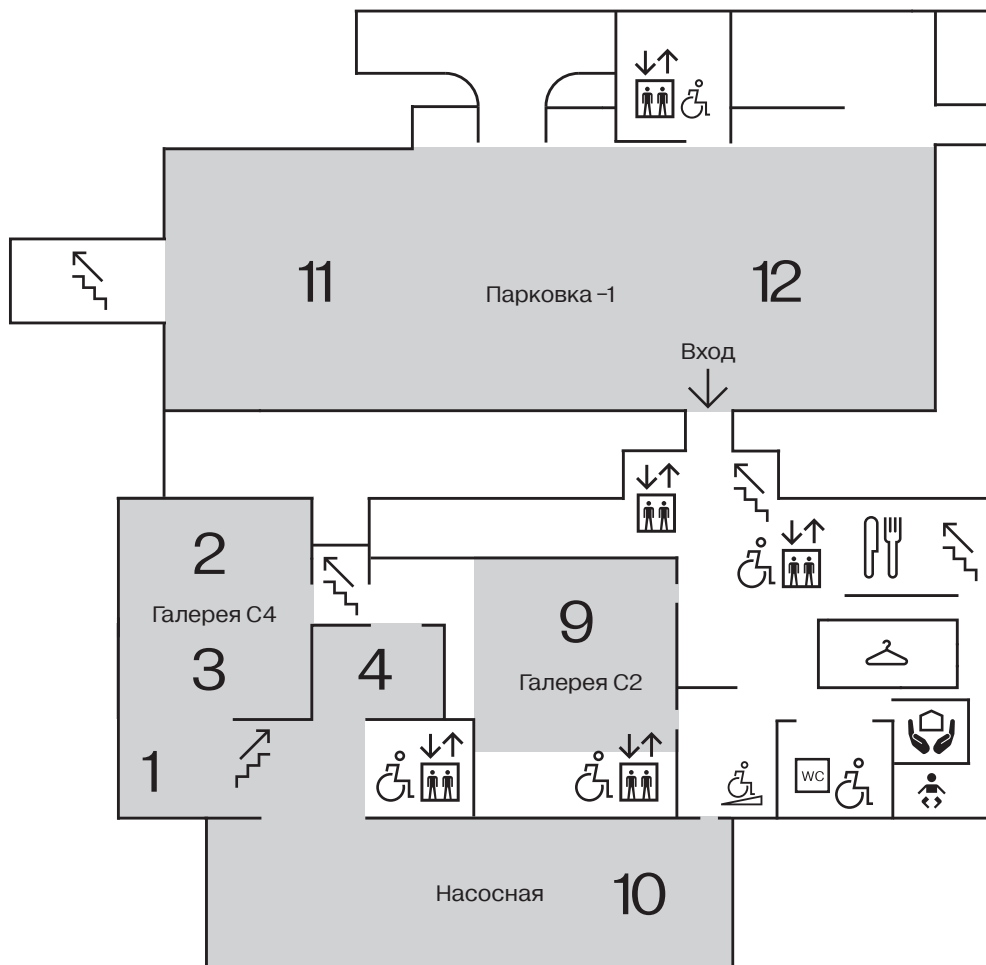
5.
Марк Булошников
«Мгновения»
(до 17:00)

6.
Иван Бушуев
I campi dei ricordi
(«Поля воспоминаний»)
(после 17:00)

7.
Владимир Раннев
«Настройка»

8.
Эдуард Артемьев
«ГЭС-2». Антология.
Часть I

-1 этаж



-1 этаж

- 1.**
Беспредметность
как новая
образность
- 2.**
Эксперименты
в трехмерном
пространстве
- 3.**
На грани видимого
- 4.**
Практики
коллективного жеста
- 9.**
Владимир Раннев
«Китеж»
- 10.**
Олег Гудачёв
«Архипелаг»
- 11.**
Дмитрий Власик
«ГЭС-2 Опера»
(до 16:00)
- 12.**
Антон Светличный
«Формы нежности»
(после 16:00)

Кураторы:

Андрей Василенко,
Андрей Паршиков,
Дмитрий Ренанский,
Карен Саркисов,
Елена Яичникова

Авторы:

Виктор Алимпиев, Павел
Альтхамер, Эдуард Артемьев,
Тауба Ауэрбах, Алигьеро
Бозетти, Константин Бранкузи,
Марк Булошников, Луиз Буржуа,
Давид Бурлюк, Иван Бушуев,
Виктор Вазарели, Дмитрий Власик,
Валерий Воронов, Вейд Гайтон,
Петр Галаджев, Иза Генцкен,
Владимир Горлинский,
Олег Гудачёв, Энрико Давид,
Лиз Дешен, Альберто Джакометти,
Дарья Звездина (при участии
Андрея Гурьянова), Василий
Кандинский, Даниэль Кнорр,
Юрий Красавин, Виллем
де Кунинг, Вангелино Курентзис,
Дария Мамина, Сара Моррис,
Генри Мур, Джузеппе Пеноне,
Зигмар Польке, Флориан Пумхёсл,
Бриджет Райли, Владимир Раннев,
Герхард Рихтер, Антон Светличный,
Алексей Сысоев, Чейни Томпсон,
Розмари Трокель, Гонтер Фёрг,
Борис Филановский, Ханс Хартунг,
Сара Чарльзворт, Александра
Экстер

Исполнители:

Екатерина Антоненко,
Арина Зверева, Дмитрий Zubov,
Теодор Курентзис, Алексей
Любимов, Юлия Мигунова,
Владислав Наставшевс,
Александра Серикова,
Мэри Чеминава, Филипп
Чижевский, Московский ансамбль
современной музыки, вокальный
ансамбль *Intrada*, оркестр
musicAeterna, вокальный ансамбль
N'Caged, оркестр *Pratum Integrum*,
ансамбль *Questa Musica*

Хранители:

Дарья Кривцова, София Лазарева

Продюсеры:

Стася Дементьева, Алиса
Кекелидзе, Ксения Лукина, Ксения
Макшанцева, Яна Ромашкина

Графический дизайн:

Кирилл Горбунов,
Василий Кондрашов

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 — познакомить 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.

Информационные партнеры проекта:

Telegram-канал
«Культурные люди»

АРТГИД**BURO.****ИСКУССТВО
ДЛЯ ПАЦАНЧИКОВ**

Подкаст «Искусство
для пацанчиков»



Telegram-канал
«Фермата»

Техническая группа:

Андрей Белов, Александр
Долматов, Артем Канифатов,
Константин Петрук, Иван Самохин,
Никита Толкачев

Редакторы:

Ольга Гринкруг, Даниил Дугаев

Корректоры:

Елена Каршина, Ольга Силина

Тексты на английском:

Шарлотт Неве

