

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



КРАМЕР Александр Юрьевич

**КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность - 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

**Санкт-Петербург
2015**

Работа выполнена в ЧОУ ВО «Русская христианская гуманитарная академия» (Санкт-Петербург)

Научный руководитель:

Сапронов Петр Александрович – доктор культурологии, доцент (ЧОУ ВО «Русская христианская гуманитарная академия»)

Официальные оппоненты:

Дуков Евгений Викторович – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, зав. сектором зрелищно-развлекательной культуры (ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»);

Коленько Сергей Геннадьевич – кандидат культурологии, старший преподаватель (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»).

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена».

Защита состоится « 11 » февраля 2016 года в 16 часов 00 минут на заседании диссертационного совета Д 212.232.11 на базе Санкт-Петербургского государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5, Институт философии, ауд. 24

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <http://spbu.ru/science/dissert>.

Автореферат разослан « » _____ 2015 года.

Ученый секретарь Диссертационного Совета
кандидат философских наук



А.Е.Радеев

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования продиктована тем фактом, что интерес исследователей к концертному залу носит чрезвычайно мозаичный и разрозненный характер. Попыток системного (целостного) рассмотрения явления «концертный зал» в контексте отечественной культуры до сих пор не предпринималось. Среди исследований, посвященных отдельным ракурсам существования концертного зала в культуре следует упомянуть работы Е.В.Дукова (в контекстах европейской музыкальной культуры и культуры развлечения), В.Э.Хазановой (культуры советского клуба), Л.В.Никифоровой (культуры власти), В.Blessner & L.-R.Salter (звуковой среды в культуре города), М.Hammond (исполнительских искусств), J.H.Kilde (культуры богослужения).

Кроме того, актуальность исследования связана с тем фактом, что в отечественную культуру само явление «концертный зал» было внесено в ходе петровских и особенно послепетровских преобразований, когда концертный зал в отечественной культуре получил свою собственную траекторию развития, в которой ряд европейских импульсов усвоился, а иные не получили осуществления. Работ, системно исследующих генезис концертного зала в отечественной культуре, до сих пор не наблюдается.

Таким образом, тема настоящей диссертационной работы находится в сфере интересов современного культурологического знания, куда входят как вопросы преемственности культурных феноменов, так и выяснения характеристик, определяющих их своеобразие, целостность и несводимость к другим феноменам.

Объектом исследования являются европейские и отечественные концертные залы (помещения и/или здания) в историко-культурном контексте.

Предметом исследования является соотнесенность в концертном зале аспектов архитектуры, музыки, исполнительства, восприятия их публикой (зрителями, слушателями) в их единстве, взятом в синхронном и диахронном аспектах.

Цель исследования: рассмотреть концертные залы (их устойчивые инвариантные характеристики), а также историю становления и изменений роли и функций концертного зала в европейской и отечественной культуре.

Задачи исследования:

1. Выявить важнейшие порождающие элементы явления «концертный зал»;
2. Выделить и проанализировать наиболее характерные признаки евро-

пейского и отечественного концертных пространств, в их взаимосвязи и конкретном архитектурном выражении;

3. Выявить культурные основания и механизмы качественных трансформаций концертного зала в европейской и отечественной культуре;

4. Определить специфику взаимодействия архитектурной и музыкальной культур, определяющих процесс становления архитектурного пространства концертного зала, как в Европе и Америке, так и в России;

5. Выстроить предварительную типологию пространств концертного зала в процессе его развития в отечественной социокультурной среде;

6. Выявить основные факторы, в силу которых концертный зал как специализированное здание до середины XX века не получил развития в российской культуре.

Степень разработанности проблемы

Основная масса знаний о концертных залах сосредоточена в трех группах работ:

(1) по архитектуре и архитектурной акустике концертных залов (работы М.Р.Савченко, И.А.Алдошиной и Р. Приттса, В.Йордана, В.Кнудсена, Я.Корнфельда, Л.И.Макриненко, Г.И.Микиты, Н.Н.Ерофеевой, А.В.Ланина, V.Addis, I. Mackintosh, L.Beranek, M. Forsyth, V.Blessner & L.-R.Salter, Ch.Gary, J.Kilde, M.Hammond, M.Barron, M.Long, D.Howard & J.Angus);

(2) посвященных рассмотрению отдельных культурно-исторических аспектов концерта как события (работы Е.В.Дукова, В.М.Самойленко, Н.М.Ахмедходжаевой, И.А.Хвостовой, Е.Л.Рыбаковой, И.Ф.Петровской, Е.Л.Рыбаковой, В.А.Кириллова, S. McVeigh, J. Baron, L.Kramer, H.Lowe, P.Metzner, O.Sonneck, J.Spitzer & N.Zaslaw, W.Weber)

(3) рассматривающих концертную жизнь отдельных регионов и местностей в разное время с точки зрения музыкального или архитектурного краеведения (работы И.В.Большаковой, Н.В.Бутовой, В.В.Багровой, С.Е.Горлинской, Е.П.Еременко, О.Е.Кузиной, Н.К.Дроздецкой, О.И.Сергиной, В.А.Королевой, Т.Ю.Куперт, Н.В.Поповой, Л.К.Шабалиной, С.А.Монаховой, S.Wollenberg, B.J.Faulk, M.McFarlane, S.McVeigh и других исследователей, а также в ряде коллективных монографий).

Характеризуя в целом разработку проблемы концертного зала, нужно отметить, что, как правило, она носит фрагментарный характер и производится на узкоспециальном уровне, – там, где очевидна необходимость междисциплинарного подхода, который возможен в пределах именно культурологического знания.

Положения, выносимые на защиту

1. Концертный зал – явление европейской городской культуры; он возник в результате взаимодействия четырех основных элементов: культуры храма, дворцовой культуры (неотрывной от власти), театральной культуры и культуры клуба. При переносе концертного зала в отечественную культуру элемент «храм» с самого начала не был задействован, чем и обусловлен весь дальнейший ход его трансформаций.

2. Концертный зал предназначен для осуществления двух важнейших функций – осуществления музыки в звуке – в момент исполнения – и соприутствия музыканта и публики в тот же момент. Однако уже с середины XIX века визуальный компонент события концерта превратил событие в одно из многих зрелищ (однако, с преобладанием акустического компонента). Вследствие этого концертный зал до середины XX века трактовался в архитектурном смысле как «театр музыки».

3. Интегральное описание концертного зала в культуре – как единства места события концерта и специфического концертного пространства, – позволяет наблюдать его трансформации синхронно и диахронно в четырех аспектах: физическом (географическом), социальном, коммуникативном и интеллектуальном.

4. В ходе развития концертный зал претерпел – причем практически синхронно и в России и за рубежом, – две важных трансформации. Первая (середина XIX века) связана с превращением концерта в «концертное зрелище»; вторая (середина-конец XX века) – с виртуализацией концертного пространства и отрывом слушателя от «места рождения музыки». При этом вторую трансформацию мы можем в свою очередь рассматривать как цепь трансформаций, начавшихся в последней трети XIX века с изобретением звукозаписи и закончившихся в конце XX века с появлением форматов mp3 и DVD-audio

5. Концертный зал как специфический феномен музыкальной культуры возник как следствие появления:

- с одной стороны, симфонического оркестра стабильной структуры и широким развитием в обществе практик музицирования, в том числе коллективного, и образования музыкальных (в том числе концертных) обществ;
- с другой стороны, круга лиц, заинтересованных во вкладывании денег в проектирование, строительство и последующую эксплуатацию концертных залов; последнее же возможно в силу стабильного спроса на концерты и развитый «околомузыкальный» бизнес – изготовление музыкальных инструментов, нотопечать, услуги учителей музыки, услуги «музыкального сопровождения» немusикальных событий, таких, напри-

мер, как промышленные выставки).

6.В отечественной культуре существовало и существует до сих пор три типа концертного пространства в различных комбинациях: дворцовое, клубное, театральное – которые реализуются на практике тремя комбинированными архитектурными «морфотипами», которые мы обозначили как «Сад развлечений», «Дом собраний» и «Консерватория».

Научная новизна исследования заключается в теоретически обоснованном, систематическом рассмотрении концертного зала в отечественной культуре через сопоставление его с европейскими аналогами.

Подобное изучение заявленной темы позволило:

- 1) впервые показать траекторию трансформации комплексного культурного объекта «концертный зал»;
- 2) выявить основные типологические формы концертных залов;
- 3) сформулировать и обосновать подход к анализу концертного зала с точки зрения «культурной / гуманитарной географии» и культурного пространства.
- 4) сформировать методику описания концертного зала – как единства места события концерта и специфического концертного пространства;
- 5) выявить переломы качественного развития концертных залов.

Теоретическую и методологическую основу исследования составляют:

(а) Культурологические исследования, позволяющие раскрыть роль и значение архитектурного объекта в контекстах «культурной / гуманитарной географии» и «культурного пространства» (работы А.Н.Быстровой, К.Линча, Ю.М.Лотмана, М. де Серто, А.Ф.Филиппова, М.Хайдеггера, У.Эко, Т. Gieryn, J.Habermas, B.Hiller & J.Hanson, B. Lawson, H. Lefebre, S.Low, F.Lukermann, A. Madanipour, R. Shields)

(б) Мультидисциплинарные исследования, в рамках которых привлекались материалы:

- посвященные роли и месту в культуре определенных типов архитектурных сооружений, таких как дворцы, храмы, театры и другие публичные здания (Л.В.Никифорова, А.В.Иконников, В.Э.Хазанова, Е.В.Выгузова, J. Kilde, A.Krims, D.Upton, M.Hammond);
- рассматривающие проблемы интерпретации архитектуры, с акцентом на социологический аспект (А.В.Иконников, Г.И.Ревзин, В.Л.Глазычев, А.Г.Раппапорт, Г.Б.Бархин, Е.И.Кириченко, Е.Г.Лапшина, Ю.С.Янковская, Х.Делитц, С. Norberg-Schulz, L. Pelletier, P. Schumacher, М.Вильковский, К.К.Лагутин, Е. Viollet-le-Duc);

- освещающие культурные аспекты музыки, с том числе в контексте «культурного пространства» (В.Д.Конен, В.Н.Холопова, М.Ш.Бонфельд, М.А.Олейник, С.В.Ренне, Е.Л.Рыбакова, А.В.Литягина, А.В.Михайлов, П.Барбье, М.К.Петров, А.Krims);
- имеющие отношение к социологии и социоантропологии повседневности (П.Бурдьё, В.С.Вахштайн, Э.Гофман, М.Серго), в том числе к аспектам публичности применительно к музыке (Т.Адорно, А.Сохор, J. Johnson, J. Melton, M.Chwe, P.Metzner, E.Thompson, W.Weber).

Также в числе важнейших источников следует назвать фундаментальную «Энциклопедию архитектуры XIX века» М.Барановского. В ходе исследования привлекались материалы фототеки ГНИМА им.Щусева, материалы журналов «Зодчий», «Строитель», газеты «Русская музыкальная газета», а также ряда столичных и провинциальных газет и журналов.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что его материалы позволяют в общем виде очертить круг культурных феноменов, непосредственно вовлеченных в возникновение и развитие концертного зала, вычленив порождающие его факторы и направления генезиса, а также точки качественных переломов в развитии.

В исследовании акцент сделан на рассмотрение концертного зала в аспектах «места концерта» и «концертного пространства» в отечественной культуре и вычлениении наиболее значимых факторов развития и трансформаций концертного зала, имеющих прогностическое значение.

Практическая значимость исследования определяется введением в научный оборот разработанного культурологического подхода и теоретического аппарата, открывающих перспективы дальнейшего мультидисциплинарного анализа феномена «концертный зал». Этот анализ может иметь значение для проектирования или реконструкции концертных залов. В практическом отношении диссертация будет полезна студентам и аспирантам, обучающимся по культурологическим и искусствоведческим (музыковедение и архитектура) специальностям. Содержание и выводы работы могут применяться в преподавании дисциплин, занимающихся исследованиями в области искусствоведения, эстетики, истории музыки, истории и теории архитектуры, социологии и антропологии искусства, звукорежиссуры.

Апробация исследования: материалы диссертации докладывались на III Российском культурологическом конгрессе с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации» (2010), на XVII межвузовской (с международным участием) научной конференции «Бог. Человек. Мир» (2014), в материалах Международной научно-практической конференции

«Наука, образование, общество: тенденции и перспективы» (2014), Международной научно-практической конференции «Общество, наука и инновации» (2015).

Материалы диссертации использовались при преподавании авторского спецкурса «Музыкальная журналистика» факультета журналистики Новосибирского государственного университета, а также в материалах семинара «Основы теории и тактики звукорежиссуры».

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

Список библиографии – 237 пунктов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Первая глава посвящена теоретическим и историческим аспектам исследования и состоит из двух подглав.

В первой подглаве «Теоретические аспекты проблематики исследования» представлена общая логика теоретических оснований и методологии исследования.

Концертный зал как архитектурный объект в изученной в ходе исследования литературе рассматривается двояко: как особый вид здания, в котором объем концертного зала является главным функциональным центром; и как помещение, к которому предъявляются особые конструктивные требования с позиций архитектурной акустики. Обобщая, автор приходит к следующему определению: концертный зал – это общественное помещение преимущественно зального типа, единый архитектурный объем которого функционально и конструктивно разделен на две зоны, исполнительскую и слушательскую; предназначенное для исполнения музыки изначально с помощью акустических музыкальных инструментов и для слушания такой музыки без дополнительного звукоусиления; комплекс архитектурных (конструктивных) элементов которого в совокупности с музыкальными инструментами предназначен для создания эффекта двойного акустического преобразования (музыкальный инструмент – акустика зала), обладающего собственным эстетическим качеством.

Событие концерта (исполнения и слушания музыки) – центральная часть структуры концертной событийности и взаимодействий музыкантов и слушателей. Она подчинена как архитектурной упорядоченности планировки здания, так и системе правил поведения («концертного ритуала»). В целях данной работы мы расширяем понятие «событие концерта» до понятия «ситуация» (Э.Гофман) концерта, включая в «концертную ситуацию» события, непосредственно предшествующие концерту или следующие за ним и территориально захватывающие здание, в котором зал расположен. Концертная ситуация, обеспеченная рядом стабильных материальных факторов (определенный тип архитектуры концертных залов, музыкальные инструменты, определенные типы одежды и т.п.) и совершающаяся с соблюдением исторически сложившихся и характерных для определенного типа культуры правил, осмысливается нами в совокупности как «культурный объект» (П.Бурдьё). Архитектурные особенности отдельных концертных залов, в этом случае, рассмотрены и в их строительно-архитектурной и исторической общности / уникальности, и в контексте исторически складывавшихся социокультурных констелляций. В основе метода настоящего исследования, диалектически увязывающего единичное, общее и особенное в историко-культурном контексте, лежат категории «места» и «пространства», позволяющие рассматривать конкретные концертные залы как «(архитектурное) место концерта», а общий для совокупности сходных мест способ существования в культуре как «концертное (архитектурное) пространство».

Понятие «места», важное в контексте культурной / гуманитарной географии, мы трактуем согласно определению Т.Джирина (2000): место обладает географическими координатами и собственной физической размерностью; уникальным именем и собственной историей; место – это точка осуществления опыта проживания. Термин «опыт проживания» в данном контексте применительно к архитектурным объектам трактуется в духе интерпретации архитектуры как взаимосвязи «природного» и «экзистенциального» (К.Норберг-Шульц).

Концертный зал (как «место» или «культурный объект») представляет собой комплекс, состоящий из архитектурного объекта (концертного зала) и концертной ситуации, существующий в определенном культурном пространстве. В силу сравнительной компактности и эвристической инструментальности в качестве методологической базы мы используем четырехкомпонентную систему культурного пространства А.Н.Быстровой¹: пространство реального мира, пространство социума, пространство коммуникативное (или информационно-знаковое), интеллектуальное пространство.

¹ Быстрова А.Н. Проблема культурного пространства (опыт философского анализа). Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004.

Применительно к концертному (архитектурному) пространству, пространство реального мира включает в себя градостроительные и архитектурные средства реализации контакта и взаимосвязи зрителя или музыканта с концертным залом и между собой (включая планировки зданий и средства создания акустической среды). Пространство социума представлено методами и процедурами организации публичности, учета систем профессиональных и символических статусов и т.д. Пространство коммуникативное – это системы образов архитектурного объекта, типичные «центры притяжения» и способы (маршруты) перемещения человека к «центрам притяжения». Интеллектуальное пространство представлено в формах и способах, раскрывающих концертный зал как пространство креативности, формирующее эстетическое сознание в определенных типах («стилях») творческого мышления, в таких типах нормативности, как норма соответствия жанра музыки акустическим свойствам помещения, норма композиционной схемы здания концертного зала, норма представления о сущности «акустических дефектов» и т.д., а также в системах шаблонов (или стереотипов) архитектурного проектирования и системе способов отбора архитектурных решений.

Методологической основой настоящего исследования является рассмотрение архитектуры конкретных концертных залов с точки зрения типологии концертных пространств в европейской и отечественной культуре (автор вполне отдаёт себе отчет в том, что оценить количество залов, которые за три с половиной столетия использовались в качестве концертных, на данный момент можно лишь приблизительно; на данном этапе исследования задача каталогизации концертных залов не ставилась). Такое рассмотрение, с учетом исторических обстоятельств, позволило разделить изученный материал на три основных типа (или, пользуясь термином Ю.Янковской, «морфотипа») архитектурного концертного пространства в отечественной культуре: пространство, обозначенное как «Сад развлечений» (на основе паркового и дворцово-паркового пространства); пространство «Дом собраний» (включая театр); пространство «Консерватория» (как особая комбинированная форма). Рассмотрению этих типов концертного пространства посвящена вторая глава исследования.

Вторая подглава – «Очерк истории концерта и концертного зала до середины XX века».

Концерт начинает историю от древнегреческих – и позднее, древнеримских театральных представлений и поэтических состязаний. Музыка долгое время существовала лишь как неотъемлемая часть театральных и театрализованных представлений и средневековых поэтических турниров, начав выделяться в самостоятельную отрасль искусства с превращением бродячего

музыканта-менестреля (шпильмана, трувера, миннезингера) в профессионального городского музыканта в X–XIV вв. Музыканты в Европе становятся постоянной социальной группой горожан с конца XII века, возникают профессиональные объединения городских музыкантов, появляются городские уложения, юридически оформляющие права и обязанности музыкантов. В XVI веке становится самостоятельной инструментальная музыка, возникают первые профессиональные и любительские оркестры (именно развитие ансамблевого исполнительства привело к появлению в начале XVIII века концерта как музыкального жанра).

Следует отметить, что в европейской католической (и особенно протестантской) традициях в Новое время существовали общедоступные практики хорового пения прихожан в храме, игры на органе и иных музыкальных инструментах; именно при европейских храмах разрабатывалась поначалу почти вся музыкальная теория. Первые общества любителей музыки (*philharmonic* XVI века) в раннее Новое время также сложились при храмах. Добавим к сказанному, что Храм (как институт) был одним из крупнейших заказчиков профессиональной музыки, а также одним из самых существенных работодателей для европейского музыканта-профессионала. В России же существует по сей день в православной церкви запрет на инструментальное исполнительство в храме; до XIX века цеха профессиональных музыкантов как института в России не существовало.

Концертный зал как архитектурный объект генетически связан с главными общественными помещениями средневековых и постсредневековых дворцов, особняков, мэнор-хаусов, дворцов; залами и центральными нефами церквей, преимущественно протестантскими; древнегреческими и древнеримскими театрами, одеонами и цирками. В XV веке Л.Альберти и после него С.Серлио возвращают в европейскую архитектурную практику модели греческого/римского амфитеатра, в XVI в. А.Палладио актуализирует модель греческого / римского храма, а в XVI–XVII вв. И.Джонс и К.Рен вводят в европейскую практику модели английского «холла» и галерейного театра.

Первый концерт как событие публичного музицирования датируется 1672 годом. Отметим, что концерт как событие не мог возникнуть в условиях, когда музыка выступала лишь как фон (в танцах, богослужениях, парадах, *tafel-musik* и др). Формирование различных способов проведения досуга (и трансформация представлений о «досуге») приводит к появлению круга людей, не связанных с музыкантами родственными, сословными или профессиональными интересами – и тем создает предпосылки для появления специализированных концертных публичных общедоступных помещений; создание же спроса на определенные виды «музыкального досуга» формирует круг потенциальных

инвесторов для постройки специализированных концертных зданий.

Первым специализированным концертным зданием Европы считается Holywell Music Room, Оксфорд, 1748 г., построенный в результате общественной инициативы членов музыкальных обществ Оксфорда и Оксфордского университета. Принципы планировки и компоновки архитектурных элементов Holywell Music Room впоследствии использованы в Hanover Square Room (1775, построен на деньги, собранные Лондонским филармоническим обществом), и в «старом» Gewandhaus 1781 года (перестроен из здания Дома гильдии ткачей для нужд оркестра Общества любителей оркестровой музыки).

К концу XVII века архитекторами был накоплен основательный эмпирический материал об акустических свойствах общественных помещений; архитектурная акустика в современном понимании ведет свое начало с этой обширной эмпирической «базы данных», однако до последней четверти XVIII века не было ни единой попытки подвести под эти знания какие-либо теоретически основания.

Начиная с конца XVIII века складывается взаимосвязь системы общественных (публичных) событий и системы практик досуга и общественных развлечений. Концерт в этой системе оказывается не только самостоятельным событием, но и частью практик путешествия (концерты в гостиницах и курзалах), азартных игр (залы в казино), книгоиздательского бизнеса (концертные залы магазинов), образования (залы университетов, училищ, консерваторий), общественного питания (концертные площадки ресторанов). В начале XIX века произошло окончательное разделение профессии музыканта на самостоятельные свободные профессии композитора, исполнителя и дирижера. Музыка вошла в число «высоких искусств», музыкальные сообщества профессионализируются; важнейшим источником кадров для них стали консерватории. Поскольку наличие одного или нескольких концертных залов обязательно для здания консерватории, практически сразу после открытия при их залах учреждаются общества общедоступных концертов (в Париже – с 1803, в Вене с 1820, в Лейпциге с 1844). В России в первой половине XIX века создаются Филармоническое общество и Общество симфонического концерта, в которых работали музыканты, получившие в Европе консерваторское образование. Концерты становятся общедоступными; количество любителей музыки в Европе и Америке растет в силу как умения «среднестатистического образованного человека» музицировать по нотам, так и доступности нот и музыкальных инструментов. На этой волне возникают профессиональная музыкальная критика и музыкальная журналистика.

Существенно изменяется оркестровая практика; размер оркестра на протяжении XIX века увеличился в 2,5 – 3 раза. Произошла «визуально-этическая

революция»: дирижер повернулся лицом к оркестру, а к зрительному залу спиной; дирижеры и «романтические виртуозы» (особенно Ф.Лист и Н.Паганини) превращают концерт в особый вид сценического зрелища, логике которого подчиняется и архитектура концертных залов. Параллельно накапливается научная база архитектурной акустики (П.Патт, Дж.Саундерс, Д.Рейд, Э.Хладни).

Во второй половине XIX в. появляются залы больших и очень больших объемов (Crystal Palace, Royal Albert Hall, Trocadero) – многофункциональные зрелищные залы. Залы «Большой пятерки» (Musikverein, Вена, 1870), Neues Gewandhaus (Лейпциг, 1884), Concertgebouw (Амстердам, 1888), Carnegie-hall (1891), Boston Symphony hall (1900), а также зала театра в Байрёйте (Bayreuth Festspielhaus, 1886) – окончательно закрепляют «словарь» специфических для концертного зала архитектурных элементов, включающий в себя: одно-двух-зальную структуру здания (большой и малый залы), трехсторонний охват эстрады, акустический потолок (подвесной, сетчатый, с кессонами), использование околпотолочных окон и элементов их оформления в качестве акустических элементов; купольный звукоотражающий потолок сложной конфигурации, дополнительные акустические экраны-отражатели; консольные балконы; использование пластического декора для улучшения акустики. В этом ряду Бостонский зал стоит особняком: его акустика была рассчитана У.Сэбином (W.Sabine) еще на этапе проектирования. После Бостонского зала участие в проектировании концертного зала инженера-акустика стало обязательным. Кроме того, с последней четверти XIX века здания концертных залов осознанно проектируются как архитектурные доминанты новых, либо реконструируемых, районов (те же Gewandhaus и Concertgebouw, впоследствии Stockholm Concert Hall (1926) и ряд других).

С изобретения телефона (1876) и фонографа (1877) можно вести отсчет «новейшей истории» концерта как события, которое уже не требует обязательного присутствия слушателя в том же зале, в котором играют музыканты (радио лишь сделало этот разрыв очевидным). Звукозапись начинает оказывать влияние на концертную жизнь только с изобретения студийного микрофона (1917); это позволило (несмотря на несовершенство громкоговорителей) широко внедрять технологии коррекции акустического пространства концерта. В 1931 на студиях NBC была испытана искусственная реверберация, а 12 марта 1932 года сделана первая стереофоническая запись (массовые стереопластинки появятся только в 1955 году).

Во второй половине XX века сильнейшее влияние на послевоенное развитие концертного оказали два зала. Первый – Philips Pavilion (1958), построенный для Всемирной выставки в Брюсселе Ле Корбюзье и Я.Ксенакисом специально для концертного исполнения электронной музыки. Второй – новый

Большой зал Berliner Philharmonie (1963), асимметричный пятиугольник в плане с эстрадой-ареной, среди «наследников» которого Третий Гевандхауз (1981) и Walt Disney Concert Hall (2003).

В XX веке модель концертного (или концертно-театрального) зала как единственного места существования музыки была окончательно разрушена. Из культурной модели концертного зала практически ушло «сотворение музыки», оставив «сотворение со-присутствия» при культурно значимом публичном событии, – но в этом смысле концертный зал на рубеже XXI века практически неотличим от зала театрального или конгресс-холла.

Вторая глава – «Основные типы отечественного концертного пространства».

В этой главе рассматриваются три типа («морфотипа» по классификации Ю.С.Янковской) отечественного концертного пространства. Первое, названное условно «Сад развлечений» – возникает в ситуации потенциально общедоступного концертирования на открытом воздухе в парковой среде и далее развивается как досуговое пространство «музыкальных развлечений». Второе, названное «Дом собраний», возникает в ситуации концертирования в публичных помещениях – как частных, так и общественных зданий. Эти две модели – на наш взгляд, получили наибольшее распространение в отечественной культуре. Также мы рассмотрим модель исключительно профессионального концертного пространства – архитектурное пространство консерватории.

Модель концертного пространства «Сад развлечений» охватывает несколько существенных в архитектурном смысле вариантов. Во-первых, это открытые и полуоткрытые концертные павильоны и эстрады садово-парковых комплексов, во-вторых, архитектурно оформленные отдельные участки садов и парков, предназначенные (в том числе) для музицирования и театральных событий. С культурологической точки зрения, для нас важны два композиционных варианта расположения таких объектов – внутри садово-паркового комплекса либо на границе – границе парка и города, границе парка и дворцового / усадебного ансамбля. Заметим также, что здесь сильны культурные коннотации Дворца (и парка как части дворцового комплекса) – одновременно и как «храма власти», и как «храма искусства». Любой парк, по сути, есть разворачивающийся в процессе движения по нему сюжет, рассказываемый или участником событий, или «человеком границы». Парковая «драматургия» сюжетна; переход границы парка есть попадание в некий миф как порождающую определенное мировосприятие систему правил (и в этом смысле находящиеся в мифе представляют собой «клуб равных»).

В модели «Сад развлечений» мы выделяем три архитектурных варианта ее реализации: Парки, Вокзалы, Курзалы.

В XVIII веке европейский концерт попадает в Россию, в том числе и в своей «парковой» разновидности, причем попадает одновременно с идеями и формами европейского парка, сначала регулярного (французского и голландского образца), а затем и английского пейзажного. Среди важнейших элементов концертного паркового пространства не только системы малых построек, включая концертные павильоны, парковые «кабинеты» и открытые «театры», разбитые на террасах, но и пространственные принципы организации концертов, в частности, в створах аллей, на террасах, на берегах водоемов и т.п.

В России расцвет садово-парковой культуры начинается во второй половине XVIII века. Парки разбиваются непосредственно в обеих столицах; при загородных дворцах новой столичной аристократии, а также в Крыму, Екатеринославе, Elizavetgrade. В то же время музыка входила в жизнь высших слоёв общества, - отечественные аристократы «новой волны» получали музыкальное образование; весьма распространенной становится практика любительского музицирования в рамках домашнего (губернерского) образования, причем с усилением домашней концертной направленности. В начале XIX века появляются (проектируются) первые городские парки и скверы. Именно с появлением городских общедоступных парков окончательно складывается «театрализация» парков; в то же самое время композиционный принцип дворцово-паркового ансамбля начинает активно переноситься в градостроительные проекты. В последней трети XIX века усадебная культура постепенно сменяется «дачной»; при этом частные предприниматели зачастую устраивают в собственных садах своего рода «филиалы» городских парковых увеселений.

Среди важнейших элементов паркового пространства оказывается система зеленых «кабинетов» и «театров», разбитых на террасах, но главными (уже с последней трети XVIII века) становятся музыкальные (концертные) павильоны. Характерным признаком таких павильонов является вовлечение прилегающего к ним паркового пространства в специфическую «оптику» художественного образа, в котором артист и событие концерта есть неотъемлемая часть данного фрагмента паркового пространства. Интересно, что этот принцип (зрительная перспектива через сцену на море) был использован спустя полтора столетия в концертном зале «Фестивальный» в Сочи (1973). В проектах уже наших дней, – например, аудитории Нимейера в Равелло (О.Нимейер, 2003) и проекте концертного зала им. Дворжака в Ческе-Будейевце (Я.Каплички, 2008) используется тот же прием: в задней стене сцены располагается окно, выходящее на перспективу ландшафта.

На рубеже XVIII и XIX веков складывается модель организации паркового пространства с большой общественной постройкой (но не дворцом), стягивающим к себе пейзажный ансамбль. Модель эта была принесена из Англии и получила название «вокзал» (адаптированное к русскому языку название лондонского пригородного увеселительного сада Воксхолл (Vauxhall Gardens), открытого для посещения публикой в 1616 году). Развитие в России традиции «развлекательного вокзала», как правило, привязанного к пространству парка или городского сада, привело к постройке Павловского Вокзала, сыгравшего немалую роль в развитии концертного дела в России.

В середине XIX века наступает период развлекательных городских садов – коммерческих предприятий, предлагавших за умеренные деньги обеды, концерты развлекательной музыки, представления с элементами театра и цирка, а также танцы на свежем воздухе. Почти повсеместно в парках столичных, губернских и провинциальных городов возникали увеселительные комплексы, в состав которых обязательно входили полукрытый летний театр, ресторан, открытая сцена-«раковина» и, по желанию дирекции парка, небольшой закрытый театр (подобные заведения являлись едва ли не единственными работодателями для музыкантов театральных оркестров в межсезонье).

Третий основной вариант паркового развлекательного пространства вмещает в себе городской сад увеселений и курорт. Здание, несущее функцию центра курортного паркового ансамбля, сначала называли кургаузом или курзалом («курортный дом», с обязательным большим залом, а также помещениями для азартных игр, читальнями и рестораном). Первым кургаузом, оказавшим наибольшее влияние на развитие этого типа здания, стал курзал в Висбадене (арх. К.Цайс, 1810). Среди отечественных курзалов, имевших значение для развития концертного дела, отметим курзалы в Кисловодске (1895, арх. В.Гусев, М.Кербедз и Е. Дескубес) и Сестрорецке (1900, арх. З.Леви, А.Дитрих), в центральном здании последнего располагался концертный зал на 1500 мест

Впоследствии городские сады и парки как «развлекательные комплексы» оказались наиболее востребованным архитектурным пространством массовых (в том числе и музыкальных) развлечений. Вокзалы (как концертные предприятия) утратили свое значение; и наконец, в советское время специфика курортной культуры оказалась практически утеряна, и курзал стал сначала «зданием клубного типа» – домом культуры отдыхающих, – а затем вошел в структуру зданий крупных санаториев, прекратив свое существование как специфический тип здания.

Модель концертного пространства «Дом собраний» обозначает тип ар-

хитектурного пространства, отсылающего к «социальному измерению» архитектуры общественных зданий и помещений. Дом собраний – архитектурный жанр (морфотип), возникший в результате осмысления общественного здания или общественных помещений как относительно замкнутого устойчивого социального пространства, которое может использоваться, в том числе и как концертное (анализ рекламы и рецензий в столичных и провинциальных журналах и газетах второй половины XIX – начала XX века показывает, что по крайней мере от половины до 2/3 всех концертов давались либо на театральной сцене, либо на площадках Дворянских, корпоративных и общественных собраний). Архитектурными пространствами Дома собраний, использовавшимися как концертные, были (а) пространство, построенное по модели парадного зала; (б) пространство, построенное по модели театрального зала и (в) пространство, построенное по модели камерного зала («гостиной»).

Отечественная модель парадного зала (колонный зал с галереей или без нее) была заложена работами М.Казакова и Дж.Кваренги (прототипами для нее послужили атриумы А.Палладио и парадные залы английских дворцов XVIII века). В «палладианской» модели парадный зал – это зал дворца, почти всегда (в европейской традиции) прямо отсылающий к древнегреческим или древнеримским храмам; дворец – по крайней мере, до середины XIX века, своими планировками формирует маршрут реального или символического «приближения к освященному трону» в парадном зале. Мотив символической «освященности» парадного зала переносится на музыканта при использовании такого зала как концертного. Строго говоря, представление о музыканте как Творце (с большой буквы), а о музыке как Творении (в прямом и почти религиозном смысле) – достояние времени музыкального романтизма, тогда же сложилось представление о концертном зале как о «храме Музыки», подразумевающее однозначное отождествление музыканта с фигурой как минимум равной статусом «абсолютному властителю».

Модель театрального зала в культуре – инструмент (или механизм) производства «художественной реальности» (в дополнение к «обыденной»). Это четко видно в архитектурной структуре зала – замкнутого объема, разделенного на сцену как место реальности «художественной», и зрительскую зону, причем зоны эти подчеркнута не пересекаются. Жестко конституированное «как если бы» конституирует удвоение «обыденной» реальности как реальности драматургической и даже в известной мере «программной». При этом коммуникативная цепочка (автор – исполнитель – зритель) подразумевает отсутствующего автора; его роль исполняет режиссер – а в случае музыкального театра дирижер – находящийся в акцентированной роли управляющего исполнением.

В театральной модели можно выделить три архитектурных варианта: мо-

дель «римской» компоновки, «английскую» модель с ярусными галереями, а также модель цирковой арены. В основе «римской» компоновки зала лежит римский амфитеатр. В чистом виде эта модель обнаруживается в ряде сооружений, от Эрмитажного театра и проектах усадебных театров Дж.Кваренги до современных концертных залов (например, Бетховенского камерного зала в Бонне). Театральные залы «галерейного» типа ведут свою линию от английских и французских театров XVII века, – с авансценой, многоярусными опоясывающими галереями и (с 1772 года) выносом верхнего яруса галерей за пределы собственно коробки зала. Арена как театральное пространство возникает во второй половине XIX века с появлением комбинированных «театров-цирков», впоследствии в отечественной архитектуре уступая место или собственно цирку, или спортивным аренам.

Модель камерного зала («гостиной» или «салона») – это культурная модель относительно разомкнутой вовне внутрисемейной коммуникации, либо коммуникации по модели ограниченного «круга равных», не связанных семейными узами. Архитектурно это выделенное зальное помещение на пересечении путей внутри жилища. Применительно к культурным практикам, это место, если так можно выразиться, «скользящего как если бы» место временного существования определенных социальных и культурных ролей. Традиционная архитектурная модель зала-гостиной (модель «камерного зала») сложилась в основном во второй половине XVIII века; это помещение в структуре дворца или особняка относительно небольшой вместимости (20–100 человек), часто имеющий выход на террасу или в портик. В целом гостиные во многом совмещали принципы планировки парадных залов и частных помещений.

Третья подглава: Консерватория

Консерватория – учебное заведение высшего музыкального образования; консерватория готовит профессиональных квалифицированных исполнителей, дирижеров, теоретиков и композиторов, а также проводит обучение смежным музыкальным специальностям. Как институт культуры, консерватория объединяет в себе Дворец (как «храм власти») и Театр (как «храм искусств»). Реализуется это в характерной двойной коммуникативной цепочке «Композитор – Мастер – Ученик» и «Композитор – Исполнитель – Слушатель», в которых коммуникация, будучи всегда функционально дидактической (учебное заведение), содержит в себе две важные порождающие интеллектуальные модели. Первая: учитель как абсолютный властитель (сюзерен), ученик как оруженосец (ищущий подвига). Вторая: учитель как мастер, ученик как подмастерье. Обе модели – статусные, прочно привязанные к достаточно почтенной модели ступенчатой инициации. Концертные практики как таковые не являются функцио-

нально главными для архитектурного пространства консерватории, однако учебные практики в большинстве имеют целью подготовку студентов к концертным практикам и наработку первичного опыта публичного концертирования. Для занятий в оперном, хоровом или оркестровом классе выделяются большие аудитории и оформляются как камерные залы, также как правило специально строятся хотя бы один сравнительно большой (минимально на 600–800 мест) и один или несколько малых (от 80 до 400 мест) залов. Все большие залы консерваторий первой половины XIX века имеют традиционную для оперного театра порталную структуру с глубокой и высокой сценой, U-образным залом с одним или несколькими балконами-галереями, – таковы и большие залы в собственных зданиях двух первых российских консерваторий, Петербургской (открыт 1899) и Московской (1901). Зал третьей (саратовской, 1912) отечественной консерватории более схож с залами «большой пятерки».

Следует напомнить, что консерватория как социальный институт в Европе – «высший этаж» профессионального лифта в образовании музыкантов, сложившийся в результате развития организационных форм музыкальной профессиональной корпорации. В России же, за отсутствием каких бы то ни было институтов профессиональной кооперации музыкантов до середины XIX века, музыкальное профессиональное образование институциализируется первоначально как частный проект А.Рубинштейна под прямым патронатом царствующего дома. Спецификой отечественных консерваторий было то, что все они (вплоть до середины XX века) создавались на базе музыкальных училищ (Императорского) Русского музыкального общества (РМО, впоследствии ИРМО), при прямой поддержке сперва градоначальств, затем, в советское время, – центральных органов управления культурой (эта центральная подчиненность сохраняется и в наши дни).

К началу XX века ИРМО практически полностью монополизировало концертную деятельность академических музыкантов: подавляющее большинство концертов организовывалось или непосредственно ИРМО, или через его представителей. Более того, строительство новых залов для концертов академической музыки без одобрения ИРМО (а фактически высочайших членов Дирекции) было практически невозможным. В первое десятилетие XX века из-за монополизма ИРМО в сфере музыкального образования были подавлены идеи «народной консерватории» (общественный проект педагогов Московской консерватории, 1906 г.), эти идеи начали осуществляться в 1920-х, однако монополия централизация музыкальной деятельности в 1930-х окончательно втянула неформальное музыкальное образование в сферу домов / дворцов культуры, первоначально существовавших на рубеже XIX–XX веков в форме «народных домов». От «народных домов» в наследство советские ДК получили

многофункциональные залы с чрезвычайно усредненной акустикой.

Третья глава: «Россия – СССР, концертный зал – от зала к концертному зданию».

В этой главе рассматриваются три исторических сюжета из истории становления архитектурного пространства отечественного концертного зала. Первые два сюжета относятся к рубежу XIX и XX вв. – история двух неосуществленных проектов больших концертных зданий в Москве и Петербурге, третий – история первого в провинциальной России концертного здания, возведенного в Екатеринбурге для нужд и по инициативе городского музыкального общества. Четвертый сюжет – история появления первого отечественного монофункционального концертного здания – Концертного зала им. П.И.Чайковского в Москве (1928–1940).

История двух больших концертных залов – в Москве («Олимп», арх. Ф.О.Шехтель, 1897) и Петербурге (Концертный зал на Стрелке Васильевского острова, арх. В.Чагин и В.Шене, 1899) – это история о вписывании больших зданий (длиной 70–100 м, высотой 25–30 м, вместимость от 2,5 до 6 тыс. чел) в городское пространство. И если проект Шехтеля был ориентирован в большей степени на парковое пространство (он как очень большой вокзал), то проект зала на намывном основании у Стрелки был проектом вписывания довольно вычурного здания в центр столицы, против Зимнего дворца.

Концертный зал им. И.Маклецкого был построен в 1900 г. для нужд Екатеринбургского музыкального кружка, возникшего еще в 1874 году как частное собрание в доме Маклецких. К 1880 году кружок, стал популярным, имел хор, оркестр, солистов, любительский балет и драматическую труппу. В 1900 году И.Маклецкий, известный предприниматель и меценат, товарищ председателя правления Екатеринбургского музыкального кружка, по проекту Ю.О.Дютеля построил для нужд музыкального кружка отдельный дом с концертным залом на 400 мест, в определенном смысле являющийся аналогом оксфордского Holywell, также построенного для нужд музыкальных обществ.

Концертный зал им. П.И.Чайковского в Москве стал первым российским (советским) специализированным зданием концертного зала, перестроенного из бывшего театра буфф-миниатюр Ш.Омона первоначально для Государственного театра им. Вс.Мейерхольда, а затем для коллективов Московской филармонии (первый этап: арх.Щусев, 1929–1935; второй этап – арх. Д.Чечулин, 1938–1940). На первом этапе проектировалось театральное здание для «нового синтеза искусств», с амфитеатром, сценой неправильной эллиптической формы, составленной из двух независимых поворотных кругов, монорельсом над сценой и гримборнами, непосредственно выходившими на сцену. На втором

этапе театральный зал был преобразован в универсальный концертный, принципиально мало чем отличающийся от залов народных домов и дворцов культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Предложенная в исследовании модель описания концертного зала как единства (а) места события концерта и (б) специфического концертного пространства позволяет наблюдать трансформации концертного зала культуре (как европейской, так и отечественной) синхронно и диахронно в четырех взаимосвязанных аспектах: физическом (географическом), социальном, коммуникативном и интеллектуальном.

2. Можно выделить три важнейших фактора, обусловившие специфику культурной обусловленности конфигурации типов пространства концертного зала в европейской культуре и его переноса в отечественную культуру.

Первым послужило то обстоятельство, что в европейской культуре, в отличие от отечественной, значимым для развития светского музыкального искусства и связанных с ним практик было пространство храма (особенно протестантского).

Второй фактор заключался в том, что в отличие от отечественной, в европейской культуре уже с XIV–XV вв. существовали городские профессиональные музыканты и институционализированные (цеховые) способы репродукции профессиональных знаний и умений. В генезисе отечественного концертного зала профессиональные практики музицирования были недоступными до конца первой трети XIX века, а «храмовый компонент» концертной архитектуры был вовлечен в отечественное концертное пространство только во второй половине XX века.

Третий фактор – институционализация форм досуга, – в их числе музицирования и концертирования; формирование «музыкального» досуга приводит к появлению круга людей, не связанных с музыкантами родственными, сословными или профессиональными интересами – и тем создает предпосылки для появления специализированных помещений для нужд этого круга. Создание же спроса на «музыкальный досуг» формирует круг финансово заинтересованных лиц (в том числе и из круга меценатов), а следовательно, и круг потенциальных инвесторов для постройки уже специализированных концертных зданий.

3. Концерт как событие искусства в отечественной культуре оказался очень гибким, – он вписывался в любое предоставленное ему пространство, но

(в отличие от европейского и американского) не имеет до сих пор никакого определенного. Отечественный концертный зал вплоть до конца XX века – зал полифункциональный, не ориентированный только на музыку (или – ориентированный не только на музыку), с управляемой (в той или иной мере) акустикой.

4. Концертный зал как пространство музицирования долгое время был единственным местом светского публичного способа контакта с музыкой. Однако уже в начале XX века принципиальная акустическая связность (единство в одном объеме) музыканта и слушателя оказалась разорванной (театрофон, позже радио и грамзапись). Начиная же с середины XX века с развитием микрорэлектроники и появлением электронной музыки произошло фактически развеществление не только самого музыкального инструмента (музыкант перестал быть связанным с конкретным инструментом) или исполнительства на уровне практики, но и развеществление акустических свойств концертного зала. Следствие – предельная универсализация концертного пространства с тенденцией к тотальной акустической управляемости. Отметим, впрочем, что ряд международных конкурсов на проектирование концертных залов (в Базеле, 2004–2006; Будапеште, 2013–2014; Дублине, 2008, Париже, 2007–2012; Бонне, 2014) показывает явную тенденцию проектирования универсальных залов в городской среде для разных типов сценических событий, с выявлением действительной (а не только идеальной или нормативной) роли концертного здания в культуре города и городской среде.

5. В результате исследования мы приходим к выводу, что предложенная типология концертного пространства достаточно адекватно отражает существование в отечественной культуре трех основных типов концертного пространства (дворцовое, клубное, театральное) – которые реализуются на практике тремя комбинированными архитектурными «морфотипами», которые мы обозначили как «Сад развлечений», «Дом собраний» и «Консерватория».

6. И наконец, об общекультурном измерении концертного зала, взятого в синхронном и диахронном аспекте. Здесь следует подчеркнуть, что, возникнув и развиваясь изначально как подчиненное музыке (и закрепляющее конститутивную первичность) место бытия музыки, – концертный зал в дальнейшем стянул к себе (и во многом подчинил) иные, немюзикальные культурные реалии.

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Крамер А.Ю. Концертный зал как архитектурный объект в культурном пространстве // Вестник РХГА. – 2015. – Т.16. – Вып.1. – С.345–353.

2. Крамер А.Ю. Музыка, концертный зал и состояние «готовности к восприятию» в контексте культуры // Вестник РХГА. – 2015. – Т.16. – Вып.2. – С. 304–311.
3. Крамер А.Ю. Концертный зал в контексте социокультурных трансформаций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – №8(58). – Ч.1. – С.105–108.
4. Крамер А.Ю. Концертный зал: специфика пространства // Общество, наука и инновации: сб.ст. Международной науч.-практ. конф. (14.02.2015, г.Уфа). В 2 частях. Часть 2. – Уфа: Аэтерна, 2015. – С.286–289.
5. Крамер А.Ю. Концертный зал в культуре: некоторые аспекты исследования // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы: Сб. научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 1 августа 2014 г. В 3 частях. Часть III. – М.:«АР-Консалт», 2014. – С.148–151.
6. Крамер А.Ю. Концерт и концертный зал в европейской и отечественной культуре (заметки к исследованию) // Межрег. научная конф. с международар. Участием «Культура, религия и образование: традиционные ценности и стратегия интеллектуального и духовного развития» (21–22 ноября 2014): Сб. научных статей. – СПб.: НОКО, 2014. – С. 107–118.
7. Крамер А.Ю. Храм и концертный зал // Начало. – 2015. – №31. – С. 203–207.

Отпечатано в типографии ГБОУ «Центр технического творчества и информационных технологий». Санкт-Петербург, Пушкин, ул. Набережная, 12. Тел.: (812) 315-11-41.
Подписано в печать 02.12.15. Тираж 100 экз.