

## «Манифест спациализма» Лучо Фонтана и концепция звукового пространства Сальваторе Шаррино

С. В. Лаврова

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой,  
Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

**Для цитирования:** Лаврова, Светлана. “Манифест спациализма’ Лучо Фонтана и концепция звукового пространства Сальваторе Шаррино”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 4 (2019): 637–654. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.403>

Статья посвящена взаимосвязям между идеями организации пространства в современном изобразительном искусстве и в музыке. Пространственная категория как одна из основополагающих в развитии творческих стратегий художников, принадлежащих не только к тем видам искусства, которые традиционно считались пространственными, но и к тем, которые относили к области временных искусств, таких как музыка, например. Художник в данном случае подразумевается не в контексте принадлежности к изобразительному искусству, а в более широком понимании. Искусство, репрезентирующее различные проекции физического пространства в художественное, позволяет работать как с пространственными характеристиками, так и с временными. В процессе анализа пространственных концепций автор обращается к картинам итальянского художника Альберто Бурри, а также к «Белому манифесту» и работам итальянского художника Лучо Фонтана. Творческая концепция итальянского композитора Сальваторе Шаррино основывается в первую очередь на пространственном восприятии звука и особой композиторской стратегии предварительного построения графического эквивалента звукового пространства. В своей книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» композитор обращается к творчеству вышеперечисленных художников и считает свои пространственные идеи проекцией их живописных произведений в музыку. Анализируя произведения Шаррино «Studi per l'intonazione del mare», «Infinito negro», сонаты для фортепиано, а также теоретические работы «Le figure della musica: da Beethoven a oggi» и «Carte da suono scritti», автор делает вывод относительно общности идей итальянских художников и композитора.

*Ключевые слова:* Белый манифест, Лучо Фонтана, Сальваторе Шаррино, Альберто Бурри, новая музыка, пространственная музыка, организация пространства, звуковое пространство, звуковые карты, натуралистическая концепция Шаррино.

Репрезентации пространства в современном искусстве весьма многообразны. Пространственная категория одна из основополагающих в развитии творческих стратегий художников, принадлежащих не только к тем видам искусства, которые традиционно считались пространственными, но и к тем, которые относили к области временных искусств, таких как музыка, например. Художник в данном случае подразумевается не в контексте принадлежности к изобразительному искусству, а в более широком понимании. Искусство, репрезентирующее различные проекции физического пространства в художественное, позволяет работать как

с пространственными характеристиками, так и с временными. В связи с этим Анри Лефевр, один из современных философов пространства, утверждает, что «фантазия искусства способна соотнести современное, близкое, репрезентации пространства — с далеким, с природой, символами, пространствами репрезентации» [1, с. 228]. Пространственно-временные универсалии, репрезентировавшие аспекты музыкально-художественного содержания в предшествующие эпохи, оказались неактуальными для современного искусства. Они были девальвированы тотальным художественным индивидуализмом, который, согласно утверждению Лефевра, средствами фантазии соединял несоединимое в художественном пространстве [1, с. 228].

Звук в новой музыке перестает быть фиксированной единицей. Для композитора второй половины XX — начала XXI в. звук — это нечто особое. В фокусе внимания внутреннее пространство звука, постижение которого становится возможным с развитием технологий и открытиями электронной музыки, благодаря чему, говоря словами композитора спектральной школы Ж. Гризе, мы сегодня можем «слышать микромир звука макрофонически» [2, с. 311]. Приняв акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала целостной музыкальной композиции, Гризе ориентировался на принципы так называемого *лиминального письма* (от лат. *limen* — «порог»), отсылающего к психологическому уровню восприятия. Оно подразумевало *лиминальные*, или «пороговые», состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии, составляющих звуковое пространство. Первичны звук и его развитие во времени, так как в данном контексте он — отправная точка, а не конечный результат [3, с. 27]. Построение внутреннего звукового пространства сегодня является первым и наиболее важным этапом композиторской работы и не только применительно к спектрализму, но и в отношении других направлений и персоналий новой музыки.

Творческая концепция итальянского композитора Сальваторе Шаррино основывается на пространственном восприятии звука и особой композиторской стратегии предварительного построения графического эквивалента звукового пространства, определяющего как намерения композитора, так и рычаги воздействия на слушателя. В своей книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» (см.: [4]) композитор интерпретирует художественную и музыкальную историю, основываясь на универсальной идее «фигуры». С. Шаррино заимствует понятие риторической фигуры из эстетики Барокко. Таким образом, «фигура», связывающая зрительно-изобразительное и пространственное значение, становится основным элементом его концепции, а риторика, однако, со знаком отрицания — ее основной идеей. «Избегая семантики, композитор ищет кратчайший путь к перцепции восприятия». Антириторическая идея становится основой когнитивной композиторской стратегии [5, с. 162]. «Симфонический жанр, — утверждает С. Шаррино, — задуман прежде всего как архитектурно организованный массив инструментов, которые чередуются, контрастируют, взаимопроникают друг в друга и в конце концов растворяются. Кроме того, симфония организована из тематических блоков, которые могут чередоваться, контрастировать и прорастать, проникать друг в друга. Таким образом, мы имеем дело с организованными согласно предписанной оркестровой иерархии инструментами и иерархически выстроенными тематическими блоками. Звуковые массы и блоки — такие понятия однозначно исходят из про-

странственного восприятия. А также их организация похожа на архитектурную конструкцию. На самом деле мы должны сказать, что это те же самые тематические механизмы, состоящие из взаимоотношений между мелодическими элементами, организованными как пространственное противопоставление для наилучшего восприятия. Тематические конструкции и их трансформация провоцируют определенные когнитивные процессы, действующие параллельно слушанию. Например, это память, которая реферирует между настоящим моментом и запомненным прошедшим моментом. На способности распознавать звуковую фигуру основывается восприятие музыкальной формы [4, p. 62].

Отступая от антропоцентрической трактовки, композитор обращается к универсальным символам, присутствующим не только в музыке — временном искусстве, но и в пространственных искусствах. В центре концепции оказывается понятие *фигуры*, которое служит становлению двух фундаментальных идей: соответствия фигур когнитивным структурам благодаря наличию универсального биологического характера и следования принципу исторической и художественной универсальности (аналогично риторическим фигурам эпохи барокко, однако скорее в антириторическом контексте). «Трансцендентные условия» восприятия индивидуума, обработка информации сегодня находятся в фокусе исследовательских интересов, обнаруживая точки пересечения между искусством (в том числе музыкой) и когнитивистикой. Художественная интерпретация у Шаррино базируется на принципе ментальной репрезентации фигур, идентичных по своей сути, как в области архитектуры, изобразительного декоративно-прикладного искусства, так и в музыке. Удержание в памяти *фигур* — основополагающая когнитивная стратегия для Шаррино. В основе этой стратегии лежит пространственное мышление. Он оперирует зрительными, геометрическими и даже текстурными ассоциациями, обосновывая свою теорию развития музыкальной композиции предварительными схемами — звуковыми картами (*carte da suono*). В соответствии с *carte de suono* композитор планирует «руководство музыкальным восприятием», и, считая Шаррино, он не единственный, кто мыслит подобным образом (см.: [6]). Однако в случае с другими авторами, которые не предваряют своему сочинению подобную карту-схему, она присутствует на первом этапе планирования сочинения, полагает С. Шаррино, и становится тайным закадровым руководством звуковой диспозиции. Он воссоздает звуковые карты, аналогичные собственным, и, комментируя творчество других композиторов (в том числе Бетховена), обнажает исходный первоначальный пространственный замысел, заложенный в произведении автором (см.: [4]) (рис. 1).

В авторских диаграммах Шаррино и мелодическое движение, и динамика музыкального развития в их репрезентации через фигуры отделены от точного указания высот. В случае необходимости эти точные указания фиксируются на нотных строчках под ними. Находясь в середине пути, двигаясь от замысла к воплощению, между графической фиксацией акустических процессов и традиционной музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору уловить отношения между микроструктурными элементами и макроструктурой произведения (см.: [4]) (рис. 2).

*Carte de suono* — это и форма контроля над звуковой графикой, и композиционный элемент, характеризующий обобщенное восприятие, в котором целостное видение картины преобразуется в детализированное посредством постепенных

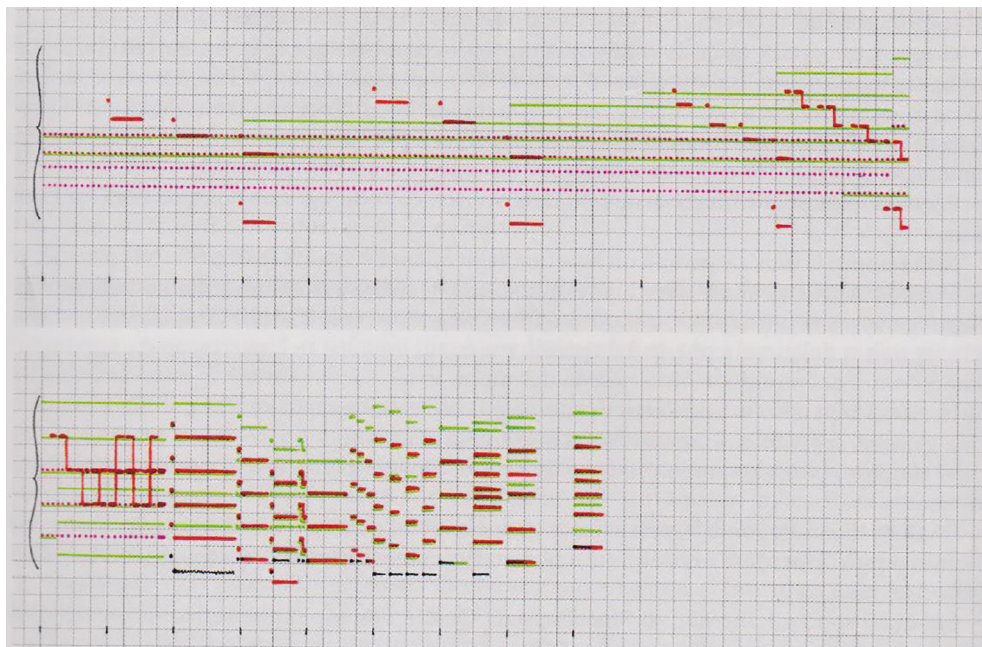


Рис. 1. С. Шаррино. Диаграмма «звуковой карты» Девятой симфонии Бетховена [4, р. 23]

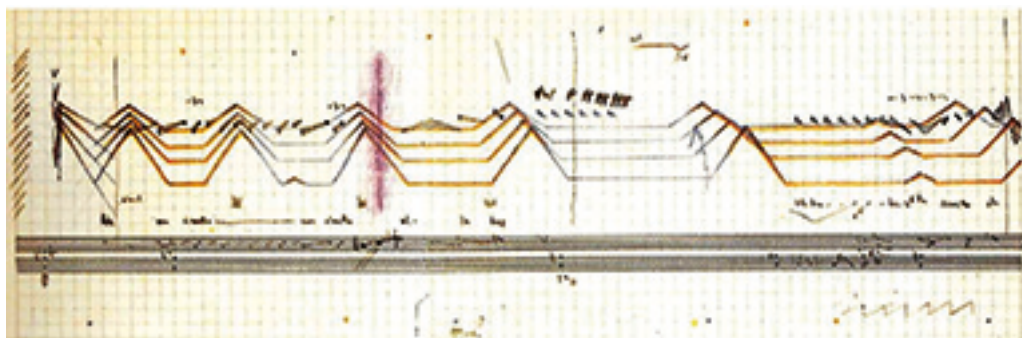


Рис. 2. С. Шаррино. «Carte de suono» к опере «Perseo e Andromeda» (1981) [7, р. 154]

интерполяций (см.: [6]). Такой подход подразумевает процесс трансформации музыкального языка через преобразование реальности посредством рассмотрения объекта под иным углом зрения. В соответствии с этими особенностями музыка С. Шаррино призывает к концентрации слушательского внимания на микроскопических звуковых эффектах. Не требуются поиски как традиционной формы, так и диалектики значений [6, с. 157].

В опубликованном курсе лекций о музыке «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» Шаррино анализирует множество художественных образцов, встраивая их в свою систему. Он рассматривает Девятую симфонию Бетховена и «Группы» Штокхаузена, выявляя общие ориентиры: «Это не начало музыкального произведения, а настоящий вихрь, сметающий буквально все на своем пути.

В музыке Штокхаузена нас привлекает мощная сила, подобная суеверному страху перед природной стихией. Все тот же страх межпланетной пустоты, который мы найдем во многих современных образах, как визуальных, так и музыкальных. В музыке Штокхаузена и Бетховена мы реагируем на нечеловеческое психологическое измерение необъятности. В своем одиночестве мы абсолютно беспомощны, и эта беспомощность низводит нас до ощущения никчемности» [4, p. 62].

В качестве источника пространственных идей Шаррино выделял творчество двух итальянских художников — Альберто Бурри (1915–1995) и Лучо Фонтана (1899–1968). Подход к звуковому материалу композитора аналогичен их художественным концепциям. Исследователь Джейми Хэмилтон начинает свою статью 2008 г. о серии работ Бурри «Сакки» (*Sacchi*) с восклицания: «Форма и пространство иссякли. Больше ничего нет» [8, p. 31]. Шаррино, напротив, настойчиво отвергает любой формализм, принимая для себя требование формы — пространства обитания образа, присущего картинам Бурри и Фонтана. Отрицая искусственно созданную форму в пользу «реального», физически воплощенного пространства, их пространственные идеи в картинах и скульптурах движутся параллельно осознанному отказу Шаррино от традиционной музыкальной лексики в пользу раздвоенности.

Принятие идеи «окон» динамически опосредованных пространств / измерений становится для Шаррино поиском адекватных процессам современного мышления форм. Шаррино полагает, что материал и структура обладают скорее пространственными, а не грамматическими функциями. Именно в связи с этим его предварительные эскизы — звуковые карты — носят характер пространственного планирования звукового материала и его развития. Идея пространственного представления материала выдвигается композитором в контексте описания свойств кинематографической модульности двух картин: «Три наброска к портрету Люсьена Фрейда» Фрэнсиса Бэкона и «Письмо» Альберто Бурри 1969 г. Бурри для композитора служит примером натуралистической концепции, воплощенной в абстрактном искусстве. Художник является представителем так называемых «иноформенных» художников (от *fr. informe* — «бесформенное»). В 1946 г. понятие «иноформенный» использовал Дюбюффе (см.: [9]), а в 1951 г. М. Тапье трансформировал его в *informel* (информель) — неформальное, неофициальное [10]. Бурри выводит холст в трехмерное пространство, используя мешковину, жженое дерево, ржавый металл и пластик в качестве замены классического холста. Восприняв со всей серьезностью ассоциативный потенциал этих материалов, художник работает с их текстурой и фактурными свойствами. Трехмерность у Бурри заменяет собой двумерное пространство за счет сжатия материи в складки, уплотнения самого тела холста. Полотно становится своего рода атрибутом хроники событий: продырявленная или прожженная с кроваво-красными следами мешковина — проявление послевоенного посттравматического синдрома Бурри. Служивший в годы Второй мировой войны военным врачом художник начал заниматься творчеством, находясь в плену. Свои последующие работы, созданные уже в послевоенное время, он посвятил отражению пережитого. С 1949 г. он создает абстрактные картины-объекты, в которых использует облитую краской мешковину, затянутую местами пленкой. В его полотнах традиционный холст заменяют холщовые мешки, используемые в то время для перевозки американских товаров в Италию, — маркировки

и этикетки американских транспортных компаний нередко проступают на поверхности картин. Его отношение к текстуре материала подобно макросъемке, фиксирующей все изломы и надрывы, максимально приближенной к фрагментированному объекту, выхваченному из общей картины, демонстрирующей суть произошедшего. Анри Бергсон в своей работе «Творческая эволюция» утверждает, что «самое прочное из внутренних состояний — зрительное восприятие внешнего неподвижного предмета» [11]. «Пусть предмет остается тем же самым, а я смотрю на него с одной и той же стороны, под тем же углом, в один и тот же день — все равно то, что я вижу сейчас, будет отличаться от того, что я видел только что, хотя бы уже тем, что оно стало на мгновение старше. Здесь присутствует моя память, которая и толкает что-то из прошлого в настоящее» [10]. Аналогичным образом действует и механизм запоминания у Шаррино. Временной континуум у него состоит из разрозненных фрагментов прерывистости сознания. «Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с уже запомненными. Без вмешательства памяти настоящее время невозможных мгновений осталось бы нереализованным. Время вращалось бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании» [12, с. 158].

«Натуралистическая концепция» С. Шаррино, согласующаяся как с художественными идеями Бурри, так и с философскими сентенциями Бергсона, основывается на идее комплексного восприятия мира. Сознательно искажая реальность, композитор применяет своеобразное «искусство раздвоения» [13, с. 26]. Он создает «невозможные объекты», имеющие различную пространственную природу, а также обращается к «бестелесным сущностям», которые выступают на передний план в сравнении с вещественным миром. Комплексное восприятие — это необходимость взаимодействия всех перцептивных механизмов: памяти, зрения, тактильных ощущений, наряду со слуховым восприятием. Так для человека, лишенного зрения, музыка и звук, наряду с осязанием и тактильными ассоциациями, являются единственным выходом в окружающий мир, а на восприятие действуют все чувства в одновременности [13, с. 26–7]. В этом комплексном восприятии большую роль играет проектирование особого пространства. «Я стремлюсь к тому, чтобы создать открытое пространство в моей музыке, а не замкнутое в области гармонических структур и традиционных музыкальных форм», — утверждает Шаррино в одном из своих интервью [14, с. 485].

В 1980-х годах Бурри создает произведения в области ленд-арта в городе Джбеллина на Сицилии, покинутом жителями в 1968 г. после землетрясения. Большую часть старого города площадью около 300 × 400 м Бурри покрыл белым бетоном и назвал эту композицию «Grande Cretto». Пространственные музыкальные композиции, охватывающие городское пространство, такие, например, как жанр ландшафтной оперы, циклически представленный у Петера Аблингера, в творчестве Шаррино не фигурируют. Однако пространственные идеи Бурри для композитора весьма актуальны. В художественных композициях Бурри, несмотря на материальную приземленность их исполнения, всегда явственно ощущается пространственность, не заложенная в них изначально, проявляющая себя в тех испытаниях, которым подвергается материя. Почти физическое вживание в материя картины делает процесс осмысления ощутимым для реципиента. Шаррино пишет о «чистом, жестоком и одновременно жертвенном жесте Бурри», который провоцирует

реципиента. «Бурри избирает заведомо гетерогенные материалы — обломки повседневности, из которых один представляет дискретное пространство, а другой — аллюзивное» [4, p.135]. Аскетизм Фонтана Шаррино противопоставляет буйству страдающей материи Бурри. Художник, по словам Шаррино, наглядно демонстрирует, как черный цвет может поглощать или отражать свет, сколько энергетической мощи содержится в красном, и определяет его как «великого мастера ослепления и прозрачности» [4, p.136]. Несмотря на сохранение некоторых первичных геометрических форм и различных стилизаций, художник приходит к языку эмоций. Бурри перекрывает абстрактные цветовые поля материи, наделяя магическими свойствами самые незначительные предметы. Полученные таким образом поверхности, рельефы, различия в уровне, травматические разрывы, отверстия в других измерениях делают искореженные материалы настоящими героями живописи. С пластмассой, внедряющейся в текстуру Бурри, «мы встречаем полифонию поверхностей и форм, спроектированных отверстиями путем вычитания» [4, p.136]. Возвращение к материи у Бурри аналогично движению музыканта от звука к тишине в поисках звукового обновления. Обновленная музыкальность, к которой приходит Шаррино, — это открытие одной из бесконечных возможностей прочтения текста. Молчание — первоначальный материал — холст, с которым работает Бурри.

Натуралистичность концепции Бурри, резонирующая с шарриновской концепцией [13, с.25], демонстрируется на двух примерах, наиболее показательных с точки зрения преемственности, «фигуры», — картина «Черные трещины» (1975) итальянского художника Альберто Бурри и фотография земли Нормандии (рис. 3). Почвенность и природа «черных трещин» (рис. 4) проступают в сопоставлении с визуальным эквивалентом — фотографией. С начала 1970-х Бурри создал серию «треснувших» картин, или *cretti* (итал. «трещина»), а также ряд полотен из целотекса с 1979 по 1990 г., а затем пришел к идее Кретто ди Бурри (рис. 5). Сопоставляя фотографию и «Черные трещины», Шаррино пишет: «Несмотря на то что бетонные трещины еще не присутствуют у Бурри, он ориентируется на натурализм, который не является реализмом, а становится иллюзией» [2, p.26]. Не стремясь к сложности значений, отвлекающей от идентификации изображений, он оказывается более близким к абстракции. При этом Шаррино подчеркивает, что черный аналог фотографии в картине Бурри — это пространственная инверсия природного явления, т. е. перевернутые, зеркально отраженные трещины земли Нормандии. «Образ становится тревожным сломанным небом», — отмечает Шаррино [15, p.232].

Второй итальянский художник, на которого ориентируется Шаррино в своей творческой и рецептивной концепции, — Лучо Фонтана — также работал с поверхностью холста, стремясь доказать его условность: он делал на холстах всевозможные надрезы и отверстия, разрывал их. Холст, аналогично его роли в композициях Бурри, становится главным действующим лицом, главным событием и атрибутом творческого почерка Фонтана. Освободив холст от предметно-изобразительных свойств, Фонтана прорывает его, вырезая в нем отверстия различных конфигураций: круглые, треугольные, четырехугольные, продолговатые. Вызывая ассоциации с черными дырами, отверстия кажутся всепоглощающими. Внутри этой гравитационной бездны происходит изменение свойств пространства и времени. Через разрезы Фонтана выходит за пределы физически плоской картины, создавая иллюзорное пространство.

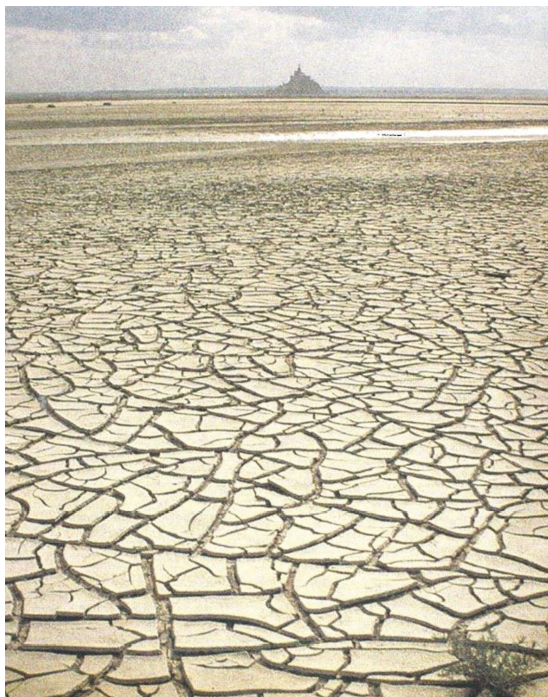


Рис. 3. Фотография земли Нормандии [4, р. 26]

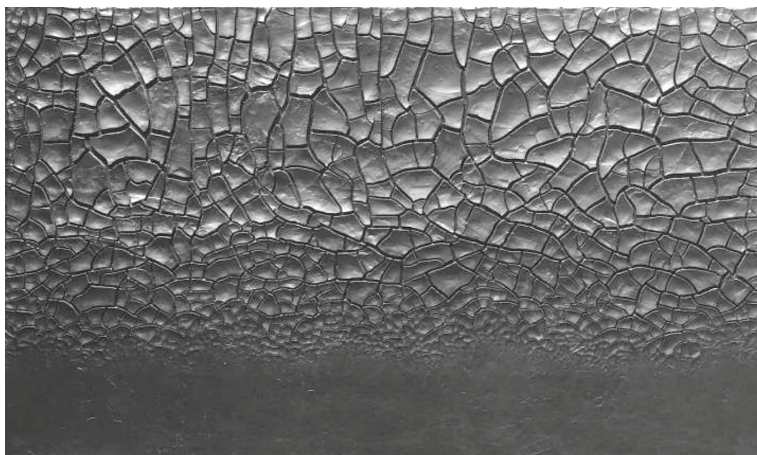


Рис. 4. А. Бурри. Черные трещины [4, р. 26]

В «Белом манифесте» 1946 г. Фонтана утверждает невозможность останавливаться на простой живописной абстракции, так как такое искусство не соответствует потребностям ныне живущего человека, требуя изменения как по существу, так и по форме. Для достижения этого необходимо преодолеть границы, позволив живописи, скульптуре, поэзии и музыке сосуществовать в едином пространстве. Зацикленные на себе, они обречены на вымирание. Такая идея вполне соответствует общераспространенным принципам интермедиальной эстетики



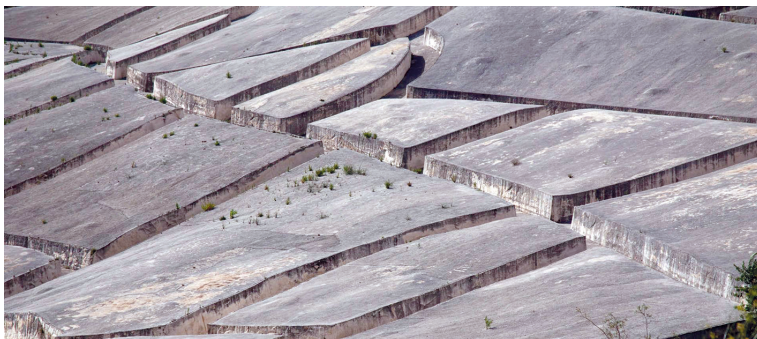


Рис. 5. Cretto di Burri. <https://www.italyformovies.it/location-detail.php?id=17422>

середины XX в., в соответствии с которой «художник может использовать все что угодно в качестве материала или средства выражения, и объективно оказывается в ситуации “между” искусствами или в ситуации “всех” искусств одновременно, в которой стираются различия между медиа различных искусств» [16, с. 210]. Фонтана также полагает, что новому искусству следует развиваться в четырехмерном пространстве. Декларации «Белого манифеста» Фонтана созвучны развитию идеи *фигуры* у Шаррино: «Эпоха барокко подтолкнула нас в этом направлении и представляет его как непревзойденное величие, в котором пластика едина с идеей времени: фигуры будто бы покидают пространство и продолжают воспроизводимые ими движения в пространстве» [17]. Одну из причин развития идеи пластики *фигуры* во времени в эпоху барокко Фонтана видит в открытиях физических законов того времени: «Движение является имманентным условием существования материи» [17].

Связь цвета и звука в природе, обусловленная материей, способна дать целостность новому искусству, где объемный цвет создает различные пространственные формы, а звук, производимый при помощи музыкальных инструментов, не создает «требуемой широты ощущений», полагает Фонтана. Особые пространственные конфигурации позволяют действовать синхронно, соединяя изобразительное искусство и музыку [17]. Эта идея единства видов искусств, интерпретирующих действительность посредством различных пространственных конфигураций *фигуры*, лежит в основе творчества Шаррино. Композитор в рамках своей натуралистической парадигмы мышления создает особые пространственные ситуации, позволяющие кардинальным образом изменить взгляд на реальность. Аналогично тому, как Фонтана преобразует фотографию земли Нормандии в духе пространственной инверсии, Шаррино предлагает особую творческую стратегию анаморфического отражения. Понятие «анаморфичный» в дословном переводе с греческого означает обратное движение к форме (*греч.* *ана* — «назад», *морфе* — «форма»). Обратное движение к форме представляет для Шаррино возможность обернуться назад и оценить звуковое событие на расстоянии: «Моя концепция звука происходит в феноменологической и антропологической интроспекции. Я здесь и сейчас: что я слышу? Все мои сочинения рождаются из этого вопроса» [6, р. 201]. Таким образом, Шаррино открывает свои идеи для семантических, психологических и перцептивных трансформаций.

Анаморфоза — это зрительный эквивалент тактильного, подобный ощупыванию предмета «вслепую». Ж.Лакан утверждал, что именно анаморфоза является для психоанализа весьма показательной структурой, так как видение организуется образной функцией, которая задается соответствием двух различных пространственных фигур. Полагая, что анаморфоза стала тем поворотным пунктом, когда художник представил иллюзию пространства как скрытую реальность, Лакан предположил, что геометрия пространства имеет отношение не к зрению, а лишь к его психологической разметке. Слепец воображает знакомое ему на основе ощущений пространственное поле. Он ощущает его на расстоянии в функции «темпоральной мгновенности» [18, с. 88]. Шаррино прибегает к стратегии оптического преобразования микроскопических объектов, совершая при помощи особой оптики их трансформацию из микро- в макропространство. Композитор определяет этот процесс фразеологизмом «делать из мухи слона» [19, с. 404].

В сочинении «Studi per l'intonazione del mare» (2000) композиция подобна дремлющему вулкану, прорывающемуся сквозь зловещую тишину. Микроэффекты звуковых трансформаций спроецированы на несоизмеримо огромный состав: контральто, четыре солирующие флейты, четыре саксофона, ударные и гигантский оркестр из ста флейт и ста саксофонов. Динамическое напряжение, сдерживаемое на ансамблевом пианиссимо, представляет собой колебательный процесс из тишины к оглушительной мощной звучности. Эта внешняя несоразмерность — осознанный прием композитора, основывающийся на когнитивном диссонансе «оглушительного» и «безмолвного». На физическом уровне слушатель ощущает «гигантские акустические объекты», которые получаются при увеличении самых тихих из возможных звуков. Шаррино призывает по-новому взглянуть на мир естественных акустических явлений, таких как течение реки, пение птиц, сверчков, рыночных выкриков, шум дождя [6, р. 144]. Тот, кто открывает свое сознание потоку этих звуков, полагает композитор, начинает с «нулевой точки»: с интеллектуальной, сосредоточенной тишины. Композитор пишет: «Дикая ветры и безмерные волны — это гнев, который рассказывает о своем существовании на расстоянии. Ветер передает сообщение от солнца морю, а оно, в свою очередь, резонирует через волны. Это своего рода соотношение между поверхностью и миром пропасти. Каждое явление имеет в своем основании вибрации и волны. Это энергия, биение сердца, пульсация нашей крови» [6, р. 144]. Противопоставляя «душную сдавленность» piano и pianissimo гигантскому составу инструментов, композитор дает «выход наружу» сжатой энергии, подобной потоку свежего воздуха, пришедшего на смену духоте. Таким образом, репрезентация звукового пространства у Шаррино не ограничивается временным измерением, созданным внутри слуховой плоскости, а соотносится также с пространством и распределением звуковых событий, которые происходят в нем, выходя за пределы звучащего времени.

В композиторской практике мы нередко видим предварительное осмысление звукового пространства, которое проектируется в визуально-графической форме. Диаграммы, используемые в качестве предкомпозиционной реализации, выполняют функции проекции произведения в визуальное пространство, которое делает возможным охватить звуковые события одним взглядом и держать их под контролем, создавая возможность видеть композицию на макроуровне.

Разработка диаграмм С. Шаррино представляет собой интуитивный процесс создания музыкальной композиции, который носит скорее перформативный, чем проективный характер. Композитор использует диаграммы в качестве виртуальных концептуальных инструментов. Известный исследователь творчества С. Шаррино музыковед Марко Ангиус выделяет три типа диаграмм: символические, геометрические и промежуточные [20, р. 36].

Символические диаграммы могут быть «музыкальными» или «математическими», обозначая музыкальные символы в пронумерованных / буквенных комбинациях и последовательностях. Геометрические диаграммы содержат геометрические фигуры, которые представляют общую стратегию восприятия фигуры слушателем. Промежуточные диаграммы смешивают аспекты обоих [20, р. 37]. Важно не ограничиваться лишь теоретическим представлением об этих звуковых объектах: их достаточно легко идентифицировать в музыке, так как они проявляют себя в повторении, как «знаки» в семиотическом смысле. Другой исследователь творчества С. Шаррино Джанфранко Виннаи объясняет, что звуковые объекты, определяемые Ангиусом через типологию диаграмм, в реальности составляют фундаментальные элементы его музыки [21, р. 17]. Звуковые объекты служат вместо традиционных критически-теоретических установок, таких как темы, мотивы или структуры, определяя архимедовы точки формы и времени [17, р. 232].

Таким образом, творческий процесс предполагает разработку соответствующего символического языка с помощью серии графических символов, которые расположены в пространстве в соответствии с определенной заранее системой координат, предполагающей возможность глобального видения акустических событий. Так работает композиторская стратегия Шаррино. Первичные представления звуковых объектов и их последующего становления в звуковом пространстве музыкальной композиции проектируются через *carte da suono*.

Музыка Шаррино интерферирует между различными состояниями пространства-времени в саморефлексии памяти. Память — средство, с помощью которого сознание может соотносить с различными временами объект, реконструируя его перспективу, где пространство организует музыкальное восприятие. Аналогично реализации этой идеи в изобразительном искусстве Бурри и Фонтана, концепт «окна» в иное измерение, врезаемого в пространство музыкальной композиции, у Шаррино служит различным целям. В «*Infinito nero*» — «окно» в иные миры, в Третьей фортепианной сонате — в историю музыкального авангарда, представленную в виде микроцитат, а во Второй фортепианной сонате — в резонирующее с общим звуковым полем акустическое «окно».

Референции между различными измерениями времени и пространства составляют композиционную идею пьесы «*Infinito nero*» (1998) — экстатической монооперы в одном действии для меццо-сопрано и восьми инструментов, литературную основу которой составили фрагменты из дневников Марии Магдалины де Пацци. Литературная и образная основы композиции «*Infinito nero*» — текст из видений католической святой. Магдалина де Пацци писала в своем дневнике о мистических видениях ей Иисуса Христа и Девы Марии, которые приносили ей радость и духовное утешение. Побуждением к ведению дневника стало указание ее духовника, который таким образом пытался разобраться, не являются ли ее мистические видения самовнушением или же действием злых сил, и который впоследствии признал

Рис. 6. С. Шаррино. «Infinito nero» (1998). Фрагмент партитуры

подлинность ее мистического опыта. Инструментарий «Infinito nero» включает в себя восемь инструментов, которые не только пространственно группируются вокруг солистки, но и образно дополняют ее текст, аналогично приемам инструментального театра. Они подобны образам из ее мистических видений. Обращает на себя внимание трактовка пространства, аналогичная идеям художника Бурри: солистка и инструменталисты ансамбля являются репрезентантами различных миров — героиня оказывается в центре своего рода «окна» в мистические миры (рис. 6).

В Третьей фортепианной сонате (1987) Шаррино использует мини-цитаты из «Structures Ia» Булеза и «Klavierstück XI» Штокхаузена. Инкрустировав эти цитаты в свой звуковой мир, композитор пытается выявить эстетико-стилевые связи звукового материала и историко-морфологических персонажей. Третья соната реферирует между полярными звуковыми комплексами, которые не абстракты, а персонифицированы. Они представлены цитатами «апостолов» Дармштадта — Булеза и Штокхаузена. Дармштадтские звуковые модели становятся проводниками иных миров, проступающих, подобно внутренней картинной поверхности, под разрезами холста у Лучо Фонтана. Отрицая каждое проведение цитаты собственным звуковым пространством, Шаррино создает своего рода историческую ворон-

ку, которая поглощает уже ушедший в прошлое послевоенный авангард и вырезает временное «окно» в индивидуализированном звуковом пространстве композитора. В одном из интервью Шеррино говорит о своей концепции «окон» следующее: «Когда речь идет о “формах Windows”, означает ли это, что они используются главным образом в интерфейсе компьютера? Да, но термин “окна” использовался мною еще за десять лет до того, как вышла оперативная система Windows, именно в конце 1970-х во время моих уроков в Читта ди Кастелло. Кроме того, Донатони использует нечто подобное, когда говорит о “панельной композиции”. Но я разработал эту концепцию, начиная свой анализ аналогичных пространственных конфигураций со Штокхаузена, который для меня является одним из важных прецедентов в своем роде. Возникает вопрос: почему именно Штокхаузен, из-за формульности его композиций? Нет, не от подготовительных операций, а от музыки, которая в итоге создается. В основе лежит принцип пространственно-временного разлома, однако, если у нас нет концепции постэйнштейновского времени, идея формы окон неосуществима. Не случайно Донатони использует термин “панель”, потому что панели могут быть сопоставлены. Форма окна между тем является чем-то гораздо более сильным, что похоже на короткое замыкание в точке или вдоль линий двух измерений, которые не могут пересечься, так как они не касаются друг друга» [15, p. 484].

Эта концепция — инвестиция Шаррино в отражение в музыке когнитивных процессов. Несмотря на то что современный человек может и не подозревать о существовании множественности точек зрения и временном разрыве, все же эти идеи влияют на него, полагает Шаррино. «Сегодня время больше не обладает прежними свойствами: оно более не течет, а становится прерывистым, относительным и переменным. Переменная времени — это переход от одного конца мира к другому, который мы сжимаем и расширяем» [7, p. 187]. Сделав фотоснимок и рассматривая его в настоящем времени, мы воспринимаем образ прошлого. Художник может создать концепцию, которая позволит реферировать эти измерения времени. Когда мы переключаем телевизионные каналы, программы продолжают идти параллельно, независимо от того, что мы врезаемся во временное пространство [3, p. 97].

Идею пространственных разрывов и принципов переключения различных каналов восприятия Шаррино реализует в самых разнообразных ракурсах. В некоторых случаях используя принцип пространственного расслоения (например, в «Infinito Nero» — помещая солистку в круговое пространство инструментального ансамбля, которое резонирует с индивидуальным), а в иных случаях применяя «тембро-фактурные окна», врезающиеся в линейность фактуры, как, например, в Третьей фортепианной сонате (рис. 7).

Во Второй фортепианной сонате фрагментация формы не мешала шарриновским фигурам резонировать с расширенными зонами акустического пространства. Ощущение разрыва и перегрузки звука определяется не только характером самих фигур, но и их фрактальной структурой: отражением микроформы в макроформе, что также создает своего рода воронку, которая сужается при сжатии событий в акустическом пространстве как во времени (рис. 8).

Во Второй фортепианной сонате, так же как и в других сочинениях Шаррино, разнообразная окраска звуковых фигур — результат инструментального жеста, который постоянно артикулируется с течением времени. Тембр рассматривается

Salvatore Sciarrino  
III SONATA (1987)  
per pianoforte

Рис. 7. С. Шаррино. Третья фортепианная соната (1987)

не как созерцание звука, а скорее как результат инструментальных жестов во времени. Музыка композитора основывается на трех парадигмах: жест, виртуозность и тембр. Эти три архетипа находят причинно-следственные связи в его музыке. Инструментальный жест становится не изолированной и риторической частью, а скорее составляющим элементом музыкальных фигур. С этим жестом Шаррино ассоциирует и сложную агогику, и виртуозность, которая требует контроля над музыкальным инструментом, существенно превышающим традиционное использование акустических инструментов. Виртуозность приводит к созданию кристаллической, прозрачной и звуковой вселенной, в которой шумовой звук не менее ценен, чем тишина.

В «Белом манифесте» Фонтана, декларируя несоответствие современного музыкального инструментария необходимому объему звучания, говорит о том, что в силу этих обстоятельств звуковой образ может быть создан только средствами «подвижной пластической субстанции»: пространственная диспозиция будет способствовать созданию динамичных образов через их синхронное взаимодействие. «Материя в движении демонстрирует свое повсеместное и вечное существование, разворачиваясь во времени и пространстве и по мере того, как она меняется, принимая различные экзистенциальные состояния» [17]. Основным фактором

The image displays six systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines. Several passages are highlighted with colored boxes: red boxes are used for many of the upper staves, yellow boxes for some middle sections, and blue boxes for passages in the lower staves. Dynamic markings such as *sf*, *p*, *mp*, and *f* are interspersed throughout the score. The number 133616 is printed at the bottom center of the page.

Рис. 8. С. Шаррино. Вторая фортепианная соната. Фрагмент авторского анализа [4, р. 66]

творческой концепции и Фонтана, и Шаррино, определяемой нами как спациализм, становится жест — первичный импульс становления звуковой и художественной материи во времени и пространстве.

## Литература

1. Лефевр, Анри. *Производство пространства*. Пер. Ирина Стаф. М.: Strelka press, 2015.
2. Гризе, Жерар. “Структурирование тембров в инструментальной музыке”. Пер. Даниил Шутко. В кн. *Композиторы о современной композиции: Хрестоматия*, сост. Татьяна Кюрегян и Валерия Ценова, 311–45. М.: Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2009.
3. Лаврова, Светлана. “Время как форма существования звука. Спектрализм и философия времени Жерара Гризе”. *Philharmonica. International Music Journal*, no. 2 (2017): 25–33.
4. Sciarrino, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi, 1998.
5. Лаврова, Светлана. “Анти-риторические фигуры новой музыки”. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, no. 4/33 (2014): 153–65.
6. Sciarrino, Salvatore. *Carte da suono (1981–2001)*. Introduzione di Gianfranco Vinay, a cura di Dario Oliveri. Roma: CIDIM; Palermo: Edizioni Novecento, 2001.
7. Carratelli, Carlo. “L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una 'composizione dell'ascolto'”. Tesi per ottenere il titolo di dottore di ricerca, Università degli Studi di Trento, 2006.
8. Hamilton, Jaimey. “Making Art Matter: Alberto Burri's *Sacchi*”. *October* 124 (2008): 20–31.
9. Paulhan, Jean. *L'Art Informel*. Paris: Gallimard, 1962.
10. “Информель”. *Национальная философская энциклопедия*. Дата обращения октябрь 09, 2018. <http://terme.ru/termin/informel.html>.
11. Бергсон, Анри. “Творческая эволюция”. Дата обращения октябрь 09, 2018. [http://www.bim-bad.ru/docs/bergson\\_creative\\_evolution.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bergson_creative_evolution.pdf).
12. Лаврова, Светлана. “Феномен фреймового мышления в новой музыке постсериализма”. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, no. 5/40 (2015): 155–60.
13. Лаврова, Светлана. “Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино”. *Проблемы музыкальной науки*, no. 1/18 (2015): 24–7.
14. Bunch, James Dennis. “Appendix B: An Interview with Salvatore Sciarrino”. In Bunch, James Dennis. “A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino”. PhD diss., 446–93. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.
15. Bunch, James Dennis. “A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino”. PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.
16. Меньшиков, Леонид. “Интермедиа как синтез искусств”. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, no. 1–2/31 (2014): 209–15.
17. Фонтана, Лучо. «Белый манифест» *Город*. Дата обращения октябрь 09, 2018. <http://gorod-el.ru/wdr/201705/lucho-fontana-belyu-manifest>.
18. Лакан, Жак. *Семинары*. Ред. Жак-Ален Миллер. Пер. Мария Титова, А. Черноглазов. М.: Гнозис: Логос, 2004, кн. 11: Четыре основных понятия психоанализа.
19. Лаврова, Светлана. “Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма”. Дис. д-ра иск., Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2016.
20. Angius, Marco. *Come avvicinare il silenzio: la musica di Salvatore Sciarrino*. Roma: Rai Eri, 2007.
21. Vinay, Gianfranco. “Vue sur l'Atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo)”. *Circuit* 18, no. 1 (2008): 15–20.

Статья поступила в редакцию 18 октября 2018 г.;  
рекомендована в печать 22 августа 2019 г.

Контактная информация:

Лаврова Светлана Витальевна — д-р искусствоведения; [slavrova@inbox.ru](mailto:slavrova@inbox.ru)



## Lucho Fontana's "Specialist Manifesto" and Salvatore Sciarrino's Concept of Sound Space

S. V. Lavrova

Vaganova Ballet Academy,  
2, Zodchego Rossi str., St. Petersburg, 191023, Russian Federation

**For citation:** Lavrova, Svetlana. "Lucho Fontana's 'Specialist Manifesto' and Salvatore Sciarrino's Concept of Sound Space". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 4 (2019): 637–654. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.403> (In Russian)

The article is devoted to the relationship between the ideas of spatial organization in contemporary art and music. The spatial category is fundamental in the development of creative strategies for artists, belonging not only to the types of art that were traditionally considered spatial, but also to those that belonged to the field of temporary arts, such as music. The artist in this case is understood not in the context of belonging to the visual arts, but in a broader sense. Art, representing various projections of physical space into art, allows for work with both spatial and temporal characteristics. In the process of analyzing spatial concepts, the author refers to the paintings of the Italian artist Alberto Burri, as well as to the "White Manifesto" and the works of the Italian artist Lucho Fontana. The creative concept of the Italian composer Salvatore Sciarrino is based primarily on the spatial perception of sound and a special composer strategy for the preliminary construction of a graphic equivalent of sound space. In his book "The Figures of Music: From Beethoven to the Present," the composer turns to the works of the artists mentioned above and considers his spatial ideas as the projection of their paintings in music. Analyzing the works of Sciarrino, such as "Studi per l'intonazione del mare," "Infinito nero," sonatas for piano, theoretical works, such as "Le figure della musica: da Beethoven a oggi" and "Carte da suono scritti," the author comes to a conclusion regarding the generality of ideas of Italian artists and composer.

*Keywords:* *White Manifesto*, Lucho Fontana, Salvatore Sciarrino, Alberto Burri, new music, spatial music, space organization, sound space, sound cards, Sciarrino's naturalistic conception.

### References

1. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Rus. ed. Transl. by Irina Staf. Moscow: Strelka Press, 2015.
2. Grisey, Gérard. "The Structuring of the Tones in Instrumental Music". Rus. ed. Transl. by Daniil Shutko. In *Kompozitory o sovremennoi kompozitsii: Khrestomatiia*, comp. by Tat'iana Kiuregian and Valeriia Tsenova, 311–45. Moscow: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2009. (In Russian)
3. Lavrova, Svetlana. "Time as a Form of Sound Existence. Spectralism and Philosophy of Gérard Grisey's Era". *Philharmonica. International Music Journal*, no. 2 (2017): 25–33. doi: 10.7256/2453-613X.2017.2.25002. (In Russian)
4. Sciarrino, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi, 1998.
5. Lavrova, Svetlana. "Anti-rhetorical Figures of New Music". *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*, no. 4/33 (2014): 153–65. (In Russian)
6. Sciarrino, Salvatore. *Carte da suono (1981–2001)*. Introduzione di Gianfranco Vinay, a cura di Dario Oliveri. Roma: CIDIM; Palermo: Edizioni Novecento, 2001.
7. Carratelli, Carlo. "L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una 'composizione dell'ascolto'". Tesi per ottenere il titolo di dottore di ricerca, Università degli Studi di Trento, 2006.
8. Hamilton, Jaimey. "Making Art Matter: Alberto Burri's *Sacchi*". *October* 124 (2008): 20–31. <https://doi.org/10.1162/octo.2008.124.1.31>.
9. Paulhan, Jean. *L'Art Informel*. Paris: Gallimard, 1962.

10. “Informel”. *Natsional’naia filosofskaya entsiklopediya*. Accessed October 09, 2018. <http://terme.ru/termin/informel.html>. (In Russian)
11. Bergson, Henri. “Creative Evolution”. Accessed October 09, 2018. [http://www.bim-bad.ru/docs/bergson\\_creative\\_evolution.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/bergson_creative_evolution.pdf). (In Russian)
12. Lavrova, Svetlana. “The Phenomenon of Frame-thinking in New Music of Postserializm”. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*, no. 5/40 (2015): 155–60. (In Russian)
13. Lavrova, Svetlana. “Naturalistic Conception of Salvatore Sciarrino”. *Problemy muzykal’noi nauki*, no. 1/18 (2015): 24–7. <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2015.1.18.024-027/>. (In Russian)
14. Bunch, James Dennis. “Appendix B: An Interview with Salvatore Sciarrino”. In Bunch, James Dennis. “A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino”. PhD diss., 446–93. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.
15. Bunch, James Dennis. “A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino”. PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.
16. Men’shikov, Leonid. “Intermedia as Art Synthesis: From the Aesthetic Experience of Fluxus”. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*, no. 1–2/31 (2014): 209–15. (In Russian)
17. “White Manifesto of Lucho Fontana”. *Gorod*. Accessed October 09, 2018. <http://gorod-el.ru/wdr/201705/lucho-fontana-belyy-manifest>. (In Russian)
18. Lacan, Jacques. *Seminars*. Rus. ed. Ed. by Zhak-Alen Miller, transl. by Mariia Titova, A. Chernoglazov. Moscow: Gnozis: Logos Publ., 2004, bk. 11: Chetyre osnovnye poniatia psikhoanaliza.
19. Lavrova, Svetlana. “Projections of the Basic Concepts of Poststructuralist Philosophy in the Music of Post-serialism”. DA diss., Kazanskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N. G. Zhiganova Publ., 2016. (In Russian)
20. Angius, Marco. *Come avvicinare il silenzio: la musica di Salvatore Sciarrino*. Roma: Rai Eri, 2007.
21. Vinay, Gianfranco. “Vue sur l’Atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo)”. *Circuit* 18, no. 1 (2008): 15–20. <https://doi.org/10.7202/017903ar>.

Received: October 18, 2018

Accepted: August 22, 2019

Author’s information:

Svetlana V. Lavrova — Dr. Habil.; [slavrova@inbox.ru](mailto:slavrova@inbox.ru)